

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Dias difíceis

A representação da violência na dramaturgia britânica de
matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial
(1951-1967)

Rui Pina Coelho

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS
ESPECIALIDADE ESTUDOS DE TEATRO

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Dias difíceis

A representação da violência na dramaturgia britânica de
matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial
(1951-1967)

Rui Pina Coelho

Tese orientada pela Professora Doutora Maria Helena Serôdio, especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos, Especialidade Estudos de Teatro.

2013

Resumo

A violência na sociedade e a sua representação artística têm sido desde sempre objecto de vibrantes debates. Na criação contemporânea, a violência continua a ser um dos mais insistentes refrãos temáticos motivando trabalhos que fazem confundir a realidade e a ficção, a violência e a sua representação. Este estudo analisa um *corpus* seleccionado de dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial, incluindo textos de John Whiting (*Saints's Day*, 1951), Brendan Behan (*The Quare Fellow*, 1954), John Osborne (*Look Back in Anger*, 1956), Harold Pinter (*The Birthday Party*, 1958), Arnold Wesker (*Chicken Soup with Barley*, 1958; *Roots*, 1959; e *I'm Talking about Jerusalem*, 1960), John Arden (*Serjeant Musgrave's Dance*, 1959), David Rudkin (*Afore Night Come*, 1962), Giles Cooper (*Everything in the Garden*, 1962), Edward Bond (*Saved*, 1965) e Charles Wood (*Dingo*, 1967).

São textos reportados a uma geração de dramaturgos conhecidos como “Angry Young Men” e por uma Segunda Vaga de dramaturgos dos anos sessenta que a, seu modo, respondem às profundas alterações na geometria política e social, motivadas, em grande medida, pela Segunda Guerra Mundial. Na análise a que se procede é estudada a maneira como cada obra configura as representações de violência, de que resultou a diferenciação das seguintes tipologias: violência sistémica; violência sobre o corpo; violência verbal; e violência de guerra.

Entende-se, neste estudo, a representação da violência como um meio para resgatar o teatro da banalização a que muitas vezes é sujeito e, por outro lado, demonstra-se que o teatro se revela particularmente apto a mostrá-la e a conceder-lhe a gravidade necessária ao seu pleno entendimento. Do mesmo modo, revela-se a violência como um traço aglutinador e estruturante para a dramaturgia desse período e propõe-se uma aproximação a um paradigma realista que mostre ser operativo para uma interpelação a algum do teatro contemporâneo.

Palavras Chave:

Violência / Realismo / “Kitchen-Sink Drama” / Dramaturgia britânica / Pós-Segunda Guerra Mundial

Abstract

Violence in society and its artistic portrayal have always been the subject of vigorous debates. In the contemporary arts, violence still predominates as a central theme, giving rise to works that blur the boundaries between reality and fiction, violence and its representation(s). This study analyses a selected *corpus* of British dramaturgy within the realist tradition, from 1951 to 1967, including plays by John Whiting (*Saint's Day*, 1951), Brendan Behan (*The Quare Fellow*, 1954), John Osborne (*Look Back in Anger*, 1956), Harold Pinter (*The Birthday Party*, 1958), Arnold Wesker (*Chicken Soup with Barley*, 1958; *Roots*, 1959; and *I'm Talking about Jerusalem*, 1960), John Arden (*Serjeant Musgrave's Dance*, 1959), David Rudkin (*Afore Night Come*, 1962), Giles Cooper (*Everything in the Garden*, 1962), Edward Bond (*Saved*, 1965) and Charles Wood (*Dingo*, 1967).

These are plays by the so-called Angry Young Men and by the Second Wave of playwrights in the sixties, responding ultimately to the profound transformations in political and social geometry caused by the Second World War. The plays are analysed in the light of the way that each work portrays violence accordingly to the following typologies: systemic violence, violence of the body, verbal violence and violence of war.

On the one hand, violence is considered to be an efficient way to rescue theatre from the trivialisation it often suffers. On the other hand, theatre is in a particularly privileged position to show violence with all due seriousness. This study considers violence to be a fundamental feature of this period's dramaturgy and it offers an approach to a realistic paradigm that can be used to address some works of the contemporary theatre.

Keywords

Violence / Realism / Kitchen-Sink Drama/ British Dramaturgy / Post-Second World War

Nota prévia

As minhas primeiras palavras de agradecimento são para a Professora Doutora Maria Helena Serôdio, minha orientadora, minha amiga, voz solidária e exigente, presença sempre encorajante e fraterna. Devo-lhe este trabalho e muito, muito mais. Jamais conseguirei traduzir por palavras o quanto a estimo e admiro.

Quero endereçar também os meus agradecimentos aos meus colegas na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, que me foram sabendo ajudar quando mais precisava: em particular, aos Professores Doutores Eugénia Vasques, Armando Nascimento Rosa e Maria Sequeira Mendes. Mas quero também agradecer à instituição em geral, nas pessoas do seu Presidente, António Lagarto, e do seu Director do Departamento de Teatro, Álvaro Correia.

Presto também o meu reconhecimento, nas pessoas dos seus Directores, às unidades de investigação com as quais tenho vindo a colaborar: ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa e ao CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve / Escola Superior de Teatro e Cinema.

Agradeço também aos vários colegas e amigos que, generosamente, foram conversando, discutindo e debatendo comigo algumas ideias e abrindo pistas para o que agora apresento: desde logo, ao meu muito saudoso amigo Paulo Eduardo Carvalho, que nas margens de um canal em Amesterdão me inspirou a alicerçar o que viria a ser este projecto. Mas também a Ana Raquel Fernandes, minha querida companheira, Luís Correia Carmelo, Mickaël de Oliveira, Gonçalo Amorim, Emília Costa, Markus Wessendorf e Ioulia Pipinia.

Para a realização deste trabalho, beneficiei de uma Bolsa PROTEC (Programa de apoio à formação avançada de docentes do ensino superior politécnico), através do IPL – Instituto Politécnico de Lisboa, que me permitiu, durante dois semestres, poder leccionar em regime de tempo parcial.

En un mot je vous aime.

Pierre Corneille, *L'illusion Comique*, II.5

Para a Leonor e para o Alexandre:

Que nunca precisem de violência.

Dias difíceis

A representação da violência na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67)

Índice

Introdução	19
Seria trágico não escrever sobre violência	19
Primeira Parte.....	29
A representação artística da violência	29
Capítulo Um	30
Tentativas de periodização da tematização artística da violência	30
1. A representação da violência na história do teatro	30
2. Cronologias para a representação da violência	36
3. A relevância da Segunda Guerra Mundial para o entendimento da violência	43
Capítulo Dois	50
Esboço de uma cartografia da representação da violência no teatro	50
1. Violência: um conceito multimodo	50
2. Sentidos para a violência após a Segunda Guerra Mundial	59
3. A representação artística da violência	66
Segunda Parte	87
A dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67)	87
Capítulo Um	88
O teatro e o mundo no Reino Unido do pós-guerra	88
1. Os anos cinquenta: A tranquilidade e a ansiedade	88
2. A English Stage Company no Royal Court Theatre e o Arts Council	92
3. Mil novecentos e cinquenta e seis e tudo isso	100
4. Uma nova tipologia de herói	105
5. “Tudo menos a pia da cozinha?”: Kitchen Sink School	109
6. Kitchen Sink Cinema e Free Cinema	122
7. Kitchen Sink Drama e os Angry Young Men	129
8. A Segunda Vaga nos anos sessenta	133
Capítulo Dois	140
Dramaturgia de sinédoque: Apresentação do <i>corpus</i> seleccionado	140
1. Nota introdutória	140
2. Apresentação do <i>corpus</i> seleccionado	145
2.1. <i>Saint’s Day</i> , de John Whiting (1951)	147
2.2. <i>Look Back in Anger</i> , de John Osborne (1956)	151
2.3. <i>The Quare Fellow</i> , de Brendan Behan (1956)	154
2.4. <i>The Birthday Party</i> , de Harold Pinter (1958)	156

2.5. <i>Chicken Soup with Barley</i> (1958); <i>Roots</i> (1959); e <i>I'm Talking about Jerusalem</i> (1960), de Arnold Wesker	161
2.6. <i>Serjeant Musgrave's Dance</i> , de John Arden (1959).....	167
2.7. <i>Afore Night Come</i> , de David Rudkin (1962)	172
2.8. <i>Everything in the Garden</i> , de Giles Cooper (1962).....	175
2.9. <i>Saved</i> , de Edward Bond (1965).....	177
2.10. <i>Dingo</i> , de Charles Wood (1967).....	180
3. Caracterização sumária dos principais núcleos temáticos.....	184
Terceira Parte	189
A representação da violência na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67)	189
Capítulo Um	190
Tipologias de violência: Análise do <i>corpus</i>	190
1. Um mapa em aberto	190
2. Tipologias de violência	198
2.1. Violência sistêmica.....	198
2.1.1. Textos em análise.....	203
2.2. Violência sobre o corpo.....	213
2.2.1. Textos em análise.....	217
2.3. Violência verbal.....	224
2.3.1. Textos em análise.....	229
2.4. Violência de guerra.....	234
2.4.1. Textos em análise.....	238
Conclusão	245
Sair da ficção para entrar na realidade.....	245
Bibliografia.....	255
Bibliografia primária	255
Bibliografia primária complementar	256
Bibliografia geral.....	258

No seu caminho do Pireu, fora das muralhas a norte, avistou os corpos de alguns criminosos estendidos no chão, com o carrasco ao lado. Queria ir vê-los, mas ao mesmo tempo sentia repugnância e fez por se afastar. Lutou durante algum tempo e tapou os olhos, mas o desejo acabou por ser demasiado forte. Abrindo completamente os olhos, correu para os cadáveres e gritou: “Aí tendes, malditos, saboreai esta visão magnífica”.

Platão, “Sócrates”, *A República*, Livro IV

A violência, a seu tempo, até ao orgulhoso abala.

Píndaro, VIII: *Ode Pítica*

*Que tempos são estes
em que falar de árvores é quase um crime[?]*

Bertolt Brecht

We need to 'learn, learn and learn' what causes this violence.

Slavoj Žižek

La violence fatigue.

Florence Fix

Introdução

Seria trágico não escrever sobre violência

Aqueles que não querem que os escritores escrevam sobre violência, não querem que se escreva sobre nós e sobre o nosso tempo. Seria imoral não escrever sobre violência.¹

Edward Bond (1971)

Para muitos, um dos momentos mais significativos da recente história do teatro na Europa terá sido a 59ª edição do Festival de Avignon, em 2005, naquele que ficou conhecido como “O caso Avignon”. Nesse ano, a programação desse importante festival, um dos que de uma maneira mais visível vai determinando o cânone teatral internacional, foi definida por Jan Fabre (artista associado do festival nesse ano e que, portanto, funcionaria como um co-programador) em conjunto com a dupla que então dirigia o festival, Hortense Archambault e Vincent Braudiller. A programação privilegiou claramente uma teatralidade do extremo e do excesso, preferindo a fisicalidade da dança, a desmaterialização do vídeo e a fracção narrativa à linearidade textual e à proferição do texto. Para além disso, apresentaram-se vários espectáculos onde eram figuradas mortes, violações, sangue, excrementos e outras secreções e, sobretudo, a violência. Espectáculos como *Histoire des larmes* ou *Je suis sang*, de Jan Fabre, *Puur* de Wim Vandekyebus, *B.#03 Berlim*, de Romeo Castellucci, *After/Before*, de Pascal Rambert, *Une belle enfant blonde*, de Gisèle Vienne, *Anéantis* de Sarah Kane com encenação de Thomas Ostermeier, *Biography remix* de Marina Abramovic, ou *Anathème*, de Jacques Delcuvellerie, cartografavam-se em torno de um mapa de provocação que testava a fragilidade e as fronteiras do corpo humano, os modos diversos de entender a intervenção política e a experimentação artística, deixando algum público e alguma crítica bastante desamparada. Ficou famoso o desabafo de uma

¹ Todas as traduções em corpo de texto e nas notas de rodapé, salvo as devidamente identificadas, são da minha autoria. No que diz respeito aos textos dramáticos em análise, e porque não estamos a trabalhar sobre as variáveis de tradução, apresentaremos sempre as citações na língua original (inglês). Pela frequência com que convocaremos as peças que constituem o *corpus* seleccionado, passamos a usar as seguintes abreviaturas: *StD* (*Saint's Day*) / *LBA* (*Look Back in Anger*) / *QF1* (*The Quare Fellow*) / *BtP* (*The Birthday Party*) / *CSB* (*Chicken Soup with Barley*) / *Rts* (*Roots*) / *TAJ* (*I'm Talking about Jerusalem*) / *SMD* (*Serjeant Musgrave's Dance*) / *ANC* (*Afore Night Come*) / *ETG* (*Everything in the Garden*) / *Svd* (*Saved*) e *Dng* (*Dingo*).

espectadora que abandonava *After/Before*, de Pascal Rambert, tirando: “Mas o que é que nós vos fizemos? Porque nos infligem isto?”² (*apud* Tackels 2005: 204).

Enquanto um crítico como Jean-Pierre Han se indignava com “a nudez sistemática, simulações naturalistas de actos sexuais, do *fellatio* à sodomia” (*apud* Adolphe 2005 : 129), Jean Marque Adolphe duvidava da presença de verdadeira violência:

Mais il n’y a, à mes yeux, aucune comparaison viable entre la violence réelle d’une agression, d’un meurtre, d’un attentat, ou tout simplement d’une oppression, et la friction présenté et joué sur un plateau. (Adolphe 2005 : 130)

Bruno Tackels, encarando essa edição do Festival de Avignon como “reveladora da época”³, sumariava muito sucintamente a geografia estética destes polémicos espectáculos: “violência, obscuridade, pessimismo, egotismo, arrogância, humilhação, ausência de humanidade, autismo, impostura, e muito mais...” (Tackels 2005: 208), declarando também que não crê que “a violência que se exprime pelos palcos seja gratuita. Entendo-a como necessária” (Tackels 2005: 41). Georges Banu, discorrendo sobre o que apelida de, parodicamente, “A revolta de Avignon”, e lembrando “o coro polifónico de investidas” que animaram todo esse Verão de 2005 – “brutal, incompleto e violento” –, sublinha que os espectáculos ali apresentados dão conta do “esforço de infantilização perante a dor e o erro de uma arte que não deixa que se durma em paz” (Banu 2005: 218).

O pasmo e a incompreensão terão sido a tónica dominante, pelo que programadores, criadores, público e crítica reagiram energicamente às propostas cénicas. Acto contínuo, o pasmo derramou-se então numa torrente de denúncias, queixas, explicações e contra-argumentos que redundaram numa miríade de textos, artigos e manifestos⁴. Perante tanto sangue, sexo e, também, refira-se, perante a ausência de “Sua Majestade, a Palavra”, exigiu-se a demissão da direcção do Festival e até o Ministro da Cultura foi obrigado a intervir.

² Explica Bruno Tackels, em nota de rodapé, que, aparentemente, se terá tratado de uma espectadora-actriz, conhecida dos mesmos críticos que terão divulgado e tornado famoso o desabafo (Tackels 2005: 205).

³ O título do artigo é, no original, “Avignon, révélateur du temps” (Tackels 2005: 202-216).

⁴ Discussão exemplarmente retratada em *Le Cas Avignon 2005: Regards Critiques*, ed. Georges Banu e Bruno Tackels (Paris: L’Entretemps, 2005); Régis Debray, *Sur le pont d’Avignon* (Paris: Flammarion, 2005) ou Carole Talon-Hugon, *Le conflit des héritages, Du Théâtre*, n.16, Junho 2006.

O lado dos detractores denunciava “uma arte oficial que oferece um pouco de escândalo com muitas subvenções”, “uma mentira institucionalizada, reivindicada e imposta cinicamente a um público refém destes verdadeiros atentados à verdade, à inteligência, à modéstia, à humildade e à dignidade, pura e simplesmente”, atacavam aquilo que entendiam como “o autismo e o onanismo triunfantes” e uma “autocelebração maquilhada de denúncia de violência”, entre outros mimos (*apud* Talon-Hugon 2006: 6-7). Claro que, por outro lado, também alguns esgrimiram argumentos a favor de Jan Fabre e da direcção do Festival, associando as críticas negativas a uma “recusa reaccionária à experimentação”, e ao “desenvolvimento do filistinismo na burguesia e na classe média” e a um anti-intelectualismo primário (*Ibidem*: 7).

Esta querela revela, tal como afirma Carole Talon-Hugon, um conflito de heranças. De um lado teremos uma “estética da recepção” em que as palavras-chave são uma atitude desinteressada, o prazer estético e o julgamento de gosto; no lado oposto teremos a “metafísica do artista”, em que os termos chave são génio, criação, originalidade, intenção e risco. Duas vias que, de acordo com Talon-Hugon, são tão contraditórias e inconciliáveis como afirmar que “representar em cena um acto de canibalismo não é arte” e “representar em cena um acto de canibalismo é arte” (Talon-Hugon 2006: 61).

Facilmente se percebe que a polémica suscitada pela programação desta edição do Festival de Avignon não é propriamente nova e que ecoa outras controvérsias em torno da validade da representação da violência. Com efeito, a violência na sociedade e a sua representação artística têm sido desde sempre objecto de vibrantes debates. E essas discussões podem, em última instância, ser epitomizadas na antinomia “glorificação da violência” por oposição à “utilização da violência com uma finalidade”. Mas outras polémicas similares, ao longo dos tempos, têm incendiado pontualmente esta discussão. Experiências provocadoras – tais como a apresentação de *Saved*, de Edward Bond, em 1965, onde se representava o apedrejamento de um bebé⁵, ou a generalidade da dramaturgia britânica “In-Yer-Face” dos anos noventa do século XX – e muito em particular a de Sarah Kane –, onde se exacerbava o poder de choque e provocação do teatro em torno dos denominadores sangue e esperma. Aí, o intuito seria

⁵ Um texto apresentado pela primeira vez em Portugal, em leitura encenada, a 12 de Janeiro de 2010, no Teatro Nacional D. Maria II, em tradução e coordenação de Pedro Marques, dramaturgia de Jorge Loureiro Figueira, com António Rama, Cátia Pinheiro, Estêvão Antunes, Guilherme Barroso, Henrique Matias, Juana Pereira da Silva, Luísa Salgueiro, Rui Fernandes, Sérgio Ribeiro e Tiago Nogueira.

o de desassossegar o público e desafiar a sociedade de consumo, acomodada a encarar o teatro como mais um produto.

Contudo, se concordarmos que, para ter algum tipo de impacto, a violência tem que se apresentar de maneira cada vez mais sofisticada e que as nossas expectativas serão cada vez mais elevadas, teremos que admitir que isto poderá levar a uma escalada sem final previsível. Exige-se cada vez mais sangue, cada vez mais surpresa, cada vez mais choque na representação da violência – cada vez mais espectáculo. Nesse sentido, há dois espectáculos que me parecem ser dois bons exemplos, para convocar duas maneiras bastante diversas de encarar a representação da violência: *Hard to Be a God* [*Que difícil é ser Deus!*], do húngaro Kornél Mundruczó (a partir de um romance dos Irmãos Strugatski) e *The Author* [*O autor*], de Tim Crouch, ambos apresentados em Lisboa, em 2010⁶.

Em *Hard to Be a God* representavam-se – com requinte sádico e realismo bastante convincente, com a medida certa de sangue e dor – cenas de aborto e de violação, e mostrava-se o corpo humano na sua mais desabrigada fragilidade. Narrando a epopeia de um camião onde homens mantinham mulheres cativas, exploradas sexualmente e usadas como mão-de-obra para produtos contrafeitos, obrigava-se o público a testemunhar toda uma impressionante geografia de horror. Elas eram sujeitas à nudez e eram filmadas para o que parecia ser um filme pornográfico. Mas cedo a farsa descarrilava para cenas de sadismo e tortura, com ferros de passar a roupa impressos nas costas ou com varetas de guarda-chuva enfiadas nos genitais.

Tim Crouch coloca-se nos antípodas desta abordagem. “*O autor* tem lugar no Jerwood Theatre Upstairs to Royal Court Theatre – mesmo quando se representa noutro sítio”, avisa o autor na didascália inicial. E este dado é de importância fulcral. O Royal Court tem sido, desde o pós-guerra, com a mítica direcção de George Devine, a casa predilecta dos novos dramaturgos que alicerçam, muitas vezes, a sua dramaturgia em torno da violência: Osborne, Bond, Ravenhill, Kane, só para citar um quarteto de força. O Royal Court foi o palco dilecto da dramaturgia “Kitchen-Sink” e “In-Yer-Face” e

⁶ *Hard to be a God*, com autoria e encenação de Kornél Mundruczó e interpretação de Gergely Bánki, János Derzsi, Rudolf Frecska, László Katona, Diana Magdolna Kiss, Annamária Láng, Zsolt Nagy, Roland Rába, Orsi Tóth e Kata Wéber, foi apresentado na Antiga Fábrica Simões, de 29 a 31 de Maio de 2010, integrado no Alcantara Festival (estreia a 21 de Maio de 2010 no Kunstenfestivaldesarts de Bruxelas). *The Author*, de Tim Crouch (News From Nowhere/The Royal Court Theatre), com interpretação de Tim Crouch, Chris Goode, Vic Llewellyn e Esther Smith, foi apresentado na Culturgest, de 23 a 25 Novembro de 2010 (estreou a 23 de Setembro de 2009 no Royal Court Jerwood Theatre Upstairs, Londres). O texto encontra-se publicado nos *Livrinhos de teatro*, n. 51, (Artistas Unidos/Culturgest/Cotovia, 2010), com tradução de Francisco Frazão.

estreiam frequentemente na Sloane Square textos que militantemente refazem essa tradição. Em *O autor*, Tim Crouch namora essa tradição, mas implode-a. Quatro intérpretes, sentados entre o público (que estava disposto em duas bancadas, de frente uma para a outra), iam conversando e narrando. Assim, um espectador, um actor, uma actriz e Tim Crouch, o “Autor” do título, iam contando a sua experiência em torno da montagem de um espectáculo em que todos participaram que, íamos descobrindo, foi tremendamente violento (no enredo da peça, no palco, nos ensaios, e nas vidas pessoais dos envolvidos). Com um humor tímido e nervoso, os intérpretes iam metendo conversa com os espectadores, interpelando-os directamente e convidando a uma partilha síncrona da experiência teatral. Partilhavam comida e histórias pessoais – mas o motor da narrativa era a peça escrita pelo Autor, interpretada pelo actor e pela actriz e assistida pelo espectador: um texto violento, com acção situada num país devastado pela guerra, onde um pai abusa sexualmente da filha. A narração ia resistindo à caricatura e ia mantendo um tom de inegável contenção: os intérpretes nunca saíram do seu lugar na plateia e usavam essencialmente o verbo. E, com este dispositivo de desarmante simplicidade, o espectáculo ia provando que a palavra tem um efeito potencialmente mais devastador que a imagem explícita. Esta estratégia “desbanalizava” a representação da violência e voltava a carregá-la da importância agónica que outrora terá tido. Um espectáculo com uma forma e uma estrutura aparentemente simples mas que complica as contas (frequentemente feitas com recurso exclusivo à adição e à multiplicação) da representação da violência no palco. Simples, mas ao mesmo tempo, maravilhosamente complexo.

Evidenciando o interesse renovado pela questão da violência na cena contemporânea, Patrick Anderson e Jisha Menon, na introdução do volume *Violence Performed: Local Roots and Global Routes of Conflict* (2009), propõem uma alteração de paradigma: a de deixar de “estudar a violência nos textos para entender o papel performativo da violência em contextos sócio-culturais” (2009: 3). Aí, os autores, levantam cinco argumentos centrais que sugerem uma reconfiguração do estudo da relação da violência com a representação.

Em primeiro lugar sugerem que as representações de violência são simultaneamente espectaculares no seu impacto cultural e mediadas através do corpo no que diz respeito à sua transacção e efeito. Assim, admitindo que a violência é estruturante para a cultura visual da contemporaneidade, afirmam que o fascínio que

esta provoca manifesta-se desde logo naqueles que a captam e a reproduzem. Deste modo, “o espectáculo da violência adquire, de maneira bastante dramática, um *momentum* de tal forma que se transformou numa forma cognata de ver: as imagens aparentemente reflexivas do sofrimento individual e colectivo” (2009: 4). O que equivale a dizer que apesar de a reprodução das imagens de violência circularem através de meios técnicos de divulgação, o efeito que suscitam radica na experiência corporal que o seu espectador vive. O problema aqui levantado pelos autores é o mesmo que Susan Sontag outrora elaborara em *Regarding the Pain of Others* (2003): é necessária uma delicada parcimónia no que diz respeito à quantidade de imagens violentas veiculadas, para que a “experiência de sofrimento” se mantenha possível. “A violência, então, adquire um imenso significado como *pivot* entre o espectacular e o *embodied*”, avançam Anderson e Menon (2009: 5), concluindo que é precisamente essa quantidade que merece escrutínio por parte dos estudiosos de teatro.

Em segundo lugar, argumentam que a violência é uma experiência que estabelece laços e que atravessa os domínios tradicionalmente registados e distinguidos como físico, psíquico e social. Deste modo, e rebatendo o frequente argumento de que a violência é muitas vezes utilizada como o derradeiro método civilizado para resolver situações de conflito após o fracasso das negociações, os autores sugerem que “o significado geral da violência não é simplesmente a criação de uma distinção entre agressor e causalidade, mas [tem como] função pseudo-contratual [...] envolver diferentes partes num modo de compromisso definido pela dominação e facilitado pelo sofrimento” (2009: 5). Além disso, será impossível isolar os seus registos – físicos, psíquicos ou sociais – uma vez que estes oscilam entre o individual e colectivo e são tão inconscientes como somáticos. E o poder de criação de laços que a violência propicia opera em todos esses níveis, “iniciando uma história-futura de trauma que não só descreve, mas produz performativamente relações de poder” (*Ibidem*: 5). Ou, dito de outro modo, o exercício da violência no momento presente tende a constituir teias para o exercício da violência no futuro.

Em terceiro lugar, Anderson e Menon defendem que as convencionais distinções entre vítima e agressor são normalmente inadequadas para explicar na totalidade os efeitos da violência. Assim, preferem situar a violência numa intrincada rede de conflitos cujas complexidades não podem ser compreendidas num entendimento binário do problema. Assim:

In reconsidering violence not as that which will define forever the individuals and communities affected, but as an intensely significant moment in the context of historicity, we divest violence of its power to perpetuate its own effects on its victims (*as victims*) and we thus empower those who have experienced the horror of violent contacts by refusing to see them as forever classified by victimization. (2009: 6)

Em quarto lugar, defendem que as representações de violência não são inocentemente miméticas e que se arriscam a prolongar e perpetuar os traumas que possam visar expor. Isto significa pois que “as representações de violência são simultaneamente descritivas e performativas: não só envolvidas na encenação e no enquadramento de actos de violência específicos, mas também na produção do contexto no qual a violência é racionalizada e dispensada como um sintoma de um encontro inter-cultural” (*Ibidem*: 6).

Finalmente, Patrick Anderson e Jisha Menon defendem que os estudos em artes performativas têm a obrigação ética de explorar locais específicos de violência bem como de levantar questões mais alargadas sobre a ontologia da violência.

Embora se partilhe, aqui, em absoluto o enquadramento em que estas propostas são apresentadas, que é essencialmente performativo, o ponto de partida deste estudo é um *corpus* dramático. Aquilo que aqui procuraremos realizar é “estudar a violência nos textos” e “entender o papel performativo da violência em contextos sócio-culturais” – nomeadamente, a especificidade cultural do pós-guerra britânico. Portanto, visamos abraçar a amplitude de análise que é proposta pelos modernos estudos de teatro – de que é exemplo a obra acima citada –, não perdendo de vista a especificidade da escrita dramática. A tese de fundo é a de que a maneira como a violência passou a ser representada no drama e no teatro nas décadas seguintes e até à contemporaneidade, radica na dramaturgia realista do pós-guerra.

Os textos trabalhados inscrevem-se numa tradição de representação da violência, que surge de uma maneira explícita ou sugerida, agónica ou subterrânea, programática ou circunstancial, mas que se apresenta dentro dos – voláteis, é certo – cânones da representação realista. Assim, neste estudo analisa-se uma amostra do *corpus* da dramaturgia britânica de matriz realista, do pós-Segunda Guerra Mundial, um momento considerado aqui fulcral para a constituição de um paradigma da representação da violência. Esta aproximação a uma representação realista da violência exclui do escopo

deste estudo as inúmeras violências que a dramaturgia de matriz absurdista ou surrealizante, também no pós-guerra, vai cartografando. Entendemos, aqui, o realismo, tal como Katherine Worth o faz, no sentido mais amplo possível: “de um lado, as meticulosamente rigorosas fatias de vida, e do outro lado, as peças que se mantêm apenas dentro dos limites da banal... probabilidade” (Worth 1972: vii-viii).

Ruby Cohn, autora que assume o realismo como o modo dominante no teatro britânico desde 1956, alinha as peças realistas da seguinte maneira:

Mimetic at both ends, the realistic play is embedded in the contemporary scene. The heir of the well-made play, it too is well made in linking cause and effect within a plot. The characters behave with sociological and psychological credibility; members of the broadening middle class, they display the effects of its education and conventions. Often rooted in the stock types of melodrama [...] the character can wind away from its roots, but will nevertheless remain psychologically coherent from first to last. [...] [T]he coherence of realistic dialogue parallels that of plot and character. (Cohn 1991:3)

Contudo, esta mesma autora, em *Retreats from Realism in Recent English Drama* (1991), considera que, não obstante esta tradição realista no teatro britânico, o pós-Segunda Guerra Mundial trará uma maior flexibilidade e pluralidade de formas. Cohn descobre diversos mecanismos pelos quais a dramaturgia britânica escapa às tradicionais convenções do realismo, mantendo-se, contudo, dentro de uma matriz realista.

Neste estudo, interessa-nos perscrutar o modo como as até então inimagináveis atrocidades cometidas sobre o corpo e as instituições humanas alteraram perenemente as possibilidades de representação artística da violência. Se admitirmos que a dramaturgia realista resiste à pulsão de metaforizar o mundo e que faz firme opção de interpelar o real com o intuito de o transformar, é objectivo deste estudo escutar o modo como o drama (essencialmente) ousa olhar para um mundo que parecia escapar à possibilidade de representação.

Como balizas temporais para o enquadramento deste trabalho, tomar-se-á como momento fulcral os anos cinquenta e a primeira metade da década de sessenta, período

em que o tratamento artístico da violência se revela como um traço estruturante para a maioria das manifestações culturais e em que a violência se configura como uma característica aglutinadora para a maior parte das experiências sociais. Assim, as obras estudadas estarão compreendidas num período entre 1951, data de estreia da peça *Saints's Day*, de John Whiting, e 1967, ano de estreia de *Dingo*, de Charles Wood, incluindo títulos de Brendan Behan (*The Quare Fellow*, 1954), John Osborne (*Look Back in Anger*, 1956), Harold Pinter (*The Birthday Party*, 1958), Arnold Wesker (*Chicken Soup with Barley*, 1958; *Roots*, 1959; e *I'm Talking about Jerusalem*, 1960), John Arden (*Serjeant Musgrave's Dance*, 1959), David Rudkin (*Afore Night Come*, 1962), Giles Cooper (*Everything in the Garden*, 1962) e Edward Bond (*Saved*, 1965), tendo em conta a maneira como cada obra configura as representações de violência.

A análise deste *corpus* variado permitirá explorar diversas manifestações e tipologias de violência. Assim, entende-se aqui o conceito de violência de uma maneira abrangente, explorando temas como o exercício da violência física, a falência do corpo, a exploração sexual, relações familiares disfuncionais, o conflito de classes e o conflito de gerações, a dissolução da convenção social, a exploração do trauma ou da ação de guerra, o uso de linguagem obscena, ou a violência das instituições sobre o indivíduo. São textos que apresentam agressões físicas várias, esquitejamentos, apedrejamentos, incêndios, homicídios, suicídios, prostituição, penas de morte, campos de concentração, prisões, violência doméstica, conflitos em manifestações políticas, e outras formas de violência.

A finalidade é explorar diferentes maneiras de representar a matéria violenta e atender no seu cruzamento com a matriz realista desse período, verificando as consequentes mutações que estas representações da violência vão operando no cânone realista. Para isto, estabelecer-se-á também um diálogo intermedial, convocando para a exposição obras filmicas e de artes plásticas, tentando interpelar as diferentes maneiras que cada expressão artística foi encontrando para responder aos imperativos culturais e sociais do seu tempo – mas sobretudo, ainda que não esquecendo as diferenças genológicas, atender nas aproximações temáticas e formais que se ensaiavam neste período, entre as diversas formas de expressão artística.

A análise do *corpus* será disseminada pela categorização de diferentes tipos de violência. Assim, tendo em conta as diferentes maneiras de representar a violência no drama, faremos a distinção nas seguintes tipologias de violência: violência sistémica; violência sobre o corpo; violência verbal; e violência de guerra.

No tratamento da violência sistémica trataremos do modo como as instituições de poder exercem opressão, com maior ou menor visibilidade, sobre os indivíduos, estando, obviamente, em foco os conflitos, latentes ou explícitos, entre diferentes classes sociais, mas também entre gerações. Na violência sobre o corpo perscrutaremos a maneira como é representada a dor e fragilidade do corpo, a agressão física, a nudez, a doença, os preconceitos raciais, mas também o retrato de formas de degradação humana, sofridas ou auto-impostas. Também olharemos para o modo como a violência se deixa entrever no uso da linguagem, quer pela utilização de linguagem obscena ou virulenta, quer também na explicitação da sua ineficácia ou impossibilidade. Analisaremos também a maneira como a guerra serve de palco a diversos textos, quer pela presença de personagens da hierarquia militar, quer por ser local para a acção, quer por se convocarem estratégias de guerra para a vida em tempo de paz.

Com este estudo visamos contribuir para a exploração dos caminhos do teatro realista na segunda metade do século XX e enquadrá-lo enquanto meio fundamental para a convocação artística das convulsões sociais e políticas, em contraponto ao teatro poético, ao teatro da derrisão e ao teatro da parábola. Para isto, propõem-se aqui os anos cinquenta, no Reino Unido, como um momento seminal para um novo tratamento da representação da violência nas artes, e muito particularmente, na dramaturgia, fenómeno directamente relacionado com os traumas do pós-guerra e com as mutações sociais então ocorridas. Pretendemos assim contribuir para uma definição da matriz realista como um fenómeno mutável, flexível e em permanente actualização, dependendo das condicionantes sociais e políticas mas constituindo-se, antes de mais nada, como formas e modalidades de manifestação artística. Através do estudo e análise dos textos seleccionados, visamos contribuir para o estabelecimento e definição da violência como um traço aglutinador e estruturante da dramaturgia desse período e propor uma aproximação a um paradigma realista operativo para o teatro contemporâneo.

Primeira Parte

A representação artística da violência

Capítulo Um

Tentativas de periodização da tematização artística da violência

Para quem o grande drama e a literatura séria sejam fontes indispensáveis de prazer ouvirá, muito provavelmente, com grande apreensão os argumentos contra a representação da violência. Ser privado da morte de Hector, do suicídio de Ajax, ou do cegar de Gloucester [...] seria intolerável.

Thomas Gould (1991)

1. A representação da violência na história do teatro

O fenómeno da violência na sociedade e a sua representação artística foi sempre lugar fértil para animados debates e a violência será um dos mais significativos refrãos temáticos da dramaturgia Ocidental. O influente crítico norte-americano Eric Bentley, em *The Life of Drama* (1964), argumenta no sentido de considerar a representação da violência essencial para a experiência dramática: “Sem violência, não haveria nada no mundo a não ser bondade, e a literatura não é essencialmente sobre bondade: é essencialmente sobre loucura” (Bentley 1991: 221). A explicação de Bentley é simples: “a violência interessa-nos porque somos violentos” (1991: 8).

Why does even a bad description of violent actions please us? How could it fail to? We tend to feel our lives are missing in violence, and we like to see what is missing. We tend to be bored, and we like to be caught up in someone else's excitement. We are aggressive, and we enjoy watching aggression. (If we don't know that we are aggressive, we enjoy watching aggression even more.) We never had it so bad, and we like others to be having it worse. (Bentley 1991: 8)

Deste modo, a representação de acções vigorosas ou violentas está na génese da experiência dramática. Está, na lógica de Bentley, no centro da constituição dos

argumentos dramáticos durante toda a história do teatro, bem como das suas personagens, diálogos, pensamentos, e representações (itens que, muito programaticamente, constituem os diferentes capítulos da primeira parte da obra). Assim, o teatro está inevitavelmente dependente da representação destas acções. “Se desejar chamar a atenção do público, seja violento; se desejar manter a atenção do público, seja violento outra vez” (1991: 8), afirma Bentley.

If drama is an art of extreme situations, plot is the means by which the playwright gets us into those situations and (if he wishes) out of them again. Plot is the way in which he creates the necessary collisions – like a perverse traffic policeman, steering the cars, not past, but into each other. The collisions arouse curiosity, and can be arranged to create suspense. (1991: 32)

Contudo, contra-balançando e reconhecendo que nem todas as dramaturgias são “plot-driven” ou, por outras palavras, centradas numa noção aristotélica de encadeamento lógico de acções, afirma: “[a] preferência por uma ausência de enredo corresponde ao gosto moderno pelo artifício, e a frase “só-atmosfera”⁷ expressa o desprezo moderno pela acção violenta” (1991: 18).

Atribuindo categoria de excepção a estas “dramaturgias-sem-argumento”⁸, Bentley inscreve o “material violento” como tema central para a maioria da tradição teatral do Ocidente. E, com efeito, este tem sido um dos seus mais regulares refrãos.

Ainda que a representação da violência na tragédia grega estivesse banida da cena, a dramaturgia da Antiguidade Clássica está pejada de relatos, narrações e descrições de acções violentas e em poucos momentos da história do teatro será possível encontrar um reportório tão farto em fratricídios, parricídios, filicídios, amputações, corpos estropiados, mortes, guerras e quejandos. Com efeito, a descrição da violência figurou desde sempre nas construções narrativas, da *Iliada* à *Odisseia*, do *Antigo Testamento* ao *Inferno* de Dante.

⁷ Interpelando a afirmação de John van Drueten, citada no texto: “Uma peça que seja só-atmosfera, sem enredo, seria essa a ter a minha preferência” (*apud* Bentley 1991: 18).

⁸ Noutros léxicos corresponderá a “peças-paisagem”, por oposição a “peças-máquina”. Cf. Michel Vinaver, « Méthode d’approche au texte de théâtre », *Ecritures Dramatiques : essais d’analyse de textes de théâtre* (Paris : Actes Sud, 2000).

Whether or not one believes that violent behaviour is innate in human beings, violence has always played a major role in storytelling. Artifacts of Egyptian, Sumerian, Minoan, and Babylonian peoples all depict violent events, as do classical works of the ancient Greeks written 3.000 years ago. All rely on violence to propel their narratives. (Trend 2007: 12)

Por isso, será excessivo considerar que a violência não fizesse parte da tragédia ateniense. Com efeito, isso seria, tal como afirma O. Taplin, “não perceber que a matéria da tragédia é a resposta individual a esses acontecimentos; não o sangue, mas sim as lágrimas” (*apud* Goldhill 1991: 28), reforçando a ideia de que no período da hegemonia ateniense no mundo grego, “um período de rápidas mudanças sociais e políticas, a questão do poder e da violência era frequentemente, e de maneira pública, discutida e debatida” (*Ibidem*: 27).

Ainda assim, longe de ser uma dramaturgia do sangue explícito, na tragédia helénica “o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede”, programava Aristóteles na *Poética* (Aristóteles 1994: 121). Os corpos trazidos para o proscénio pelo *ekkyklema* traziam com eles a possibilidade de conciliação entre o relato da acção violenta e o vislumbre das suas consequências, enfatizando assim uma meditação sobre as suas razões e os efeitos. E, mais do que isso, a infalibilidade da máquina trágica, que resulta “da íntima conexão dos actos”, vai confirmando a absoluta e imperativa necessidade do alinhamento de tais acções.

Cedendo ao espectacular, em Roma, no primeiro século a.C., à medida que a experiência dramática vai perdendo terreno para outro tipo de espectáculos, escravos eram chacinados perante o público e integrados numa narrativa dramática, com enredo, figurino e música, em tudo transformando essa violência em mais um “espectáculo de sangue”. Não espantará pois que a tragédia de Séneca esteja povoada de canibalismo, desmembramentos e tortura. “Para os Romanos, era absolutamente necessário olhar sem pestanejar para os acontecimentos violentos, e para todas as consequências filosóficas e políticas que se seguem a essa cena primeva”, afirma Tom Sellar (2005: 10). Alguns críticos reconhecem neste fenómeno “um processo mais lato de degeneração moral entre a população romana e entre alguns dos seus mais notáveis imperadores”, refere James Harley (2006: 41), contrapondo que a aproximação destes elementos à tragédia

não denunciam o esgotamento da forma dramática, mas antes a vão influenciar, determinando a sua evolução. Assim, argumenta que:

[i]t is demonstrable that the Imperial blood spectacles incorporated aesthetic conventions borrowed directly from theatrical performance in order to enhance their popular appeal, including (but not limited to) the use of costuming, music, and even plots based on existing dramas. (*Ibidem*: 42)

Na comédia, para um público habituado à violência através da exposição regular à brutalidade exercida sobre escravos, à guerra e, a partir dos meados do século III a.C., às lutas de gladiadores e outros espectáculos de sangue, Plauto faz das cenas de dor, brigas e ameaças de tortura um manancial de prazer cómico, “não só uma fonte de divertimento secundário; mas elementos importantes para a caracterização que motivam frequentemente a intriga e a acção” (Beacham 1991: 47). Aumentando deliberadamente os elementos de violência verbal e de ameaças de cruéis castigos físicos, Plauto, de acordo com Richard C. Beacham, trabalha com quatro tipos de violência: “actos de violência real convocados pelo texto; abuso verbal; narração de violência que acontece fora-de-cena; e *slapstick*” (1991: 53), estratégias de que mais tarde a farsa se apropriará.

Os Mistérios Medievais faziam do sacrifício (frequentemente sangrento) e da paixão um argumento doutrinário, representados com crescente requinte e invenção. Sendo “um teatro violento para uma época violenta”, engenhosas máquinas de efeitos especiais – “Les Maîtres des Secrets” ou “Les Maîtres des Feints” – “teriam que satisfazer um público exigente e discriminatório largamente versado nos caminhos do derramamento de sangue e de mortes horríveis, tanto no passado como no presente” (Gatton 1991: 80). Esfaqueamento de bebés, decapitações, empalamentos e torturas várias são refrãos do reportório de milagres e mistérios medievais. Assim, simulava-se a violência sobre o corpo, criando a impressão de realidade, através de um jogo de enganos teatrais:

[L]ive actors faced an arsenal of fake instruments of torture, collectively called *feints*, including painted-sponge rocks [...], leather cudgels stuffed with hay [...], trick knives and swords, perhaps with retractable blades [...], and whips [...] fashioned from cloth or other light material that, when doctored with wet dye or paint, seemed to stripe and tear the actor’s flesh. For

executions, actors were replaced by realistic, life-size dummies called *faux corps*, *charnières*, and *décollations*. These would be straw-filled figures or mannequins first sculpted in stone [...], then carefully copied in cardboard [...], and finally painted to resemble the actor cast in the martyr's role. Trapdoors, trick furniture, curtains, suitable screening, diversions, and expert timing allowed the "fake body" to be substituted for the actor – ideally, swiftly and imperceptibly. (Gatton 1991: 86)

Mesmo um gênero tão solar como a *Commedia dell'Arte* fazia uso de uma partitura rica na representação da agressão física, servindo inclusive muitas vezes um propósito cômico, deixando impressiva marca nos seus descendentes *Punch and Judy*, pauliteiros e galheteiros como poucos. Aliás, o mesmo se poderia alegar a propósito do teatro de Robertos, pejados de traulitadas e violências variadas, por vezes inusitadas para um gênero cujo público é sobretudo infantil.

A tragédia shakespeariana está encharcada de sangue, guerra, lutas pelo poder, enfim, violências de múltiplas formas. Embora, "comparando com os seus predecessores [...] Shakespeare não pareça muito viciado na violência" (Barish 1991: 102), de *Titus Andronicus* a *Macbeth*, de *Hamlet* a *Othello*, de *Richard III* a *Henry V*, Shakespeare oferece um extenso cardápio de ações violentas. Não obstante a profusa espectacularidade da violência em Shakespeare – "[o]s seus mais frequentes episódios de violência são duelos de espadas, normalmente envolvendo inimigos mortais" (Barish 1991: 102) –, Jonas Barish, em "Shakespearean Violence: A Preliminary Survey" sugere "um Skakespeare civilizado e civilizador" (*Ibidem*: 121).

The commonest term used about Shakespeare about the man in his own day was 'gentle', here, not only in its Elizabethan senses of 'noble, generous, courteous, polite', but also in its continuing present-day sense of 'mild' – not rough, not harsh, not violent. To me it seems plain that the threads I have tried to follow lend support to the view of a 'gentle' Shakespeare. They suggest a Shakespeare losing interest in violence for its own sake, gradually eliminating it from his farces, associating it increasingly with unruliness, disorder, tyranny, and whatever interferes with life. (*Ibidem*)

Na Itália Renascentista, Sperone Speroni (1500–1588), em *Canace*, onde se apresentavam cenas de incesto entre irmãos, e Giovanni Giraldi (1504–1573), em *Orbeche*, envolvendo cenas de parricídio e de vingança, incendiaram relevantes debates sobre o *decorum* teatral.

Os dramaturgos jacobitas (tais como Middleton, Rowley, Tourneur, Webster) aliavam “formas mórbidas de mutilação e assassinio, unindo estrutura dramática, *schadenfreude* histórica ligada à corte corrupta de Jaime I, e criatividade técnica” (Sellar 2005: 10,11), procurando incessantemente novas e mais chocantes formas de representar a violência e assim, excitar o público. Com efeito, a tragédia jacobita deleitava-se em “assassinios horrendos, tortura dolorosa, e actos gratuitos de crueldade e vingança feroz” (Sierz 2001: 11).

O melodrama do século XIX, nas suas elaboradas codificações dos duelos de espadachins e de conflitos diversos, contextualiza cuidadosamente as representações de violência dentro de balizas morais, onde o bem é quase sempre recompensado e o mal castigado. Assim, haverá acções violentas que são justificáveis dado que resultam da aplicação de princípios de justiça, ao passo que outras acções não poderão ser justificadas uma vez que traduzem somente desejos de poder e mal. De acordo com Tom Sellar:

[W]ith its emphasis on spectacle and pictorial gesture and scenography, melodrama creates the form Hollywood still practices, offering a dramatic experience of violence that is morally acceptable for audiences to enjoy and consume for its presumably redemptive qualities. (2005: 11)

Fascinado pelo sangue e pelo horror, o Théâtre du Grand-Guignol, fundado por Óscar Méténier, em 1897, no seguimento do aparecimento de pequenos espaços teatrais consagrados sobretudo ao naturalismo, apresentavam uma “média de quatro assassinatos por noite” (Callahan 1991: 165), devotando a sua actividade à representação de violência cómica e séria, através de “simples truques de iluminação, espelhos, maquilhagem e truques na imaginação do público” (*Ibidem*: 171) e, tematicamente, centrado no “comportamento anormal ou farsicamente anómalo” (Emeljanow 1991: 151). E isso, na esfera do horror, do sórdido, do bizarro, do insólito, mas também do fársico:

Grand Guignol offered a vision of hell which left no opportunity to block off the unpleasant or to allow the comfort of the theatrical occasion to blur its implications. The primitive forces unleashed in the plays have little to do with civilized behaviour. Violence must be seen and shared, thereby stripping away the veneer of middle class theatregoing conformity. (*Ibidem*: 159)

O século XX é anunciado pela distopia ubuesca de Alfred Jarry (1896), onde se planeiam execuções massivas como se de uma brincadeira de crianças se tratasse e continua com a proposta surrealista de André Breton de que a verdadeira acção surreal seria sair para a rua com uma arma e atirar sobre os transeuntes, confundindo aí perenemente ficção e realidade, a violência e a sua representação. O século XX trará sucessivas guerras, revoltas e demonstrações de violência inimagináveis até então, que terão, inevitavelmente, repercussões em todas as possibilidades de representação artística da violência. O mundo e a história, bem como as suas possibilidades de representação foram-se complexificando exponencialmente, encarregando-se de complicar abordagens mais simplistas.

2. Cronologias para a representação da violência

Se para Eric Bentley, citado no início deste capítulo, a representação da violência é algo inalienável à experiência dramática e, portanto, transversal a toda a história do teatro, podemos, contudo, esboçar algumas tentativas de periodização. Valeriano Bozal na “Introdução” a *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo* (2006), afirma que, nos primeiros anos do século XIX, por um lado, as gravuras de Goya agrupadas na série “Desastres de la Guerra” e, por outro, as obras de pintores napoleónicos, tais como Jacques Callot, Géricault, Delacroix ou Honoré Daumier, marcaram duas alternativas para a representação da violência. Assim:

Mientras que los artistas napoleónicos la legitiman en la sublimidad del héroe y de la nueva época que nace, los *Desastres* llaman ante todo nuestra atención sobre la deshumanización que produce. (Bozal 2006: 17)

De uma maneira bastante sucinta, Bozal convoca duas linhagens para a representação artística da violência que ajudam a distinguir vários dos caminhos tomados ao longo do século XX (e que ainda ajudam a perceber algumas das representações oferecidas no século XXI): uma que reforça o sacrifício agónico do herói ou da figura retratada, fazendo sobressair as suas características heróicas face à sobrevivência ou à coexistência com situações ou eventos adversos; outra que serve a denúncia de acções violentas, lembrando o processo de desumanização que a violência e a fruição estética da representação da violência produzem.

Na mesma introdução, Bozal aponta que no século XX a violência adquire um carácter diferente do que lhe foi próprio noutros séculos anteriores. Assim: “[p]or um lado, a violência alcança uma dimensão maior em guerras e em todo o tipo de conflitos bélicos, e também maior extensão e intensidade, afectando directamente a população civil” (*Ibidem*: 18). Além disso, “a violência é mais conhecida e, de certo modo, mais familiar: os meios de comunicação de massas colocam-na imediatamente ao nosso alcance, por vezes em tempo real, informam-nos sobre [a violência] e convertem-na num referente quotidiano para a nossa existência” (*Ibidem*). E, por último, o século XX descobre “um tipo de violência que, se já era conhecida antes, só [então] se configura claramente como tal e é analisada em todas as suas dimensões: aquela que se exerce no modo de ‘olhar’ o outro, na maneira de o objectificar, interpretar e imaginar” (*ibidem*).

A narrativa que acompanha esta evolução é pautada pelos denominadores da banalização da violência por via da sua distribuição massiva e constante exposição, eliminando-se assim “as restrições morais que podem constituir um obstáculo ao exercício da violência” (*Ibidem*: 29), e da sua estetização – entendida como o “processo segundo o qual a imagem que representa o exercício da violência elimina os aspectos negativos que lhe são próprios [e] elimina a sua negatividade ainda que mantenha o epicentro do motivo” (*Ibidem*: 30). Assim, a violência vai-se tornando como um valor em si próprio e invadindo todos os campos da vida humana em sociedade, desde as suas representações artísticas às relações laborais, passando pelos modo como se documenta a história e o quotidiano.

Assim, no século XX a representação da violência terá adquirido formas muito diversas.

En los años veinte y treinta, la violencia revolucionaria estuvo presente en el arte de manera directa y evidente y alcanzó sus

limites más extremos en el cartelismo y, con un lenguaje muy diferente, en la retórica de la monumentalidad. La propaganda se sirvió, con mayor o menor éxito, de abundantes motivos que inducían al cambio violento, social y político, exaltando el heroísmo y la resistencia de los ciudadanos. La primera Gran Guerra vio cómo se producían multitud de carteles cuyas imágenes alentaban la destrucción del enemigo; la segunda desarrolló aún más esta tendencia pero los hechos desbordaron cualquier propaganda y el conocimiento de la barbarie conmocionó a la población. También el arte respondió a esta situación abandonando el talante heroico propio del conflicto y mostrando el estupor que los hechos producían. (*Ibidem*: 47)

Deste modo, Valeriano Bozal avança com a proposta de estabelecimento de três momentos para a representação da violência na história recente. Em cada um deles o ponto de vista perante a violência alterar-se-á, bem como as agendas artísticas e as suas linguagens, os assuntos representados e a perspectiva que se terá sobre eles; e alterar-se-á, também, o papel que desempenham os meios de comunicação de massas e a relação que estes terão com a produção artística (*Ibidem*: 48).

Assim, um primeiro momento compreenderá a Guerra Civil de Espanha, a Segunda Guerra Mundial e os anos imediatamente posteriores. Este momento será marcado pelo “extermínio sistemático de grandes colectivos de cidadãos motivado por características étnicas e culturais, a aniquilação da população civil por meio de bombardeamentos massivos com a finalidade de destruir a moral na retaguarda, o uso da bomba atómica” (*Ibidem*: 48). Estes fenómenos evidenciarão “a capacidade tecnológica para a destruição que se desenvolveu tanto quanto o facto de que todos poderiam incorrer na violência e que esta não se limitava nem aos mais incultos, nem aos mais primitivos, nem aos mais malvados” (*Ibidem*: 48). Este momento, de acordo com Bozal, será de “estupor e perplexidade, tempo de perguntas. Como foi possível? Como contá-lo? Como fazer-lhe referência? Qual o seu alcance? Será que se poderá repetir?” (*Ibidem*: 49).

O segundo momento terá início com o processo de descolonização e culminará com a derrota dos Estados Unidos da América e dos seus aliados na Guerra do Vietname. Os processos de descolonização envolvendo países europeus vão trazer novas coordenadas ao problema da violência, sobretudo pela discussão da legitimidade

da violência revolucionária. Se as resistências ao nazismo e aos vários fascismos europeus ancoravam as suas actividades na utilização de uma violência legítima, os actos de violência anti-colonial complicavam as coordenadas, envolvendo, por um lado, a defesa de lutas legítimas contra o colonialismo, a xenofobia e o racismo, mas por outro, a utilização de estratégias terroristas.

A guerra do Vietname complicará ainda mais esta questão. De acordo com Bozal:

El horror ante los acontecimientos de 1940-45 dio paso a una justificación de la violencia que se ejercía en defensa propia, tanto más valorada cuanto que a la resistencia indochina contra el colonialismo francés le sucedió un confito en el que, además de exterminar sistemáticamente a la población civil, el uso de armas químicas y biológicas prohibidas por los acuerdos internacionales acarrea la destrucción por largos años de la naturaleza y de las fuentes necesarias para la supervivencia de la colectividad. La amplia difusión de imágenes en las que se captaban directamente, en ocasiones en tiempo real, estas acciones fue un factor decisivo para el conocimiento de los hechos y determinó un profundo choque en la opinión pública, lo que produjo movilizaciones y resistencias que son conocidas por todos. (*Ibidem*: 57)

Ainda de acordo com o autor, com esta profunda mudança na opinião pública, o debate sobre a violência revolucionária parecia desnecessário uma vez que esta se identificava com a resistência, com a sobrevivência e com a auto-defesa. O protagonismo passava a ser das vítimas e não dos agressores. Este aspecto antecipava um novo momento.

Assim, num terceiro momento, a actualidade, reúne e exponencia muitas das características dos anteriores momentos, em grande medida devido aos desenvolvimentos tecnológicos que permitem destruições cada vez mais apocalípticas. Contudo, vai crescendo na opinião pública a recusa de qualquer tipo de violência e parece cada vez mais indefensável a noção de violência legítima.

La guerra entre Irán e Irak, en la que se utilizaron armas químicas tanto contra los combatientes como contra la población, la guerra de los Balcanes, la primera guerra de Irak,

la violencia extrema en los territorios palestinos y la sustitución de la justicia por la venganza, la guerra de Afganistán, con la secuela de Guantánamo, Chechenia y la segunda guerra de Irak y el “terrorismo de masas” son acontecimientos que muchas veces borran la diferencia entre guerra e genocidio, entre resistencia y terrorismo, ignoran sistemáticamente los derechos humanos, la situación de población civil y los derechos de los prisioneros fijados por las convenciones internacionales. (*Ibidem*: 58)

Além disso, são ofensivas militares muitas vezes acompanhadas de muito perto pelos meios de comunicação de massas, o que força os intervenientes a uma manipulação das informações, cada qual resgatando para si o uso de uma violência legítima ou justificável.

Contudo, e ainda acompanhando o argumento de Bozal, talvez o aspecto mais importante seja a noção de que a prática da violência não afecta somente a quem a perpetra, nem às suas vítimas, mas também a quem a contempla (e a permite). E, por isso mesmo, se pode dizer que a sua condição negativa é universal – afecta a todos. Aliás, este é um argumento em sintonia com a proposição de Slavoj Žižek, que também dedicou a este tema importante matéria, nomeadamente em *Violence: Six Sideways Reflections* (2008), argumentando que a violência talvez possa ser melhor definida pelas testemunhas do que pelas vítimas ou pelos agressores – o que é uma ideia extremamente operativa quando aplicada ao contexto performativo.

No que diz respeito a uma tentativa de periodização no tratamento artístico da violência, também é muito pertinente a proposta de Alice Zeniter. Ensaçando uma genealogia da violência – para tratar de *L'extrême violence dans le théâtre britannique contemporain* (em Bond, Kane e Berkoff)⁹ – distingue a sua representação também em três momentos, respeitantes a três modelos de tragédia: a grega, a romana e a shakespeariana. Assim, com o intuito de ilustrar tratamentos diferentes da violência onde o teatro contemporâneo vai ainda colher fórmulas, demonstra como a herança da representação da violência na tragédia grega consiste, e cito: no entendimento da acção violenta segundo a definição aristotélica de catástrofe, ou seja, “acção perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais

⁹ « Mémoire de Master » apresentada na Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études Théâtrales, 2006-2007, sob a orientação de Catherine Naugrette.

casos semelhantes” (Aristóteles 1994: 119); na representação de violência física (mortes, suicídios, auto-mutilações...); em atentados ao respeito devido aos mortos; na violência transgressora no que diz respeito às leis da cidade e aos costumes; e na existência de circunstâncias agravantes (razões familiares, contexto social, etc.). No que diz respeito à tragédia Romana, esta terá deixado como herança o começo da exploração de um imaginário apocalíptico; a aparição do sadismo no seio dos actos violentos e, portanto, da violência psicológica, o refinamento da exploração da crueldade com actos de tortura ou barbárie; bem como uma menor desconfiança no espectáculo. Em Shakespeare, Zeniter notava um gosto pelo exagero e pelo grotesco; a satisfação do espectáculo da violência em cena; tratamento da violência sexual, bem como de torturas e barbárie. Neste levantamento, reparava ainda nas ausências em cada um dos modelos de tragédia. Assim, na tragédia helénica não haverá violência sexual, nem violência psicológica, nem violência massiva; nem tão pouco a violência espectacular. Na tragédia romana, ainda que presente, o imaginário apocalíptico é ténue; também não há violência massiva; e a transgressão é meramente religiosa. Em Shakespeare o imaginário apocalíptico é limitado às catástrofes naturais; e também não há violência massiva (Zeniter 2007: 39).

Observando este mapa temático, Zeniter considera que :

Le mal ne fait pas parti du quotidien des hommes dans les tragédies premières d’où l’on pourrait dire que l’originalité des pièces contemporaines étudiés réside en ces points : obsession du massacres de masse ; conscience d'une annihilation techniquement possible de l'humanité ; banalité du mal dans les deux sens (on peut y survivre comme victime -apparition du mort vivant - et comme bourreau - la figure d'Eichmann): d’où fin des héros; accroissement de la fréquence des exactions (apparition de l'idée d'une violence quotidienne) ; immanence et non transcendance du mal ; Multiplication des violences sexuelles ; Multiplication des violences « légères » (insultes, harcèlements, coups) ; dégradation du mourir. (Zeniter 2007 : 40)

Nesse sentido, e ensaiando uma tipologia para a representação da violência na contemporaneidade – que Zeniter caracteriza como “a violência extrema do

contemporâneo”, a autora identifica quatro traços dominantes: a violência de massas; a compreensão da destruição humana; a subjugação à lógica do apocalipse; e a banalização do mal.

Se na situação trágica tradicional os actos violentos obedecem a uma situação íntima – sem o “anonimato do mal” –, na contemporaneidade, a violência “ressoa em toda a esfera da *polis* e essa nova condição apaga tanto os rostos das vítimas como os dos carrascos. Trata-se de uma violência de massas que não se prende a indivíduos nem a duelos” (*Ibidem*: 41). E o momento fulcral para a separação entre estas duas noções é, de acordo com a autora, os inimagináveis horrores de Auschwitz. E, com recurso a uma citação de Hannah Arendt, clarifica:

Puis vinrent les usines de la mort et tous moururent ensemble : jeunes et vieux, faibles et forts, malades ou en bonne santé ; ils moururent non en qualité d’individus, c’est-à-dire d’hommes et de femmes, d’enfants ou d’adultes, de garçons et de filles, bons ou méchants, beaux ou laids, mais ils furent réduits au plus petit dénominateur commun de la vie organique, plongés dans l’abîme le plus sombre et le plus profond de l’égalité première ; ils moururent comme du bétail, comme des choses qui n’auraient ni corps ni âme ; ni même un visage sur lequel la mort aurait pu apposer son sceau. (Arendt *apud Ibidem*: 42)

Ainda seguindo a argumentação de Zeniter, um outro traço estruturante para a representação da violência na contemporaneidade, e decorrente do primeiro, será a destruição da forma humana. Assim, se na tragédia clássica e shakespeariana a “atrocidade da violência nasce justamente da visão de um corpo humano marcado pela monstruosidade, tomado pelo disforme”, a dramaturgia contemporânea distingue-se pela “transformação do corpo humano em coisas sem nome, na aniquilação da forma humana pela catástrofe nuclear” (*Ibidem*: 45).

Esta transformação resulta numa subjugação a uma lógica apocalíptica, no sentido em que a destruição do mundo e a possibilidade de aniquilação existe como uma ameaça imanente e constante. Assim, se “a violência dos antigos era transcendente, necessitando de um acto de violência vertical, vindo do céu para a terra, a violência apocalíptica de um Bond ou de uma Kane são o fim natural do destino da humanidade, um fim para o qual se dirige quotidianamente” (*Ibidem*: 46). Contudo, “é possível ver

no seu aparente pessimismo, ou nihlismo, a construção de uma ameaça que tem por fim servir de espigão” (*Ibidem*: 46), para que possa, em última análise, provocar mudança.

Tudo isto, e ainda de acordo com Zeniter, irá desembocar no conceito proposto por Arendt de “banalização do mal”. Assim, se “o monstro antigo é, de uma certa maneira, um não-humano, dado que está, à vez, ou a montante ou a jusante da humanidade do coração que dita as normas da cidade” (*Ibidem*: 46), a violência na contemporaneidade “não está separada do mundo quotidiano, dos prazeres, e mesmo do refinamento. As duas caminham em paralelo sem se tocar. Esta constatação impôs-se com força perante os espectáculos dos altos dignatários nazis” (*Ibidem*: 47).

3. A relevância da Segunda Guerra Mundial para o entendimento da violência

O que parece determinante neste esboço de cronologia, não obstante a importância das formas de representar a violência, é a periodização a que obedece a lógica de Zeniter. E, nesse sentido, a Segunda Guerra Mundial e os horrores a ela associados marcam uma mudança de paradigma. John Fraser, numa obra seminal sobre o tratamento da violência na arte, *Violence in the Arts* (1974), sintetiza:

The large scale revelations from Nazi Europe caused the collapse of those certainties for the even moderately reflective. On the one hand there was the politicization of violence, the incorporation of atrocious violences into the very fabric of society, and hence a demonstration of the possibility of the legitimation of the illegal, the centralization of the eccentric. And on the other, given the large number of perfectly ordinary people involved in the way or another in the perpetration of hitherto unthinkable horrors, there was the disquieting intimation, not only that there are latent possibilities for frightfulness in a great many people, but that relatively small shifts in social structures can permit those possibilities to realize themselves. (Fraser 1974: 84-85)

Com efeito, a literatura, a dramaturgia, a filosofia, o pensamento político da segunda metade do século XX identificam a Segunda Guerra Mundial, e mais concretamente Auschwitz e Hiroshima, como marcos absolutamente transfiguradores para a cosmovisão dominante. Edward Bond declara-se: “tal como todos aqueles que vivem

neste meado de século ou que nasceram mais tarde / sou um cidadão de Auschwitz e um cidadão de Hiroshima / do lugar onde o mal cometeu o mal e do lugar onde o bem cometeu o mal / até haver justiça não há outros lugares na terra: há apenas estes dois lugares”. Brecht, no poema “Aos que nascerem depois de nós”, interroga, liricamente: “Que tempos são estes em que falar de árvores é quase um crime [?]”; Camus declara “este século sem piedade, o século XX”. Hannah Arendt, em *Auschwitz e Jerusalem* (1946), designa como a origem da época moderna a imagem do Inferno Nazi, e declara como objectivo, tal como sublinha Catherine Naugrette em *Paysages dévastés* (2004), o dever de regressar a essa história para poder chegar a um novo conhecimento sobre o homem e fundar um destino novo:

Nous avons désespérément besoin, pour l’avenir, de l’histoire vraie de cet enfer construit par les nazis. Non seulement parce que ces faits ont changé et empoisonné l’air même que nous respirons, non seulement parce qu’ils peuplent nos cauchemars et imprègnent nos pensées jour et nuit, mais parce qu’ils sont devenus l’expérience fondamentale de notre époque et sa détresse fondamentale. (Arendt *apud* Naugrette 2004 : 14-15)

Theodor Adorno afirmará (em *Prismes*, 1955), com eco notável, que “escrever um poema depois de Auschwitz é bárbaro, e isso afecta até o conhecimento que explica porque é que se tornou impossível escrever hoje poemas” (Adorno *apud* Naugrette 2004 : 15); e, mais tarde, que “Auschwitz provou, de maneira irrefutável, a destruição da cultura” (*Ibidem*).

É a mesma ideia expressa na formulação de Jean-François Lyotard:

Suppose that an earthquake destroys not only lives, buildings and objects but also the instruments used to measure earthquakes, directly and indirectly. The impossibility of quantitatively measuring it does not prohibit, but rather inspires in the minds of the survivors the idea of a very great seismic force... [W]ith Auschwitz, something new has happened in history (which can only be a sign and not a fact), which is that the facts, the testimonies which bore the traces of *here’s* and *now’s*, the documents which indicated the sense or senses of the facts, and the names, finally the possibility of various kinds of

phrases whose conjunctions makes reality, all this has been destroyed as much as possible. (*apud* Patraça 1999: 86)

Em “L’Heure du crime et le temps de l’œuvre d’art”, um ensaio onde Peter Sloterdijk define a época moderna como a época do monstruoso, como a época onde não há mais a possibilidade de possuir um alibi perante o monstruoso global, o filósofo lembra que o século XX “desempenha um papel preponderante da hora do crime da modernidade: aí, eliminámos pouco a pouco os alibis históricos e regionais para fazer de todos os contemporâneos as testemunhas e os cúmplices potenciais do monstruoso criado pelo homem” (*apud* Naugrette 2004: 12).

Giorgio Agamben, em *Remnants of Auschwitz* (2002), uma obra que evoca o testemunho de Primo Levi e que sublinha a importância que os prisioneiros nos campos de concentração nazi atribuíam à necessidade de sobreviver para se tornarem testemunhas do horror, refere-se a Auschwitz como “a experiência devastadora na qual o impossível é obrigado a tornar-se real. Auschwitz é a existência do impossível” (Agamben 2002: 148).

Em *Paysages dévastés: Le théâtre et le sens de l’humain*, Catherine Naugrette, num capítulo titulado « Le théâtre à l’heure du crime » (2004 : 9-31), mapeia com precisão estas e outras aproximações e citações a este momento crucial para a história do século XX, abrindo ainda mais o terreno:

[Ceux qui] pensent que, désormais, la pratique artistique est “déterminée et définie par Auschwitz ([Heiner] Müller [1991] : 192), ne fait rien à l’affaire : la problématique de l’art, et en particulier du théâtre, se définit nécessairement aujourd’hui par rapport à la Shoah, même si c’est pour en nier l’influence, en rejeter la trace, s’évertuer contre. Dans la mesure où l’expérience d’Auschwitz – c’est-à-dire des camps, de tous les camps [...] – est celle de la déconstruction systématique du sujet, et par la même celle d’une remise en cause fondamentale de la condition humaine et de tous les domaines qui la définissent, elle ne peut qu’être à la fois le centre et l’origine de l’art contemporain, ainsi que du théâtre, en ce qu’il se rapporte au monde et aux hommes qui l’habitent. (Naugrette 2004 : 18)

Na mesma linha, Susan Neiman em “Sem-abrigo”, capítulo da obra *O mal no pensamento moderno: Uma história alternativa da filosofia* (2002) sinaliza, na História, dois acontecimentos que abalaram a noção do mal e a maneira como o homem foi entendendo a noção de catástrofe: o terramoto de Lisboa e os campos de Auschwitz.

Tanto Lisboa como Auschwitz ocorreram em épocas de grande efervescência intelectual. Em ambos os casos, a catástrofe virou a mesa onde permaneciam suposições que já eram precárias. Contudo, em ambos os casos, os próprios acontecimentos criaram fronteiras entre o que podia e o que não podia ser pensado. (Neiman 2002: 269)

O argumento de Neiman é muito sugestivo: “O terramoto de Lisboa, mais que qualquer outro, foi considerado o acontecimento mais chocante para a civilização ocidental desde a queda de Roma” (*Ibidem*: 270). As reacções afectas à Igreja foram bastante diversas: “os teólogos mais ortodoxos viram o terramoto como uma dupla dádiva do Céu. Não só permitia punir as transgressões particulares, mas também mostraria àqueles que pensavam que as obras de Deus estavam esgotadas numa criação distante e abstracta que Ele ainda desempenhava um papel no mundo” (*Ibidem*: 272). Mas todas elas viam, necessariamente, a acção de Deus no Terramoto:

Os jansenistas usaram o facto de Portugal ser um antro de jesuítas para mostrar que Deus desejava esmagar a Inquisição. Ao escolher o dia de Todos os Santos para lançar o Seu sopro, Deus enviou o sinal de que até os santos lhe tinham rogado que punisse Lisboa pelas suas perversões religiosas. Um padre explicou por que razão tantas igrejas tinham sido destruídas, enquanto uma rua cheia de bordéis continuava de pé: Deus mais depressa perdoa às criaturas perversas que frequentam esses lugares que àqueles que profanam a Sua própria casa. Estas explicações são de um valor inestimável, pois podem ser aplicadas por contraponto às confissões *ad nauseam*. Os Jesuítas não tiveram dificuldade em responder com o contra-argumento de que o terramoto era a reacção de Deus a uma Inquisição que se tornara negligente – nem em reagir ao terramoto com um auto-de-fé. (*Ibidem*: 274)

Contudo, a reacção que imperou foi a laica, epitomizada na conhecida resposta do Marquês de Pombal ao jovem rei D. José I: “cuidar dos vivos, enterrar os mortos e fechar os portos”. Tal como afirma Neiman, “a vitória do Marquês foi a vitória da teoria de que os propósitos de Deus não têm funções públicas” (*Ibidem*: 279). O que aconteceu, discute a filósofa nova-iorquina, levou a:

uma mudança tão profunda na consciência que muitas vezes não se dá conta dela. Desde Lisboa que os males naturais nunca mais tiveram grande relação com os males morais; a partir deste momento nunca mais tiveram qualquer significado. Um desastre natural é objecto de tentativas de previsão e controlo, não de interpretação. (*Ibidem*: 280)

Mas, na argumentação de Neiman, será Auschwitz que representará novas formas de entender o mal. É certo, argumenta, que a humanidade já teria assistido a outros genocídios e a outras formas de monstruosidade. E mesmo durante a Segunda Guerra Mundial o horror não se restringia a Auschwitz. Hiroshima ou os *gulags* soviéticos são disso exemplo. Mas Auschwitz corresponde ao “colapso conjunto da modernidade” (*Ibidem*: 285) – é a “mistura perversa de industrialização com uma pretensa humanidade que torna os campos da morte horripilantes” (*Ibidem*: 286). Assim:

Se há algo de novo no mal contemporâneo, não é simplesmente uma questão de quantidade relativa, nem de relativa crueldade. As câmaras de gás foram inventadas para poupar as vítimas a formas mais dolorosas de morte – e para poupar os assassinos a uma visão que poderia perturbar as suas consciências. (*Ibidem*: 286)

E mais: com Auschwitz tornou-se impossível separar o mal exercido pela acção dos indivíduos das suas intenções. Se “depois de Lisboa, a palavra *mal* passou a restringir-se ao que foi chamado “mal moral”, e se “o mal moderno é o produto da vontade” (*Ibidem*: 299), Auschwitz levantou “problemas filosóficos porque deixou pouco clara a natureza das responsabilidades a assumir” (*Ibidem*: 301). Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* – “a mais importante contribuição do século XX para o problema do mal” (*Ibidem*: 303) – dá conta de uma tentativa de separação entre a intenção e a acção: os carrascos nazis estariam “somente” a cumprir ordens. As suas intenções seriam as de

providenciar o sustento para as suas próprias famílias e as de obedecer às estruturas sociais e de poder. Contudo, o colapso ontológico e cultural que Auschwitz acarreta impossibilita esta separação: “No mal contemporâneo, as intenções dos indivíduos raramente correspondem à magnitude do mal que são capazes de causar” (*Ibidem*: 304). Ou, posto de outro modo: “[q]uando a noção de que o mal exige uma intenção malévola é lançada na confusão, as tentativas de assumir responsabilidades pelo sofrimento hão-de parecer sempre precárias” (*Ibidem*: 313). Assim, não mais a acção do indivíduo pode ser justificada pela sua intenção. Nem ele, tão pouco, pode ser apenas julgado com base na sua alegada intenção.

São muitos os posicionamentos que fazem do final da Segunda Guerra Mundial - e de Auschwitz em particular – um momento de cisão com a restante história da Humanidade e um momento de profundas alterações na cosmovisão universal. Naugrette refere-se-lhe como “o incontornável, o intolerável começo do mundo contemporâneo” (Naugrette 2004: 16). Mas são muitos e variados os epítetos que o pós-Segunda Guerra Mundial vai receber: a era do epílogo (Steiner), um tempo em ruínas (Ortega y Gasset), a lição crucial deste século (Agamben), entre muitos outros.

O teatro e a dramaturgia, foram, forçosamente, reformados por toda esta nova cosmovisão e cartografia da violência. Muito sumariamente – até porque voltaremos a este assunto – a banalização e estilização da violência conduzirão à indiferença e à saturação, bem como diminuirão o alegado poder agónico da sua representação artística. Assim, por um lado, actos de violência e realidade tornaram-se cada vez mais banalizados e domésticos, levando à representação de pequenos actos múltiplos, não-agónicos, de violência; por outro lado, a representação da violência denunciava muitas vezes uma atitude de compromisso com o real e uma maneira de encarar a realidade, fazendo parte de um gesto artístico mais amplo. A violência, tal como o influente crítico Michael Billington afirma, “impregnou a cultura nos anos cinquenta”. Com efeito, tornara-se então claro que a violência seria um tema “que preocupava um número largo de escritores e que as razões para isto eram sociais, políticas e culturais” (Billington 2007: 109).

Contudo, e concordando em absoluto com as alegações de Catherine Naugrette, também cremos que é em momentos como esse, em que as próprias possibilidades de representação são questionadas, que o teatro e a dramaturgia melhor se testam e melhor provam a sua absoluta necessidade.

Mis à l'épreuve de l'horreur, affronté au dur devoir de dire l'impensable passé en même temps que de penser l'impensé nouveau, le théâtre ne s'occupe plus seulement de déjouer les contraintes et les limites d'un et d'une poétique révolue afin de mieux se redéfinir. À « l'heure du crime », il s'interroge désormais sur ce qui le constitue comme théâtre et comme art, à savoir sur ses pouvoirs et sur ce qui le fait encore exister en tant que tel : le pouvoir de faire rire, celui de représenter et de donner sens au monde, au chaos, le pouvoir de mettre en scène la vie et la mort, enfin celui d'éveiller le sens de l'humain. (Naugrette 2004 : 22)

Capítulo Dois

Esboço de uma cartografia da representação da violência no teatro

O teatro está numa posição privilegiada para ter uma qualquer palavra a dizer sobre o assunto da violência. Nenhuma outra forma de arte consegue sugerir ligações entre os pequenos comportamentos quotidianos e as grandes forças de uma maneira tão palpável.

Tom Sellar (2005)

1. Violência: um conceito multimodo

São muitas as maneiras de representar a violência e muitas são também as razões para a representar. Múltiplos são também os sentidos que o termo “violência” acarreta. No *Oxford Dictionary of English*, “violence”, responde ao seguinte: “1) comportamento que envolva força física com intenção de magoar, ferir ou matar alguém ou alguma coisa; (...) o exercício ilegal de força física ou intimidação pela exibição dessa mesma força; 2) intensidade de uma emoção ou de uma força natural destruidora”. No *Dicionário Houaiss* “violência” merece a seguinte definição:

1. qualidade do que é violento <a v. da guerra>; 2. acção ou efeito de violentar, de empregar força física (contra alguém ou algo) ou intimidação moral contra (alguém); acto violento, crueldade, força <sem lei, a polícia pratica violências contra o indivíduo> <o gigante derrubou a porta com a sua v.>; 3. exercício injusto ou discricionário, ger. ilegal, de força ou poder <v. de um golpe de Estado>; 3.1. cerceamento da justiça e do direito; coacção, opressão, tirania <viver num regime de v.>; 4. força súbita que se faz sentir com intensidade; fúria, veemência <a v. de um furacão> <uma v. de sentimentos> <a v. de sua linguagem>; 5. dano causado por uma distorção ou alteração não autorizada <v da censura pouco esclarecida>; 6. o génio irascível de quem se encoleriza facilmente, e o demonstra com

palavras e/ou acções <temia a v. com que o avô recebia tais notícias>; 7. JUR constrangimento físico ou moral exercido sobre alguém, para o obrigar a submeter-se à vontade de alguém; coação. V. arbitrária DIR. PEN. Crime que consiste em praticar a violência, no exercício de uma função ou a pretexto de exercê-la. V. carnal. DIR. PEN. Relação sexual mantida com uma mulher mediante a utilização de força; estupro, violação. (3712)

E, na mesma entrada desse mesmo dicionário, recorda-se igualmente a raiz etimológica latina de “*violentia*”, mas com o sentido de “violência, impetuosidade (do vento), ardor (do sol); arrebatamento, carácter violento, ferocidade, sanha; rigor, severidade”; derivando de “*violentus*”: “impetuoso, furioso, arrebatado”.

Assim, se considerarmos como definição básica a ideia de que “violência” consiste em comportamentos fisicamente agressivos que provocam, ou que poderão provocar, ferimentos ou morte, concordaremos que o que aqui é sublinhado são as manifestações físicas dos actos considerados violentos. Contudo, podemos expandir esta definição ao considerarmos a violência psicológica exercida por indivíduos ou instituições, a violência de natureza sexual, quer através da coação ou do abuso, a violência sobre crianças, a violência doméstica, a violência na guerra e as suas consequências traumáticas, entre muitas outras manifestações. Com efeito, o termo violência comporta um número variado de acepções que, juntas, cobrem “uma paisagem considerável” (Zeniter 2007: 11). Nesse sentido, Alice Zeniter reúne os seguintes sentidos para violência(s):

Des actes agressifs physiques et psychologiques mais aussi bien le fait d’avoir recours à ces actes, ou encore toute action accomplie aux dépens d’une personne sans l’accord de celle-ci. Le code pénal, quant à lui, considère comme « violence » toutes « atteintes à l’intégrité physique ou psychique de la personne humaine », incluant ainsi les atteintes aux biens mêmes de la personne. Il y a violence lorsque la personne est lésée tant dans ses manifestations empiriques (propriétés) que dans sa portée idéale. Ainsi, si l’on parle de violence pour désigner une multitude d’actes, le terme désigne presque exclusivement une action exercée par une personne sur une autre. (2007 : 11)

Reafirmando o conceito de violência como um conceito multimodo e susceptível de múltiplas acepções, esta autora entende como violentas acções como: o roubo, o assalto e a intrusão, no que diz respeito a violências sobre a propriedade; golpes, ferimentos, torturas e actos de barbárie, raptos e sequestros, mortes, violações, agressões e perseguições sexuais, no que diz respeito a actos violentos sobre o corpo; profanações, no que diz respeito ao desrespeito pelo corpo já morto; a ameaça, a coacção, a humilhação ou o incitamento ao suicídio, no que diz respeito à manifestação da violência psicológica (2007: 12).

“Violência pode ser definida *a minima* como a aplicação de uma força que permanece estranha ao sistema dinâmico ou energético com o qual interfere”, explica Jean-Luc Nancy (2005: 16). Tratando a violência como um fenómeno cultural, Jon Abbink, introduzindo *Meanings of Violence* – uma antologia que lida essencialmente com a violência inter-pessoal e de enfoque claramente alimentado pelas disciplinas da história, da sociologia e da antropologia, e que visa “trazer uma nova luz à violência oferecendo uma variedade de estudos na ‘versatilidade’ da *performance* violenta” (2000: xi), descreve-a da seguinte maneira:

Violence is a human universal: in no known human society or social formation is interpersonal aggression, physical threat, assault, or homicide and armed conflict completely absent or successfully banned. (2000: xi)

Assim, sublinham-se quatro elementos mínimos para a sua definição:

The ‘contested’ use of *damaging physical force* against other humans (...), with possibly fatal consequences and with purposeful *humiliation* of other humans. Usually, this use of force – or its threat – is pre-emptive and aimed at gaining *dominance* over others. This is effected by physically and symbolically ‘*communicating*’ these intentions to others. Such a description of violence shows that it is always by nature, ambiguous interaction. (*Ibidem*: xi)

“Violência é um conceito escorregadio – não-linear, produtivo, destrutivo e reprodutivo. É mimético”, afirmam Nancy Scheper-Hughes e Philippe Bourgois (2004), na

“Introdução” de uma antologia – *Violence in War and Peace*¹⁰ – que visa problematizar “a distinção entre formas de violência públicas e privadas, visíveis e invisíveis, legítimas e ilegítimas, em tempos que podem ser melhor descritos, em muitas partes do mundo, como nem de guerra nem de paz” (Bourgeois 2004: 4). O argumento é o de que a violência promove a violência – os autores referem-se a um “*continuum of violence*” – e que uma forma de violência pode levar à sua manifestação ainda que em formatos diferentes:

Structural violence – the violence of poverty, hunger, social exclusion and humiliation – inevitably translates into intimate and domestic violence. (...) Politically motivated torture is amplified by the symbolic violence that trails in its wake, making those who were tortured feel shame for their “weakness” in betraying their comrades under duress. Rape survivors – especially those who were violated with genocidal or sadistic political intent during civil wars (...) often become living-dead people, refusing to speak of the unspeakable, and are often shunned or outcasted by kin and community, and even by comrades and lovers. (*Ibidem*: 1)

Um entendimento da violência com esta espessura cultural afasta-nos de uma noção deste fenómeno em que o enfoque seja feito essencialmente na sua manifestação física: no uso da força, nas agressões, ou na provocação da dor. Nesse sentido, e de acordo com Scheper-Hughes e Bourgeois, um entendimento da violência terá que contemplar as agressões à dignidade humana, à cidadania e, em geral, ao sentido de dignidade da vítima:

The social and cultural dimensions of violence are what gives violence its power and meaning. Focusing exclusively on the physical aspects of torture/terror/violence misses the point and transforms the project into a clinical, literary, or artistic exercise, which runs the risk of degenerating into a theatre or pornography of violence in which the voyeuristic impulse

¹⁰ O corpo das contribuições desta antologia provém das ciências sociais, da filosofia política e moral, da literatura e do jornalismo. De acordo com os editores: “Todas as escolhas [de textos] são impregnadas com uma sensibilidade etnográfica e antropológica, na qual observações científicas se combinam com testemunhos morais e políticos” (Bourgeois 2004: 5).

subverts the larger project of witnessing, critiquing, and writing against violence, injustice and suffering. (2004: 1)

Contudo, ainda assim, o termo parece querer escapar a uma definição mais cabal. Debatem-se os editores da referida antologia:

Violence itself, however, defies easy categorization. It can be everything and nothing; legitimate or illegitimate; visible or invisible: necessary or useless, senseless and gratuitous or utterly rational and strategic. Revolutionary violence, community-based massacres, and state repressions are often painful graphic and transparent. The everyday violence of infant mortality, slow starvation, disease, despair, and humiliation that destroys socially marginalized humans with even greater frequency are usually invisible or misrecognized (...) Rather than *sui generis*, violence is in the eye of the beholder. What constitutes violence is always mediated by an expressed or implicit dichotomy between legitimate/illegitimate, permissible or sanctioned acts. (2004: 2)

Os diferentes sentidos para “violência” aqui aludidos abrem bem o leque de possibilidades para o entendimento do fenómeno da sua representação. Podem servir como o esquisso dos traços comuns que aqui buscamos. Contudo, ainda assim, não esgotam as possibilidades que podem ser atestadas na produção artística. Na arte, na crítica, nos estudos culturais, a noção de violência foi ganhando uma espessura poliédrica até se tornar um termo de difícil definição.

Raymond Williams, em *Keywords: A vocabulary of culture and society* (1976), definindo o termo “violência” dentro do quadro dos termos utilizados nos seus estudos sobre cultura e sociedade, declara de início: “A violência é agora uma palavra difícil”. Williams aponta a pluralidade de sentidos como a principal dificuldade. Assim, explica:

Its primary sense is of physical assault, as in ‘robbery with violence’, yet it is also used more widely in ways that are not easy to define. If we take physical assault as sense (i) we can take a clear general sense (ii) as the use of physical force, including the distant use of weapons or bombs, but we have then to add that this seems to be specialized to ‘unauthorized’

uses: the violence of a ‘terrorist’ but not, except by its opponents, of an army, where ‘force’ is preferred and most operations of war and preparation for war are described as ‘defense’; or the similar partisan range between ‘putting under restraint’ or ‘restoring order’, and ‘police violence’. We can note also a relatively simple sense (iii), which is not always clearly distinguished from (i) and (ii), as in ‘violence on television’, which can include the reporting of violent physical events but indicates mainly the dramatic portrayal of such events. The difficulty begins when we try to distinguish sense (iv), violence as threat, and sense (v), violence as unruly behaviour. Sense (v) is clear when the threat is of physical violence, but it is often used when the real threat, or the real practice, is unruly behaviour. The phenomenon known as ‘student violence’ included cases in senses (i) and (ii), but it clearly also included cases of sense (iv) and sense (v). The emotional power of the word can then be very confusing. (1988: 329-30)

Continuando a discutir o termo violência, Williams recorda as suas raízes etimológicas que aludem à “veemência ou impetuosidade” e lembra também a interacção com o termo *violação*, “a quebra de alguma tradição ou de alguma dignidade” (*Ibidem*: 330). Ou seja, aludindo igualmente à ideia de invasão ou intrusão.

Uma das acepções que o *corpus* que estudaremos mais complica é a violência que o Estado ou as instituições de poder praticam. Assim, uma vez que é legítima, não pode, insinua Williams (não sem antes lembrar que a noção de legitimidade - “autorizada” ou “desobediente” - não é isenta de discussão), ser considerada como violência:

But if it is said that the State uses force, not only in senses (i) and (ii) but more critically in sense (iv) – the threat implied as the consequences of any breach of “law and order” as at any one time or in any one place defined – it is objected that violence is the wrong word for this, not only because it is not ‘unruly’. (*Ibidem*: 330)

Além dos cinco sentidos para violência acima citados, Williams acrescenta ainda mais dois: “um sentido (vi) como em ‘violentamente apaixonado’, [que] nunca é, na prática, mal entendido” (*Ibidem*: 330); “e ainda um outro sentido (vii), ser alvo de violência”, concluindo que o termo “é, então, claramente uma palavra que precisa de uma definição específica, caso contrário [...] será arrancada ao seu sentido e significado” (*Ibidem*: 331).

Em 1969, numa obra que tentava compreender os fenômenos de violência que iam ocorrendo um pouco por todo o mundo, *Violence in the Streets: An Analysis of the Destructive Impulses of Society*, Shalom Endleman, o editor, expunha alguns princípios básicos que serviam de orientação editorial:

1) that violence, while prevalent, is not endemic to the human condition and that preconditions of violent behaviour must be sought in social rather than in genetic or instinctual characteristics of man, and 2) that violence begets violence – by which I mean there is a tendency to respond to violence violently and that this response leads in turn more violence. The implications of this tendency are of extreme importance to our domestic and foreign policies. (1969: 10)

Assim, na “Introdução” a esta antologia, de forte pendor behaviorista, onde se reuniam testemunhos, estudos e ensaios de autores tão distintos como Bruno Bettelheim, Norman Mailer, Robert Warshaw ou Arthur Miller, entre muitos outros, Endleman apresentava cinco teorias para uma aproximação ao estudo da violência. A primeira é a que chama “teoria da violência instintiva” (*instinctual theory of violence*), preconizada essencialmente por psicanalistas e etologistas. O autor explica que esta teoria é “intelectual e filosoficamente apelativa porque se conforma às teorias evolutivas e porque parece explicar um fenómeno que percebemos como universal e, consequentemente, ‘natural’” (*Ibidem*: 22). O apelo desta teoria, explica o autor, é que serve como explicação racional para o mundo, por uma classe média que despreza a violência e que privilegia a supressão da violência bem como outras formas de manifestação de emoções, podendo assim associar o estilo de vida “hedonista” das classes mais baixas a uma espécie de estado animal. Contudo:

A careful analysis of this theory will reveal a number of aspects, as yet unexplained, that beg clarification. First, a somatically based theory that assumes a universal pattern of behaviour must recognize those societies that do not behave aggressively; it must explain why they have survived having suppressed what in man is claimed to be an overdeveloped drive. The theory must also explain how in Western civilization, where violence seems to be omnipresent, the most violent men in the most violent times spend only a small proportion of their time engaged in violent behaviour. [...] Second, a somatically based theory should provide evidence of psychological mechanisms associated with violence. (*Ibidem*: 22-23)

Portanto, Endleman avança com outras hipóteses. Uma é a que defende que a violência será melhor entendida em termos culturais. O argumento é o de que o homem não tem nem instintos violentos nem inibições quanto à violência. E uma vez que o homem terá a capacidade de distinguir o assassinato de outras formas de homicídio, e que esta distinção é feita tendo em conta aquilo que é tido como valor pela sua cultura, a violência será, pois, definida pelo seu contexto cultural.

Uma outra hipótese é a de que a violência só existe em estados de desorganização social. Assim, no momento em que a sociedade se desmembra e deixa de ser um corpo homogêneo para se transformar num conjunto heterogêneo de grupos que não se compreendem mutuamente, as situações de conflito podem florescer. É a esta situação que, como explica o autor, académicos e filósofos tendem a atribuir a origem da violência: “a transformação de uma situação social homogênea para uma de heterogeneidade é também acompanhada por burocratização e por meios de comunicação de massa dirigidos ao mais baixo denominador intelectual” (*Ibidem*: 24).

Uma outra hipótese para a explicação da violência é a da frustração-agressão, formulada para entender situações de preconceito, suportada sobretudo por abordagens que privilegiam o contexto social. Assim, esta teoria “defende que a frustração leva inevitavelmente a alguma forma de agressão” (*Ibidem*: 24), havendo, no entanto, lugar para atender a variáveis como índices individuais de tolerância à frustração, a ideologia, ou a existência (ou ausência) de pressões externas (poder policial) ou internas (culpa).

Uma outra teoria que se oferece é a de que a violência é determinada por um sistema normativo de subcultura. É o caso daqueles que advogam a teoria da

“subcultura de violência” considerando que “uma predisposição para a violência é transmitida através de práticas educativas e de relações inter-pares em alguns segmentos da população” (*Ibidem*: 24). Assim:

[Violence may best be understood as a class-based, problem-solving mechanism. The lower-class parent, who is more likely to use physical punishment than his middle-class counterpart, serves as a behavioural model for the child who learns to emulate the physical expression of aggression. This learning experience is reinforced in the street where the child is expected to be “street sharp”, to display courage, and to play a game of brinkmanship with violence if he is to be accepted and have friends. (*Ibidem*: 25)

Uma outra hipótese geral, mas que se prende com a anterior, é a de que o agente da violência está a responder a um sistema de normas e valores diferentes dos dominantes. Desse modo:

[-] it suggests that violent behaviour is functional for particular groups because it offers psychic satisfaction to those whose range of behavioural alternatives is limited, and because it helps order the conceptual world of these people, offering an understanding of events and a logical model for responding to them. (*Ibidem*: 25, 26)

Muito sumariamente e não tentando banalizar uma questão complexa, vemos como a violência pode ser caracterizada pelos traços visíveis da sua manifestação, ou seja, focando nos seus efeitos e nas consequências da sua acção; bem como pela qualificação em termos de objectivos ou enquadramento da sua acção. E, nesse último sentido, abre-se um espaço maior à subjectividade. Há acções que, variando o seu contexto e os seus interlocutores ou espectadores, podem ou não ser consideradas violentas. Do mesmo modo, há acções que, dependendo do seu agente, podem ou não ser consideradas violentas. E abre-se aqui também espaço para tomar em linha de conta a motivação dos seus agentes, reconduzindo a discussão a uma questão de legitimidade.

2. Sentidos para a violência após a Segunda Guerra Mundial

A segunda metade do século XX foi palco de uma mudança radical na relação e no entendimento da violência, motivada sobretudo pelas reacções aos horrores que ocorreram no contexto da Segunda Guerra Mundial e do rescaldo das suas transfiguradoras consequências. Social, cultural, filosófica e artisticamente, as possibilidades para a compreensão da violência ampliaram-se e também se alteraram para sempre. Alice Zeniter, às categorias acima citadas, acrescenta que após a Segunda Guerra Mundial se terá que passar a considerar também a dos crimes contra a humanidade – conceito até aí inexistente –, tais como massacres, genocídios, deportações, escravatura ou o eugenismo. Este sentido, mais lato, para a violência, sublinha a amplitude do repertório de acções violentas bem como, sobretudo, a negação da humanidade das suas vítimas. Assim, tratar-se-ão de “violências massivas motivadas por uma vontade real de aniquilação, alimentadas por razões étnicas, religiosas, raciais ou nacionais” (2007 : 12).

A revelação das atrocidades nazis provocou um choque demolidor. A extravagância do horror dos campos de concentração determinou que, no domínio artístico, os criadores viessem a interrogar as mais inimagináveis e sombrias zonas do pensamento humano, ao mesmo tempo que suscitavam a dúvida sobre a possibilidade da sua representação sem que, de alguma maneira, acabasse por se ver trivializada.

A este propósito, seria útil convocar o lúcido trabalho de Libby Saxton, que contrariando a recorrente ideia de que o Holocausto é irrepresentável, incomunicável ou incompreensível clama que, em termos gerais, o foco da discussão está agora, não em saber se pode ou não ser representado, mas sim em como pode ser representado de maneira adequada ou responsável (Saxton 2008: 2)¹¹.

Broadly speaking, discourses of this kind emphasise the event’s uniqueness, insist that it cannot be known or conceptualised in conventional ways and define it negatively in terms of its radical non-relation to representation and thought. (2008. 7)

¹¹ “No seguimento de intervenções de Jorge Semprun, Gillian Rose, Giorgio Agamben, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, entre outros, a retórica da “inefabilidade” está a perder, rapidamente, a relevância crítica” (Saxton: 2008: 2).

Assim, esta autora pugna pela reabilitação da representação do horror da Segunda Guerra Mundial argumentando que isso significaria um ajustamento dos critérios pelos quais se julga a sua validade e eficácia. É a mesma linha de argumentação de dois pensadores como Jacques Rancière ou Jean-Luc Nancy, em “S’il ya a de l’irrepresentable” e “La représentation interdite / Forbidden representation”, respectivamente. O primeiro defende que as realidades dos campos de concentração podem ser descritas numa linguagem e numa sintaxe pré-existentes e que as proibições à sua representação não detêm nenhum fundamento filosófico:

There is no property of the event which prohibits representation, which prohibits art, even in the sense of artifice. Unrepresentability does not exist as a property of the event. There are only choices. (*apud* Saxton 2008: 10)

Nancy faz confluír duas questões: a da possibilidade e a da legitimidade para concluir que:

Concerning the representation of the camps or of the Shoah, one poorly formulated claim continues to circulate in the sphere of public opinion with particular insistence: either one is incapable of representing the extermination, or one is not allowed to do so. Either it is impossible or forbidden, or it is impossible and, in any case, forbidden (or forbidden and, in any case, impossible). (2005: 28)

O Holocausto, como acabou por ser conhecido este negro episódio da história da humanidade, é um marco incontornável para a cosmovisão contemporânea. Nem mesmo a palavra “holocausto” está isenta de discussão. Na Grécia Antiga, este vocábulo (do grego *holokauston*) referir-se-ia a “qualquer sacrifício ritual, sangrento ou de outro tipo, no qual a oferenda aos deuses (normalmente um boi, uma cabra ou um cordeiro) era totalmente consumida pelo fogo” (Pascale 2009: 39). Sendo este um antigo costume judeu, usar a palavra holocausto para designar o genocídio massivo de Judeus na Europa por parte do regime nazi é considerado, pela comunidade judaica, ofensivo, uma vez que sugere que o “holocausto”, ou seja, o massacre de milhões de seres humanos, se tratou de um sacrifício a Deus. Por isto mesmo, se prefere o termo *Shoah*, o termo

hebreu para destruição, adoptado na Palestina a partir de 1940 e popularizado internacionalmente, em 1986, com o documentário filmico de Claude Lanzmann *Sho'ah*.

Enrico de Pascale, ao tratar da “Morte e Ressurreição na Arte” (2009), e do Holocausto em particular, sumariza de forma particularmente eficaz as diversas atitudes com que a representação artística se deparou:

The vast scale of the Shoah tragedy has made any attempt to depict it in an aesthetic form highly problematic. Many artists, in fact, have decided that the subject is ineffable and inexpressible, while some have explored its most dramatic and brutal aspects, and others still have transformed it into a solemn admonishment never to forget. (Pascale 2009: 39)

Assim, entre o confronto com a alegada impossibilidade da sua representação, a exploração do horror, a sua inerente carga dramática e a homenagem reverencial admonitória, a arte não se coibiu de se referir a este momento transfigurador na história da humanidade.

Uma das profundas alterações que a Segunda Guerra Mundial trouxe para o entendimento da violência foi a sua banalização. Com efeito, o conceito de “banalidade do mal”, no contexto do pensamento de Hannah Arendt, reagindo ao julgamento de Adolf Eichmann (*Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of Evil*, 1963), não se refere a uma teoria ou a uma doutrina, mas antes tenta dar conta de um fenómeno extraordinariamente presente nos julgamentos dos carrascos nazis: a desmesura entre os actos perpetrados, de uma escala gigantesca na monstruosidade, e a banalidade insignificante dos seus perpetradores. No fundo, estes agentes do mal escudavam as suas acções numa montanha de pequenas e banais acções que os afastavam da constatação das suas consequências.

Mas a violência banalizar-se-á também pela sobreexposição a relatos e imagens de violência. Assim, esta passará a entrar nas rotinas quotidianas do mundo ocidental de um modo avassalador e constante, e em todos os domínios da vivência humana. E isso criará um aparente paradoxo.

Our modern world has witnessed technological changes permitting mass murder to be carried out on an unprecedented

scale. At the very same time [...] we have developed increasing concern for the poor, weak, and sick members of society, developing institutions and financial assistance for their care also on a huge scale. [...] Seemingly, we must have increasing concern for individual life as a necessary defence against the total detachment involving in contemplating millions of dead. The mind cannot grasp the enormity, the immensity of the casualties in a nuclear war. (Lief 1969: 53)

Zygmunt Bauman, em *Modernity and the Holocaust* (1989), escrevendo sobre o Holocausto como sociólogo, encara-o como um ponto central para a Modernidade, a “window on Modernity”, uma janela de onde se pode ver a modernidade. Bauman refuta a ideia de que o Holocausto terá sido uma aberração histórica, um episódio irrepetível. Pelo contrário, entende-o como um evento “único e normal”, uma cristalização da Modernidade e das práticas daqueles a que chama “Gardening States”. Esta metáfora floral serve para tratar de Estados que impõem um desenho na paisagem, tal como um jardineiro impõe o seu desenho na natureza. Assim, à desregulação e descoordenação do mundo, um “Gardening State” [Estado Jardineiro] impõe a organização e a ordenação, através de uma actividade racional e deliberada: “a cultura moderna é uma cultura de jardim. Define-se como o desenho de uma vida ideal e como o arranjo perfeito das condições humanas” (2002: 74).

No entender de Zygmunt Bauman, foi a prática normal de um “Gardening State” que terá conduzido ao Holocausto. “O genocídio moderno, tal como a cultura moderna em geral, é um trabalho de jardinagem” (*Ibidem*: 74). O assustador está na constatação de que todos os Estados Modernos correspondem à classificação de “Gardening States”. Portanto, um episódio como este poderá voltar a acontecer: não aconteceu porque os nazis eram alemães; aconteceu porque eram modernos. Porém:

Emphatically, this does not mean that we all live daily according to Auschwitz principles. From the fact that the holocaust is modern, it does not follow that modernity is a Holocaust. The Holocaust is a by product of the modern drive to a fully designed, fully controlled world, once the drive is getting out of control and running wild. Most of the time, modernity is prevented from doing so. (*Ibidem*: 75)

Assim, a singularidade e, simultaneamente, a normalidade do Holocausto consiste no facto de ser único:

Modern Holocaust is unique in a double sense. It is unique among other historic cases of genocide because it is modern. And it stands unique against the quotidianity of modern society because it brings together some ordinary factors of modernity which normally are kept apart. Is this second sense of its uniqueness, only the combination of factors that are combined: Separately, each factor is common and normal. As the knowledge of saltpetre, sulphur or charcoal is not complete unless one knows and remembers that, if mixed, they turn into gunpowder. (*Ibidem*: 76)

Um dos traços da modernidade que mais contribuíram para a ocorrência (desenho e execução) de um evento como o Holocausto é, na argumentação de Bauman, a burocratização das relações sociais. Assim, o sociólogo tende a insistir que o processo civilizacional conseguiu substituir os ímpetus naturais do Homem por padrões de comportamento artificiais e flexíveis, possibilitando assim uma escalada de inumanidade e destruição. E nisso, a burocratização, que comporta características como a divisão do trabalho e a desumanização do objecto burocrático, desempenhou uma função estruturante. Assim, uma divisão do trabalho assente em pressupostos hierárquicos e funcionais erradica noções como a ideia de responsabilidade moral, distanciando o autor das consequências das suas acções.

All division of labor (also such division as results from the mere hierarchy or command) creates distance between most of the contributors to the outcome of collective activity, and the outcome itself. Before the last links in the bureaucratic chain of power (the direct executors) confront their task, most of the preparatory operations which brought about that confrontation have been already performed by persons who had no personal experience, and sometimes not the knowledge either, of the task in question. Unlike in a pre-modern unit of work, in which all steps of the hierarchy share in the same occupational skills, and

the practical knowledge of working operations actually grows toward the top of the ladder. (*Ibidem*: 79-80)

Do mesmo modo, as relações laborais assentes nestes princípios de burocratização promovem uma anulação da moral individual, uma vez que incentivam ao instinto natural de bem desempenhar uma função: “as suas questões morais podem concentrar-se somente no bom desempenho do seu trabalho. A moral esbate-se no imperativo de ser um perito e um bom trabalhador, eficiente e diligente” (*Ibidem*: 83).

Por seu lado, a desumanização do objecto burocrático força ao esquecimento do facto de que o resultado das acções executadas tem, quase sempre, como alvo indivíduos concretos, através do mesmo processo de distanciamento crítica e emocional.

Dehumanization is inextricably related to the most essential, rationalizing tendency of modern bureaucracy. As all bureaucracies affect in some measure some human objects, the adverse impact of dehumanization is much more common than the habit to identify it almost totally with its genocidal effects would suggest. Soldiers are told to shoot targets, which fall when they are hit. Employees of big companies are encouraged to destroy competition. Officers of welfare agencies operate discretionary awards at one time, personal credits at another. Their objects are supplementary benefit recipients. It is difficult to perceive and remember the humans behind all such technical terms. (*Ibidem*: 84)

No entender de Zygmunt Bauman, e no que diz respeito à violência, este processo civilizacional teve como consequência final a concentração da violência em actos até então inéditos e, no caso particular do Holocausto, inimagináveis:

What in fact has happened in the course of the civilizing process, in the redeployment of violence. It has become invisible, that is from the advantage point of narrowly circumscribed and privatized personal experience. It has been enclosed instead in segregated and isolated territories, on the whole inaccessible to ordinary members of society; or evicted to the “twilight areas”, off-limits for a large majority (...) of society’s members; or exported to distant places which on the

whole are irrelevant for the life-business of civilized humans.
(*Ibidem*: 78)

Uma vez removida da vida quotidiana, a violência concentra-se em actos de coerção – praticados sobretudo pelo Estado, possibilitando assim o aperfeiçoamento técnico para a prática da violência. A prática da violência permite à burocracia evidenciar um dos seus traços mais expressivos: a dissociação entre os juízos morais e os objectivos a alcançar, obedecendo somente a lógicas racionais e instrumentais. Assim:

The removal of violence from the daily life of civilized societies has always been intimately associated with a thoroughgoing militarization of inter-societal exchange and inner-societal production of order; standing armies and police forces brought together technically superior weapons and superior technology of bureaucratic management. (*Ibidem*: 79)

Mas a eliminação da violência do quotidiano não significa que ela tenha desaparecido ou tenha sido removida do dia-a-dia dos indivíduos. O que significa é que ela passa a ser controlada por forças fora da esfera individual – mas que podem a todo o momento abater-se sobre os indivíduos, sempre que o “jardim” ou a “jardinagem” se sintam ameaçados: “Assim, a muito propalada dulcificação dos costumes [...] e a segurança confortável da vida quotidiana que se lhe segue, tem um preço. Um preço que nós, residentes na casa da modernidade, podemos ser chamados a pagar a qualquer momento” (*Ibidem*: 88).

O esvaziamento da força dos indivíduos abre, pois, caminho à utilização mal guiada da violência sobre um contingente de desarmados e enfraquecidos. Contudo, tomar consciência da ameaça perene que “a falta de equilíbrio no poder, condição caracteristicamente moderna, tornaria a vida insuportável. Não fosse a nossa confiança nas salvaguargas em que acreditamos terem sido construídas com a moderna sociedade civilizada” (*Ibidem*: 88). O que vai acontecer com o Holocausto é que este vem fracturar a confiança entre indivíduos e Estado e expor a falência das garantias de sobrevivência e conforto em que a Modernidade se baseia. No argumento de Bauman, a desconfiança mais flagrante talvez tenha sido relativamente à ciência, posta a uso nas mais

abomináveis experiências: “a civilização provou ser incapaz de garantir um uso moral dos extraordinários poderes que concebeu” (*Ibidem*: 91).

Os dramaturgos que estudaremos escrevem no preciso momento em que as consequências deste estado de coisas se manifestam de modo impressionante. As peças estudadas, ainda que não se assumam como retratos sociológicos ou peças de carácter existencial querendo explorar ou denunciar os modos da civilização moderna (mas será, no mínimo, curioso notar a aversão à tecnologia e progresso que todos parecem partilhar), oferecem um mapa de preocupações que em muito corrobora a tese de Bauman. Ainda assim, talvez uma das melhores maneiras de epigrafiar a questão seja a apresentada pelo dramaturgo (também crítico de teatro) John Whiting:

Let me put it like this. Suppose a play is set in that uncontroversial place – an English drawing room. And the play is about – say, adultery. Suppose atom bombs, concentration camps and social welfare are never mentioned. And you know it’s extraordinary how rarely they are in ordinary conversation. But this does not mean that they are not present or non-existent. The writer has been touched by these things, as we all have, and if the play is anything of a serious work it must be shadowed by them. (1999: 21)

3. A representação artística da violência

Episódios ou cenas violentas foram sempre material para as mais diversas formas de representação ou manifestação artística. Caçadas, batalhas, incêndios, assassinatos, acidentes, catástrofes naturais, permeiam desde a sua origem a arte ocidental. “A violência da arte difere da dos golpes, não porque [a violência] na arte se quede na aparência, mas pelo contrário, porque ela toca o real – que não tem fundo – ao passo que o golpe é exercido sobre ele próprio e, nesse instante, é o seu próprio fundo”, escreve Jean-Luc Nancy (2003 : 54). “A arte do mundo ocidental é especialmente propensa ao imaginário violento, tanto é que a sua própria história é frequentemente determinada em função das circunstâncias violentas que definem as maiores épocas da civilização ocidental”, argumenta David Trend em *The Myth of Media Violence* (2007).

Assim, na sequência deste argumento, Trend alude à *Oxford History of Western Art* – uma das mais reputadas e canónicas obras da história da arte – recordando que as cinco fases da cultura ocidental são marcadas por violentas mudanças na sociedade ou por guerras.

Three of the big dividing points – the fall of Classical Rome in 410, the sack of Papal Rome in 1527, and the start of the First World War in 1914b – could serve as markers in many branches of Western History, while the fourth, 1770, has been chosen to mark the start of two decades that saw a series of revolutionary transformations, most notably American Independence and French Revolution. (*apud* Trend 2007: 77)

Mas com efeito, a arte foi desde sempre sensível às manifestações de violência. Desde os artefactos helénicos – representando guerreiros e caçadores, batalhas ou narrativas mitológicas, prenes de violência – ou as esculturas romanas do século I a.C., que incluíam relevos de exércitos em batalha, a arte sempre se deixou seduzir pelos momentos mais horríficos da história da humanidade, entendidos, estes últimos, como mais capazes de provocar fruição estética.

Na religião, os panteões de santos, divindades ou outras figuras, apresentam frequentemente galerias de martírios e outras provações. David Trend sumariza a presença da violência no neoclassicismo do século XVIII da seguinte maneira:

The French painter Jacques Louis David often drew inspiration from the legendary history of the Early Roman Republic. In Italy, Titian (Tiziano Vecellio) painted scenes of mythological conflict. Caravaggio was known for the realism of his religious paintings. In France, the history painting of Nicolas Poussin portrayed the gruesome details of war. Poussin's *Death of Germanicus* (1627) shows the warrior in his bed succumbing to a cup of poison given to him by a servant of his stepfather Tiberius. Germanicus surrounded by his grief-stricken family and by Roman soldiers, heavily armed and ready to avenge his impending death. Many Dutch and Flemish painters of the period expressed dramatic religiosity in response to growing Protestant patronage of artists. Rembrandt van Rijn, Anthony

van Dyck, and Peter Paul Rubens also accepted commissions from the Catholic Church. Typical of this work is Ruben's *The Descent from the Cross* (1616-17), showing the lifeless body of Jesus being lowered into the arms of his followers, his abdomen torn open and still bleeding from a wound inflicted during the Crucifixion. Meanwhile, painters like Albert Eckhout and Benjamin West in the North American settlements were depicting scenes of military violence and bloodshed often involving native peoples. (Trend 2007: 8)

Antoine-Jean Gros, William Turner, Théodore Géricault e Francisco de la Goya são apenas alguns exemplos de artistas que acompanharam as revoluções europeias traduzindo o sangue para as telas, representando fuzilamentos, cadáveres, membros decepados, casos de guerra, batalhas. Entre uma exaltação ao heroísmo dos seus intervenientes (bastaria citar os muitos exemplos de estátuas e monumentos erguidos a combatentes e a batalhas) e gestos de denúncia que visavam contrariar a própria guerra e a violência, as artes nunca se demitiram da representação da violência do mundo.

A segunda metade do século XIX, sobretudo pelo uso da fotografia, trará novas possibilidades para a representação das atrocidades do mundo. Já nas décadas de quarenta e cinquenta do século XIX se faziam fotografias *post-mortem*, mas o primeiro contexto em que a fotografia se cruzará com a violência do mundo será nos relatos jornalísticos da Guerra da Crimeia (1853-1856) e da Guerra Civil Americana (1861-1865). Servindo uma óbvia agenda política, Roger Fenton, tido como o primeiro fotógrafo de guerra, enviado para a Crimeia em 1855 pelo Príncipe Alberto, fotografava o exército britânico nas preparações para as batalhas – mas nunca a guerra, revelando uma imagem mistificada da vida na guerra. Mathew Brady registou a Guerra da Secessão, muitas vezes em fotografias encenadas, sob os auspícios de Abraham Lincoln no sentido de angariar apoio para a guerra. O século XX – como já tivemos oportunidade de explorar no capítulo anterior – trará novas possibilidades para a representação do mundo, em especial pela vulgarização da fotografia e pelo surgimento do cinema. Cruzando interpretação, interpelação, relato, criação, exaltação, denúncia, retrato e criação, as artes, nas suas plurais formas, nunca se afastaram da violência do mundo.

Mas listas como esta provarão sempre ser incompletas em função da diversidade de exemplos e da dimensão da presença da violência na arte. Alertando para a tremenda

complexidade do fenómeno da representação artística da violência e, sobretudo, para o efeito de banalização que a exposição excessiva à violência pode provocar, John Fraser, em *Violence in the Arts* (1974) afirma:

During the 1950s one become increasingly conscious both that what was displaced in atrocity photographs and newsreels was the most dreadful affront to civilized values imaginable, and that nevertheless one's reactions were becoming dulled. (Frasier 1974: 30)

Nessa mesma obra, reivindicando a legitimidade das suas proposições numa área pouco discutida academicamente, declara:

Respectable theorizing in English about the vagaries of sex goes back at least to Havelock Ellis and Edward Carpenter, and creative explorations of them to Lawrence and Joyce, and the literature on the subject is by now immense. Violence, on the other hand, is even now something of a *terra incognita* intellectually. (*Ibidem*: 2)

Nesta obra fundadora, Fraser intui a violência como o oposto do entorpecimento “em parte porque a violência parece prometer não só um mera excitação, mas um alívio radical do tédio” (Frasier 1974: 39) e apresenta aquilo a que chama diferentes – e numerosas – funções de violência: violência como escape, violência como auto-defesa, como auto-descoberta, como uma fuga da realidade, ou violência como a forma mais saudável de reagir numa determinada situação (*Ibidem*: 9), declarando que a noção de violência na literatura pode ser vastíssima. Isto para concluir, lucidamente, que a violência é indissociável da sua configuração conceptual e que os conceitos, a prazo, ligar-se-ão ao mundo em que a violência ocorre:

[f]ar from being mindless, violence is usually the cutting edge of ideas and ideologies. What counts above all is the clarity, integrity and validity of one's thought, the completeness of one's commitment to one's own ideas, and a clear-sighted understanding of the ways in which, in the short or the long run, those ideas connect with the physical world, the world in which violences occur. (*Ibidem*: 162)

Nesse sentido, a posição de entender a representação da violência como uma maneira inequívoca de dialogar com o mundo deriva da seguinte ideia:

[t]he artist who deals honestly with violence becomes a kind of nose-rubber or mirror holder, someone rubbing the spectator's nose in the disagreeable, and holding up a mirror in which he can contemplate the essential filthiness, and beastliness of mankind, or at least of unregenerate bourgeois mankind. (*Ibidem*: 109, 110)

Reconhecendo o possível poder de choque da violência e a sua capacidade para desencadear o espanto, acrescenta, contudo, que quando o autor apresenta uma acção violenta enquadrada num contexto ou explicada por uma tomada de posição – ou seja, como causa ou consequência de um sistema em que esta aparece legitimada – a representação da violência perde força:

In contrast, the truly shocking and cruel in art, I suggest, occurs when the artist's gaze has been turned as firmly and in a sense disinterestedly as possible on concrete human behaviour, and when he himself has been shocked by the capacity of people and events to pass violently beyond limits to which he himself has assented. One of the ironies involved in the notion of the outrageous in the endeavour of proponents of it to get outrageousness all on their own side, so that, emancipated and unshockable themselves, they can watch comfortably as other people are outraged in piquant ways. Good art, however, doesn't shock only bourgeoisie; in some degree it shocks everyone, including the artist. (*Ibidem*: 116)

Ou, mais claramente:

For all their violences, violent entertainments normally involve a blanking out of the really unpleasant, and tend to promote a sense of security and invulnerability on the reader or viewer. I wish to suggest that a very important way in which certain violences shock us – and shock salutarily – is that they

undermine the yearning for invulnerability that violent entertainment cater to. (*Ibidem*: 66)

Nisto, Fraser posiciona-se claramente no que diz respeito à representação artística da violência. Afirma que a representação do real pode transformar a realidade com a qual dialoga. Reivindica-se ao artista que representa a violência uma atitude ética e a consciência de que ele próprio não consegue controlar o efeito das suas representações.

A ideia de violência que perpassa no trabalho de Fraser combina dois tipos principais: o primeiro será aquele que lida com a violência espectacular, a do sangue, violações, mortes, bem como da linguagem obscena; um segundo, será um tipo de violência que lida essencialmente com as questões do poder e a sua acção sobre os indivíduos, a opressão social, a restrição às liberdades individuais e os ataques aos direitos humanos. São ambas perceptíveis na representação artística da violência e surgem frequentemente combinadas.

Este entendimento dual da violência está, necessariamente, relacionado com duas das mais significativas linhagens de representação da violência nas artes: a que escolhe as estratégias do choque, do horror, do entretenimento sanguinário; e uma outra que opta pela denúncia, pelo comentário e pela representação realista das atrocidades do mundo, respectivamente.

Portanto, e sobretudo pela escolha desta segunda linhagem (mas não exclusivamente, como se visa aqui explicar) Fraser insiste na dimensão política da representação da violência, argumentando: “Se a crescente politização da violência foi um dos mais fatigantes aspectos dos anos sessenta, também foi um dos que mais fez por aumentar a sofisticação na sua discussão” (*Ibidem*: 40). Assim, se o tédio, a indiferença ou a ausência de causas por parte da cultura juvenil dos anos cinquenta serviam para ir explicando algumas manifestações de violência¹², dos anos sessenta em diante a violência seria entendida como um fenómeno político e, indiscutivelmente, entrincheirado no real.

¹² Como o faz, por exemplo, Arthur Miller em “The Bored and the Violent” (ENDLEMAN 1969: 270-279) quando afirma: “Com o aborrecimento na ordem do dia, podemos encontrar alguma objectividade na mistura de visões que são incessantemente repetidas sobre a figura do delinquente. Ele é o rebelde sem causa, uma vítima da pobreza, ou que viu os seus privilégios sonegados, ou uma criança não-amada, ou sobrecarregada, ou um filho à procura do pai, ou um jovem que tenta vingar-se de uma sociedade que o ignora, ou o que quer que seja. Mas, se estivermos cara-a-cara com algum destes indivíduos, estes critérios revelar-se-ão inúteis, quanto mais não seja porque dois delinquentes são tão diferentes entre si como qualquer outras duas pessoas o são. Partilham, contudo, um estado de espírito. Afogam-se em aborrecimento. A escola aborrece-os, a pregação aborrece-os, até a televisão os aborrece. A palavra ‘rebelde’ é inexacta para eles porque a rebeldia implica um propósito, um fim” (1969: 272).

Mas Fraser não conclui aqui e alerta para uma das mais comuns ilusões revolucionárias: “que a corrupção da sociedade é uma evidência da sua vulnerabilidade” (*Ibidem*: 133).

And a related belief is that it is only necessary to point to the more patently ludicrous or shocking aspects of official behaviour – often shocking because ludicrous – for the rottenness of the whole system to become apparent to everyone. (*Ibidem*: 133)

Por isso, argumenta que a arte genuína deve focar, com a firmeza e a solidez possível, o tópico sob mira, “que por sua vez significa que deve ser observado precisamente [...] a partir do seu interior” (*Ibidem*: 137). Isto significa uma responsabilização na representação da violência – porque efectiva e potencialmente transformadora – na medida em que “[c]aricatura e grotesco podem servir de um modo bruto na tarefa de identificar e dessacralizar inimigos” embora “o seu efeito corr[a] o risco de desvanecer com o passar do tempo” (*Ibidem*: 137).

Isto não implica, tal como explica Fraser, uma solenização da representação da violência. Mas implica, isso sim, uma confiança nas estratégias realistas para a representação do mundo. Assim, atendendo à sólida tradição realista no drama em contexto britânico, a representação da violência não será prova de puro sadismo:

[G]iven the long and noble tradition of British protest against gratuitous cruelty, whether to children (...) or to animals (...); and given also the scarcely less strong tradition of distrust of the ‘strong man’ and *Realpolitik* (...), it has been easier in Britain to take serious cognizance of violence in oneself, without feeling that one is thereby moving towards an approval of civic disintegration, or brute force, or a neo-Nietzschean will-to-power, or mere sadism. (*Ibidem*: 151)

O enfoque desta última citação ajuda a explicar a escolha do *corpus* deste trabalho: textos dramáticos do pós-guerra britânico de matriz realista. Excluimos desta maneira aqueles que – alguns, sem dúvida, extremamente permeáveis à representação da violência – habitam coordenadas dramáticas mais próximas do teatro do absurdo, surrealizante ou poético. Acreditamos que, tal como Fraser deixa entrever, é a

responsabilidade para com a realidade presente no retrato realista que melhor representa a violência de que aqui queremos tratar.

Florence Fix, em *La violence et le théâtre* (2010), destaca dois traços fundamentais para a representação da violência no teatro. Por um lado, esta não resulta nunca de um acidente ou de um acaso. Antes é sempre resultado de uma determinada intenção, de um agenciamento claro de ações, cumprindo uma função pré-estabelecida pelos criadores. Os modos e os tipos variarão, obviamente, mas isso decorre da escolha e do gesto artístico, diferindo, por isso, radicalmente da violência no mundo real. Por outro lado, a representação da violência obedece a uma lógica de esgotamento, de fadiga. Assim, a violência força a entrada num sistema que lhe é estranho, usando a repetição, o cansaço ou o esbatimento. É portanto, uma força aplicada a um sistema estranho no qual intervém, para recuperar a formulação de Jean-Luc Nancy, desvelando assim, mais facilmente as lógicas de funcionamento do sistema invadido.

La littérature de la violence est une littérature de l'épuisement ; elle se donne à lire pas les figures du ressassement (...), de l'essoufflement (...), et, enfin, de l'effacement (...). Cet épuisement trouve son origine dans le fait que la violence est dénuée d'intentionnalité ; sans le cadrage d'une causalité (...), elle résiste à la représentation mentale logique (...) « La brutalité se situe donc aux antipodes de la représentation, qui suppose une intention, une signification, une destination » [Lojkine 2006 : 24]. La représentation serait du côté du choix, de l'agencement, du discernement et de la synthèse ; la violence, en revanche, en revanche serait du côté de l'éclatement, de la diffraction, du morcellement. (Fix 2010 : 21)

Ainda que insistindo na diversidade de tipologias e motivos para a representação da violência, Sylvie Ballestra-Puech e outros, em *Théâtre et Violence* afirmam que “o teatro da violência é necessariamente uma encenação da invasão” (Ballestra-Puech et al. 2010 : 252). Estes autores justificam o entendimento deste tipo de teatro como a “encenação da invasão” com argumentos etimológicos. Assim, recordam que a língua latina sugere que a violência (substantivo *violentia*, adjectivo *violentus*, verbo *violare*)

pode ser definida como um uso excessivo da força (*vis*) e que esse excesso pode ser de ordem quantitativa ou qualitativo: *violentia* pode designar um temperamento impetuoso ou selvagem e *violare* pode significar profanar, devassar, transgredir. Estamos assim, neste entender, no domínio da invasão ou da intrusão, ou seja, na presença de qualquer coisa que vem de fora e que impõe a sua presença, não respeitando limites previamente estipulados. O estudo do *corpus* dramático que propomos provará que esta definição está incompleta. Ou, pelo menos, que se revela insuficiente. Contudo, não deixa de ser uma proposta de denominador comum muito interessante.

“Pode o dramaturgo exercer violência sobre o espectador? E deverá fazê-lo?”, questionam Ballestra Puech *et al.* E acrescentam: “cada uma destas questões apresenta um duplo aspecto, ético e estético” (*Ibidem*: 256). Uma questão que se apresenta como estruturante para toda a história do teatro ocidental, desde a Antiguidade, ou seja: deve o teatro ambicionar “provocar emoções no espectador” ou “suscitar a reflexão” (*Ibidem*: 256) no espectador? Florence Fix, introduzindo *La violence au théâtre*, recorda Artaud, alegando que “sem um elemento de crueldade na base de todo o espectáculo, o teatro não é possível” – para tratar o teatro da violência como uma experiência de cárcere para o espectador:

[I]l y a une dimension carcérale dans l’expérience théâtrale qui consiste à l’être contraint de regarder un viol ou une énucléation – ou même d’en entendre un récit. Faire le pari de l’épiphanie théâtrale est une expérience limite : peut-on être sûr que le spectacle de la barbarie produira chez le spectateur une prise de conscience? Ou faut-il prendre le parti inverse et considérer que, comme dans l’expressionnisme allemand, l’art est dans le coup. (Fix 2010 : 12)

Portanto, a mesma questão – discutida já na Antiguidade Clássica – persiste ainda: provocar emoções ou suscitar a reflexão. Se Platão receava que a exposição às emoções da arte desestabilizasse o indivíduo e encorajasse a violência, Aristóteles confiava no poder catártico da sua representação. Assim, Platão sustentava que a exposição às emoções provocadas pela arte (e em especial pela arte dramática) poderia encorajar a imitação das acções representadas. No “Livro X” de *A República*, onde se retoma o tema da condenação da poesia mimética, afirma-se:

E quanto ao amor, à ira e a todas as paixões penosas ou apazíveis da alma, que afirmámos acompanharem todas as nossas acções, não produz em nós os mesmos efeitos a imitação poética? Porquanto os rega para os fortalecer, quando devia secá-los, e os erige nossos soberanos, quando deviam obedecer, a fim de nos tornarmos melhores e mais felizes, em vez de piores e mais desgraçados. [...] Se [...] acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor. [...] Aqui está o que tínhamos a dizer, ao lembrarmos de novo a poesia, por, justificadamente, excluirmos da cidade uma arte desta espécie. (Platão 2010: 473)

No argumentário platónico, o perigo adensa-se se as acções representadas forem de carácter “ímpio” ou “falso”. Assim, pronunciando-se sobre a expulsão daqueles que imitam o mal, afirma-se no “Livro III”:

[C]ada um arranjará desculpa para a sua maldade, na convicção de que assim procedem e procederam também os descendentes dos deuses, / parentes de Zeus, a quem pertence o altar / de Zeus ancestral no Monte Ida, lá nas alturas / não se extingue neles o sangue divino. Motivo por que se deve pôr termo a semelhante histórias, não vão elas desencadear nos nossos jovens uma propensão para o mal. (Platão 2010: 114)

Mais adiante e reflectindo ainda sobre a perniciosa relação que pode existir entre a representação de acções “baixas” e a realidade, considera:

Por conseguinte, se conservarmos o primeiro argumento, de que os nossos guardiões, isentos de todos os outros ofícios, devem ser os artífices muito escrupulosos da liberdade do Estado, e de nada mais se devem ocupar que não diga respeito a isso, não hão-de fazer ou imitar qualquer outra coisa. Se imitarem, que imitem o que lhes convém desde a infância – coragem, sensatez, pureza, liberdade, e todas as qualidades dessa espécie. Mas a baixaza, não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem

nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade. Ou não te apercebeste de que as imitações, se se perseverar nelas desde a infância, se transformam em hábito e natureza para o corpo, a voz e a inteligência? (Platão 2010: 120)

Por outro lado, Aristóteles acredita no poder “purgante” da representação destas acções, por via da catarse. Assim, no sexto livro da *Poética* afirma que a Tragédia é “a imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles 1994: 110), acrescentado mais adiante que “estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam acções paradoxais” (*Ibidem*: 117). No início do capítulo sobre o trágico e o monstruoso, afirma: “O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede” (*Ibidem*: 121).

Contudo, será numa famosa passagem de *A política*, onde explicita o conceito de catarse, que o estagirita mais claramente se pronuncia sobre o efeito de purga que a excitação das paixões pode provocar no indivíduo:

Estas excitações que certas almas experimentam de um modo tão poderoso atingem todos os homens, se bem que em graus diversos; porque todos sem excepção, se sentem arrastados pela música para a compaixão, para o temor, para o entusiasmo. Alguns deixam-se dominar mais facilmente que outros por estas impressões; e assim pode ver-se como, depois de ter ouvido uma música que comoveu a sua alma, se tranquilizam de repente ao escutar os cantos sagrados, que vêm a ser para ela uma espécie de cura e purificação moral. Estas mudanças bruscas têm lugar necessariamente naquelas almas que se deixam arrastar pelo encanto da música, pelo temor, ou por qualquer outra paixão. Cada ouvinte sente-se comovido segundo estas sensações influíram mais ou menos nele; mas

todos experimentaram uma espécie de purificação e sentem-se aliviados deste peso pelo prazer que experimentaram. Pelo mesmo motivo, os cantos que nos purificam a alma produzem-nos uma alegria pura; e devem deixar-se estas harmonias e estes cantos tão impressionáveis aos músicos que tocam no teatro. (Aristóteles 1975: 244-45)

Contudo, em *Théâtre et Violence* (2010), sinaliza-se antes a *Arte Poética* de Horácio como obra fundamental para a representação da violência. Nessa obra, afirma-se:

Há acções que se representam no palco, outras, só se relatam depois de cometidas. O que se transmitir pelo ouvido, comove mais debilmente os espíritos do que aquelas coisas que são oferecidas aos olhos, testemunhas fiéis, e as quais o espectador apreende por si próprio. Não faças, no entanto, representar na cena o que deva passar-se nos bastidores, retira muitas coisas da vista, essas que melhor descrevem a facúndia de uma testemunha. Que Medeia não trucidar os filhos diante do público, nem o nefando Atreu cozinhe publicamente entranhas humanas; tão pouco em ave Procne se transforme ou Cadmo em Serpente. Detestarei tudo o que assim me mostrares, porque ficarei incrédulo. (Horácio vv.179-189)

Desta passagem, sublinham-se dois aspectos: “desde logo, o postulado da superioridade do espectáculo sobre o texto, na medida que se trata de provocar a emoção do espectador” (Ballestra-Puech *et al.* 2010 : 257). É um postulado que, em toda a história do teatro, esteve sob discussão, da antiguidade à contemporaneidade. Não obstante, Ballestra-Puech *et al.* recordam a justificação horaciana:

[O]n croit ce que l'on voit (*oculis fidelibus*) alors que l'on peut ne pas croire ce qui est rapporté par un tiers (...). En d'autres termes, la médiation affaiblirait la force du message. Il est des cas cependant où ce que l'on voit ne provoque que l'incrédulité et dans ce cas la hiérarchie en termes d'efficacité dramaturgique se renverse : mieux vaut un récit éloquent (...) qu'un spectacle invraisemblable. (*Ibidem*: 257)

Propõe-se, portanto, a verosimilhança como um valor imperativo e determinante: “se não for credível, a encenação da violência torna-se complacente e tomba sob o golpe do julgamento moral” (*Ibidem*: 257). E esta é a mesma leitura que Boileau fará na influente *L’Art Poétique* (1674).

Jamais au spectateur n’offrez rien d’incroyable:
Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable
Une merveille absurde est pour moi sans appas:
L’esprit n’est point ému de ce qu’il ne croit pas,
Ce qu’on ne doit point voir, qu’un récit nous l’expose;
Les yeux en le volant saisirent mieux la chose;
Mais il est des objets que l’art judicieux
Doit offrir à l’oreille et reculer des yeux. (Boileau 1972: III, v.47-54)

E, exemplificando, avança :

Il n’est point de serpent, ni de monstre odieux,
Qui, par l’art imité, ne puisse plaire aux yeux :
D’un pinceau délicat l’artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable. (*Ibidem* : III, v.1-4)

Aqui, Boileau sugere uma estetização da monstruosidade e da violência, de modo a tornar a acção agradável, dentro do *decorum* do Classicismo francês e, recuperando a última citação, mais próxima do verosímil, de uma realidade domesticada pela arte.

Ainsi, pour nous charmer, la Tragédie en pleurs
D’Oedipe tout sanglant fit parler les douleurs,
D’Oreste parricide exprima les alarmes,
Et, pour nous divertir, nous arracha des larmes. (*Ibidem* : III, v. 5-8)

Mas, tal como sugerem Ballestra-Puech *et al.*, com extraordinário eco nas práticas cénicas contemporâneas:

Cette esthétisation de la violence par la poésie est incontestablement présente dans la tragédie grecque mais laisse de côté la question des autres émotions que la représentation

fidèle du « monstre odieux » et, plus généralement, la mise en scène de la violence peuvent susciter chez le spectateur. (Ballestra-Puech 2010 *et al.*: 267)

Ainda que menos “agradável” e com uma figuração mais próxima dos códigos da realidade, a representação da violência suscita prazer. Ou, como o expunha Eric Bentley, com singeleza desarmante, “somos agressivos e gostamos de ver agressões. (Se não soubermos que somos agressivos, gostaremos ainda mais de ver agressões)” (1991: 8). Este alegado prazer está, para David Hume (1711-76), no epicentro da representação da violência: “parece um prazer incontável, aquele que os espectadores de uma tragédia bem-escrita tiram do lamento, do terror, da ansiedade, e de outras paixões, que seriam, à partida, desagradáveis e desconfortáveis” (Hume 1998: 155), afirma o humanista escocês, no célebre ensaio “Of Tragedy” (1742), argumentando que, quanto mais emoção e comoção sente o espectador, mais prazer retira da sua representação. São as cenas de horror e violência que melhor distraem o indivíduo dos seus próprios pensamentos e reflexões e que melhor satisfazem a sua distração e entretenimento. Com efeito, “nada é, de uma maneira geral, tão desagradável para a mente, como o lânguido e letárgico estado de indolência que sucede à remoção de toda a paixão e ocupação” (*Ibidem*). Contudo, afirma também Hume: “é certo que o mesmo objecto que causa perturbação, que agrada na tragédia, se fosse colocado realmente à nossa frente, dar-nos-ia o mais autêntico desconforto; ainda que fosse a melhor cura para a letargia e para a indolência” (*Ibidem*: 156). No que diz respeito à estreita ligação entre prazer e dor, Hume recorre a Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757), autor francês, quando este afirma que:

Pleasure and pain [...] which are two sentiments so different in themselves, differ not so much in their cause. From the instance of tickling, it appears, that the movement of pleasure, pushed a little too far, becomes pain; and that the movement of pain, a little moderated, becomes pleasure. Hence it proceeds, that there is such a thing as a sorrow, soft and agreeable. It is a pain weakened and diminished. [...] We weep for the misfortune of a hero, to whom we are attached. In the same instant we comfort ourselves, by reflecting, that is nothing but a fiction. (*apud* Hume 1998: 156)

Mas David Hume acrescenta ainda a esta explicitação de uma questão já de si bastante complexa, uma outra variável: a eloquência. Assim, afirma: “todas as paixões, excitadas pela eloquência, são agradáveis no mais alto grau” (*Ibidem*: 157). Na lógica argumentativa de Hume, neste ensaio, é a eloquência que permite ao leitor/espectador transformar o desconforto num prazer que guarde todos os sintomas da perturbação e da tristeza. E a essa eloquência podemos seguramente associar características desejáveis para a representação artística como a coerência, a composição ou a harmonia. Assim:

By this means, the uneasiness of the melancholy passions is not only overpowered and effaced by something stronger of an opposite kind; but the whole impulse of those passions is converted into pleasure, and swells the delight which the eloquence raises in us. (*Ibidem*: 158)

E, de acordo com o filósofo inglês, “o mesmo princípio tem lugar na tragédia”. Mas com uma particularidade suplementar: “a tragédia é uma imitação; e a imitação é sempre agradável” (*Ibidem*: 158). Será esta circunstância a acentuar a passagem das paixões para um sentimento constante de prazer. Assim:

It is thus the fiction of tragedy softens the passion, by an infusion of a new feeling; not merely by weakening or diminishing the sorrow. [...] To confirm this theory, it will be sufficient to produce other instances, where the subordinate movement is converted into the predominant, and gives force to it, though of a different, and even sometimes though of a contrary nature. (*Ibidem*: 158)

E mais adiante:

The passion, though, perhaps, naturally, and when excited by the simple appearance of a real object, it may be painful; yet is so smoothed, and softened, and mollified, when raised by the finer arts, that it affords the highest entertainment. (*Ibidem*: 158)

Contudo, o autor observa também que a dor e a aflição são exponenciadas quando a imaginação não toma conta da paixão e quando o evento real não aparece sublimado

pela moderação que a eloquência e a ficção dramática oferecem. Isto acontece sobretudo com eventos reais ou com situações próximas da realidade do leitor/espectador. De uma maneira pungente, coloca a seguinte questão:

Who could ever think of it as good expedient for comforting an afflicted parent, to exaggerate, with all the force of elocution, the irreparable loss, which he has met with by the death of a favourite child? The more power of imagination and expression you here employ, the more you increase his despair and affliction. (*Ibidem*: 160)

Assim, é necessário, de acordo com Hume, alguma distância, histórica e emocional, da acção representada. A representação do assassinato de um Rei é para os seus súbditos algo demasiado terrível para poder causar satisfação, enquanto um historiador ou um leitor de eras futuras, tomaria esse evento como “o mais patético, o mais interessante, e, conseqüentemente, o mais agradável” (*Ibidem*: 161). Hume nota também que não é a simples representação da violência que garante o prazer da representação. Com efeito, no que diz respeito ao texto dramático:

An action, represented in tragedy, may be too bloody and atrocious. It may excite such movements of horror as will not soften into pleasure; and the greatest energy of expression, bestowed on descriptions of that nature, serves only to augment our uneasiness. (*Ibidem*: 161)

Por isso, mesmo os sentimentos mais comuns, como a compaixão, têm que ser amenizados, no sentido de propiciar uma experiência agradável ao público:

The mere suffering of plaintive virtue, under the triumphant tyranny and oppression of vice, forms a disagreeable spectacle, and is carefully avoided by all masters of drama. In order to dismiss the audience with entire satisfaction and contentment, the virtue must either convert itself into a noble courageous despair, or the vice receive its proper punishment. (*Ibidem*: 162)

Recuperando a questão da fruição estética no acto de assistir a um espectáculo onde se represente a violência, Florence Fix afirma que a história da violência no teatro é uma história de um desvio:

[P]ar décours, écarts et dérobadés, le texte de théâtre délègue à des récits de Thérémène ce que ni le personnage ni le spectateur ne veulent voir. A moins peut-être qu'ils n'aient envie de voir, et que ce soit précisément dans ce potentiel plaisir-là que réside l'irreprésentable: non dans l'objet (la mort, la torture, le viol) mais dans le sujet qui le regarde, fasciné. (Fix 2010: 11)

Assim, no teatro, o espectador da violência mergulhará num estado de fascínio, traduzido num paradoxal terror paralisante: “O hiato entre a representação (teatral), que implica a ideia de uma distância ou de um frente-a-frente, e a violência – bruta, directa, imobilizante – dá-se a ver no terror paralisante que a segunda provoca” (*Ibidem*: 12). Além disso, acreditando que “a violência no teatro questiona precisamente a noção de representação” (Fix 2010 : 18):

La scène lui rappelle constamment que la violence n'est pas que représentation visuelle; elle est aussi [...] représentation mentale, intrusion dans la psyché de spectateurs contraints de penser leur lien aux images et aux récits du crime, à leurs lectures, à leur histoire et à leur culture. (Fix 2010 : 130)

Esta posição privilegiada do teatro para a representação da violência é a que se percebe dos comentários de Martin Esslin em “Violence in Modern Drama” (1969). Nesse breve ensaio o reputado crítico inglês reflecte sobre alguma da dramaturgia do pós-guerra, partindo da constatação de que “a ligação entre violência e drama é óbvia”, e acreditando que “existe, certamente, um enorme elemento de violência no drama, e [que] este não é, como em algumas outras artes, algo estranho, mas qualquer coisa que é inerente à sua própria forma” (Esslin 1969: 163). Respondendo à questão que se impõe após esta reiteração – “O que é que está envolvido na violência? Qual é a sua verdadeira natureza?” – Esslin conclui: “a violência consiste em privar uma pessoa da sua autonomia e da sua liberdade de escolha. Neste sentido, uma grande parte da violência que está a ser usada, não é, de facto, verdadeira violência” (*Ibidem*: 176). E, indo até mais longe, afirma que:

[I]f violence is used to heighten your sense of awareness of the world in such a way that the shock that has been administered to you makes you more capable of evaluating the reality of the situation you are in, then this violence has been rightly used and is ethically defensible. If the violence deprives you of your autonomy, forces you to act in ways that you would not otherwise want to, it is illegitimate. (*Ibidem*: 177)

Um argumento que visa distinguir violência legítima de ilegítima. E, com efeito, este esforço de distinguir a violência legítima da ilegítima é consequência imperiosa da existência de um volumoso *corpus* dramático em que se representava a violência, contribuindo assim para a sua banalização e para um uso “hipnótico” da violência em palco, não permitindo uma “genuína percepção da realidade” (*Ibidem*: 178).

Esta é a mesma preocupação de Thomas Gould (1991) que começa a sua introdução a um volume sobre *Violence in Drama* (1991) com a distinção entre violência “essencial” e “gratuita”.

The term gratuitous can mean either of two things in such a context. Violence is called gratuitous if it appears to be stuck on for its own sake or if it is presented as a shocking injustice, injustice entirely uncompensated for, either by a later restitution of justice or by the splendid behaviour of the victim. (Gould 1991: 1)

Mas, afirma Gould, muito lucidamente, a eliminação deste tipo de violência excluiria grande parte das tragédias clássicas. Portanto, propõe que se considere primeiro a separação entre a violência que é necessária pelo agenciamento das acções e aquela que poderia ser dispensada ou minorizada pelo dramaturgo, se este tivesse em consideração somente o avançar da acção.

Contudo, se tentarmos fazer um levantamento das acções verdadeiramente necessárias e das que poderiam ser dispensadas em prol da unidade de acção, escapar-nos-ia uma importante questão. Gould também nota, e com pertinência:

Indeed, who is to say that the playwrights were not drawn to their respective stories, in part at least, because they offered

opportunities for scenes like these? [S]ometimes the violence is more important than the logic. (*Ibidem*: 2)

A conclusão a que Gould quer chegar é a de que a violência – incluindo a gratuita – é património inalienável da tragédia e é, até, aquilo que melhor a define: “[uma] campanha para eliminar a violência gratuita seria uma campanha contra a verdadeira tragédia” (*Ibidem*: 2). Desse modo, excluindo a tragédia, a representação da “violência essencial” estará reservada às duas alternativas sérias: o melodrama e as histórias sentimentais.

Se ambos os géneros apresentam a representação da violência como algo necessário, fazem-no, todavia, por motivos distintos:

In sentimental stories suffering is responded to by the reader or audience with deep sympathy for the victims, just as in true tragedy. In responding to sentimental stories, however, the viewer's regret for what has happened is softened – by the suggestion that the suffering and loss in all human life are not really so terrible after all, and there are compensations, the opportunity to conduct oneself courageously, for instance, or the knowledge that at such moments we are the objects of much sympathetic attention from the world. (*Ibidem*: 2-3)

Por outro lado, no melodrama, dado que este género “começa frequentemente com a violência do tipo que define a tragédia – [ou seja], graves desconcertos de justiça”, explica o autor:

[t]here is always a promise that the perpetrators of the preliminary violence will eventually be the victims of a new round of death and mayhem. Our appetite is whetted for a guilt-free phantasy-fulfilment of revenge for all previous set-backs, humiliations, or frustrations. The fulfilment is guilt-free for the audience because there is no reason whatever to feel sorry for the victims. They deserve what they are getting. (*Ibidem*: 3)

Não obstante a limpidez destes argumentos, a produção ficcional dos criadores dramáticos raramente mantém os géneros em categorias separadas de uma forma tão higiénica e estanque. Os géneros miscigenizam-se e, forçosamente, ampliam-se ou vão-

se alterando nos seus propósitos genológicos, criando inesperadas reacções. Aquilo que vai sendo excitado no leitor/ espectador vai aparecendo em inusitadas combinações, por vezes suscitando perversas misturas de sentimentos, entre a piedade, o terror, a culpa, o prazer, o desejo de justiça ou o sentido de pertença à humanidade.

É nesse sentido que Thomas Gould conclui afirmando que há duas teorias modernas sobre o prazer trágico que podem agora ser tomadas como erradas: a análise de Brecht ao efeito das tragédias tradicionais; e a de René Girard, em *Violence and the Sacred* (1972), onde se associa a excitação da tragédia à excitação do sacrifício necessário ao estabelecimento das comunidades. Assim, explica Gould:

Brecht wanted to produce *Verfremdungseffekte*, distancing or alienation, so that the audience would be unable to identify with the hero. [...] Fortunately, directors of Brecht's plays, including Brecht himself, have generally found it very difficult indeed to avoid stirring the audience, despite the *Verfremdungseffekte*.

The second theory [...] is surely right in identifying the power of violence in tragedy with the power of the communal celebrations of violence in our past. It is wrong, however, in supposing that "we" whether in an audience or in our community, identify with the perpetrators rather than the victims of the "sacrifice". (*Ibidem*: 11)

Efectivamente, John Fraser, em *Violence in the Arts*, muito assertivamente, afirma: "cada vítima torna-se momentaneamente, um herói. Temos que supor que por debaixo da superfície haverá um sentimento intenso – e isto sublinha não as diferenças entre o leitor [e a obra], mas sim a sua proximidade" (Fraser 1974: 56). Harold I. Leaf, em 1969, sublinhava a dimensão política desta questão, sugerindo que a responsabilidade pelas acções violentas, em especial em contexto bélico, é uma questão de saber quem ganhou e quem perdeu.

With the coming of the nation-state in the seventeenth century, violence came into the hands of national leaders with increasing power. Yet that power was limited, both technically and politically. Technically, the gas chamber and the atom bomb had not yet been invented, and politically the wielders of power

were usually held accountable despite the lip service given to the doctrine of the Divine Right of Kings. (Lief 1969: 52)

Voltaremos, mais adiante, a estas teorias e às reticências que elas possam suscitar. Mas será importante fazer notar que as considerações que têm sido apresentadas nestes parágrafos prendem-se, grosso modo, com a exploração de um *corpus* dramático. Ou seja, resultam da análise de peças de teatro onde se detectam e perscrutam os diferentes modos de representar a violência. Quer Esslin, quer Gould, nos textos citados, tecem as suas considerações a partir da leitura cuidada do drama.

Segunda Parte

A dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67)

Capítulo Um

O teatro e o mundo no Reino Unido do pós-guerra

Uma preocupação profissional com o drama não
exclui, espero, um fascínio pelo mundo em geral.

Michael Billington (2007)

1. Os anos cinquenta: A tranquilidade e a ansiedade¹³

A maneira como a violência é representada na dramaturgia do pós-guerra, tal como temos vindo a expor, dependerá em grande medida do seu contexto histórico. Ainda que estejamos a laborar sobre conceitos (potencialmente) universais e intemporais – sobretudo no que diz respeito à constituição das tipologias de violência com que operaremos o *corpus* de textos dramáticos seleccionado – o foco da nossa exposição e análise é, precisamente, a singularidade do imediato pós-guerra e dos anos seguintes, pela década de cinquenta. E, neste particular, do caso britânico, da sua dramaturgia e, ainda mais especificamente, da dramaturgia de matriz realista, mais permeável à irrupção e aos efeitos do real. Para tal, importa determo-nos, para já, ainda que muito brevemente, na caracterização deste período, descrito pelo historiador Peter Hennessy como “The Short Post-War”:

[W]hich was the triumphant, if exhausting, outcome of 1939-45 to the early months of 1960 which saw a significant reappraisal of Britain’s place in the world and a growing recognition of Britain’s incapacity to sustain the level of influence its political class still craved in the bipolar age of American and Soviet superpowerdom. (2007: 2)

Daremos particular atenção aos anos cinquenta londrinos – aqui considerados como o epicentro das transformações em foco. Assim, a capital inglesa, no imediato pós-guerra e na primeira metade dos anos cinquenta é uma cidade que vive sob uma severa austeridade (os racionamentos impostos pela guerra só serão levantados em 1954) e,

¹³ Expressão de Peter Hennessy – “easement tinged with anxiety” – para descrever o paradoxo que caracterizará toda a década de cinquenta (Hennessy 2007: 7).

simultaneamente, se encontra em plena vertigem de reconstrução. Exemplo dessa vertigem terá sido o “Festival of Britain”, um mega evento cultural e recreativo, concebido para elevar a auto-estima britânica e promover a sua representação cultural, construindo-se para isso um amplo parque de diversões, encomendando-se e apresentando-se os mais diversos espectáculos; em suma, promovendo-se – num contexto elogioso (embora, também, de uma eventual artificialidade fantasiosa) – o que de melhor se fazia no Reino Unido nos campos da ciência, da tecnologia, do desenho industrial, da arquitectura ou das mais variadas artes. Não obstante o alcance desta iniciativa, o *Festival of Britain* não deixa de ser um exemplo da disforia que se viveria nestes anos, entre a tranquilidade e a ansiedade. Assim, Londres é uma cidade em plena transformação social e geográfica, a implodir de agitação demográfica, com uma aposta no desenvolvimento urbano, cujas ruas são dominadas pela circulação de autocarros, de eléctricos, de Austin Sevens e, ao mesmo tempo, de edifícios destruídos, com poucos supermercados e com racionamento nos mais variados produtos, dos mais elementares aos mais específicos, dos ovos à gasolina; e com um fumo (o famoso *smog*) que se tornará uma das mais icónicas (e indesejadas) imagens de marca da cidade.

De resto e de um modo geral, as tensões que marcariam o Ocidente delineavam também as que se apresentavam em contexto britânico (e mais concretamente, londrino). Este período, sendo normalmente considerado como conservador e extremamente materialista, é decididamente marcado pelo contexto de Guerra-Fria, num mundo bi-polarizado entre Ocidente e Oriente, a reboque das dissensões entre as duas potências económicas e militares que emergem da 2.^a Guerra Mundial: Estados Unidos da América e União Soviética. É também o tempo dos movimentos de descolonização que provocarão embates insuperáveis na cosmovisão do homem ocidental em relação ao resto do mundo, alterando também de forma decisiva noções como masculinidade, Império, nação, género, intervenção política ou revolução. Os anos cinquenta ainda marcados por eventos determinantes para o estabelecimento de um novo mapa geopolítico, tais como a Guerra da Coreia (1950-53); a crise do Suez (1956); o estabelecimento do Mercado Comum Europeu (precursor da União Europeia) pelo Tratado de Roma (1957); ou a Revolução Cubana (1959).

Assim, o período aqui em estudo inicia-se sob o signo da austeridade mas desencadeia uma nova etapa do sistema capitalista – a sociedade de consumo –, alicerçado em sonhos de prosperidade (promovendo, em especial, a compra dos mais variados electrodomésticos e automóveis) que os então recém-criados meios de

comunicação de massa se encarregarão de promover e impulsionar. Regista-se ainda o surgimento (com epicentro nos E.U.A.) de uma cultura juvenil, com a constituição de um património cultural próprio – na música de *Jazz* e, sobretudo, o *Rock n' Roll* –, que as marcas comerciais vão saber rentabilizar.

No que diz respeito à política nacional britânica, o pós-guerra é, desde logo, marcado pela eleição do Trabalhista Clement Attlee (1945-51), que constituiu as bases do Welfare State [Estado Social] e do National Health Service [Serviço Nacional de Saúde], medidas que visavam uma democratização e universalização dos bens mais essenciais – a educação e a saúde –, bem como a nacionalização das mais importantes indústrias. Mas o mandato de Attlee será também marcado pela crise da libra esterlina (1947); consequência, em grande medida, dos esforços de reconstrução e do endividamento para com os E.U.A..

Em 1955 é eleito o Conservador Anthony Eden, que será primeiro-ministro de 1955 a 57. Mas o seu mandato não sobreviverá ao rude golpe na auto-estima britânica imposto pela Crise do Canal do Suez, que humilhou internacionalmente a diplomacia e o poder militar britânico. Eden, por razões de saúde, resignará ao cargo e, em Janeiro de 1957, será eleito Harold Macmillan, também conservador, que governará até 1963. A sua política ficará conhecida por um pragmatismo de feição keynesiana, recorrendo ao investimento público para fomentar o crescimento da economia. A sua governação será epitomizada no famoso discurso “We never had it so good”¹⁴, onde apresentava o seu tempo como um período de grande prosperidade, dando voz a um sentimento corrente, com baixas taxas de desemprego e com uma crescente melhoria das condições de vida, esquecendo-se, contudo, que nem todos seriam contemplados com essas medidas e que, entretanto, cresciam perigosas assimetrias sociais.

Para David Pattie, que resume eficazmente as convulsões sociais e políticas ocorridas nesta década, o Reino Unido via-se apanhado entre duas ideias sobre si próprio:

It can either be Modern Britain, providing care for all of its inhabitants – or it can be Great Britain, a superpower

¹⁴ “Sejamos claros, a maior parte de nós nunca esteve tão bem. Ide por todo o país, às cidades industriais, às quintas, e verão um estado de prosperidade como nunca tivemos no nosso tempo de vida – nem em toda a história do nosso país. Aquilo que começa a inquietar alguns é: “Será bom demais para ser verdade?; ou talvez eu deva dizer: “Será bom demais para durar?”, Harold Macmillan, excerto de discurso proferido no campo desportivo de Bedford, 20 de Julho de 1957.

measuring itself against the US and the USSR. It cannot be both. (Pattie 2012: 7)

Se a dramaturgia britânica é, tal como a entende o crítico Michael Billington, uma dramaturgia muito interessada em interpelar o estado da nação (leitura com a qual, inevitavelmente, concordamos), a cronologia para a história do teatro em Inglaterra estará forçosamente anexa ao mapa que acima introduzimos. Este mesmo crítico, em *State of the Nation* (2007), pergunta: quando é que começa, exactamente, a história do teatro britânico do pós-guerra? Para alguns, avança ele, começará no “VE Day”, a 8 de Maio de 1945, “o dia em que uma nação grata celebrou a derrota do Nazismo e por todas as ruas irromperam celebrações, um pouco por todo o país” (2007: 5). Outros considerarão que só mais tarde, a meio da década, com a chegada dos dramas em verso de Christopher Fry e T.S. Eliot, terá lugar uma mudança no paradigma cultural. Ainda segundo Billington, e corroborando uma visão mais popular, será com as estreias de *Waiting for Godot* (1955) e *Look Back in Anger* (1956) que começará verdadeiramente a história do teatro britânico do pós-guerra: “até aí, não obstante o heróico individualismo de actores como Olivier e Gielgud, o drama britânico era ainda governado por escapismo rendilhado e refinamento burguês” (2007: 5). E, concluindo, avançando com as suas próprias balizas temporais:

For me, however, the story really starts on 26 July 1945. That was the date on which it was announced that Labour, with the slogan “Let us face the future”, had won 393 seats in the General Election as against 213 for the Conservatives and twelve for the Liberals, with twenty-two independents. Churchill, the great wartime symbol, had been swept from power to be supplanted by Clement Attlee: a decent, supposedly dull Labour leader, who looked like a suburban bank manager, listened eagerly to the country cricket scores and relished the novels of Agatha Christie. (*Ibidem*: 5)

Ainda segundo Billington, se alguns olharão para os anos da governação de Attlee como uma oportunidade perdida, “um período no qual o Reino Unido falhou por não enfrentado o seu diminuído estatuto mundial, porque perdeu o barco da Europa e se manteve intacto o antigo sistema de classes” (*Ibidem*: 6), outros sublinharão as conquistas sociais nas áreas da saúde, educação, segurança social ou habitação, um

progressivo processo de descolonização e o início da transição de um período de austeridade de guerra para uma aliciante prosperidade.

Seja com que balizas temporais se olhe para este período, será inegável que foram anos de grandes transformações, dependendo, contudo, do ponto de vista a maneira como se fará o balanço. Essa situação é caracterizada pelo historiador John Charmley da seguinte maneira:

Images crowd around in such conflicting forms that it is tempting to ask the real post-war forties to stand up: food queues, rationing, frozen water pipes, grey bread, Evelyn Waugh excoriating the Attlee regime for its levelling ways; or a truly egalitarian era, where moral purposes counted above profit and individual advantage, and a united people strove successfully to overcome the effects of the most devastating war in history; a false dawn when time and energy were wasted on nonsense like nationalization; or a bright new morning when the foundations of a better, more decent Britain were laid. (*apud* Billington 2007: 6)

No fundo, este é o retrato de uma situação paradoxal, “uma história de tranquilidade contaminada por ansiedade, um paradoxo que, de certo modo, capta os anos cinquenta no Reino Unido de uma forma geral” (Hennessy 2007: 7).

It would have needed a clairvoyant with a strong streak of pessimism in his or her make-up in the early 1950s to have foreseen this conjunction. One must, therefore, begin with the political and social climate of the time which derived from recent experiences and current preoccupations. For, in the early Fifties, the shadows of the world war past (1939-45), the limited war present (Korea) and the possibility of absolute war future (terminal) were the present. (*Ibidem*: 7)

2. A English Stage Company no Royal Court Theatre e o Arts Council

Uma das medidas que terá tido uma repercussão mais importante na vida cultural britânica do pós-guerra foi o “Education Act” de 1944. Muito sumariamente, esta

medida permitirá a uma geração de filhos de classes mais baixas o acesso a uma educação que tradicionalmente lhes seria vedado. O escritor David Lodge, em entrevista a Ana Raquel Fernandes explicava:

[t]his sense we had of being promoted from out of our lower middle class, or in some cases working class, backgrounds, into the professional classes through educational opportunity – the key being, of course, the 1944 Education Act in this country, which provided free secondary education and (if you could get into a university) free tertiary education to everybody, and a maintenance grant also to support students who needed it. That legislation brought – not a huge number, because it was still a very competitive system – but it brought quite a lot of people into the professional classes who in the past would never have got there because of the cost of getting an appropriate education. So I felt very much – certainly looking back [...] – that this was a change in British society. (Lodge *apud* Fernandes 2011: 228)

Será esta geração de jovens que escreverá e criará em meados da década de cinquenta / início de sessenta as obras mais representativas. Tão importante quanto isso, será esta geração que lerá os romances, comprará os bilhetes para as exposições, para o cinema, para os espectáculos. Bem ciente deste facto está George Devine, um dos mais influentes criadores do período:

A new generation in art and literature was bursting out with us. And a new generation of public was there to receive them. Because of its nature, the Royal Court became the symbol of this new energetic and, to a great extent, provincial outburst. Products of the new Education Act, these young people came streaming into the tired metropolis, they woke up everything they touched... For all these, The Royal Court became a symbol, even if they did not bother to patronise its plays. (Devine 1962)

Com efeito, George Devine e a companhia que dirigia – a English Stage Company sediada no Royal Court de Londres – em Sloane Square –, transformar-se-á num dos

mais excitantes epicentros culturais de Londres, empreendendo uma política de apresentar “[u]ma dramaturgia nova e arrojada, internacional e local, que procurava tratar assuntos relacionados com a maneira como o indivíduo se relaciona ou como é formado pela sociedade em que está inscrito/a” (Batty 2005: 17). Formada com o intuito de dotar o teatro britânico de “um local para o dramaturgo contemporâneo e, em especial, para o dramaturgo britânico” (Devine 1957: 153), a ESC distinguia-se de um outro grupo que, com igual notoriedade, ia trilhando um percurso também ele alternativo ao teatro de cariz mais comercial do West End. Tratava-se do Theatre Workshop – dirigido por Joan Littlewood e Ewan MacColl e instalado no Theatre Royal –, que punha o processo de trabalho do actor no centro da criação, atribuindo maior valor ao papel da improvisação, do treino e da teoria, sugerindo frequentemente a reescrita dos textos durante os ensaios, trabalhando colectivamente, partilhando opiniões políticas e com um claro compromisso com formas populares e com um público da classe trabalhadora.

O Theatre Workshop foi fundado por Joan Littlewood, em Manchester, em 1945, na sequência do trabalho desenvolvido em grupos bastante politizados que integravam esforços na dinamização do trabalho sindical, ainda antes da guerra. Em 1953 instalavam-se em Londres, e, na paisagem cultural da altura, eram os mais militantes, remetendo para os grupos socialistas de *agit-prop* dos anos trinta. Assim, aliando uma estética de vanguarda a um trabalho de documentação das dificuldades quotidianas da classe trabalhadora, compunham uma poética singular de realismo social, atendendo às transformações sociais que se faziam um pouco por todo o mundo, mas não perdendo o foco local e comunitário. Embora o trabalho deste grupo seja melhor conhecido pelo espectáculo anti-militarista *Oh What a Lovely War* (1963), o Theatre Workshop foi também responsável pela apresentação das peças de Brendan Behan (*The Quare Fellow*, 1956; e *The Hostage*, 1959) e Shelagh Delaney (*A Taste of Honey*, 1958) às plateias londrinas.

O teatro de cariz mais popular apresentado pelo Theatre Workshop, em certa medida, rivalizava com o apresentado pela English Stage Company, que denunciava uma aproximação metodológica quer a Stanislavski quer a Brecht, que no início dos anos cinquenta começava a exercer uma influência crescente sobre os criadores britânicos¹⁵.

¹⁵ Com efeito, e a este propósito, refiram-se as entusiásticas críticas de Kenneth Tynan que afirmava: “É a Humanidade em si, não a excepção excêntrica, que o seu teatro visa explorar. Na iluminação, um brilho

Theatre Workshop defined themselves in terms of actor-based, improvisationally-developed, working class oriented *theatre* whilst the Court defined themselves in terms of text-based, author-centred, middle-class-oriented drama. (Rabey 2003: 40)

Os métodos de trabalho dentro da ESC, nem sempre foram pacíficos¹⁶, mas insurgiam-se pela recusa dos ditames do teatro comercial, sujeito à ditadura da bilheteira e das convenções. Para isso, contavam com um elenco permanente, com um treino comum e em que o autor dramático teria um papel preponderante. A crença na renovação do teatro pela mão do dramaturgo é notória desde o início da actividade da ESC:

Since the last war the English theatre has made a considerable reputation for itself in the realms of acting and production, and there has been a notable classical revival. But apart from isolated instances of interesting contemporary plays in London there has been no major attempt to provide theatre conditions where the contemporary dramatist could express himself without having to submit to the increasing hazards of commercial theatre. (Devine 1957: 152)

A sensação generalizada é a de que seria preciso renovar os processos de trabalho para mudar a paisagem teatral em Inglaterra, entendendo-se que o apoio a novos dramaturgos seria de importância vital.

On the whole in this country the writers and the theatre are widely divorced. There can be many reasons for this but one of the principal ones was that the theatre in England, brilliant in many ways though it may be, tends to exist in a world of its own and not to be in touch with contemporary attitudes, with the contemporary searching for new values or, in any way, with other branches of the arts. (*Ibidem*: 152)

branco claro; nos colectivos, uma vida – tão panorâmica como numa tela de Brueghel – abre-se perante os nossos olhos. Não nos ataca – mas grita-nos segredos aos ouvidos” (Tynan 2007: 123-124). Com efeito, muitos críticos assinalam a presença do Berliner Ensemble em Londres, em 1956, já depois da morte de Brecht, como uma das principais referências para a renovação da dramaturgia britânica que ocorreu no pós-guerra.

¹⁶ Veja-se a este propósito o relato de Philip Roberts, em *The Royal Court Theatre and The Modern Stage* (2004) sobre as dificuldades que Devine e os seus mais directos cúmplices, Lindsay Anderson e Tony Richardson, entre outros, tiveram em impor a sua visão e metodologia no seio da ESC.

Os autores dramáticos são assim tidos como o elemento *pivot* para a renovação do repertório teatral em Inglaterra, dominado até essa data por peças oriundas de França, de timbre farsesco ou cómico e, também, de matriz absurdista; ou então da tradição britânica de cultura *high-brow* de que Terence Rattigan e J.B. Priestley seriam os mais insignes representantes. A estes novos autores é pedido um repertório que interpele os novos tempos e as novas gerações. Para isso, eram-lhes oferecidas condições singulares de trabalho: intervinham nos ensaios, circulavam livremente por todas as etapas do processo de criação, traduziam, reuniam e discutiam com os encenadores – em suma, estavam presentes em todos os momentos da montagem do espectáculo. Explicava George Devine:

What do I mean by this? I mean a place where the dramatist is acknowledged for what he is – the fundamental creative force in the theatre; and where the play, the discovery of the truth of its style, and the interpretation of the dramatist will be carried out with a sense of responsibility towards him, with the same seriousness of purpose that it carried out in all good classical theatres and opera houses. I mean a theatre where the play is more important than the actors, the director, the designer. I mean a theatre where the various elements of interpretation will be placed in their right balance. To this end I devised a method of staging which would only require the minimum of scenic elements, so that it was the play and not the look of it which would make its impact on the public. (*Ibidem*: 153)

O projecto da English Stage Company apresenta-se assim, claramente, como um projecto de teatro de arte. Na apresentação da iniciativa, Devine evoca os exemplos de Granville Barker (e George Bernard Shaw) do Royal Court do início do século, bem como do “Little Theatre Movement”. E aqui, tal como nos projectos de teatro de arte¹⁷, há uma clara reivindicação de tempo e de maturação, como afirmava Devine: “depositei, e ainda o faço, uma grande ênfase no factor tempo. Estava determinado a que esta aventura não fosse um fogacho” (*Ibidem*: 153).

Do mesmo modo, Devine e a companhia visavam mudar as rotinas de trabalho consagradas pelo teatro comercial. Assim, aumentaram a duração do período de ensaios,

¹⁷ Tal como os entende Jean-François Dusigne (*Le théâtre d'Art - aventure européenne du XXe siècle*, 1997) ou George Banu (*Les cités du théâtre d'art- de Stanislavski a Strehler*, 2000).

estabeleceram uma companhia relativamente regular e implementaram um sistema de reportório, à semelhança do que aconteceria na ópera ou nos teatros de província, permitindo assim a apresentação de vários espectáculos em alternância e podendo um espectáculo estar em cena durante mais tempo, libertando-o assim da ditadura da bilheteira. Esta característica era fundamental para quem se preparava para apresentar textos e espectáculos mais exigentes e, alguns, até de natureza mais experimental.

Because I believe that a theatre like the Royal Court is an essential part of the life of a capital city, I believe it has a chance of becoming an established institution. As I write these words, I shiver at the very deadliness of their implications, and will do all I can to make a bond between stability and the spirit of adventure with which the ESC was founded. (*Ibidem*: 162)

Ou, tal como Devine deixa perceber numa nota de 1954, em relação aos propósitos da ESC:

Although the major classics are now well catered for by the Old Vic, The Shakespeare Memorial Theatre, Sir John Gielgud's productions, etc. there is no theatre in England which consistently presents the whole range of contemporary drama. Modern movements in music, sculpture, painting, literature, cinema and ballet all have reasonable circulation, but the comparable body of work in the theatre has no outlet... For dramatic developments, the urgent need of our time is to discover a truly contemporary style wherein dramatic action, dialogue, acting and method of presentation are all combined to make a modern theatre spectacle. (Devine *apud* Roberts 2004: 8-9)

Ainda que seja visível a reivindicação de uma maior centralidade para o papel do dramaturgo, o projecto da ESC era bem mais completo. Tinha, com efeito, uma direcção artística forte, mas monitorizada por uma administração empresarial. O projecto incluía ainda uma atenção aos aspectos de *marketing* e promoção que a construção artística implica, a constituição de uma primeira linha de encenadores que pudessem montar com sucesso os textos apresentados, e uma reestruturação do papel da cenografia. Esta

reestruturação é encaminhada no sentido de uma depuração e de uma simplicidade, com o intuito de permitir uma maior atenção ao texto. Numa nota de Janeiro de 1955, afirma Devine:

What is needed, however, is not adaptability of the past but for the theatre to create a new milieu in modern terms which will be a completely fresh restatement of the old traditions. In fact, we have once more to sweep the stage clear as Copeau did with his *tretau nu*, and to rethink the whole conception of the stage as an acting space. In what kind of space can the words of a dramatist both live and create the poetic world of the drama? (*Ibidem*: 9)

Na primeira temporada, em 1956, a English Stage Company apresenta oito peças (cinco peças novas, duas traduções e um clássico). Com estreia a 2 de Abril de 1956, a primeira a ser levada à cena é *The Mullberry Bush*, de Angus Wilson, uma peça de um romancista, acusado, por uns, de não ter experiência dramática, mas tido, por outros, como refrescante porque não repetia as mesmas fórmulas estafadas.

O segundo espectáculo é *The Crucible*, de Arthur Miller, um texto de sucesso já comprovado e com uma matriz ideológica em tudo condizente com o que se pretendia encetar em Londres. Mas o verdadeiro “golpe” seria dado à terceira estreia: *Look Back in Anger*, de John Osborne, um perfeito desconhecido de 27 anos, um discreto actor de companhias de província (com uma breve experiência enquanto jornalista). Depois da inesperada agitação que este texto veio trazer, marcando indelevelmente a história do teatro em Inglaterra, foi a vez de *Don Juan* e *The Death of Satan*, de Ronald Duncan, em *double-bill* e sem grande sucesso. Seguiu-se a adaptação do romance homónimo *Cards of Identity*, de Nigel Dennis e *The Good Woman of Setzuan*, de Bertolt Brecht, que mesmo com a prestigiada Peggy Ashcroft acabou com prejuízos financeiros. Depois, com o intuito de promover a jovem actriz Joan Plowright, foi a vez de *The Country Wife*, de Whicherley, um grande sucesso comercial sendo mais tarde transferido para o West End. A finalizar a primeira temporada apresentava-se *Member of The Wedding*, de Carson McCullers, com relativo sucesso de bilheteira, mas aceite com algumas reticências pela crítica.

Sobre a actividade e a relevância da ESC no panorama do teatro britânico, escrevia John Russell Taylor, logo em 1962, em *Anger and After*, numa obra de importância estruturante para o ideário desta geração:

What, finally has the place of the English Stage Company been in the revival of British drama? Indirectly it has had a considerable influence by helping to make available to British writers and theatregoers the latest and most interesting works from abroad, though its work in this field does not seem to have been systematic; it has also helped writers to meet and exchange ideas in its young writers' group and simply by virtue of their all working in the same theatre. Directly it has brought forward several dramatists of unusual interest, and it is greatly to the company's credit that, having hit by a happy chance on a successful writer, Osborne, and potentially a successful formula, *Protest*, it did not stick there but went on to use the profits accumulated [...] to put on plays of much less commercial appeal, such as those of Arden, Ann Jellicoe, and the earlier works of [N.F.] Simpson all of which have incurred sizeable (and predictable) losses. (Taylor 1977: 37-38)

A transformação preconizada (e, até certa medida, protagonizada) pelo Royal Court, para além de toda a dinâmica social que os tempos provocavam, justifica-se também pelo apoio substantivo de uma instituição como o Arts Council. Tal como assinala Alan Sinfield:

John Osborne's *Look Back in Anger* signalled a change in English theatre in 1956 in great part because it coincided with and helped to stimulate a new institutional arrangement: subsidized theatre. This not only gave opportunity to plays that might otherwise have been thought uneconomic, it designated certain kinds of theatre "serious" – worth state subsidy, the responsibilities of the Arts Council. (Sinfield 2004: 31)

Com efeito, o Arts Council, a partir de 1946 (antes denominado CEMA - Council for the Encouragement of Music and the Arts), implementará uma mudança de política cultural que permitirá o florescimento de projectos de natureza menos comercial. Assim, da promoção do amadorismo, apoiando várias instituições por todo o Reino Unido, passará para a defesa da profissionalização; do apoio a tournées passará a privilegiar a aquisição de edifícios para instalar grupos artísticos; e de uma actividade a nível nacional passará para uma centralização em Londres. Isto permitirá que

companhias de natureza mais experimental tais como a English Stage Company ou o Theatre Workshop pudessem conceber projectos com continuidade no tempo sem ficarem sujeitos à necessidade imperiosa de eventuais êxitos de bilheteira.

3. Mil novecentos e cinquenta e seis e tudo isso

Como temos já vindo a assinalar, há um ano em particular que, neste pós-guerra britânico, se revela como um marco determinante, imprimindo uma espécie de aura mítica sobre o seu momento histórico: 1956. É, na verdade, um ano que condensa muitas das tensões dos anos transactos e dos que se lhe seguiriam. É o ano da Crise do Suez; da invasão da Hungria pelas Tropas do Pacto de Varsóvia; das denúncias dos crimes de Estaline por Khrushchev no XX Congresso do Partido Comunista; da morte de Bertolt Brecht e da temporada do Berliner Ensemble em Londres; da estreia de *Look Back in Anger*, de John Osborne, com encenação de Tony Richardson, pela English Stage Company, no Royal Court Theatre, a 8 de Maio; do destaque dado a Francis Bacon na exposição *Masters of the British Painting 1890-1950*, no Museum of Modern Art, em Nova Iorque; em que o Beaux Arts Quartet representa a Inglaterra na Bienal de Veneza e é atribuído o Prémio John Moore a Jack Smith; da estreia de *The Quare Fellow*, de Brendan Behan; da publicação de *The Outsider*, de Colin Wilson, um romance peculiar, onde se figura um anti-herói existencialista, num discurso literário-filosófico, com imediato êxito crítico; é o ano em que há distúrbios durante as projecções de *Rock Around The Clock*, com Bill Haley e da estreia de *Heartbreak Hotel*, de Elvis Presley, de *Howl!*, de Allen Ginsberg e da colagem de Richard Hamilton, “Just What it is that Makes Today’s Homes so Different, so Appealing”, um trabalho onde denuncia em tons paródicos os tiques de um consumismo fácil: a cultura de massas, o culto do corpo e do desporto, os inúmeros electrodomésticos. É também o ano em que milhares de britânicos têm em suas casas um “electrodoméstico” novo, mais concretamente 1.110.439 televisores, comprados três anos antes para assistirem à coroação de Isabel II, abrindo assim caminho à emergente cultura de massas¹⁸.

Mas, no meio de todos estes acontecimentos, um momento se destaca: a estreia em palco do texto de John Osborne: “retrospectivamente, 1956 tornou-se um *annus mirabilis*... grosseiramente, Suez e *Look Back in Anger* parecem fazer parte do mesmo acontecimento”, escrevia Robert Hewison (1981: 127).

¹⁸ Cf. “1953 and 1956: A comparison of two cultural moments” (Lacey 1995: 14-17).

Há, no teatro britânico, uma narrativa convincente que toma a data de estreia de *Look Back in Anger* como um momento inaugural.

8 May 1956 still marks the real breakthrough of “the new drama” into the British theatre, and Osborne himself remains one way or another, one of its most influential exponents, as well as representing for the general public the new dramatist *par excellence*, the first of the angry young men and arguably the biggest shock to the system of British theatre since the advent of Shaw. (Taylor 1977: 39)

Ou nas palavras do dramaturgo David Edgar, reconhecendo igualmente a relevância da data: “Oito de Maio de 1956, foi a última grande viragem no teatro britânico... Certamente, quer Osborne goste ou não (e ele provavelmente não gostará), todas as subsequentes ondas do teatro britânico contemporâneo seguiram a agenda que ele estabeleceu” (Edgar 1988: 138). Assim, a estreia deste texto surge na história do teatro em Inglaterra com uma importância superlativa e como o início de uma “revolução do dia para a noite” (Taylor 1977: 17), central para a expressão dos sentimentos mais característicos da época e para a cartografia emocional de uma geração em revolta¹⁹. Na crítica e na história do teatro em Inglaterra é frequente este momento ser referido como algo que surge de rompante e que tudo transforma:

The phrase ‘breakthrough’ is common [Williams; Hinchliffe]; one critic says the play ‘breached the dam’ [Tynan], another that it ‘breached the barrier’ [Watt]; more prosaically, Tynan compares *Look Back in Anger* to a burp in public [...]. Hobson calls a chapter on the period ‘The Great Uprising’ [1984]; Elsom calls his ‘Breaking Out’ (1979). According to Kitchin, ‘something was banking up under the stodgy surface of life in mid-century England’ (1962). (Rabellato 1999: 4)

A ideia generalizada na construção histórica deste momento é que se tratou de uma explosão que tudo transfiguraria: “a 8 de Maio de 1956, a ESC deixou cair uma bomba atômica no palco do RCT”, escrevia-se no *Streatham News*. Para Alec Sierz, autor da

¹⁹ A título de curiosidade refira-se que *Geração em revolta* é o título da tradução para português do Brasil de *Look Back in Anger*, de Pontes de Paula Lima e Miroel Silveira.

obra *In-Yer-face Theatre* (2001), 1956 trata-se do “ano zero” – expressões que dão conta do carácter revolucionário desta estreia.

Contudo, muitos historiadores de teatro tendem agora a relativizar a importância da estreia de Osborne, lembrando que algum do drama do início da década de cinquenta era tão, ou mais, interessante que o da Nova Vaga. As razões apresentadas são de natureza muito diversa. Dominic Shellard aponta a popularidade dos reportórios de província e o reconhecimento internacional de actores como Lawrence Olivier, Ralph Richardson, John Gielgud, Alec Guinness, Richard Burton ou Peggy Ashcroft, dados que confirmam a relevância do teatro em Inglaterra. Shellard refere também a criação do Arts Council em 1946, o início da atribuição de subsídios para a actividade teatral e o fim de colaborações do Arts Council com estruturas comerciais em 1951; a estreia de algumas peças de Terence Rattigan, designadamente, *Separate Tables* (1954), que indicaria já uma transformação na lógica dominante; a popularidade de algumas importações americanas, tais como *Oklahoma!*, de 1947, ou o sucesso de *A Streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, com Vivien Leigh (1949); os primeiros trabalhos de Peter Brook (nomeadamente, *Titus Andronicus*, com Lawrence Olivier, em 1955); a criação da Escola de Bristol (1947), de onde sairia George Devine; a publicação do primeiro número da revista especializada em teatro *Plays and Players* (1953); o interesse suscitado pela rivalidade entre os críticos Kenneth Tynan (*Observer*) e Harold Hobson (*Sunday Times*), a partir de 1954; a criação do Festival de Edimburgo, em 1947; a influência da dramaturgia francesa (Camus, Sartre, Ionesco); o trabalho do Theatre Workshop de Joan Littlewood (1953); a estreia britânica de *Waiting for Godot*, de Samuel Beckett (1955) – elementos que comprovam mais uma lenta transfiguração do tecido teatral britânico do que uma revolução repentina.

Quite simply, it was no longer tenable to maintain that the first ten years after the war were a theatrical desert, since it was a period of undeniably vibrant theatricality activity at a time when television had not yet established itself as the prime form of entertainment. (Shellard 2008: 8)

É esta a linha de argumentação de autores como Dan Rabelatto (*1956 and All That*, 1999), Christopher Innes (*Modern British Drama: 1890-1990*, 2002) ou Dominic Shellard (*British Theatre since 1945*, 1999), denominados – no que diz respeito a esta

matéria – como “Revisionists”, opondo-se aos “Angries”. Assim, Dan Rabellato oferece uma contra-leitura deste período:

I am not trying to suggest that nothing of note or value happened in the mid-fifties, nor do I want to shift the turning point, to find such and such premiere or event and proclaim it the decade’s pivotal moment. On the contrary, I think the events usually cited were decisive; I want to argue that this change has been misunderstood, but change there certainly was. (Rabellato 1999: 2)

E, mais concretamente:

I want to argue here that the Picture routinely offered to us is false in three ways: that the Royal Court should not be simply opposed to the West End, that the criticisms of the West End were misplaced, and that the Court’s success was not out of the blue, but was shaped by wider forces organising the cultural life of the nations. (*Ibidem*: 38)

Assim, este autor argumentará que o teatro dos anos quarenta e início dos anos cinquenta não terá acontecido exactamente como tem sido referido até então; que a revolução teatral foi motivada por outras razões normalmente não sinalizadas; e que essa narração implicou profundas transformações nos modos de produção e recepção. No fundo, mostrando que todos os aspectos da vida teatral se iam moldando a um novo estado de coisas.

In discussing the play-as-event we must recognize that we are dealing with more than simply the original production, or the moment of theatrical performance. (...) LBA was commented on widely in both the specialist literary press and the popular media, with both its central character, Jimmy Porter (as an emerging social type as well as a dramatic character) and John Osborne himself (who was often conflated with his hero) functioning as a shorthand for certain kinds of distinctively post-war social experience. There were, then, a multiplicity of ‘texts’, each helping to redefine the others, existing in a range

of social and cultural as well as theatrical discourses. (Lacey 1995: 3-4)

Portanto, o aparecimento deste tipo de dramaturgia faz-se em sintonia com uma rede maior de acontecimentos e outras criações, que se explicam em correlação. A mesma lógica defende Shellard quando expõe que o texto de Osborne teve três tipos de impacto: auditivo, visual e contextual:

Look back in Anger's aural impact was predicated on its use of regional accents, the passionate mode of delivery breach of politesse. This, coupled with the renowned claustrophobia of the Porter's dismal flat, creating a visual confirmation of the socially realistic narrative and its constant references to significant contextual events, was to prove hugely influential on subsequent generations of playwrights and practitioners. (Shellard 2008: 13)

Ou, nas palavras de Maria Helena Serôdio:

Há em todo o empolamento do movimento [...] a acentuação de um protesto que reflecte, no panorama cultural desta segunda metade da década de cinquenta, a movimentação social e a problematização política e ideológica que, a vários níveis, marcou este período. [...] É na complexidade de uma múltipla convergência (ao nível da produção do espectáculo, da forma de representação e de encenação, e do texto no seu carácter tabular – de escrita e de proposta cénica) que devemos localizar nos “Angry Young Men”, e muito especificamente em John Osborne, o ponto de divergência em relação a uma prática dominante. (Serôdio 1983: 92)

Mas talvez a epitomização mais feliz da complexidade desta situação e deste momento histórico seja oferecida por Alec Sierz: “*Look back in Anger* não é só uma peça antiga: é um campo de batalha cultural” (Sierz 2008). Uma batalha que se travava em muitos outros campos.

4. Uma nova tipologia de herói

Um dos traços mais expressivos deste período será a constituição de uma nova tipologia de herói, com figurações claras em diversas áreas: na literatura, no cinema, nas artes plásticas e, claro, no teatro. Trata-se de uma nova figura de herói que rápido se tornará central às práticas artísticas deste período.

Arthur Miller, no célebre ensaio “Tragedy and the Common Man”²⁰, esboça uma cartografia bastante impressiva para esta nova figura. Respondendo às primeiras críticas apontadas a *Death of a Salesman* (1949) onde, e muito rapidamente, se argumentava que a personagem central, Willy Loman, não teria densidade trágica e que por isso mesmo a obra não podia ser considerada uma tragédia (e, por isso, uma obra menor), Miller replicava nos seguintes termos:

Poucas tragédias se escrevem no nosso tempo. Tem sido por várias vezes considerado que tal falta se deve a uma pobreza de heróis entre nós, ou então que o homem moderno deixou que o seu cepticismo da ciência esvaziasse o sangue dos seus órgãos de crença, e que uma concepção heróica da vida não pode alimentar-se de uma atitude de reserva e circunspeção. Por uma ou por outra razão, temos sido considerados abaixo da tragédia – ou a tragédia acima de nós. (Miller 1964: 527)

O argumento central de Miller é o de que “o homem comum é tão rico, como matéria-prima da tragédia, como eram, no seu mais elevado sentido, os reis” e que “a sua força dominante é a indignação. A tragédia é, então, a consequência do impulso total do homem para se valorizar justamente”. Nesse sentido, é da opinião de que:

[E]xistem hoje, como sempre tem havido, aqueles que agem contra as circunstâncias que os degradam, e tudo quanto aceitámos sem medo ou insensivelmente ou ainda por ignorância é, no processo de acção, sacudido diante de nós e examinado. (*Ibidem*: 528)

Para concluir que:

²⁰ Arthur Miller, “Tragedy and the Common Man”, *New York Times*, 27 Fevereiro 1949, sec. 2, pp.1, 3. [tradução portuguesa de Luiz Francisco Rebello, “A tragédia e o homem comum”, *Teatro Moderno: Caminhos e figuras*, 2º ed. Lisboa: Prelo, 1964].

É tempo, creio eu, de nós, os que não temos reis, pegarmos nesse luminoso fio da nossa história e o levarmos ao único destino que ele pode ter no nosso tempo – o coração e o espírito do homem comum. (*Ibidem*: 529)

A reivindicação de Miller é certa: colocar no centro da interpelação artística o homem comum, retratar a dignidade e a banalidade da vida da classe trabalhadora e das suas múltiplas lutas.

Biff, o filho desavindo de Willy Loman, aquele que combaterá mais veementemente a versão do sonho americano que o seu pai lhe tenta “vender”, conversando com Happy, seu irmão, confessa:

Depois do liceu, passei seis ou sete anos a tentar perceber isto tudo. Despachante, caixeiro-viajante, negócios de um tipo ou de outro. E é uma maneira bem mesquinha de viver. Apanhar o metro nas manhãs quentes de Verão. Dedicar uma vida inteira a manter o stock, ou a telefonar, ou a vender ou a comprar. Sofrer cinquenta semanas por ano para ter duas semanas de férias, quando tudo o que desejas é andar pelo campo, sem camisa. E tens que estar sempre a passar a perna ao tipo do lado. Mas pronto – é assim que se constrói um futuro. (Miller 2010: 12)

E, ainda que esta personagem não corresponda exactamente ao perfil tipo do novo género de herói que mais vezes ocorre na ficção britânica, Miller deixa aqui sugestivos traços: a juventude, a sensação de não-pertença, a não-identificação com valores da geração precedente.

Mas será também dos Estados Unidos que chegará uma das mais icónicas figurações deste novo herói, que influenciará perenemente os seus “congêneres” britânicos: Marlon Brando, de mangas cavas, fala trôpega, gestos brutos e a rebentar de sexualidade andrógina em *A Streetcar named Desire*, de Tennessee Williams, na versão filmica de Elia Kazan (1951)²¹, no papel de Stanley Kowalsky, um veterano de guerra, irremediavelmente embrutecido pelas trincheiras europeias, e, sem apelo, incapaz de se inserir na sociedade. De um modo geral, será este – e o do perenemente desalinado James Dean – o modelo para alguns jovens actores que vão despontando no Reino

²¹ A estreia deste texto de Tennessee Williams, na Broadway, foi em 1947, dirigida por Elia Kazan, com Jessica Tandy e Marlon Brando, ganhando um New York Drama Critics Award e um Prémio Pulitzer.

Unido, substituindo com os seus corpos musculados, barbas viris, dicções pastosas e olhares de fogo sexual a verticalidade e a dicção afinada dos populares Lawrence Olivier ou John Gielgud. Assim, Richard Harris, Richard Burton, Albert Finney ou Tim Courtenay, entre muitos outros, interpretarão algumas das personagens mais representativas deste momento artístico, que surgem em textos dramáticos ou narrativos, tais como *Look Back in Anger* (1959), *Saturday Night and Sunday Morning* (1961), *This Sporting Life* (1963) ou *The Loneliness of the Long Distance Runner* (1962)²², quer nos palcos quer nas telas (estas com um alcance significativamente maior).

Com efeito, este “novo protagonista dos anos cinquenta”, tal como lhe chama Ana Raquel Fernandes (2011: 112), situado algures entre uma nova figuração do herói pícaro e uma nova concepção de anti-herói, responde a um singular momento:

In England, although the period after World War II held the promise of a new beginning for the people who had served their country in the war brought a major crisis in the ideal of English masculinity. Working-class and middle-class men, who during the war had fought heroically for their country, were now encouraged to take the opportunities available to them in the new welfare state and become the breadwinners of their families. Women, who had been working during the war in the industries men had left, were sent back home to free up jobs for men (although in reality the majority also kept their work outside the home). The bourgeois vision of normative, middle class, heterosexual masculinity became the dominant ideal. (Fernandes 2011: 85)

Ou, também citado por Ana Raquel Fernandes, nas palavras de William Van O'Connor:

English fiction in the years since World War II has produced a new kind of protagonist. He is a rather seedy young man, and suspicious of all pretensions. He spends a lot of time in pubs, has any number of half-hearted affairs. He gets into trouble with his landlady, his boss, and his family. There is nothing heroic about him, unless it is refusal to be taken in by humbug. He is a

²² As datas aqui apresentadas para estes quatro títulos referem-se à estreia em cinema.

comic figure, with an aura of pathos about him. (*apud* Fernandes 2011: 113)

Num registo menos entusiasta, o relatório do censor que assistiu ao ensaio de *Look Back in Anger*, contribui igualmente para o desenho desta figura. Sobre Jimmy Porter, escrevia:

This impressive and depressing play breaks new psychological ground, dealing with a type of young man I believe had vanished twenty years ago, but which must be generally recognisable enough to write plays about. It is about that kind of intellectual that thrashed about passionately looking for a cause. It usually married girls of good family, quarrelled with all their relations, and bore them off to squalor in Pimlico or Poplar where they had babies and spent all their time barracking Fascist meetings. (*apud* Shellard & Nicholson 2004: 151)

É certo que esta nova figura não é, obviamente, património exclusivo do teatro ou da dramaturgia, merecendo figurações na generalidade da literatura, nas artes visuais ou no cinema²³. Com efeito, das primeiras notícias críticas a esta nova figura de herói, terá sido a um romance. Escrevia Walter Allen em relação ao romance *Lucky Jim*, de Kingsley Amis:

A new hero has risen among us. Is he the intellectual tough or the tough intellectual? He is conscisously, even conscientiously, graceless [...] He is at odds with his conventional university education, tough he comes generally from a famous university: he has seen trought the academic racket as he sees throught all the others. [...] In life he has been among us for some little time. In fiction, I think he has arrived last year, as the central character of mr. John Wain's novel *Hurry on Down*. He turns up again in Mr. Amis' *Lucky Jim*. (Walter Allen 1973: 299)

²³ Veja-se também a importância do grupo “The Movement”, muitas vezes entendido como um sinónimo de “Angry Young Men”. “The Movement” era um grupo literário constituído por romancistas e poetas, tais como Kingsley Amis, Philip Larkin, John Wain, Donald Davie, Thom Gunn, entre outros. Tendo opiniões diferentes sobre cultura e política, unia-os a insatisfação para com a sociedade britânica que entendiam como opressiva e conservadora.

Com efeito, esta nova concepção de herói pontuará diversas manifestações artísticas. No romance, será central para as obras da segunda metade do século XX de autores como Joyce Cary (*The Horse's Mouth*, 1944), Iris Murdoch (*Under the Net*, 1954), John Wain (*Hurry on Down*, 1953), Kingsley Amis (*Lucky Jim*, 1954), John Braine (*Room at the Top*, 1957) ou Allan Sillitoe (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1958)²⁴, entre outros. Na dramaturgia, esta nova tipologia de herói aparece, sobretudo, associada ao trabalho daqueles que ficarão conhecidos como “Angry Young Men”: John Osborne, Arnold Wesker, John Arden, entre muitos outros (com figurações nas versões fílmicas, realizadas, sobretudo, por Lindsay Anderson, Tony Richardson e Karel Reisz). Mas antes de aí chegarmos, será importante atentar ainda na “Kitchen Sink School”.

5. “Tudo menos a pia da cozinha?": Kitchen Sink School

No filme *The Horse's Mouth* (realizado por Robert Neame, 1958) – uma adaptação do romance homónimo de Joyce Cary (de 1944), terceira parte de uma trilogia também constituída por *Herself Surprised* (1941) e por *To be a Pilgrim* (1942) – Alec Guinness interpreta Gulley Jimson: um pintor excêntrico, boémio, de verbo fácil, por vezes irascível, mas também irresistivelmente sedutor e totalmente dedicado à sua arte. Sendo uma clara figuração do artista marginal, alheado dos principais meios de promoção e de divulgação comercial da arte, e que sacrifica tudo em prol da sua vocação, num dos seus momentos mais confessionais, Gulley explica:

I'll show you how to look at a picture, Cokey. Don't look at it. Feel it with your eye.' (...) 'And first you feel the shapes in the flat – the patterns, like a carpet.' (...) 'And then you feel it in the round.' (...) 'Not as if it were a picture of anyone. But a coloured and raised map. You feel all the rounds, the smoothes, the sharp edges, the flats and the hollows, the light and the shades, the cools and the warmes. The colours and textures. There's hundreds of little differences all fitting in together.
(Cary 1999: 133)

Apesar do indiscutível interesse desta obra, não é o romance de Joyce Cary nem o filme de Robert Neame que nos interessa aqui. É antes uma das muitas curiosidades que

²⁴ Cf. “Chapter 2: The Turning Point: The Rogue in the Second Half of the 20th Century” (Fernandes 2011: 57-128).

compõem a particular mitologia criada em torno deste filme: quando o realizador se depara com a necessidade de filmar as telas criadas por Gulley Jimson, teve, obviamente, que escolher um pintor que as pudesse criar e que, ao mesmo tempo, pudesse também garantir alguma verosimilhança ao registo autoral e boémio que a personagem evocava: e a escolha recairá em John Bratby²⁵. Assim, as telas que aparecem no filme como sendo as produzidas por Gulley Jimson/Alec Guinness são efectivamente pintadas por John Bratby²⁶.

Figura central das artes plásticas na Inglaterra da década de cinquenta, John Randall Bratby (1928-92), pintor e romancista, nasceu em Londres e estudou no Kingston College of Art (1948-50) e mais tarde no Royal College of Art, em Londres (1951-54), chegando a leccionar, por breves períodos, no Carlisle College of Art (em 1956) e também no Royal College of Art (em 1957-58). Em 1961, publica *Breakdown*, um romance autobiográfico (mas é também autor de *Break-Pedal Down*, *Break 50 Kill* e *Breakfast & Elevenses*).

A sua obra pictórica centra-se essencialmente no tratamento de temas domésticos (a sua própria família é muitas vezes figurada nas suas telas), extraídos de um quotidiano urbano e de classe operária (vejam-se as telas *Self Portrait*, *Father*, *First-Born and Mirrors*, 1959; *Jean Holding Baby*, 1956; *Portrait of the Artist's Son*; *Jean and Hands*). Pinta então casas de trabalhadores (como as proletárias *back-to-back*), casas de banho, pátios, cozinhas cheias de utensílios e objectos banais, bem como várias embalagens e pacotes de alimentos, onde se pode encontrar uma pré-figuração de alguns motivos caros à cultura “pop” (veja-se *Courtyard With Washing*, 1956; *Still Life with Wardrobe*, c.1954; *Still Life with Chip Frier*, 1954; *The Toilet*, 1955; *Kitchen Sink*). Em suma, descreve pictoricamente a banalidade da vida de uma classe operária.

O realismo empenhado que caracteriza a sua obra faz-se também notar pelo estilo rude que imprime aos seus trabalhos, aplicando a tinta directamente na tela, criando quadros vibráteis e com espessura. Esta rudeza percebe-se também na maneira como as figuras humanas são frequentemente retratadas: caras traçadas a grosso e que traduzem desespero ou fealdade (veja-se *Susan Ballam*, 1956; *The Painter Painting*, 1959).

²⁵ O historiador de arte Kenneth Clark propõe inicialmente Graham Sutherland. Mas, após a recusa deste, a escolha recairá em Bratby.

²⁶ Bratby vai também ser autor das obras que aparecem em *The Mistral's Daughter* (1984), uma mini-série para televisão, que adapta um romance de Judith Krantz.

Sendo uma figura celebrada nos anos cinquenta, o crescente interesse pela abstracção – durante os anos sessenta e seguintes – vai fazer com que a crítica e o público remetam a sua obra para lugares de menor visibilidade. Contudo, e se reconhecermos a dimensão seminal que os anos cinquenta vão ter para todos os campos artísticos na Grã-Bretanha sendo estruturantes para a maneira como as artes vão reflectir o país e como o país se vai reflectir nas suas figurações artísticas, não será demais sublinhar o papel de extrema importância que este pintor e seus pares vão desempenhar.

Bratby vai ser um dos elementos daquele que é conhecido como o Beaux Arts Quartet, um grupo de quatro jovens artistas que, nos primeiros anos da década de cinquenta (de 1952 a 54) expõe regularmente na Beaux Arts Gallery, em Londres: são eles Bratby, Derrick Greaves, Edward Middleditch e Jack Smith.

Dirigida pela pintora Helen Lessore (de 1951 a 65), esta galeria de arte era o palco privilegiado para a moderna pintura realista. E era esta a ligação entre os quatro jovens artistas. Ainda que se conhecessem todos do prestigiado Royal College of Art, não se apresentavam como um grupo que partilhasse um ideal estético ou um manifesto programático: a constituição deste “quarteto” fazia-se somente pela constatação de uma prática artística e pela partilha de interesses comuns: uma atracção pelo quotidiano e por cenas da vida doméstica, onde são intervenientes personagens banais, que vivem vidas normais, revelando assim um lúcido comentário à sociedade inglesa do pós-guerra, marcada por um desencanto, por políticas de austeridade, por crescentes assimetrias sociais e conflitos de classe. Com efeito, os artistas do Beaux Arts Quartet apresentam-se juntos somente uma única vez²⁷ (na Heffer Gallery, Cambridge, em 1955) e Lessore, no catálogo dessa exposição, salienta precisamente as suas diferenças:

It should be stressed that they themselves never had any intention of forming a group, nor of inscribing themselves under any particular faction [...] The more one studies these four young painters, the more different they appear. One has to take the trouble to appreciate individuals individually. Short cuts by classification are superficial. (*apud* Hyman 2001)

²⁷ Na verdade, haverá uma segunda vez em que estes artistas expõem colectivamente: será em 1956, na Bienal de Veneza. Mas, ainda assim, são somente intitulados “Four Young Painters” e nem aí terão estado juntos, pois não terão comparecido na exposição por falta de apoios financeiros.

Assim, ainda que partilhem uma atitude comum, as diferenças artísticas entre eles são assinaláveis. Edward Middleditch (1923-87), o mais velho dos quatro, nasce em Chelmsford, Essex, tendo entrado para o exército e participado na Segunda Guerra Mundial. Como soldado, vai estar em França e na Alemanha, sendo ferido e posteriormente condecorado, aos vinte e dois anos de idade, com a Cruz Militar. Estuda no Regent Street Polytechnic (1948) e, mais tarde, no Royal College of Art (1949-52). Se considerarmos o interesse pela vida doméstica e pelos ambientes urbanos que caracteriza, de uma maneira geral, a pintura deste “quarteto”, a obra de Middleditch é mais inspirada pela natureza. Mas, ainda assim, não representa paisagens monumentais ou gloriosas – antes prefere detalhes de natureza urbana (veja-se *Dead Chicken in a Stream*, 1955; ou *Rose, Tree and Cat*).

Derrick Greaves (1927-) nasce em Sheffield e cresce na mesma rua que Jack Smith, seu amigo. Entre 1948 e 1952, é aluno no Royal College of Art, estudando depois em Itália (1952-54), aí permanecendo enquanto o Beaux Arts Quartet ia ganhando reputação. Depois de uma mais evidente adesão a temáticas realistas (veja-se *Italian Interior*, 1953; *Labourers with Dog*, 1953; *Domes of Venice*, 1953-54; *Mother and Child*, 1955), a sua obra caminha para uma linguagem mais abstracta e poética.

Jack Smith (1928-) nasce também em Sheffield, onde estuda na Sheffield College of Art (1944-6). Mais tarde frequenta a St Martin's School of Art, em Londres (1948-50) e o Royal College of Art (1950-53). É, a par de Bratby, aquele em que se manifesta mais claramente uma agenda realista de claro comprometimento social (veja-se *Mother Bathing Child*, 1953; *Baby in Sink*; *Sill Life with Running Tap*): os ambientes domésticos, os objectos banais, as naturezas mortas com utensílios do quotidiano, são muitas vezes os motivos centrais nas suas telas.

Contudo, e ainda que fossem todos portadores de uma voz artística singular e individualizada, o seu trabalho dá conta de uma insatisfação comum. Colocavam-se todos do lado da oposição ao pensamento dominante e batiam-se todos, activamente, pela representação das verdadeiras condições de vida das classes mais baixas e de uma geração trilhada pelo esforço de guerra e pelos constrangimentos do pós-guerra. Mesmo apesar da sua atitude “contra-corrente”, vão ser os escolhidos para representar Inglaterra na Bienal de Veneza de 1956 (juntamente com Ivon Hitchens e Lynn Chadwick).

Com efeito, as manifestações culturais desta “contra-corrente” vão-se tornando, pelos meados dos anos cinquenta, as representações mais ilustrativas do real estado de espírito de um país que se empolgava, e por vezes de maneira desmedida, com as obras

resultantes deste estado de insatisfação, nas mais diversas artes: na literatura, nas artes plásticas, no cinema, no teatro. E, ainda que possa ser discutível, os traços dessa insatisfação cartografavam-se mais facilmente em obras de carácter realista:

The realist is not concerned with presenting facts for their own sake, but with proving the objective reality of the conclusions which can be drawn from them. (Berger *apud* Hyman 2001: 113)

De acordo com Stephen Lacey: “o realismo é, normalmente, um assunto importante quando a representação, a exploração e a análise da sociedade está na agenda” (Lacey 1995: 63). E era precisamente este o caso no trabalho do Beaux Arts Quartet. A “atenção realista” configurava-se, pois, como um instrumento para a reavaliação e para a análise crítica de uma sociedade. Torna-se óbvio que o realismo que estes artistas praticavam não se definiria pela forma, nem seria uma mera estratégia figurativa, mas seria sim o resultado de uma atitude de claro comprometimento com a sociedade.

Esta postura crítica em relação à sociedade insere-se numa tradição de realismo socialista, que surge como uma reacção contra o excessivo idealismo e individualismo do Romantismo, e contra as chamadas Belas Artes, consideradas elitistas e incapazes de dar conta de uma nova organização social resultante da Revolução Industrial (crescimento dos centros urbanos e degradação das condições de vida nas cidades). Os motivos deste realismo socialista, que não visa a emoção do espectador nem a fruição estética, são pois as condições de vida das classes mais baixas, os pobres e os trabalhadores, tratados sem efemismos nem complacência. Em Inglaterra, esta atitude (estética e política) vai acabar por caracterizar grande parte da actividade artística do pós-guerra. Contudo, o realismo preconizado por esta geração de artistas diferia deste Realismo Socialista – era sim um Realismo Social. Ainda que se possam confundir e a última categorização seja feita por analogia com a primeira, há algumas diferenças:

Socialist Realism was a deliberate political intervention whereas social realism was an inherent but unconscious quality. (Hyman 2001: 113)

Um dos mais importantes epítomes deste realismo social terá sido a exposição-manifesto organizada pelo, então jovem, crítico de arte John Berger (1926-), intitulada *Looking Forward* (em 1952), na Whitechapel Art Gallery, concebida para atrair um

público alargado, para gerar debate e ser acessível à classe trabalhadora. (Hyman 2001: 114,115). John Berger, nas páginas do jornal *Tribune*, explicava:

I planned this exhibition not for the critics and the Bond Street art-fanciers but for you, and all your friends who can't stand modern art... I don't believe that you're a Philistine at all. I think that it's modern art and not you that's to blame. (Berger *apud* Hyman 2001: 115)

Esta exposição (que teve uma continuação em 1956, com o mesmo título, na South London Gallery, e uma exposição itinerante, que chegou a milhares de pessoas, intitulada *Looking at People*, em 1956-57), teve o condão de promover a pintura de realismo social e de lançar as bases para uma nova geração de artistas (Greaves e Middleditch estavam entre os autores seleccionados por Berger).

Com alguma lucidez, o crítico de arte reconhecia que numa panóplia tão vasta como a que compunham os autores da exposição, a etiqueta de realismo social poderia ser um pouco abusiva:

It may seem dishonest for me to claim that their work reveals a tendency to social realism but it is to misunderstand what the term means... the meaning of adding the word social to realism is simple enough. If the content of a realist work has clear social implications, it can be said to be social realist. (Berger *apud* Hyman 2001: 113)

Contudo, sublinhava também que:

The aim is to show the work of painters who draw their inspiration from a comparatively objective study of the actual world... who are concerned with the reality of that subject rather than with the "reality" of their subjective feelings about it. (*Ibidem*: 118)

Torna-se pois claro que não se trata aqui de um realismo formal ou modernista, tal como o de Lucien Freud, Frank Auerbach ou Francis Bacon. É nesse sentido que se pode afirmar que:

The opposing strand of Realism is Social Realism, a narrative form of figuration, often working class in subject matter and left wing in its politics. (Treeves 2002: 114)

Por tudo isto, a obra artística de Bratby, Middleditch, Greaves e Smith encontrava defesa activa em John Berger (1926-), que se apresentava como o porta-voz da estética desta geração em geral, e do quarteto em particular, e que, no jornal *The New Statesman*, de inspiração marxista, ia advogando o realismo social.

For Berger such social realist work was political in the sense that it was a truthful representation of the detail, hardship and dignity of working class life. Its familiar subject matter and apparent empathy with the minutiae of daily life was accessible to “ordinary people”. It is not art for art’s sake and “elitist” like much modern art. (Masters 2000: 207)

Esta defesa não se fazia, é certo, somente por questões meramente ideológicas ou programáticas. Para Berger, os artistas de realismo social eram “os mais talentosos da sua geração”, com obras que caracterizava da seguinte maneira.

Cumbersomely large totally lacking in charm, raw, nearly always proletarian in subject matter and possibly somewhat aggressive... They are in reaction against Style... as something which comes between basic facts and their understanding of them... The working class environment has a clear social implication. (Berger *apud* Hyman 2001: 113)

Ainda que a representação das classes desfavorecidas seja um género em si, com vários cultores ao longo dos tempos, aqui, com o Beaux Arts Quartet, a representação liberta-se de uma figuração moralista que, tradicionalmente, perpetua a moral vigente. Assim, não se encara a pobreza como um castigo nem tão pouco como um lugar idílico de felicidade, longe dos grilhões da vida material, mas sim como a representação das reais condições de vida de uma classe social e de um Reino Unido atropelado por políticas de austeridade e por desequilíbrios sociais.

O contributo de John Berger vai ser fundamental para a aceitação, integração e compreensão do trabalho de artistas que se baterão por estes ideais. Na primeira parte do seu importante ensaio de 1972, *Ways of Seeing (Modos de ver)* – um trabalho de

inspiração marxista e radicado na obra *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, de Walter Benjamin –, Berger trata essencialmente de questões de propriedade e reprodução:

The art of the past no longer exists as it once did. Its authority is lost. In its place there is a language of images. What matters now is who uses that language for what purpose. This touches upon questions of copyright for reproduction, the ownership of art presses and publishers, the total policy of public art galleries and museums. As usually presented, these are narrow professional matters. One of the aims of this essay has been to show that what is really at stake is much larger. A people or a class which is cut off from its own past is far less free to choose and to act as a people or class than one that has been able to situate itself in history. This is why – and this is the only reason why – the entire art of the past has now become a political issue. (Berger 1972: 33)

O argumento aqui exposto faz radicar no cerne da actividade artística uma preocupação social e uma atenção às forças e tensões de classe. E, estas preocupações, encontramos sobejamente atestadas na obra do Beaux Arts Quartet. Há, essencialmente, dois conjuntos de motivos que comprovam exemplarmente estas preocupações: a maneira como as figuras humanas são representadas, em especial as figuras femininas; e as naturezas mortas.

As figuras humanas aparecem, normalmente, caracterizadas pela sua actividade laboral: são trabalhadores prostrados pelo cansaço, junto a um cão; são mulheres a dar banho aos seus filhos; são mulheres a estender roupa enquanto tomam conta de crianças... São figurações que indiciam dinamismo e actividade: servem o propósito de mostrar acção e não de mostrar propriedade.

Se atentarmos em especial na figuração da mulher, vemos como esta noção de propriedade é também contestada. Se na tradição ocidental a mulher aparece frequentemente como sinónimo de beleza e como objecto de desejo, nestas obras de realismo social a mulher surge frequentemente representada como a trabalhadora ou como a mãe, em figurações de grande austeridade. A mulher aqui não é propriedade

nem do pintor, nem do espectador (nem do comprador do quadro). Aparece ali figurada porque existe “realmente”.

Ainda que estes argumentos se prendam essencialmente com a representação de figuras humanas, estas questões são passíveis de ser transpostas para outros motivos. John Berger argumenta que a arte serve sempre as necessidades das classes dominantes. Nesse sentido, a prática das naturezas mortas tenderão a representar a propriedade daquele que é simultaneamente o dono do quadro e observador. Nas “naturezas mortas” de Bratby e Smith não encontramos indícios de um orgulho na posse. Não se figuram objectos invejáveis nem dignos de admiração ou cobiça (tais como lagostas, animais de caça, frutos exóticos, jóias e outros ornamentos, etc...), mas sim os objectos roubados a um quotidiano sem “*glamour*” e sem ostentação. São copos, garrafas vazias, pacotes e embalagens de comida, utensílios de cozinha: são os objectos que definem e caracterizam as verdadeiras condições de vida da maioria da sociedade. E são, simultaneamente, uma clara paródia às ostentações de posse que as “naturezas mortas” fazem frequentemente gáudio.

Se John Berger se batia pelo reconhecimento e enquadramento da obra destes artistas, a tal entendimento do mundo e da arte opunha-se o crítico de arte David Sylvester, aquele que é tido geralmente como o arquitecto do realismo modernista. Ambos figuras proeminentes no campo da crítica cultural em Inglaterra, Berger e Sylvester confrontavam-se quer na organização de exposições, quer nas críticas para os jornais: David Sylvester no *Encounter*; John Berger no *The New Statesmen*.

Se por um lado Berger pugnava por uma arte comprometida e que fosse um meio capaz para denunciar as injustiças e falar ao seu momento social, Sylvester era relutante em aceitar a arte como meio capaz de intervenção política, reservando a sua acção ao campo estético.

Os caminhos de Sylvester, Bratby, Smith, Greaves e Middleditch acabam por se cruzar de uma maneira bastante curiosa e que terá repercussões extraordinariamente significativas para o entendimento da arte e da cultura na Inglaterra dos anos cinquenta. Parodiando uma tela de John Bratby, Sylvester titula um artigo dedicado ao Beaux Arts Quartet, “Kitchen Sink”. E, este termo, vai acabar por se colar a várias expressões artísticas que partilhavam os mesmos ideários artísticos, estéticos ou políticos. Assim, a tela de Bratby *via* crítica de David Sylvester servirá de designação à própria actividade do quarteto e seus sucessores (“Kitchen Sink School”), à dramaturgia realista do pós-

guerra (“Kitchen Sink Drama”) e ao cinema “New Wave” (“Kitchen Sink Cinema”) – mas também aqui voltaremos mais tarde.

No polémico artigo de David Sylvester, publicado no jornal *Encounter* (vol III, nº 6), de Dezembro de 1954, o articulista e crítico de arte, começa por identificar algumas características comuns aos pintores do pós-guerra, quer abstractos quer realistas:

They are fond of painting big pictures – often bigger than seems necessary – as if to do so were a matter of principle. They like laying it on thick when it comes to surface-texture, as if they wanted to make painting a form of low relief, often using the palette-knife to build up a heavy crust of paint, variations in the thickness of which take the place of variations of tone and colour, or dribbling paint straight from the tube on the canvas.²⁸ (Sylvester 1954: 61)

Mas a convocação destas semelhanças – que, refira-se, são somente técnicas – só serve para reforçar as diferenças que existem entre si (e é das diferenças que Sylvester se ocupará neste artigo). Para o crítico o que caracterizaria os pintores realistas (realistas aqui no sentido de realistas-socialistas) seria a maneira como as “naturezas mortas” e os “interiores” são representados. E tanto mais relevante é esta característica se considerarmos, tal como faz Sylvester, que “as coisas que os pintores escolhem para as suas naturezas mortas podem ser vistas como uma chave para a sua orientação global” (Sylvester 1954: 61).

Para chegar à obra de Bratby e Smith, o crítico cartografa brevemente a história destes géneros na pintura ocidental moderna. Assim, e de acordo com David Sylvester, se com Bonnard e Vuillard encontramos um ambiente de uma classe média instalada e confortável, em Matisse há uma forte atmosfera burguesa, fascinada pelo exótico:

With Matisse there is still a strongly bourgeois atmosphere, only with a more exotic flavour, for the householder has acquired such properties as oriental rugs, bronze statuettes and Moorish screens, and, in his wealthy old age, several paintings by Matisse. From this well-appointed setting we are sometimes

²⁸ Como curiosidade, refira-se que foi precisamente esta técnica, utilizada por John Bratby, que impressionou Robert Neame e Alec Guinness, durante as filmagens de *The Horse’s Mouth*.

taken for a change of air to spacious bedrooms in hotels in Nice or to the artist's studio where suddenly we are brought face to face with the metaphysics of the creative act and comforts are forgotten. (Sylvester 1954: 61)

Continuando com a cartografia do tratamento de “naturezas mortas” e interiores, David Sylvester avança que, posteriormente, com os Cubistas, o enfoque estaria na vida de café e com toda a sua parafernália (garrafas de vinho, cigarros, cartas, instrumentos musicais, etc...); ao passo que a geração seguinte (Soutine) se interessa de novo pelos motivos relacionados com a cozinha: mas trata-se de uma cozinha entendida como um altar sacrificial. Por seu turno, para os Surrealistas o mundo representado não é o da casa, nem o da cozinha, nem tão pouco o do café: é o dos sonhos. Com Giacometti e Gruber, o mundo figurado é o do estúdio do próprio artista:

It is the world of the dedicated artist. Even when their wives and mistresses and relations take up position in this setting to pose for them, we feel they are pretending to be models paid by the hour. (Sylvester 1954: 61)

Tudo para chegar à conclusão de que “a geração do pós-guerra nos traz de volta do estúdio para a cozinha” (Sylvester 1954: 61). Assim, para Sylvester, os pintores realistas do pós-guerra em Inglaterra apresentam um interesse particular por motivos relacionados com ambientes domésticos e em particular, com a cozinha:

Dead ducks, rabbits and fish – especially skate – can be found there, as in the expressionist slaughterhouse, but only as part of an inventory which includes every kind of food and drink, every kind of utensil and implement, the usual plain furniture and even the baby's nappies on the line. Everything but the kitchen sink? The kitchen sink too. (Sylvester 1954: 62)

Para Sylvester não é somente uma questão da escolha do ambiente onde se instala a acção de uma tela. Trata-se sobretudo de uma opção que reflecte o interesse por protagonistas particulares e que certamente denuncia uma preocupação social:

The point is there is that it is a very ordinary kitchen, lived in by a very ordinary family. There is nothing to hint that the man

about the house is an artist or anything but a very ordinary bloke. (...) [I]n every case it is clearly a kitchen in which ordinary people cook their ordinary food, and doubtless live their ordinary lives. (Sylvester 1954: 62)

Contudo, se a estratégia realista – e do quarteto em particular - passa pela recusa de qualquer formalismo na arte e pela negação da subjectividade, Sylvester considera que a obra destes artistas falha nestes dois pontos:

[I]f they are realist, they are not objective in their realism (...) for their drawing and colour are highly simplified and distorted, and their design tends to be picturesque. (Sylvester 1954: 62)

Assim, e ainda de acordo com o crítico: “qualquer realismo que eles possam reclamar é um realismo social, não visual” (Sylvester 1954: 62). Contudo, e mesmo considerando a validade deste “realismo social”, avança o articulista:

But our neo-“Realists” lack the one quality which is indispensable to making this kind of painting work: the ability to draw things so that they look solid. They fail to give things their proper density, so that, so far looking weightier than in reality, as with Courbet, their specific gravity seems to be that of cardboard. (Sylvester 1954: 63)

Assim, Sylvester salienta aquilo que considera discrepâncias irreconciliáveis entre a forma e o conteúdo, entre a intenção e a concepção, afirmando, não sem alguma virulência:

The consequence of this discrepancy between intention and conception is that their big bold canvases have the effect of picturesque and sentimental posters advertising the rough graces of the rustic life. (Sylvester 1954: 63)

Neste artigo, Sylvester não menciona nem Derrick Greaves nem Edward Middleditch. Mas quer Jack Smith, quer John Bratby (os mais politicamente comprometidos) são alvo de duras críticas. Assim, em relação a Jack Smith:

I feel that his subject has served as a pretext for making a picture: the glasses and jugs are too beautiful to be true in this stark setting: (...) The kitchen is furnished like a poor man's kitchen, but the painter might equally well have been painting a rich man's drawing-room for all the difference it would have made. I sense no imaginative necessity for the painter's choice of his particular subject-matter. (Sylvester 1954: 63)

Quanto a John Bratby, embora o considere “notavelmente livre de maneirismos copiados dos grandes” (Sylvester 1954: 63), adianta:

His shapes are too literal and at the same time very approximate, so that they become caricatures of objects. It is this that makes his paintings disordered: the objects piled up in them remain too much themselves [sic], so that in conveying the anarchy of life they bring that anarchy with them. (Sylvester 1954: 63)

Se o entusiasmo em torno destes artistas parecia excessivo a David Sylvester – que inclusive alertava para o facto de “o cemitério das reputações artísticas est[ar] atulhado com as ruínas de pintores expressionistas cujos feitos de juventude tomaram, um dia, o mundo de surpresa” (Sylvester 1954: 64) –, estes mesmos artistas vão ser alvo de encómios por parte de John Berger: “Bratby pinta como se fosse o seu último dia de vida. Pinta um pacote de cornflakes numa cozinha cheia de lixo como se fizesse parte da Última Ceia” (Berger *apud* Dempsey 2002); e por parte de Frank Auerbach, que considerava estas trivialidades domésticas “ilustrações apaixonadas”²⁹.

Apesar da dura recepção do influente crítico David Sylvester, a verdade é que o termo “Kitchen Sink” vai acabar por se colar à obra de John Smith, Edward Middleditch, Derrick Greaves e Jack Smith, que vão ficar conhecidos como a “Kitchen Sink School”. Mas o que será, na verdade, curioso, vai ser a maneira como este termo, por um processo metonímico, vai acabar por designar artistas e autores com pressupostos estéticos e políticos similares, noutras artes, designadamente no teatro e no cinema.

²⁹ Mesmo que não se sentisse próximo destes pintores – questionado sobre a sua reacção a Smith e Bratby, nos anos cinquenta, Auerbach respondia que eles eram jovens e que: “Eu já nasci velho e queria fazer uma imagem dignamente perversa, uma imagem formal” (*apud* ADES 1987: 79).

Assim, a actividade teatral de John Osborne, Arnold Wesker ou Harold Pinter, (na década de cinquenta, princípios de sessenta), será designada como “Kitchen Sink Drama” (também conhecidos como “Angry Young Men”); e filmes como *Room at the Top* (real. Jack Clayton, 1958); *Look Back in Anger* (real. Tony Richardson, 1959); *The Entertainer* (real. Tony Richardson, 1960); *Saturday Night and Sunday Morning* (real. Karel Reisz, 1960); *Loneliness of the Long Distance Runner*, real. Richardson, 1962); *A Kind of Loving* (real. John Schlesinger, 1962); *Billy Liar* (John Schlesinger, 1963); ou *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963), entre outros, respondem também à designação “Kitchen Sink Cinema” (ou “New Wave Cinema”).

Sendo que os motivos e a atitude comprometida é comum a todas as expressões “Kitchen Sink”, muitas vezes globalmente designadas como manifestações de um realismo social, ou fazendo parte de uma mais lata “New Wave” cultural, há, evidentemente, algumas características que distinguem cada uma destas expressões artísticas, até porque se apresentam em suportes radicalmente diferentes (tela, ecrã e palco).

6. Kitchen Sink Cinema e Free Cinema

No “Kitchen Sink Cinema”, de uma maneira geral, os personagens deveriam ser ingleses. O filme deveria ser a preto e branco, não devendo ter pretensões artísticas ou formais, e o objectivo seria tratar de pessoas normais com problemas normais. É também relativamente comum fazer-se equivaler “Kitchen Sink Cinema” à “British New Wave”, “um conjunto de filmes realizados entre 1959 e 1965 por cineastas, na sua maioria, desconhecidos para a indústria, e que partiam de peças e romances de sucesso” (Lacey 1995: 163). À lista de títulos acima apresentada, Steven Lacey acrescenta *The Kitchen* (1961) e *The Quare Fellow* (1962), embora estes tenham desempenhado “uma parte menos importante nos debates críticos” (*Ibidem*: 163).

A ligação destes filmes à, então, nova dramaturgia britânica é de grande proximidade. Os filmes, para além de muitos serem realizados a partir de peças estreadas em palco, em particular no Royal Court, partilhavam também grande parte das equipas criativas: os realizadores e encenadores Lindsay Anderson e Tony Richardson, figuras centrais para a actividade do Royal Court nesse período, assinavam tanto encenações como realizações. Mas também a produtora que se ocupou da quase totalidade destes títulos – a Woodfall Films – foi fundada pelo dramaturgo John

Osborne e Tony Richardson, que se conheceram no Royal Court. E, de igual maneira, muitos actores que integravam os elencos dos filmes vinham dos palcos. Nomes como Albert Finney, Tom Courtenay, Rita Tushingham ou Rachel Roberts viram as suas carreiras reconhecidas pelas participações nos filmes; e os elencos das companhias teatrais garantiam igualmente um leque vasto de intérpretes para as realizações cinematográficas.

Realist cinema adopted a similar position in relation to the existing British film industry as its counterpart in the theatre occupied in relation to the established theatre structures. Just as the new drama was the product of minority theatres attempting to operate in distinctive ways, the new cinema was associated with independent companies and producers; and both appeared at a time when the mainstream was in crisis. In the cinema, the most dramatic manifestation of this crisis was the rapid decline in attendance that characterised the decade as a whole. [...] The most obvious reason for this, in the opinion of contemporary commentators, was the rise of television. (*Ibidem*: 164)

A abordagem ao cinema preconizada por esta “escola realista” tem na sua raiz um episódico movimento, de características documentais, protagonizado pelos mesmos Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson; e também por Lorenza Mazzetti: o “Free Cinema”.

De matriz documental, terá tido início em 1956 quando Lindsay Anderson projectou várias curtas-metragens no National Film Theatre, tendo inspirado outros criadores e outras mostras de filmes semelhantes, até 1959. Sendo um movimento tido como precursor para a “New Wave” do final da década de cinquenta, tem algumas características idiossincráticas: o “Free Cinema”, quer seja entendido como um movimento histórico específico, como um género ou como uma inspiração, foi sempre definido, descrito ou atacado de modos tão díspares que não é surpreendente que haja agora uma grande confusão em relação ao que o termo implica”, afirmará Lindsay Anderson (*apud* Dupin 2006: 3).

Muito sumariamente, “Free Cinema” corresponde ao título genérico dado a uma série de seis programas onde se mostravam pequenos documentários, no National Film Theatre (NFT), em Londres, de Fevereiro de 1956 a Março de 1959. Nas seis séries de

apresentações incluíam-se não só cineastas britânicos (nos ciclos “Free Cinema”; “Free Cinema 3: Look at Britain”; e “Free Cinema 6: The Last Free Cinema”), mas também alguns estrangeiros: Lionel Rogosin, Georges Franju e Norman McLaren (“Free Cinema 2”); Roman Polanski, Walerian Borowczyk e outros realizadores polacos (“Free Cinema 4: Polish Voices”); e também Claude Chabrol e François Truffaut (“Free Cinema 5: French Renewal”).

O “Free Cinema” é criado por razões essencialmente pragmáticas: Anderson, Richardson, Reisz e Mazzetti uniram esforços para conseguir mostrar os seus trabalhos. Mas rápido terão percebido que, não obstante serem trabalhos diferentes, partilhavam uma atitude comum em relação ao cinema – ideia expressa no seu manifesto de 1956, assinado pelos quatro.

These films were not made together; nor with the idea of showing them together. But when they came together, we felt they had an attitude in common. Implicit in this attitude is a belief in freedom, in the importance of people and the significance of the everyday.

As filmmakers we believe that

No film can be too personal.

The image speaks. Sound amplifies and comments.

Size is irrelevant. Perfection is not an aim.

An attitude means a style. A style means an attitude. (apud Dupin 2006: 9)

O termo “free” indica que os filmes são feitos sem constrangimentos impostos pelas bilheteiras ou por políticas de propaganda. Esta liberdade estendia-se também a uma nova atitude perante a realização, oposta quer ao cinema de cariz mais comercial, quer como à tradição documentarista dos anos trinta, na linha de John Grierson.

The Free Cinema group was particularly critical of the fact that 1950s British films were completely cut off from the reality of everyday contemporary life in Britain, and condemned their stereotypical and patronising representation of the working class. [...] Their films attempted to rehabilitate an objective and critical, yet respectful and often affectionate portrayal of

ordinary people at work or at play. At the same time, they were strong advocates of the filmmaker's freedom to express his/her personal views through his/her film [...], of the commitment of the filmmaker as an artist, and his/her role as social commentator on contemporary society. (Dupin 2006: 4)

Formalmente, os filmes “Free Cinema” partilhavam também várias características: eram (quase) todos de curtas dimensões, filmados a preto-e-branco, de câmara na mão, com recurso limitado no que diz respeito à utilização de voz-off ou a comentários, sem grande interesse pela continuidade narrativa e com um uso impressionista de som e edição.

The films recognisable aesthetic was a consequence of three main factors: (1) the conscious decision by the filmmakers to take their cameras out of the studios and into the streets in order to film the reality of contemporary Britain, (2) the extremely limited funds at their disposal and (3) the technology available. (Dupin 2006: 5)

Os filmes “Free Cinema” apresentados no National Film Theatre, por cineastas britânicos, integraram títulos como: *O Dreamland* (real. Lindsay Anderson, 1953) – um olhar altamente crítico e agressivo sobre o parque temático Dreamland, em Margate, Londres; *Momma Dont't Allow* (real. Karel Reisz e Tony Richardson, 1956) – um documentário sobre um típico sábado à noite num clube de jazz, em Wood Green, North London, desde o chegar a casa de rapazes e raparigas, vindos do trabalho, o preparar das roupas e maquilhagens, até ao sôfrego fim de festa; *Together* (real. Lorenza Mazzetti, 1956) – uma abordagem lírica (e, ao contrário dos outros filmes, ficcionada) à vida da classe trabalhadora do East End londrino, através de dois estivadores surdo-mudos, que servem como pivots para perscrutar labirintos de ruas bombardeadas e estreitas, os pubs e as casas, as comidas e os hábitos, em suma, toda a atmosfera do dia-a-dia da vida da classe trabalhadora; *Wakefield Express* (real. Lindsay Anderson, 1952) – documentário sobre um jornal de província; *Nice Time* (real. Claude Goretta e Alain Tanner, 1957) – sobre a vida nocturna em Picadilly Circus, entendida como a alegoria necessária para comentar as disfóricas aspirações dos jovens; *The Singing Street* (real. N. McIsaac e J.T.R. Ritchie, 1952) – onde se mostra a cidade de Edimburgo, acompanhando uma série de jogos, lenga-lengas e cantigas infantis, interpretadas por um grupo de sessenta

crianças; *Every Day Except Christmas* (real. Lindsay Anderson, 1957) – centrado nos trabalhadores do mercado de flores de Covent Garden, tentando dar conta da dimensão poética do dia-a-dia, celebrando a dignidade do trabalho das classes mais baixas; *Refugee England* (real. Robery Vas, 1959) – filme sobre o périplo de um refugiado húngaro em Londres; *Enginemen* (real. Michael Gribsby, 1959) – onde se acompanha, durante dezoito meses, a vida de maquinistas em Newton Heath, perto de Manchester, captando o sentimento de perda e perplexidade perante as rápidas transformações na rede ferroviária britânica; *We Are the Lambeth Boys* (real. Karel Reisz, 1959) – documentário sobre a cultura juvenil, mostrando desabridamente a vida de um grupo de jovens no trabalho e no lazer, sublinhando as suas frustrações, anseios, sonhos e, sobretudo, modos de vida; ou *Food for a Blush* (real. Elizabeth Russell, 1959) – um documentário atípico, de tom surrealista, com sequências narrativas ficcionadas, sobre as desavenças de um casal, mas visando atingir o sentimento de vazio da geração que estaria na casa dos vinte anos em 1955 (data de rodagem do filme).

Assim, regra geral, este movimento poderá ser caracterizado da seguinte maneira:

A sympathetic interest in communities, whether they were the traditional industrial ones... or the new, improvised one of the jazz club... fascination with the newly emerging youth culture... unease about the quality of leisure in an urban society... and respect for the traditional working class. (Hillier and Lovell *apud* Lacey 1995: 166-67)

Este movimento (ou, pelo menos, atitude em relação ao cinema) irá desembocar na “New Wave Cinema”, ou “Kitchen Sink Cinema”, do final dos anos cinquenta. Contudo, a realização destes filmes – longas-metragens ficcionadas, compostas essencialmente a partir de textos dramáticos, novelas e romances – não eram somente “Free Cinema’ com um novo rótulo” (*Ibidem*: 167). Apesar da estreita proximidade com as peças dos “Angry Young Men”, estes filmes não eram somente versões filmicas dos textos dramáticos estreados em palco. Assim, na passagem do palco para o ecrã, sofriam “reconstituições radicais” (*Ibidem*: 167). Tal como faz notar Stephen Lacey, esta condição notava-se desde logo no facto de os dramaturgos estarem envolvidos no processo de criação, trabalhando, frequentemente, em colaboração com os argumentistas, com outros escritores ou com os próprios realizadores em novas versões

dos textos com vista aos argumentos finais; mas também no facto de a autoria maior ser creditada aos realizadores – trata-se do *Look Back in Anger* ou *A Taste of Honey* de Tony Richardson, e não de Osborne ou Delaney. Tudo isto promovendo a liberdade criativa da figura do realizador e apoiando o seu estilo e o seu modo particular de entender o cinema.

Esta atitude passava, necessariamente, pela rejeição do sistema de estúdios, que tomavam como “snob, anti-inteligente, emocionalmente limitado, voluntariamente cego em relação às condições e problemas do presente, e dedicado a uma ideia desusada e estafada de nacionalismo” (Anderson *apud* Lacey 1995: 166).

O que lhes interessava era um cinema que conseguisse dar uma mais correcta conta dos espaços, ambientes e modos de vida da classe trabalhadora. No ecrã, os criadores conseguem trazer para a cena com rigor realista os espaços que nas peças ficariam apenas aludidos e figurar com precisão os “interiores atafalhados das casas do realismo da classe trabalhadora” (*Ibidem*: 168).

One of the most obvious and important differences between the films and the plays on which they are based is the way that the former takes advantage of the camera to transform the spatial systems of the latter, opening up the action in ways that lead to a radical transformation of the narratives. This usually takes the form of representing directly on screen situations and locations that are referred to in the plays. (*Ibidem*: 168)

Assim, mostram-se os mercados, as praças, os locais de trabalho, as ruas, os *pubs*, os locais de lazer, ao passo que nas peças estes locais “exteriores” eram sobretudo apenas referidos. Deste modo, e ainda no entender de Stephen Lacey, “mostrar a sociedade britânica desta maneira possibilitou tomar os filmes como ‘documentários’, ligando-os a um realismo que capta a superfície de um Reino Unido que é diferente daquele habitualmente representado no cinema” (*Ibidem*: 169).

Mas a vida do normal dia-a-dia das classes trabalhadoras não é figurada sem que ocorra um processo de estilização da sua rudeza e, até, brutalidade. Assim, embora o intuito fosse o de retratar o real, avançava-se também com uma visão poética sobre o mundo, ou seja, na construção de um tímido “realismo poético”.

To take one recurrent example: most of the films contain a sequence (at least one) in which the characters escape to the countryside. At some point, they look back towards the town in a panoramic shot that is self-consciously beautiful [...] the appeal of these sequences is partly aesthetic – we take in and admire the scenery as spectacle – an partly sociological; the town/city is laid bare, its shape and outline caught often within a single frame. (*Ibidem*: 172)

No que diz respeito ao processo de adaptação das peças para filmes, um outro dado merece menção. Com a distância temporal que há entre a apresentação das peças nos palcos e as suas versões filmicas, Lacey argumenta também no sentido de haver uma transformação no contexto do realismo social que englobava estas criações artísticas. Assim, argumenta que neste processo a famosa “revolta” dos jovens dramaturgos se transforma em “Working Class Realism” (“realismo da classe trabalhadora”), caracterizando um cinema claramente comprometido com o realismo e evidenciando um assumido projecto político.

Realism in this sense relies for its effect on being different from anything else around it. Its innovations are towards a greater ‘truthfulness’ in its depiction of social reality and its representations are ‘how things really are’. (*Ibidem*: 164)

A consciência política destas produções é, pois, um dos traços mais representativos das criações “Kitchen Sink” deste período, obedecendo a uma estratégia de representação realista (céptica, como a adjectiva Robert Hewison)³⁰. O estado de vigilância que mantinham aos hábitos culturais de um capitalismo que se ia transfigurando e, de um modo geral, ao modo de vida ocidental – próspero e indolente –, obrigava a um embate com as pressões sistémicas que as instituições exerciam sobre os indivíduos (e em particular sobre a classe trabalhadora. Deste modo, as peças e os filmes resultantes deste posicionamento crítico, são *loci férteis* para a discussão sobre a cultura de massas e os modos de cultura mais enraizados nas tradições populares – o que equivale a dizer,

³⁰ “Depois do romantismo da década de quarenta, o realismo céptico dos anos cinquenta teve um efeito refrescante, mas o cepticismo é uma base frágil para a cultura. A revolta dos anos cinquenta era tão frequentemente uma raiva que provinha da frustração pela inacessibilidade a um número restrito de privilégios, como uma apaixonada indignação moral contra a passividade e a falta de espírito do seu tempo” (Hewison 1981: xi).

sobre os modos de vida. Se a cultura de massas se via servida pelos meios de comunicação e ampliada pela publicidade e máquinas de venda, estes criadores buscavam nas suas criações uma dimensão mais próxima das aspirações e anseios daqueles que retratavam. Assim, não é raro estas criações deixarem entrever secos comentários à futilidade e vacuidade das diversões oferecidas às classes mais baixas da sociedade, bem como um implícito louvor às suas tradições mais genuínas.

One way of viewing this is to argue that these films are not simply concerned with the cultural and social experience of the northern working-classes, but also with the problem of ‘culture’ itself – and especially the encroachment of mass culture on the lives and opportunities of the communities represented. This concern with the debilitating effects of mass culture is a current that runs deep in the period, as we have seen, crossing artistic forms and surfacing in a range of discourses, and centring on a fear for the political and cultural homogeneity of the working class. In this way, the concern with traditional working class communities is of a piece with the hostility towards mass culture, and is reflected in the way that New Wave realist films are overwhelmingly set in domestic and leisure spaces (the pub, the club, the dance-hall, the fairground) – and hardly ever in the workplace. (*Ibidem*: 174)

7. Kitchen Sink Drama e os Angry Young Men

Assim, os chamados textos dramáticos de “Kitchen Sink Drama” visam, deste modo, retratar a vida das classes mais baixas do Reino Unido. São textos produzidos por jovens autores (a maioria com menos de trinta anos) que começaram a merecer a atenção do público e da crítica. Genericamente apelidados de “Angry Young Men”, vêm substituir os universos dramáticos mais convencionais de dramaturgos como Terence Rattigan (*The Winslow Boy*, 1946; *Separate Tables*, 1955) ou Agatha Christie (*The Mousetrap*, 1953); e, frequentemente, “procuravam não tanto entreter como ofender o seu público” (Storry 1999: 398). Mas, talvez porque a representação realista requeira aos autores um conhecimento mais aprofundado da matéria retratada, estas classes mais baixas estendem-se a uma classe média-baixa, em particular a jovens com frequência

universitária, capazes de uma interpelação ao mundo seu contemporâneo (mais condizente com a classe social da maioria dos autores). Estas classes sociais vivem, pois, em confronto com (ou recusando) os valores da ordem social vigente, questionando abertamente as instituições tidas como basilares: o casamento, a família, a Igreja e as instituições políticas; e visando denunciar os atropelos às liberdades individuais, a hipocrisia social e o consumismo. Esta atitude de um profundo cepticismo em relação à prosperidade que se anunciava resulta, claro está, de um desacordo em relação às políticas que se iam instituindo como inevitáveis. Perez Gallego, em *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual* (1968), argumenta que “os ‘Angry Young Men’ centram o seu campo de observações na juventude. Quase todas as suas obras, sob o aspecto de manifesto e crítica respondem, em geral, a um código rígido: incapacidade para a vida familiar; tendência para a solidão ou para a incomunicabilidade; ausência de ideais religiosos, políticos ou sociais; desejo de ascender de classe; erotismo; desconfiança das instituições; a vida como uma competição; rebeldia perante o *establishment*; violência como norma de conduta; ausência de vocação definida” (Gallego 1968: 5).

Assim, esta seria uma dramaturgia essencialmente composta por jovens autores, que teriam em comum duas características distintivas, de acordo do John Russell Taylor:

Their tremendous variety and patent unwillingness to fall neatly behind any one standard or one leader; and the fact that the great majority of them have working-class origins. (Taylor 1962: 11)

Mesmo admitindo que os contornos destes “Angry Young Men” são extremamente vagos, que, entre eles, as diferenças são de monta³¹, e que a junção de nomes se devia por vezes mais a estratégias de *marketing* do que a uma qualquer razão de ordem artística, houve neste período uma razão suficientemente comum e um conjunto de circunstâncias que levou um leque diverso de autores a acreditar que o teatro e a escrita

³¹ Veja-se, a título de exemplo a diversidade de nomes e posturas patentes nos testemunhos recolhidos em *Declaration* (1957), onde se reuniam depoimentos de vários autores sobre aquilo que seria a “geração em revolta”: John Osborne, Colin Wilson, John Wain, Doris Lessing, Kenneth Tynan, Bill Hopkins, Lindsay Anderson e Stuart Holroyd. Esta obra foi traduzida para português por Artur Portela Filho, com o título *Depoimentos dos “Angry Men”* (Presença, 1963).

seriam a melhor forma de interpelar o mundo. Sobre o que os unia e sobre a sua caracterização, escreve David Ian Rabey:

[a] conglomeration of male artists who assumed a confrontational attitude towards the platitudes of the older generation, with particular attention to the question of social purpose in the wake of World War Two. Britain was not rebuilding as promised, and the continuity offered by comfortable stagnation was questioned by a generation who felt that conventional life offered little excitement. The war had demanded conformity for a larger purpose, but 1950s Conservatism emphasised the passive goal of “affluence” – the dubious analogy between social progress and the growth of material wealth, extension of leisure and consumerist choice – rather than honourable conflict or release of energy. (Rabey 2003: 30)

Claro que estes autores não mereciam só encómios da crítica. Eram muitas vezes criticados pela sua falta de militância (que enfurecia os mais militantes) e a falta de coesão enquanto grupo tornava difícil a discussão das obras quando postas em relação com as suas congéneres. Kenneth Allsop, em *The Angry Decade*, logo em 1958, interpela-os da seguinte maneira, recordando-os da sua dívida para com o Welfare State:

[t]he ingrates do not think a great deal of the new deal. They display neither enthusiasm for their elevation nor comradeship towards the idealist who put them where they are. One point of view seems to be that the education and the opportunity have been spread too thinly, like prole margarine of the bad old days. The larger result is that dissentients feel unassimilated. They are a new rootless, faithless, classless class – and consequently, because of a feeling of being misplaced and misprized, also often charmless – who are becalmed in the social sea... They feel a mixture of guilt about renegading from their hereditary background and contempt for the oafish orthodoxy of their families. Success, meaning money, is judged to be the safest measure – and there doesn't seem enough of that to go round. (*apud* Hewison 1981: 163)

Um dos textos que melhor sintetiza esta atitude e este momento é *Look Back in Anger*, de John Osborne, peça emblema da geração do pós-guerra. A explosiva novidade de *Look Back in Anger*, aparecia logo que a cortina subia e aí residia desde logo a primeira onda de choque que o espectáculo provocava: o cenário era, nas palavras de Stephen Lacey “um acto de vandalismo semiótico” (Lacey 1995: 29). A didascália inicial da peça refere:

The Porter’s one-room flat in a large Midland town. Early evening. April. The scene is a fairly large attic room, at the top of a large Victorian house. The ceiling slopes down quite sharply L to R. Down R are two small low windows. In front of these is a dark oak dressing table. Most of the furniture is simple, and rather old. Up R is a double bed, running the length of most of the back wall, the rest of which is taken up with a shell of books. Down R below the bed is a heavy chest of drawers, covered with books, neckties and odds and ends, including a large, tattered toy teddy bear and soft, woolly squirrel. Up L is a door. Below this a small wardrobe. Most of the wall L is taken up with a high, oblong window. This looks out on to the landing, but light comes through it from a skylight beyond. Below the wardrobe is a gas stove, and, beside this, a wooden food cupboard, on which is a small, portable radio. Down C is a sturdy dining table and three chairs, and, below this, L and R, two deep, shabby leather armchairs. (LBA: 1)

Desde logo, nesta descrição, vemos como se figura um espaço que em tudo é provocatório e que se apresenta como semelhante aos interiores e naturezas mortas de Bratby e Smith, por exemplo. A provocação aqui contida é tanto teatral – contesta a tradição da sala de estar burguesa –, como social: apresenta em palco um espaço habitado usualmente pela classe média-baixa, normalmente longe do que costumava ser a ficção dramática. Na didascália acima transcrita vemos também que os objectos que compõem o cenário são adjectivados de “dark”, “simple”, “rather old”, “heavy”, “sturdy”, “shabby”. O efeito pretendido está próximo das telas pálidas e acizentadas de Smith, onde se retrata o quotidiano doméstico, como nas telas *Mother Bathing Child*, *Baby in Sink* ou *Still life with running tap*; ou em *Pigeons in Trafalgar Square*, de Middleditch. Há por aqui uma ideia de desconsolo e de prostração que caracteriza

também a atmosfera global do texto. O cenário é também pontuado por uma cama, livros, um urso e um esquilo de peluche; haverá também pilhas de jornais, bem como roupa e uma – inesperada – tábua de passar a ferro. Os livros e jornais são também uma marca da provocação: embora vivam num ambiente descuidado e desarrumado, desafiando as convenções, Jimmy, Alison (e Cliff) são personagens cultas e informadas.

O impacto de ver em cena objectos do quotidiano foi forte, com especial destaque para a tábua de passar a ferro, que trazia para o palco uma actividade normalmente remetida aos bastidores. Terá sido algo semelhante ao impacto que as telas de natureza-morta e interiores de Bratby e de Smith terão provocado, bem como outros trabalhos de pintores realistas sociais que trazem para as suas obras uma panóplia de matérias bem diversificadas, tais como operários, casas proletárias, fábricas, talhos, etc.

Assim, é claro que a batalha pelo realismo que se travava nas artes plásticas, com todo o grau de intervenção social (ou, pelo menos, de retrato social) se transferia também para o palco do Royal Court e para a ficção de *Look Back in Anger*. Tal como o público que Berger almejava, também Osborne/Richardson/Devine dirigiam o seu trabalho:

[...] for you, and all your friends who can't stand modern art...
I don't believe that you're a Philistine at all. I think that it's
modern art and not you that's to blame. (Berger *apud* Hyman
2001: 115)

8. A Segunda Vaga nos anos sessenta

Apesar de todas as esperanças e expectativas acalentadas por gente como John Berger, Helen Lessore, John Bratby, Jack Smith, Derrick Greaves, Edward Middleditch, Lindsay Anderson, Tony Richardson, Kenneth Tynan, John Osborne, Arnold Wesker, George Devine (*et al.*), ou pela actividade da English Stage Company no Royal Court e de toda a dinâmica que este projecto viria a impor na dramaturgia britânica, o fim dos anos cinquenta veio provar que a via do realismo social se revelou incapaz de fidelizar um público ou de influenciar novas criações. Nas artes plásticas estava aberto o caminho à cultura de massas, à *pop culture*, à abstracção e ao individualismo. No teatro, o realismo social e empenhado, nos moldes em que os autores “Kitchen Sink” o conceberam, era algo que se descobria só quando se olhava para trás (muitas vezes com

raiva). Assim, não espanta que Kenneth Tynan, um dos críticos que mais esteve em sintonia com esta “Nova Vaga”, escrevesse o seguinte num artigo intitulado “The Breakthrough that Broke Down: Retrospect on New Wave Drama” (*Observer*, 1 de Outubro de 1961), denunciando o esvaziamento do projecto:

In a week void of London premieres, I scan the list of available productions and I am shocked. So little, in ten years, seems to have changed. The Royal Court has arrived and survived, a beach-head for our splashing New Wave; but one beach-head, it becomes chillingly clear, doesn't make a break-through. [...] As for Theatre Workshop, it is almost as if it had never been. (Tynan 2007: 226)

Ou a também desiludida constatação de John Berger, em 1959: “Advoguei e defendi o conceito de arte socialista... Fiz o meu melhor para promover o trabalho dos realistas italianos e franceses e daqueles que cunharam a ‘Kitchen Sink School’ britânica... Há alguns anos atrás parecia que estávamos a ganhar... Agora, quase nada resta do nosso êxito” (Berger *apud* Hyman 2001: 173).

Não obstante o carácter de existência a prazo de todas estas manifestações plurais, a dramaturgia deste período foi, a toda a prova, intensamente vibrante. Os seus principais intérpretes foram apelidados de “New Elizabethans” e a este período cola-se amiúde o rótulo de “Golden Years” ou de “Golden Age”.

A riqueza desta dramaturgia – muitas vezes tumultuosa – revela-se, em particular, numa das suas características mais indefectíveis: a representação da violência. Para Michael Billington, e referindo-se especialmente ao caso britânico, as razões eram bastante concretas:

For a start Britain in the mid-Fifties was a society where the old restraints were breaking down. Teddy Boys were on the rampage. Street battles were not uncommon. Crimes by offenders under twenty-one sensationally doubled in the period from 1955 to 1959. The government itself, in sanctioning military action over Suez, also helped to legitimise violent protest: the clashes between demonstrators and police in Trafalgar Square were of an ugliness not seen in Britain since the Thirties. Punitive military responses by British troops to

outbreaks of terrorism in Cyprus, Kenya and central Africa were also widely reported back home and fuelled a corresponding anger. And one shouldn't underestimate the power of popular entertainment in shaping public attitudes: violence had always been a staple part of the movies but it acquired a new edge in the era of Marlon Brando and James Dean as films now seemed to be on the side of the rebel and against established authority. (Billington 2007: 109)

Perto de tudo isto, o teatro mediava e reflectia esta cultura de violência, sendo esse um dos seus temas dilectos. Em 1960, num artigo intitulado “The Hidden Face of Violence”, Tom Milne aliava a visível presença da violência no teatro à sua crescente presença no quotidiano e à ameaça nuclear, escrevendo: “a reacção em cadeia que se liberta é a da violência” (*apud* Nicholson 2012: 36).

Se no final dos anos cinquenta – e no que ao teatro diz respeito – as promessas mais galvanizantes se viam frustradas, a década de sessenta testemunharia uma Segunda Vaga de dramaturgos que lhes dariam continuidade e, em alguns casos, uma maior espessura. São, entre outros, os exemplos de Edward Bond, David Mercer ou Charles Wood.

De um modo geral, os anos sessenta no Reino Unido vão ser palco para uma multiplicação das ofertas comerciais e para uma maior facilidade de acesso aos bens de consumo. A vida e o conforto domésticos continuarão a beneficiar da massificação dos electrodomésticos. A nível laboral, embora as taxas de desemprego sejam baixas durante quase toda a década, as crises que vão afectando as balanças comerciais vão obrigar o governo trabalhista a um congelamento dos salários, o que conduzirá a períodos de austeridade e a conflitos frequentes entre sindicatos e patronato.

O clima de mudança (cada vez mais perceptível à medida que as memórias mais directas da guerra se iam dissipando), manifestar-se-á em diversos campos – todos no sentido de uma sociedade mais horizontal e mais permissiva: nas relações laborais, nas questões de género e de cidadania, na educação, na liberdade de expressão e na libertação sexual.

Este último campo determinará muitas das realizações deste período. Em 1967, é promulgada a lei que permite relações sexuais entre indivíduos do mesmo sexo (com mais de vinte e um anos), o aborto torna-se legal e a pílula é introduzida no mercado. Em 1959, o “Obscene Publications Act” é revisto no sentido de ditar que a qualidade

artística e o impacto cultural de obras com conteúdos obscenos seja tida em linha de conta quando se proceder ao seu exame; o processo contra a Penguin Books pela publicação de *Lady Chatterley's Lover*, de D. H. Lawrence, sai derrotado; e, em 1968, a lei “Theatres Act” põe cobro à censura teatral presidida pelo Lord Chamberlain – tudo sinais que indicavam uma sociedade mais libertária e progressista. O sexo torna-se, inclusive, um símbolo da contracultura e prefigura a antítese da guerra (em particular, da guerra no Vietname), epitomizado na máxima “Make love not war”. A partir da segunda metade dos anos sessenta, a androginia de figuras como David Bowie ou Mick Jagger tornava-se totémica para uma “Swinging London”, hedonista, egocentrista e optimista.

Contudo, os ecos da Segunda Guerra Mundial faziam-se ainda sentir de modo premente no início da década. O nazi Adolf Eichmann, um dos mentores da Solução Final é capturado em 1960, julgado e condenado em 1961, motivando com isso um largo debate sobre a questão do mal e sobre as responsabilidades individuais nas acções violentas de grande escala.

No plano político a nível internacional a década será marcada por acontecimentos organizados em torno de três questões centrais: movimentos de descolonização; guerras; questões raciais³². Entretanto, os movimentos de descolonização, que se tinham iniciado na segunda metade dos anos cinquenta, vão-se estender ao longo desta década a países como a Somália, Nigéria, Serra Leoa, Tanganica, Camarões Britânicos, Jamaica, Trinidad e Tobago, Uganda, Samoa Ocidental, Quénia, Zâmbia, Zanzibar, Malta, Botswana, Lesoto, Malauí, Gâmbia, Maritânia, Swazilândia, Iémen, Fiji e Tonga que vão conseguir a independência da Comunidade Britânica. Este movimento provocará uma profunda transformação do papel do Reino Unido no geometria política mundial e, em particular, alterará a noção de Império, tradicionalmente uma parte estruturante da identidade britânica.

A Guerra Fria dominará as relações internacionais durante toda a década, provocando uma corrida ao armamento. O Muro de Berlim (1961) torna-se no sinal mais evidente de um mundo bipartido e a crise dos mísseis de Cuba (1962) confirmará o perigo real de destruição nuclear global. Mas a guerra que, a nível mundial, marcará de forma definitiva as relações internacionais nos anos sessenta, será a Guerra do Vietname, que opunha os Vietcong, um movimento de guerrilha comunista, apoiado

³² Cf. Steve Nicholson, *Modern British Playwriting: The 1960s*. London: Methuen, 2012.

pelo governo norte-vietnamita, aos Estados Unidos da América, que apoiavam o Vietname do Sul. Os E.U.A., não obstante as sete milhões de toneladas de bombas que despejaram em solo vietnamita, perderão cerca de sessenta mil homens e serão, pela primeira vez, derrotados numa guerra. Mas este conflito implusionará também uma fractura interna entre aqueles que apoiavam a guerra e aqueles que se lhe opunham, motivando um movimento anti-guerra sem precedentes no Ocidente. Les «événements» parisienses de Maio de 1968 aparecem relacionados com estas manifestações anti-Guerra no Vietname, mas insurgem-se, de uma maneira mais geral, também contra as injustiças promovidas pelo sistema capitalista.

As questões raciais, no Reino Unido, tornam-se cada vez mais importantes à medida que a sociedade se vai tornando progressivamente multi-étnica e plural. Mas o preconceito acompanhará estas mudanças. Em 1962, o governo britânico introduz uma “Commonwealth Immigration Act” que impõe limites à obtenção de trabalho por parte daqueles que chegam ao Reino Unido vindos das antigas colónias. Este será um dos principais focos de instabilidade social durante toda a década. A discussão será, obviamente, alimentada pelos exemplos de luta pelos direitos civis oriundos dos E.U.A., nomeadamente de Malcolm X (assassinado em 1965) e de Martin Luther King (assassinado em 1968).

No domínio artístico, a “Pop Art” torna-se um termo-chave para ir decifrando a década, desafiando convenções e formatos já estabelecidos e tomando o consumismo e a cultura de massas como motivos preferenciais, sob os signos da derrisão e da ironia. No teatro, esmorecido o entusiasmo em torno da “revolução” levada a cabo no Royal Court e afins, os projectos de natureza mais experimental pareciam definhir. Em 1961, reagindo à dificuldade de financiamento para o seu Theatre Workshop, Joan Littlewood ameaça abandonar o teatro. Em sentido contrário, Arnold Wesker funda o Centre 42 com o propósito de criar um centro de artes em Londres, subsidiado parcialmente pela Central Sindical (Trades Union of Congress), “que deveria criar oportunidades para os trabalhadores experienciarem a cultura de uma maneira que destruísse a mística e o elitismo associado às artes” (Nicholson 2012: 33). Planeavam-se várias actividades: concertos, exposições, filmes e espectáculos de teatro, entre outras. O reportório deveria ser variado, experimental e sem interesses comerciais. Mas o projecto nunca viu os seus propósitos realizados e a meio da década já tinha perdido relevo.

Mas esta década assistirá igualmente à confirmação do valor teatral de grandes encenadores britânicos como Peter Hall ou Peter Brook como figuras de relevância

incontornável, este último revelando influências que iam de Artaud aos americanos Living Theatre. “De acordo com [a revista] *Plays and Players*, 1964 foi o ano em que o Teatro da Crueldade substituiu o Teatro do Absurdo” (*Ibidem*: 54). Com efeito, a influência de Artaud far-se-á sentir em muitos trabalhos, desde o *Marat/Sade* (*The Persecution and Assassination of Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*) de Peter Weiss / Peter Brook (1964) às primeiras peças de David Rudkin, a uma temporada experimental que Brook e Charles Marowitz prepararam para o LAMDA, no início de 1964, onde se incluía a apresentação de *Jet de Sang*, de Artaud. Mas as práticas teatrais iam-se tornando cada vez mais plurais. Os formatos de natureza mais popular mantinham a sua vitalidade, desde o musical distópico e subversivo *Oh What a Lovely War* (Theatre Workshop, 1963) à comédia satírica *Beyond the Fringe* (1961), com Peter Cook, Dudley Moore, Alan Bennet e Jonathan Miller, passando pelos espectáculos claramente comerciais *The Mousetrap* ou *Oliver!*; Shakespeare – e em particular as peças históricas – ganhavam novo fôlego com a exegese da obra de Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* (1964); o teatro documentário, na linha de Peter Weiss ou de Heinar Kipphardt, merecia interesse renovado; as estratégias de teatro imersivo, inspirado no Living Theatre, iam ganhando adeptos; e muito substantivamente, a “performance art”, muito por influência das vanguardas norte-americanas, assumia progressivamente um papel mais central. Não obstante todos estes exemplos de um teatro desembaraçado da centralidade do texto dramático, os anos sessenta são também considerados como uma idade dourada para a escrita dramática, pois aí se desenvolveu ou despontou o trabalho de autores tão importantes como John Arden, Edward Bond, Harold Pinter, David Mercer, Peter Nichols, Tom Stoppard, David Storey, Peter Terson, Alan Ayckbourn, Howard Brenton, Peter Barnes ou Joe Orton, entre outros.

Fazendo uma retrospectiva sobre o teatro britânico nesta década, Michael Billington resume a questão da seguinte maneira:

Examine the work of the period and you get a sharp sense of the political scepticism, youthful disaffection, sexual freedom and spiritual questioning that were part of the times. There is also little doubt that British theatre at the end of the decade was infinitely richer than when it had begun. It combined a corps of first-class dramatists, unequalled in scope since the first

Elizabethan age, with a new generation of theatre-makers anxious to subvert the primacy of text. (Billington 2007: 2004)

Mas embora o contexto se altere, a representação da violência continua a ser um dos temas centrais para a dramaturgia deste período. De acordo com Steve Nicholson, em *Modern British Playwriting: The 1960s*, os crimes violentos nos anos sessenta continuam a aumentar: em 1955 registam-se seis mil; em 1965 esse número dispara para os doze mil e, em 1970, já ronda os vinte e um mil. Do mesmo modo, os conflitos entre tribos juvenis multiplicam-se e tornam-se banais os distúrbios violentos em concertos ou em jogos de futebol.

Some attribute this hooliganism to a loss of religious belief and of respect. Others blame violent films and American television imports; the woolly liberalism of parents and teachers; the ending of national service and military discipline; the softness of judicial sentencing and of prison life. The Left argues that the root cause is an unjust and unequal society, and even that the syphoning of aggression into fights between rival football or music fans is a useful safety valve which deflects protests against the real oppressors. (Nicholson 2012: 4)

Toda esta situação convidava a uma dramaturgia que olhasse despudoradamente para o mundo e que o interpelasse criticamente, não olvidando o seu papel social.

Capítulo Dois

Dramaturgia de sinédoque: Apresentação do *corpus* seleccionado

[O] novo dramaturgo social [...] deve estar ciente da futilidade que é isolar a vida psicológica de um homem – caso contrário ficará sempre aquém da Tragédia.

Arthur Miller (1955)

1. Nota introdutória

“Um cidadão Grego da Antiguidade Clássica haveria de ficar espantado com a dicotomia implícita na expressão ‘peça social’. Para os Gregos, sobretudo, um drama criado para representação pública teria que ser necessariamente ‘social’”, espantava-se Arthur Miller, no célebre ensaio “On Social Plays” (“Sobre peças sociais”), de 1955. “Uma peça seria por definição uma consideração dramática sobre o modo com os homens devem viver. Mas nestes dias de individualismo extremo até uma expressão como “peça social” tem que ser definida” (Miller 1996b: 51), esgrimia.

O termo indica, hoje, um ataque, uma acusação aos males da sociedade, tal como foi alegadamente inventado por Ibsen e, mais tarde, usado pelos dramaturgos de esquerda cujos principais interesses seriam a denúncia do capitalismo e a consequente valorização do comunismo. O conceito é estafado e estreito, mas o pior é que confundiu toda uma geração de dramaturgos, públicos e fazedores de teatro. (*Ibidem*: 53)

Apesar de Miller estar a pensar na situação cultural dos Estados Unidos da América e do seu caso em particular, uma vez que a publicação deste ensaio prefaciava a primeira edição impressa de *A View from the Bridge*, uma peça militantemente social, que decorre em Red Hook, um bairro operário de Nova Iorque, e em que as personagens centrais são uma família de estivadores, a verdade é que, de um modo genérico, estas reflexões poder-se-iam aplicar ao caso britânico. É certo que o grau de militância ou compromisso político é diferente em cada um dos autores seleccionados, mas há em todos uma determinação – mais ou menos consciente – em lidar com as variáveis do seu

momento histórico, ainda que com motivações diversas porque, tal como afirma Alan Sinfield, “o novo drama não era caracterizado por um pensamento político coerente” (1983: 178). Alguns, como veremos, assumirão mais claramente – e nalguns casos com proporcional relutância – o papel de porta-vozes da sua geração ou da sua classe social. Outros verão a sua idiossincrasia engolida discretamente pelas ondas mediáticas levantadas pelo entusiasmo em torno da obra de outros.

[Contudo] [q]uando o dramaturgo escreve [...] como um membro de um grupo que não difere assim tanto dos restantes – quando, em suma, a própria forma dramática é encarada inevitavelmente como a expressão social das preocupações mais profundas de todos os homens – então, o trabalho do dramaturgo será libertado, livre da hipótese sequer de panfletarismo [...]. Então, nessa situação, aqueles que chamamos assuntos sociais tornam-se inseparáveis dos assuntos psicológicos e subjectivos, e o drama pode mais uma vez tornar-se completo e capaz dos mais altos feitos. (Miller 1996b: 54)

A fineza do argumento de Miller é bem apropriada ao trabalho de autores como John Osborne, Arnold Wesker ou Edward Bond. E, não custa lembrar que Miller, em meados dos anos cinquenta, teve a sua carreira muito em sintonia com Londres. É, como já vimos, o segundo autor apresentado no Royal Court Theatre e, em 1956, meses depois da estreia em Nova Iorque de *A View from the Bridge*, o jovem encenador Peter Brook interessou-se por este texto e apresentou-o numa versão mais longa, em dois actos, dando – entre várias mudanças ao nível da diegese – uma maior densidade psicológica às personagens femininas e uma presença mais explícita do contexto social. Proibida pelo Lord Chamberlain’s Office (juntamente com *Cat on a Hot Tin Roof*, de Tennessee Williams, e *Tea and Sympathy*, de Robert Anderson) pelos *innuendos* de homossexualidade que pontuam a peça, estreará no Comedy Theatre, então base do New Watergate Club, a 11 de Outubro, como apresentação de um clube privado, com Anthony Quayle, Mary Ure, Richard Harris, Michael Gwyinn, entre outros. Sob a direcção de Brook, *A View from the Bridge* tornava-se: “uma peça heróica de grande força emocional, de personagens proletárias maiores que a vida, grandiosas e algo estranhas. O espectáculo começava numa rua de Red Hook com um edifício de tijolo,

que rapidamente se abria para revelar um apartamento de cave e, por cima dele, um emaranhado de escadas de incêndio serpenteando pelas paredes do edifício ao fundo. Nessas escadas, apareciam vizinhos, como um coro, e Eddie podia então dirigir-se a eles, à sua sociedade, e à sua consciência, para que o ajudassem. Quando este edifício de três andares se abria em dois, o momento era, de alguma maneira, extraordinário e abria-nos a mente para a grandeza desta história mítica” (Miller 1995: 431). Kenneth Tynan, entusiasmado com Miller, mas algo reticente em relação a *A View from the Bridge*, escrevia: “Ninguém que conheça *As bruxas de Salém* [*The Crucible*] e os recentes sarilhos políticos do Sr. Miller poderá duvidar do seu ódio aos bufos: mas a arte, neste caso, suaviza o ódio com caridade. Eddie morre sem perdão, mas não sem piedade. A cortina cai, tal como deve ser numa tragédia, sobre uma grande questão sem resposta: poderia este homem ter um outro caminho? Julgada pelos padrões mais elevados, esta peça magistral fica um pouco aquém de obra-prima” (Tynan 2007: 138). O dramaturgo norte-americano, presente em Londres durante este período – uma vez que acompanhava a sua esposa, Marilyn Monroe, que filmava *The Prince and the Showgirl* (1957) com Lawrence Olivier – comentava que “sentia que a cena britânica estava hermeticamente fechada em relação à sociedade” (*apud* Pattie 2012: 36) e lembrava, na sua autobiografia, um encontro no Royal Court Theatre onde se discutia “o que se poderia fazer em relação à situação do teatro britânico”³³:

I had not expected to be the one to whom most of the audience’s questions were addressed, for among those present on the stage were a number of top actors and directors, along with such local celebrities as Colin Wilson, an interesting rebel, rucksack and all, and Kenneth Tynan, the best critic of that period, if not of the whole postwar era. But in the fifties and into the sixties it was to America that England looked for vitality in the theatre [...]. The same basic question was asked by one after the other of the audience – why is the English theatre so uninteresting? [...] I thought the answer might be not only that it drew practically all of its themes and material from a narrow section of the middle class, but that even these, at least

³³ Numa nota mais pessoal, deixando clara a ética de trabalho do RCT, escrevia Arthur Miller: “A reunião teve lugar, lembro-me bem, num domingo à noite e a Marilyn sentou-se na primeira fila. Foi a primeira vez que eu senti que ela foi tratada como um ser humano, uma atriz, mais ou menos como qualquer outra na sua profissão, no meio de pessoas concentradas em debater um assunto sério, sem ninguém espedado a olhar ou a cochichar sobre ela” (Miller 1995: 432).

to my alien mind, seemed to have been filtered over its shoulder. The reception of *Look Back in Anger* showed that something was stirring, but as original a work as it was, it had appeared in England some two decades after very similar attitudes of rebellion had broken onto the American stage through a not dissimilar cordon of middle-class proprieties. [...] In a word, I wondered if British theatre was still comfortably oblivious to its own social mythology. (Miller 1995: 432)

Este relato dá, de algum modo, conta da dimensão seminal do que se ensaiava no RCT (e no Theatre Workshop): um teatro com uma dimensão inequivocamente social e que procurava nos exemplos de uma dramaturgia politicamente comprometida (de Brecht a Miller) a inspiração necessária a uma renovação tão ansiada.

Dan Rabellato, para caracterizar os principais denominadores deste momento de transição, fala de uma “política do teatro vital”³⁴. Esta política deixa-se perceber, desde logo, por um título-chave: *Look Back in Anger*. A primeira marca dessa vitalidade seria a “Revolta”. Contudo, é uma revolta que não tem uma direcção clara. É uma revolta entre gerações, em que os jovens se colocam de fora das normas vigentes e dos valores mais convencionais, mas também intra-geracional – em que as frustrações ditam atitudes e acções violentas entre os jovens causando os maiores danos possíveis. Mas é também uma revolta pelo desaparecimento de causas nobres pelas quais mereça a pena lutar, sensação celebrenemente epitomizada na réplica de Jimmy Porter, em *Look Back in Anger*:

I suppose people of our generation aren't able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and forties, when we were still kids [...] there aren't any good, brave causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won't be in aid of the old-fashioned, grand design. It'll just be for the Brave New-nothing-very-much-thank-you. (LBA: 83)

As “velhas causas” socialistas que levaram muitos jovens para Espanha para combater na Guerra Civil (tal como Dave, na trilogia de Wesker, ou o pai de Jimmy Porter, em

³⁴ “The Politics of Vital Theatre” (Rabellato 1999:10), título que ecoa o artigo de Lindsay Anderson, “Vital Theatre?”, publicado na revista *Encore*, em 1957.

Look Back in Anger) iam-se esboroando à medida que as tensões anglo-soviéticas se iam intensificando e que os actos mais discutíveis de política interna e externa da União Soviética iam sendo conhecidos no Ocidente. Um indicador da confusão instalada entre as esquerdas socialistas britânicas será a publicação, em 1950, de *The God That Failed*, um livro que reúne o testemunho de seis ex-comunistas, escritores e jornalistas (Louis Fischer, André Gide, Arthur Koestler, Ignazio Silone, Stephen Spender e Richard Wright), dando conta do seu desencanto – e conseqüente abandono – da causa comunista.

Consequência directa deste estado de decepção é uma sempre presente apatia na maior parte dos heróis: desde os soldados de Arden, aos jovens de Bond, os trabalhadores de Rudkin, os casais suburbanos de Cooper, todos parecem ecoar o refrão da canção que Osborne coloca na voz de Archie Rice, e encerrar *The Entertainer* (1957): “Why Should I Care?”.

A política de vitalidade de que fala Rabellato passa também por uma sensação de vida: “Vida é a palavra crucial” (1999: 21), afirma. Tanto para a Nova Esquerda (“New Left”) que migrou das fileiras do partido comunista para um espaço independente, como para a nova vaga de dramaturgos, esta noção de vida, de recomeço, de vida real cartografada com atenção realista é determinante. Encontramos amiúde personagens inflamadas e com crenças fortes no seu modo de vida, ainda que por vezes elas não transbordem do discurso para a acção. Corrobora Stephen Lacey:

With the idea of politics contaminated by its association with communism and propaganda, it was in the discourses of realism that the Project of creating a contemporary and anti-hegemonic theatre was pursued. (Lacey 1995: 39)

Uma outra marca da vitalidade, ainda segundo Rabellato, é a crença de que a cultura e o conhecimento podem “salvar” o homem na medida em que ajudam a questionar a tradicional atribuição de papéis da sociedade, sobretudo em termos de classe e género. E esta característica revela-se também na capacidade com que esta geração equaciona problemas e questões que a afligem no seu preciso momento histórico sem, no entanto, deixar de interpelar outros contextos – aquilo a que Rabellato titula de “vitalidade e iterabilidade”. No fundo, atestando o que Miller declarara no ensaio, já citado, “Sobre peças sociais”:

Penso que é este paradoxo que está presente no drama contemporâneo – uma luta entre escrever sobre indivíduos particulares de um modo privado, e ao mesmo tempo fazer ascender os seus modos de expressão a um patamar poético – ou seja, a um nível social. (1996b: 57)

Mas este “patamar poético” a que Miller se refere não pode ser confundido com o drama em verso, também em voga no período. A estratégia preconizada pelos dramaturgos que aqui focamos é a de uma matriz realista. Veremos que nem todos os textos seleccionados poderão ser categorizados como “realistas” ou “naturalistas”. Contudo, mesmo aqueles que resvalam para estratégias discursivas mais experimentais (mais próximas de matrizes abstractizantes) fazem-no em diálogo aberto com a tradição realista dominante, não abdicando de um enquadramento próximo da representação do real e, sobretudo, não abdicando de uma intervenção sobre esse mesmo real. Desta maneira, o “nível social” de que fala Miller não se prende somente com as contingências da realidade que é apresentada em cena em toda a sua excitante idiosincrasia, mas antes visa a interpelação de um alvo maior: a vida do homem, o seu momento histórico, as forças sistémicas que regem a vida social. Ou, na feliz formulação de Lacey:

The fictional worlds of naturalism are essentially metonymic; that is, they represent a wider social reality by substituting something contingent to it. They are also, to use another linguistic term that has entered theatre semiotics, synecdochal; that is they represent the ‘part standing in for the whole’, a selected instance of a wider social reality, and this is one of the principal ways in which naturalist plays overcome the limitations of space and dramatic focus. (Lacey 1995: 107)

2. Apresentação do *corpus* seleccionado

Para este estudo seleccionámos um *corpus* dramático constituído por doze peças de teatro, estreadas entre 1951 e 1967. São quase todas primeiras obras dos respectivos autores. Com algumas excepções, são as primeiras obras em que os autores revelam maior fôlego ou que trouxeram aos seus autores alguma notoriedade pública e atenção crítica. As excepções justificam-se porque os textos são seleccionados de maneira a dar

conta de uma tipologia variada de modelos de representação da violência e/ou porque são casos paradigmáticos para o tema em análise. Por exemplo, apesar de *The Pope's Wedding*, de Bond, preceder *Saved* cronologicamente e de ser um texto onde também se pode perscrutar com relevância e pertinência a representação da violência, preferimos aqui o segundo texto dado que este é dos casos mais exemplares para o tipo de violência que este período privilegiava (e o mesmo se poderá alegar para *Serjeant Musgrave's Dance* na sua relação com *Live Like Pigs*, de Arden, que também o precede cronologicamente). E também porque apresentaremos somente uma obra de cada autor (excepção feita a Arnold Wesker, de quem nos ocuparemos de três textos – mas que compõem uma trilogia, pelo que a tomaremos pela sua unidade). Mas são essencialmente primeiras obras. Isto também se explica pelo facto de surgirem num período que, como vimos, responde a um conjunto profícuo de circunstâncias que leva a que seja dada uma atenção muito especial a jovens (e novos) dramaturgos. Com efeito, as obras em análise foram escritas por autores com idades – aquando da estreia dos textos – compreendidas entre os vinte e seis anos (de David Rudkin, seguido de perto pelos vinte e sete de Osborne, pelos vinte e oito de Pinter e pelos vinte e nove de Arden) e os quarenta e quatro do “veterano” Giles Cooper (que “destoa”, dado que a segunda idade mais velha corresponde aos trinta e seis anos de John Whiting).

As peças são todas de autores masculinos. Não é nem acidente, nem opção deliberada. Há, de facto, neste período, uma preponderância de autores masculinos. Mas autoras como Ann Jellicoe, Shelagh Delaney ou Doris Lessing tiveram um papel bastante importante, nomeadamente com obras como *The Sport of My Mad Mother*, (1956), *A Taste of Honey* (1958) ou *Each his Own Wilderness* (1958), respectivamente. Por diferentes razões acabaram por ficar de fora desta selecção: *The Sport of My Mad Mother* porque a sua inclusão abalaria bastante os alicerces fundados numa matriz realista; os outros dois textos porque a violência – foco temático da selecção – não é um dos motivos mais estruturantes para estas peças.

Alguns dos textos escolhidos têm tido um papel mais central nos estudos teatrais e na história do teatro em Inglaterra. Outros têm merecido uma atenção mais discreta. Mas todos serão aqui lugar para interpelar a representação da violência nas suas mais variadas tipologias. De fora ficaram, além das já referidas obras de Jellicoe, Delaney e Lessing, peças que poderiam caber nas tipologias aqui enunciadas mas que, por motivos de restrição do *corpus* seleccionado, não serão contempladas, tais como: *Absolute Hell*, de Rodney Ackland (1952), *Moon on a Rainbow Shawl*, de Errol John (1953), *The*

Tenth Chance, de Stuart Holroyd (1958), *The Hostage*, de Brendan Behan (1958), *A Whistle in the Dark*, de Tom Murphy (1961), *Zigger Zagger*, de Peter Terson (1961), *Next Time I Will Sing to You*, de James Saunders (1962), *The Pope's Wedding*, de Edward Bond (1962), *Infanticide in the House of Fred Ginger*, de Fred Watson (1962), *The Killing of Sister George*, de Frank Markus (1964), *Ride a Cock Horse*, de David Mercer (1965), *Armstrong's Last Goodnight*, de John Arden (1965), *Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs*, de David Halliwell (1965), ou *A Day in the Death of Joe Egg*, de Peter Nichols (1967).

Para a apresentação do *corpus*, privilegiaremos uma perspectiva comparatista que trabalha os textos em função da sua data de estreia, ou seja, entenderemos as peças sincronicamente e nas relações que estabelecem com o mundo seu contemporâneo, em particular com as transformações ocorridas no pós-Segunda Guerra Mundial, em detrimento de atender às especificidades da obra de cada autor e da maneira como o texto em análise se articula com a restante produção desse autor.

Nos parágrafos que se seguem faremos, portanto, a apresentação sumária dos textos seleccionados. Não exploraremos dramaturgicamente as peças nem faremos o levantamento de todas as suas possibilidades de leitura – tratamos apenas de apresentar a obra nos seus traços mais genéricos, fazer uma sinopse possível e dar conta de algum eco crítico que a obra tenha merecido, de maneira a melhor contextualizar a análise.

2.1. *Saint's Day*, de John Whiting (1951)

There seems to be no reason for their acts. They are madmen.

Saint's Day de John Whiting (1915-63) é um dos textos mais representativos do período e uma das peças mais icónicas sobre violência. A sua acção decorre no dia 25 de Janeiro, aniversário da reconversão de S. Paulo e também de Paul Southman, o “santo” do título: um velho artista, escritor, que se exila no campo – com o seu mordomo (John Winter), a sua neta (Stella) e o respectivo marido (Charles Heberden), um jovem pintor –, depois de Paul ter escrito um polémico ensaio defendendo “A abolição da palavra impressa”. Vivem perto de uma aldeia com a qual têm as piores relações. Embora procurem o recolhimento da criação, entregam-se a uma contenda com as gentes da aldeia, aparentemente por mútua incompreensão. Esperam um jovem poeta e crítico, Robert Procathren, que vem buscar Paul para um jantar em sua homenagem, em Londres, o que pode significar o seu regresso à vida pública. A chegada de Robert vem

ameaçar o frágil equilíbrio da casa. É um jovem intelectual, afável e cortês. Entretanto chegam notícias que três antigos soldados se escaparam de uma prisão próxima e que aterrorizam a aldeia. Recusando-se a ajudar os aldeãos, Paul Southman decide forjar uma aliança com os fugitivos. Paul e Charles ridicularizam Robert por este não ter cumprido serviço militar. Obrigado a empunhar uma arma, que dispara acidentalmente, acaba por matar Stella, que estava grávida. Paul refugia-se na loucura, Charles continua a pintar um mural, usando o corpo da sua mulher morta como modelo. Quando os fugitivos chegam, Robert junta-se a eles e acompanha-os no caos e destruição que causarão na aldeia. Os aldeãos sobreviventes procurarão abrigo na casa, enquanto os soldados regressam com Robert, enforcando Paul, Charles e, mais tarde, Robert. John Winter, o mordomo, foge com dinheiro oferecido pelos soldados.

Saint's Day é uma das peças que é apresentada no contexto de um concurso para novas peças organizado por Alec Clunes no Arts Theatre em Greet Newport Street, Londres, para celebrar o *Festival of Britain*, em 1951. Assinada por John Whiting, um actor de 33 anos, veterano da Segunda Guerra Mundial, estreia a 5 de Setembro, dirigida por Stephen Murray, cenários de Fanny Taylor, com Michael Hordern (Paul Southman), Valerie White (Stella), Robert Urquhart (Charles) e Donald Pleasance (Gilles Aldus), entre outros. Arrasada pela crítica, é tida como obscura e desinteressante. No *The Times* escrevia-se: “é indescritivelmente má” e Harold Hobson – crítico que se entusiasmava superlativamente com a chegada de *Waiting for Godot* a Londres, em 1955 – temia pela sanidade mental do autor da peça. No *Daily Express* escrevia-se:

I do not understand a word of the plot... I did not understand the violent shootings, a village fire and the hanging of the three principals by three lunatic soldiers... and finally, I did not understand why the audience [...] were so patient with it all.
(apud Pattie 2012: 53)

Contudo, um grupo plural de vozes – onde se incluíam os influentes Tyrone Guthrie, Peter Brook, Peggy Ascroft, John Gielgud ou George Devine – argumentava que se tratava de uma peça “admirável” e que era obra de “uma nova e extraordinariamente teatral”. John Russell Taylor diria que ambos os lados estariam a exagerar: “A peça, que tem como tema um dos motivos de fascínio perene para Whiting, a auto-destruição, é manifestamente imatura, sobrecarregada de referências literárias e

filosóficas e retira do enredo [...] bastante mais do que vale a pena” (Taylor 1977: 24). Seria mais tarde, em 1952, apresentada por um jovem Peter Hall, como uma produção universitária, em Cambridge. Mais tarde, declarará Peter Hall:

I remember the shock of meeting *Saint's Day* in the Arts Theatre in the Summer of 1951... I was twenty and a stage struck student, yet it was the first truly modern play I had seen in my life... Looking back now, Whiting seems a passionate and ironic evangelist, preparing the way for Beckett, for Pinter, for Arden, and for Bond. (*apud* Pattie 2012: 52)

Não obstante a má recepção inicial, Michael Billington, mais recentemente, declarava-a também como a “primeira peça do pós-guerra verdadeiramente moderna” (2007: 55), vendo nela uma prefiguração de muitas das obsessões do drama britânico, nomeadamente a “violência aleatória” (como em *Saved*, de Edward Bond), a ideia do “artista recluso em guerra com a sociedade” (*The Birthday Party*, de Harold Pinter), ou com a “anarquia inerente aos militares desenquadrados da hierarquia” (*Serjeant Musgrave's Dance*, de John Arden, ou *Blasted*, de Sarah Kane) (*Ibidem*: 55).

Ainda que o terceiro acto transite para uma situação de cariz absurdista, o primeiro e o segundo mantêm uma abordagem de cariz realista tanto no discurso como na acção. Desta maneira, a estrutura da peça fica directamente relacionada com a estrutura psicológica das personagens – à medida que estas soçobram em senilidade, loucura e dor, também a peça se desmorona na ausência de sentido, tornando-se fragmentária e alegórica. Deste modo, estilo e tema convergiam na continuação de um sentido dramático.

Os principais temas integram a rejeição da hipocrisia social (que Paul descreve como uma “Putá”), a virtude da solidão artística por contraponto à banalidade da vida do dia-a-dia, o regresso à infância e a atitudes de uma certa ingenuidade perante a vida (que tomam forma na senilidade e consequente loucura de Paul e, em especial, no comportamento violento dos soldados). Ou na formulação de Michael Billington: “[a] perseguição do artista por uma sociedade conformista[, a] violência que existe debaixo do frágil verniz da civilização[, o] perigo que a brutalidade sancionada pela guerra possa persistir no mundo em tempo de paz” (Billington 2007: 54). Para Kate Dorney e Frances Gray, esta peça:

It crystalises the anxieties of the period with extraordinary vividness. Wartime propaganda posters depicted an idealised English landscape (‘what we are fighting for’) – green fields, quaint villages, old churches. Here the trees are dead, the villagers are terrorised and the church is burned down by the rootless and disoriented soldiers. (Dorney & Gray 2013: 24)

Saint’s Day utiliza também várias referências bíblicas – o líder dos soldados tem o nome de “Christian”; Stella, a neta, significa “estrela”; a acção decorre no dia de S. Paulo; e a trompeta que os soldados ameaçadoramente tocam ecoa o Primeiro Livro dos Coríntios (1 Cor 15:51-52):

Eis que vos dou a conhecer um mistério: nem todos morreremos, mas todos seremos transformados, num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final, sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados.

Não obstante, isto não impede o dramaturgo David Rudkin de afirmar que não conhece nenhuma outra peça onde se sinta tão fortemente que “Deus abandonou o mundo”³⁵.

Em suma, periférico ao *boom* de novos dramaturgos nos anos cinquenta londrinos, Whiting será um dos autores dramáticos mais negligenciados do pós-guerra britânico, esquecido perante os patrocinados pelo Royal Court de George Devine. Whiting, desinteressado do realismo social e das estratégias de “Kitchen Sink Drama”, escreve numa linguagem próxima daquilo a que mais tarde Martin Esslin chamará “teatro do absurdo”, antecipando algumas estratégias discursivas de *Waiting for Godot*, de Becket (1955) ou, muito em particular, de *The Birthday Party*, de Harold Pinter (1958). Mas, em rigor, nem sequer é um autor absurdista. Navega entre os ecos de Shaw e de Eliot, entre a poesia e o drama, entre o simbólico e o realista, entre a irracionalidade e a lógica; o niilismo e o heroísmo. E antecipa uma nobre linhagem na dramaturgia britânica: aquela que alia estratégias realistas a paisagens simbólicas, rarefacções absurdistas e tendências surrealizantes, com particular atenção à violência. Assim, precede as violentas e cruéis distopias de *Afore Night Come* de David Rudkin e

³⁵ “Darkness Visible”, texto escrito para a encenação de *Saint’s Day* de David Ian Rabey, em 2003, no Theatr y Castell, Aberystwyth, Wales. Publicado no sítio de George Hunka <http://www.superfluitiesredux.com/2010/08/11/david-rudkin-on-john-whiting-on-saints-day/>.

de *Serjeant Musgrave's Dance* de John Arden; e, sobretudo, é precursor das características mais estruturantes da dramaturgia de autores como Edward Bond, Howard Brenton, Howard Barker ou Sarah Kane.

2.2. *Look Back in Anger*, de John Osborne (1956)

There's going to be a change over.

A peça de John Osborne (1929-94) teve um eco que em muito transcendeu o palco do Royal Court Theatre. Apresentada como jovem e irreverente, claramente contracorrente, *Look Back in Anger* respondia ao mesmo ímpeto de denúncia e activismo social da sua geração. Para o tremendo eco que o espectáculo vai ter, muito contribuiu a recepção do influente crítico Kenneth Tynan, que salientava num texto titulado “The Voice of the Young”, publicado no *Observer*, a 13 de Maio 1956:

Look Back in Anger presents post-war youth as it really is, with special emphasis on the non-U intelligentsia who live in bed sitters and divide the Sunday papers into two groups, ‘posh’ and ‘wet’. To have done this at all would be a signal achievement; to have done it in a first play is a minor miracle. All the qualities are there, qualities one had despaired of ever seeing on stage – the drift towards anarchy, the instinctive leftishness, the automatic rejection of “official” attitudes, the surrealist sense of humour (...) The casual promiscuity, the sense of lacking a crusade worth fighting for and, underlying all these, the determination that no one who dies shall go un-mournd. (Tynan 2007: 113)

E, depois de uma apreciação global extremamente positiva onde sublinhava o momento único que se vivia no palco do Royal Court, fazendo de Osborne o porta-voz da angústia da juventude britânica (“sem classe social” e “sem líderes”, para recuperar os termos do crítico), Tynan terminava assim a sua retórica:

I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it at roughly 6.377.000, which is the number of people in this country between the ages of twenty and thirty. And this

figure will doubtless be swelled by refugees from other age-groups who are curious to know precisely what the contemporary young pup is thinking and feeling. I doubt if I could ever love anyone who did not wish to see *Look Back in Anger*. It is the best young play of its decade. (*Ibidem*)

Esta crítica hiperbólica terá catapultado *Look Back in Anger* e tê-la-á resgatado, muito provavelmente, à mesma pouca visibilidade que tiveram os anteriores espectáculos da English Stage Company. O futuro da aventura de George Devine e seus pares dependia em grande medida do sucesso da peça de Osborne. Ainda que a maioria da imprensa reconhecesse a singularidade do evento teatral que ali se apresentava, os encómios eram mais discretos que os de Tynan. No *Evening Standard*, Milton Schulman escrevia que a peça de Osborne “cria um muro de lamentações para a geração do pós-guerra com menos de trinta anos. Tem o objectivo de ser um grito de desespero mas só consegue alcançar a estatura de uma queixa auto-complacente” (Milton Shulman, “Mr Osborne Builds a Wailing Wall”, *Evening Standard*, 9 May 1956). Mas também este crítico acabava por reconhecer que “Osborne tem uma aptidão desconcertante para diálogos provocadores e estimulantes, e desenha personagens com traços firmes e convincentes” (*Ibidem*). No entanto, nas páginas do jornal *Sketch* escrevia-se, a propósito do autor: “[Osborne] ainda confunde violência com força e brejeirice com argúcia [...] [N]ão há necessidade de derramar sangue por esta peça. A English Stage Company terá mais importantes trabalhos para oferecer” (*Sketch*, 23 May 1956). No *Manchester Guardian*, Philip Hope-Wallace salientava que “não será seguramente um absoluto sucesso artístico, mas tem suficiente tensão, sentimento e originalidade no tema e no discurso para que se compreenda a sua escolha” (Philip Hope-Wallace, “Young Playwright of Promise”, *Manchester Guardian*, 10 May 1956). No *Daily Mail*, Cecil Wilson enaltecia, essencialmente, a descoberta de um novo dramaturgo: “Não descobriram uma obra-prima, mas descobriram um dramaturgo extraordinariamente promissor: um homem que pode escrever com uma paixão marcante” (Cecil Wilson, “This Actor is a Great Writer”, *Daily Mail*, 9 May 1956).

Não obstante algumas reticências circunstanciais, será agora mais ou menos consensual que esta terá sido efectivamente uma data extraordinariamente relevante na história do teatro em Inglaterra. Interpretada, na sua estreia no Royal Court, por Kenneth Aig (Jimmy Porter), Alan Bates (Cliff Lewis), Mary Ure (Alison Porter),

Helena Hughes (Helena Charles) e John Welsh (Colonel Redfern), e encenada por Tony Richardson, com cenários de Alan Tagg, *Look Back in Anger* figura um jovem, Jimmy Porter, o arquetípico “jovem revoltado”, descontente em relação ao mundo e cínico na maneira como se relaciona com a sociedade. A acção aborda os triângulos amorosos compostos por Jimmy, Alison e Helena – e Jimmy, Alison e Cliff. Depois de viverem juntos durante algum tempo, Alison sucumbe às mudanças de humor e violência verbal do seu companheiro e, incentivada pela sua amiga Helen, uma actriz, sai de casa, sem conseguir contar a Jimmy que está grávida. Depois da saída de Alison, Helen toma, surpreendentemente, o seu lugar enquanto amante do jovem revoltado. A tudo isto assiste Cliff, amigo de Jimmy e que vive com o casal. Alison voltará, depois de ter perdido o filho, precipitando a partida de Helen, voltando a ocupar o seu lugar atrás da tábua de passar a ferro. E, de novo juntos, Jimmy e Alison permanecerão isolados e barricados contra o mundo, lugar de hipocrisia e injustiça, adormecidos pela falta de causas pelas quais valha a pena lutar.

Look Back in Anger, pelo impacto que teve, ocupa um lugar particular da dramaturgia deste período³⁶. Para Luc Gilleman, os anos cinquenta são “a década de Osborne” (Gilleman 2012: 147). Contudo, e tal como argumenta David Pattie, a sua influência a longo prazo não foi tão profícua como a de Beckett ou de Brecht. O seu efeito operou a um nível mais imediato. Para o próprio Osborne, a peça funcionava como um “meio de ligação para uma série de sentimentos sociais” (*apud* Pattie 2012: 156).

What emerged was eloquent of the country and of the times.
Layers of expression found and outlet. There was an
excitement, a new vitality in the arts. The theatre became a
more fruitful and accurate picture of life than, say, Parliament.
(Osborne *apud* Pattie 2012: 156)

E isso servia para excitar as plateias, levar os espectadores até à sala de espectáculos, encorajar outros jovens autores e, muito importante, fazer aportar o teatro até às discussões públicas. A peça de Osborne conseguiu isto como poucas em toda a história do teatro britânico.

³⁶ Pelas mesmas razões, ocupa também um lugar especial neste estudo. Veja-se, a este propósito, os pontos 2, 3 e 4 do “Capítulo Um” da Segunda Parte: “A dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67).”

2.3. *The Quare Fellow*, de Brendan Behan (1956)

There should be no such thing as law and order.

The Quare Fellow é a primeira peça do irlandês Brendan Behan (1923-64). Rejeitada pelo Abbey Theatre, de Dublin, estreará no Pike Theatre Club a 19 de Novembro de 1954. Numa nova versão da mesma peça, estreará em Londres pela companhia Theatre Workshop, no Theatre Royal Stratford East, a 24 de Maio de 1956, com encenação de Joan Littlewood.

A acção dramática da peça decorre numa prisão (a Mountjoy Prison, em Dublin), nas vinte e quatro horas que antecedem a execução de um “quare fellow” (“queer fellow”³⁷), uma personagem que nunca aparece em cena condenado pela morte do seu irmão. *The Quare Fellow* gira, portanto, em torno de uma anunciada execução por enforcamento. Sem personagens principais, o enforcamento do “tipo estranho” do título serve de mote a que várias gerações de prisioneiros, os guardas e o próprio carrasco comentem a sua iminente morte à medida que a acção acompanha os preparativos para a execução, ilustrando assim o sofrimento humano ali representado.

Do ponto de vista narrativo a peça não tem muito de surpreendente: “Não surgirão heróis, ninguém será salvo, nada interromperá o destino trágico do homem condenado” (Branningan 2006: 250). A acção espai-se então pela descrição das diferentes maneiras como os reclusos passam o tempo. Isto leva Anthony Roche a entender esta peça como uma “comédia de sobrevivência”, tal como *Waiting for Godot*, de Beckett (*apud* Branningan 2006: 250).

Claustrofóbica, desprovida de tensão dramática e de eventos surpreendentes, de uma forma quase anti-teatral, a narrativa estática deste texto expande-se pelos comentários dos prisioneiros e pelas rotinas da prisão, afastando a atenção do leitor/espectador do enforcamento para as banalidades de um mal visível nas vulgares rotinas. Isto reforça o duro comentário, que Behan esboça com este texto, ao desinteresse que a sociedade presta às particularidades dos seus “quare fellows” prestando-se também a expor a crueldade e a violência no meio prisional numa altura em que a pena de morte era discutida no Reino Unido (de resto, o autor colheria da sua própria experiência de vida pois ele próprio cumpriu uma pena de oito anos de prisão por actividades relacionadas com o I.R.A.).

³⁷ A expressão “queer” não teria uma imediata conotação com homossexualidade, como terá hoje. Antes significava estranho ou peculiar.

De tom timidamente cómico nas primeiras cenas, à medida que a execução se aproxima, o texto vai ganhando tons mais graves, embora nunca abdique de uma leveza formal (o texto é, não inocentemente, subtítulo “A Comedy Drama”). Para John Branningan – que sublinha a dimensão política do texto e que defende que esta peça espelha “a desumanização da vida de modo a mostrar de maneira mais eficaz os meios pelos quais algumas vidas são tidas como mais vivas, mais humanas do que outras” (2006: 249) –, o humor frívolo, as canções e as danças são a maneira mais eficaz de apresentar uma crítica racional contra a lógica da execução política e de sustentar um antídoto contra o fascínio pela violência (*Ibidem*: 256).

O facto de não haver personagens principais, favorecendo a dimensão coral do espectáculo – para além da densidade política do texto –, encaixava perfeitamente no projecto político do Theatre Workshop.

Under Littlewood’s stylistic management, Behan’s play became both realistic (representative) but also consciously politically interpretative) and chaotically disruptive of conventional stylistic unities, in an attitude of irreverence informed by popular and musical theatre. (Rabey 2003: 40)

Era também normal que os textos fossem alvo de várias mudanças no decorrer dos ensaios, incorporando alterações propostas pelos actores ou pelos encenadores. Segundo H. Gorney, em *The Theatre Workshop Story* (1981), os ensaios de *The Quare Fellow* terão começado com uma série de improvisações sobre o dia-a-dia de uma prisão, ainda antes de qualquer contacto com o texto.

When the script was finally introduced the situation and the relationship had been well explored, the bulk of the work had been done and the groundwork had been laid for any cutting and shaping that was necessary. (Gorney *apud* Lacey 1995: 50)

O sucesso que a estreia alcançou foi, por muitos, comparável à agitação que o texto de Osborne motivou. Billington afirmará que *The Quare Fellow* “contribuiu para a regeneração da linguagem teatral e provou que as coisas estavam tão agitadas na oficialmente negligenciada Stratford East como na mais generosamente subsidiada Sloane Square” (Billington 2007: 103). Para este crítico:

Behan's play bristled with native wit. Beneath the gallows humour, however, there was a Swiftian anger at the ritualised barbarity of capital punishment; also a republican disgust at the fact that official hangman of the Irish Free State was an imported Englishman. Behan, in no way sentimentalised the prisoners: he showed them snatching food from the condemned man's last meal and describing the execution in the racy terms of a Grand National commentary. But what Behan brought out, in language of sparkling eloquence, was the inhumanity of capital punishment. (Billington 2007: 102-3)

Kenneth Tynan, apenas umas semanas depois de compor o célebre elogio ao texto de Osborne tinha ainda capacidade para escrever que “*The Quare Fellow* pertencerá não só a registos tão efémeros como [esta crítica], mas também à história do teatro” (Tynan 2007: 115), afirmando que na “tremenda” nova peça de Behan a “linguagem está numa corrida desabrida, rude, audaz e à procura de uma briga”, e que com “um soberbo tacto dramático, a tragédia é escondida debaixo de camada após camada de comédia bruta” (*Ibidem*: 114-5). Para Bernard Levin era simplesmente “o mais excitante novo talento a enriquecer o teatro desde a Guerra” (*apud* Billington 2007: 113).

2.4. *The Birthday Party*, de Harold Pinter (1958)

Don't let them tell you what to do.

The Birthday Party centra-se na personagem de Stanley, um jovem artista, desempregado e indolente, que aparentemente procura refúgio do mundo numa pequena cidade na costa litoral. Aluga um quarto numa modesta pensão, gerida por Meg e Petey, um estranho casal, com cerca de sessenta anos. Entretanto, aparecerão Goldberg e McCann, uma sinistra parelha de profissionais de uma suposta organização misteriosa, à procura de Stanley. Assim que têm oportunidade, interrogam o jovem locatário. O bizarro interrogatório é interrompido para comemorar o aniversário de Stanley, ainda que este negue ser então o seu aniversário. Durante a festa, as torturas implícitas continuam – Stanley é obrigado a jogar à cebra-cega e, na confusão, após uma falha eléctrica, acaba por atacar Meg e Lulu, uma vizinha jovem e atraente por quem tem alguma simpatia, desaparecendo em seguida. Depois da festa, é levado como prisioneiro para parte incerta por Goldberg e McCann.

Sendo esta a primeira peça longa de Harold Pinter (1930-2008) (depois da curta *The Room*, estreada no Departamento de Teatro da Bristol University, em 1957; e de *The Dumb Waiter*, que estreou na Alemanha, em 1959), foi apresentada no Arts Theatre em Cambridge, a 28 de Abril de 1958, com encenação de Peter Wood, com uma passagem por Oxford, com relativo sucesso. Em *The Cambridge Review*, em Abril de 1958, escrevia-se que a peça “é certamente a melhor interpretada e a melhor dirigida” em muitos meses, acrescentando que:

Mr. Pinter is a lively and assimilative new talent, and his play, originally announced under the balder title of *The Party*, owes much to Ionesco [...] *The Birthday Party* is an accomplished example of the new genre. It is a skull-beneath-the-skin play, exposing the horrors and fears that lurk under the calm, dull surface of our everyday existence, behind the frenzied ceremonial drumming of the humdrum. The play’s opening sticks to the first principle of Ionesco’s dramaturgy: keep it flat.³⁸

A Londres chega ao Lyric Hammersmith, a 19 de Maio de 1958, mas a recepção foi bastante desencorajante, não ultrapassando as oito apresentações: “Para mim, nada mais do que desapontamento, no Lyric Hammersmith, na noite passada”, escrevia W.A. Darlington:

I had looked forward to hearing some dialogue I could understand. But it turned out to be one of those plays in which an author wallows in symbols and revels in obscurity. [...] The author never got down to earth long enough to explain what his play was about, so I can’t tell you. [...] Oh well, I can give him one word of cheer. He might have been a dramatic critic, condemned to sit through plays like this. (*apud* Elsom 1981: 81)

Kenneth Tynan, não encontrando a vitalidade do realismo social no teatro de Pinter, e comparando-o a Ionesco e Nigel Dennis, escrevia que “a noção de que a sociedade escraviza o indivíduo só dificilmente não é familiar a qualquer estudante de cinema ou de teatro realista. É por isso que o Sr. Pinter parece frívolo, mesmo quando está a ser

³⁸ Cf. http://www.haroldpinter.org/plays/plays_bdayparty.shtml.

sério” (*apud* Elsom 1981: 84). De resto, no *The Times* o texto era apelidado de “drama surrealista [...] que deriva de uma peça de Ionesco que o Sr. Ionesco ainda não escreveu”. Cecil Wilson, algo cinicamente, alegava que “um dos problemas de ser um actor-substituto é que com tanto tempo para matar nos camarins, uma pessoa ainda acaba a escrever peças como *The Birthday Party*” (*apud* Elsom 1981: 83-84).

A exceção terá sido a crítica de Harold Hobson (“The Screw Turns Again”, *The Sunday Times*, Maio 1958), autor que já antes se tinha entusiasmado superlativamente com Beckett:

At the moment I write these it is uncertain even whether the play will still be in the bill by the time they appear, though it is probable it will soon be seen elsewhere. Deliberately, I am willing to risk whatever reputation I have as a judge of plays by saying that *The Birthday Party* is not a Fourth, not even a Second, but a First; and that Pinter, on the evidence of his work, possesses the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London. [...] Theatrically speaking, *The Birthday Party* is absorbing. It is witty. [...] The whole play has the same atmosphere of delicious, impalpable and hair-raising terror which makes *The Turn of the Screw* one of the best stories in the world. Mr Pinter has got hold of a primary fact of existence. We live on the verge of disaster. (*apud* Elsom 1981: 85)

Dando conta do tom de desinteresse geral, Irving Wardle escrevia, mais tarde, na revista *Encore*:

Nowadays there are two ways of saying you don't understand a play: the first is to bowl it out with the word “obscurity”, once so popular in poetry reviews; the second way is to say that the seminal influence of Ionesco can be detected. Mr. Pinter received the full treatment [...] and, within a couple of days of receiving it, *The Birthday Party* was over. (Wardle *apud* Batty 2005: 23)³⁹

³⁹ Contudo, terá um pouco depois, melhor recepção. Pinter dirigirá a peça em Janeiro de 1959, em Birmingham. Em Londres, na Primavera de 1959, pelos Tavistock Players, no Tower Theatre

O desconcerto desta primeira recepção por parte de uma crítica antes excitada com as fulgurantes aparições de Osborne e Beckett, dá conta da singularidade de Harold Pinter. Com efeito, as suas primeiras peças situam-se num lugar relativamente novo e original para a dramaturgia britânica. Algo a que Bamber Gascoine se referirá como a um “naturalismo destilado”.

It certainly looked like naturalism: the action of the plays takes place in recognisable rooms in houses in named British locations. Characters read newspapers, eat breakfast, drink tea, visit the toilet and tend to their domestic and business affairs. They have names, linguistic nuances and behavioural ticks that associate them with specific social groups. The plays sounded like naturalism too, on the whole. (*Ibidem*: 26)

Mas, embora tenha beneficiado do interesse generalizado por novos autores que a Nova Vaga de realismo social despertou, a reboque dos sucessos de *Look Back in Anger* e companhia, está relativamente distante dessa matriz, empurrando o registo dialógico para um hiper-realismo de dimensões simbólicas. E, embora Pinter se tenha manifestado sempre devedor da cosmogonia de Beckett⁴⁰, não é, em rigor, um autor que possa ser totalmente identificado com uma dramaturgia de natureza mais lírica ou absurdista, a “facção” ou tendência que se opunha à corrente realista/naturalista.

Martin Esslin, logo em 1961, dedica-lhe um capítulo⁴¹ da sua obra, *The Theatre of the Absurd* (que viria a cunhar o nome para este “género”) e coloca-o na linhagem absurdista reconhecendo, no entanto, a singularidade de Pinter ao transformar a banalidade do dia-a-dia das classes baixas numa “visão profundamente poética de validade universal” (Esslin 1967: 292). Sobre *The Birthday Party*, em particular, este crítico recusa qualquer leitura alegórica:

The Birthday Party has been interpreted as an allegory of the pressures of conformity, with Stanley, the pianist, as the artist

(Canonbury), será finalmente um sucesso e, num espectáculo televisivo, será vista por milhões de espectadores.

⁴⁰ Em rigor, e de acordo com Mark Batty em *About Pinter*, “ele desejava claramente aplicar um princípio modernista na escrita para teatro, o mesmo que já tinha sido estabelecido noutras arenas do trabalho artístico” (2005: 27), tal como na literatura de Joyce ou Kafka.

⁴¹ Na edição de 1967, revista e aumentada, Pinter aparece no capítulo “Parallels and Proselytes”, a par de Jean Tardieu, Boris Vian, Dino Buzzati, Ezio d’Errico, Manuel de Pedrolo, Fernando Arrabal, Max Frisch, Wolfgang Hildesheimer, Günter Grass, Robert Pinget, Norman Frederick Simpson, Edward Albee, Jack Gelber, Arthur Kopit, Slawomir Mrozek, Tadeusz Rózewicz e Vaclav Havel.

who is forced into respectability and pin-stripe trousers by the emissaries of the bourgeois world. Yet, the play can well be seen as an allegory of death – man snatched away from the home he has built himself [...] by the dark angels of nothingness. (Esslin 1967: 271-2)

Assim, para Esslin, estas leituras, tal como num texto como *Waiting for Godot*, revelam-se insuficientes:

A play like this simply explores a situation which, in itself, is a valid poetic image that is immediately seen as relevant and true. It speaks plainly of the individual's pathetic search for security; of secret dreads and anxieties; of the terrorism of our world, so often embodied in false bonhomie and bigoted brutality; of the tragedy that arises from lack of understanding between people on different levels of awareness. (*Ibidem*: 272)

Mas “Pinter não é só o filho espiritual de Beckett. Ele é, pelo menos, primo dos jovens britânicos revoltados [‘Angry Young Britishmen’ da sua geração, porque, tal como a deles, a raiva de Pinter está causticamente apontada ao sistema” (Cohn 1972: 78-79), afirma Ruby Cohn: “Tal como Osborne, Pinter olha para trás com raiva; tal como Beckett, Pinter olha para o futuro sem esperar nada” (*Ibidem*).

A debate over the function of theatre and the playwright was establishing two camps: one, taking courage from Brecht and making its angry noises at the kitchen sink, was a theatre that was engaged, committed, certain in the social focus it sought to provide its audiences; the other was the poetic drama, rich in existential metaphor, which sought to offer its audiences not clear narrative but allegorical situation [...]. Pinter seemed, perhaps, to have had a foot in both camps. (Batty 2005: 30)

A explicação é de Mark Batty, que assim apresenta as duas facções em génese na dramaturgia britânica do pós-guerra. Argumenta que Pinter oferece uma realidade que se gere pelas “leis da gravidade” (contrariamente ao que acontece em Ionesco), que as suas personagens apresentam traços de relativa consistência psicológica (contrariamente

ao que acontece em Beckett), embora manipule o espaço, as personagens e a situação para produzir situações plenas de carga metafórica.

Portanto, entrincheirar Pinter exclusivamente numa destas correntes revelar-se-ia tarefa difícil, na medida em que o seu texto sinalizava influências do absurdismo, do realismo, do *music-hall* ou do surrealismo grotesco de Kafka. Mais recentemente, Michael Billington considera que esta peça “sugere que Pinter, muito mais do que Osborne, era um genuíno ‘angry young man’, em luta contra o peso do passado. [...] Foi sempre entendida como um grito de protesto” (Billington 2007: 113). Numa carta a Peter Wood, o primeiro encenador da peça, Pinter afirmava: “apesar do inconformismo, [Stanley] não é herói nem exemplo de rebeldia. Não tem nada de saudável com que o público se possa identificar. E, ainda assim, acredito que a identificação possa ter lugar num lugar maior do que aquilo que se supõe possível” (Pinter 2006a: 19).

Esta peça – uma comédia de ameaça, na feliz formulação de Irving Wardle – de arquitectura singular e inequivocamente idiossincrática, escalpeliza contudo, o passado recente da Europa. Dois homens que chegam misteriosamente para levar um terceiro para um lugar desconhecido foi um “argumento” comum por toda a Europa antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Assim, neste texto, ecoando subtilmente a Alemanha Nazi e, em particular, o *modus operandi* de polícias secretas como a Gestapo, Pinter revela-se um dramaturgo particularmente atento às tensões políticas do seu tempo e às terríveis consequências do Holocausto e da ameaça nuclear imposta pela Guerra Fria.

2.5. *Chicken Soup with Barley* (1958); *Roots* (1959); e *I’m Talking about Jerusalem* (1960), de Arnold Wesker

What’s the good of being a socialist if you’re not warm?

I got no roots in nothing.

What is socialism without human beings, tell me?

Em *Chicken Soup with Barley*, *Roots* e *I’m Talking about Jerusalem*, Arnold Wesker (n.1932) narra a história da família Kahn, judeus e comunistas, que acompanha durante cerca de vinte anos. Esta saga familiar tem início nos anos trinta – mais precisamente, em 1936, nos confrontos, durante as manifestações antifascistas, entre os judeus londrinos do East End, apoiados por grupos de esquerda mais radical, e o grupo fascista Blackshirts, liderado por Oswald Mosley – e decorre até ao ano de 1959, depois da

eleição do conservador Macmillan. Pelo meio, acontecem a Guerra Civil de Espanha, a Segunda Guerra Mundial e a invasão da Hungria pelas tropas soviéticas.

A importância destes confrontos é simbólica: num período em que as derrotas para as esquerdas europeias pareciam acumular-se, a vitória na batalha de Cable Street (foi assim que ficou conhecida, por ter sido nessa rua que os embates mais violentos, entre os manifestantes, decorreram) representava uma luminosa esperança na resistência ao fascismo e no advento do socialismo.

Em *Chicken Soup with Barley*, a primeira parte desta saga familiar, a acção está centrada no núcleo familiar dos Kahn: Sarah, mãe trabalhadora e socialista convicta; Harry, o pai, doente e desinteressado de tudo; Ada e Ronnie, os filhos do casal, que partilham o entusiasmo de Sarah pela vida e pelo socialismo; e Cissie, a irmã de Harry e tia protectora.

A peça, que explora os efeitos que a desintegração ideológica tem na estrutura familiar, começa, assim, durante as manifestações anti-fascistas. Todos estão envolvidos e empenhados na luta. Todos, excepto Harry, que parece apático perante toda a excitação circundante. Como *pivot* de toda a atmosfera de optimismo no futuro, Dave, o namorado de Ada, junta-se às Brigadas Internacionais, em Espanha. O segundo acto decorre já em 1946, depois da Guerra Mundial. A família mudou-se, para um apartamento em Hackney, tudo ainda em ambiente de classe trabalhadora. Dave continua mobilizado no exército e Ada vive sozinha. Os problemas com que a família lida são os da classe trabalhadora: como usar a sua força de trabalho e continuar a perseguir a felicidade num mundo cada vez mais alheado das verdadeiras necessidades dos indivíduos. A primeira cena do terceiro acto decorre já em 1955: Harry teve um enfarte, alguns amigos do casal abandonaram o partido, Ronnie foi para Paris trabalhar como cozinheiro. A segunda (e última) cena do terceiro acto decorre em 1956, já depois de as tropas soviéticas terem entrado na Hungria e a cena centra-se, sobretudo, no confronto geracional entre Sarah e Ronnie, mãe e filho, e sobre as suas visões discordantes sobre o socialismo. Assim, Ronnie, confuso, pergunta:

What's happened to us? Were we cheated or did we cheat ourselves? I just don't know, God in heaven, I just don't know!
Can you understand what it is suddenly not to know? (CSB: 74)

E, numa das mais expressivas defesas do socialismo da dramaturgia deste período, Sarah, socialista, responde:

All right! So I'm still a communist! Shoot me then! I'm a communist! I've always been one – since the time when all the world was a communist. You know what? When you were a baby and there was unemployment and everybody was thinking so – all the world was a communist. But it's different now. Now the people have forgotten. I sometimes think they're not worth fighting for because they forget so easily. You give them a few shillings in the bank and they can buy a television so they think it's all over, there's nothing more to be got, they don't have to think any more! Is that what you want? A world where people don't think any more? Is that what you want me to be satisfied with – a television set? (...) You want me to give it up now? (...) If the electrician who comes to mend the fuses blows it instead, so I should stop having electricity? I should cut off my light? Socialism is my light. (CSB: 75-76)

Roots decorre em 1959, abandona os Kahn e centra-se na família Bryant, que vive numa casa modesta em Norfolk, onde não há nem água, nem electricidade, nem gás. Beatie Bryant, filha de trabalhadores rurais, é namorada de Ronnie, que conheceu enquanto trabalhava como empregada de mesa em Londres. Beatie aguarda Ronnie na casa dos pais para o apresentar à família.

É, basicamente, uma peça de aprendizagem. Enquanto aguarda a chegada de Ronnie, vai reportando à sua família as (inúmeras) qualidades de Ronnie e reportando a maneira como este entende a arte, a sociedade e o amor – e constatando que a maneira como este vê o mundo (que ela mimetiza escrupulosamente) – a de um jovem culto, de esquerda e revolucionário – entra em conflito com a sua família – conservadora e rural.

Ronnie, contudo, não chegará. Chegará, isso sim, uma carta onde Ronnie termina a sua relação com Beatie. Mas, a jovem, ao invés de ficar amargurada com Ronnie, termina a peça dirigindo-se à sua família, articulando pela primeira vez um discurso pessoal, sem recorrer às constantes citações de Ronnie. Perante a indiferença e o burburinho do resto da família, termina Beatie:

God in heaven, Ronnie! It does work, it's happening to me, I can feel it's happening, I'm beginning, on my own two feet – I'm beginning..." (Rts: 157)

Em *I'm Talking About Jerusalem*, que começa em Setembro de 1946, a acção está focada em no casal Dave e Ada, que se acabam de mudar para o campo. Assim, acompanhando o casal até 1959, durante doze anos, a peça vai dando conta das dificuldades iniciais de integração, da resistência e desconfiança da família e amigos. Dave, o fervoroso revolucionário que se alistou nas Brigadas Internacionais e que lutou contra os exércitos de Hitler, trabalha como carpinteiro e, perante a degradação dos laços de solidariedade na sociedade, vai mudando a sua maneira de entender o socialismo e a revolução. No fim, a experiência de Dave e Ada (e dos seus, entretanto nascidos, filhos) não resultará e terão que regressar a Londres. Mas guardam o orgulho de ter tentado – e arriscado – um caminho mais humano.

Toda a saga está contaminada pela invasão da Hungria pelas tropas soviéticas e por toda a radical alteração que isso veio trazer às esquerdas ocidentais, sendo que o cerne das discussões entre as personagens é, fundamentalmente, o papel do socialismo na vida dos indivíduos e de como os ideais têm que estar em consonância com as práticas diárias. Para Stephen Lacey “a lógica da trilogia [...] é a da retirada da política ‘pública’ de acção política para uma política ‘pessoal’ de integridade, e isto é, simultaneamente, aquilo que atrai emocionalmente [no texto] e a fonte da sua debilidade em termos políticos” (2006: 170). Mas para Billington, que descobre nesta trilogia um texto que faz a anatomia do estado da nação, o objectivo da trilogia era claro: “não só mostrar o comunismo como a luz que falhou, mas sugerir que o pós-guerra da governação de Attlee esbanjou futilmente qualquer possibilidade de criar a nova Jerusalém” (Billington 2007: 156).

Embora a toada geral seja a de um claro teatro de fôlego político, de escrita realista, de compromisso social e imaginário “Kitchen Sink”, há na trilogia uma progressão estilística, “de um naturalismo rígido a um naturalismo mais lírico” (Wesker 2001: xxvi), na esteira de um Arthur Miller, Clifford Odets ou Eugene O’Neill. É, de certa maneira, esta crescente poesia que dota estes textos da sua qualidade mais impressiva: um olhar compassivo para com as contradições humanas – visível nas discussões políticas entre Sarah e Ronnie (o miolo da trilogia e eco da relação de Wesker com a sua própria mãe), na maneira ingénua como Beatie parece ganhar uma voz autónoma, quando essa mesma voz se funda na imitação de Ronnie; ou na evolução da personagem Dave – do militante gregário ao homem de família, que só estende a sua solidariedade ao núcleo familiar. São estas contradições – inerentes à condição humana e, muito particularmente, do período em questão – que levam Ian Rabey a olhar para a

sua dramaturgia como a expressão de um “optimismo melancólico” (2003: 36-40), considerando as suas personagens e peças, tanto formal como tematicamente, “social e dialogicamente, verbal e fisicamente expressivas” (2003: 37), ou seja, dotadas de uma atenção muito precisa ao comportamento humano.

A força – política – dos textos e a honestidade que os perpassava deixava Wesker confiante na sua obra. Entusiasmado, declarava: “Eu percebi que tinha, enfim, escrito um trabalho que valia a pena apresentar ao público. Tinha substância, força e uma textura rica. Não há vaidade nisto. Os artistas sabem quando os elementos se ligam” (Wesker 2001: xii). E, no mesmo sentido – ou seja, de descobrir nestes textos um sentido profundo – afirma Lacey: “Dentro do discurso socializante que as interpretou [as peças], a história “pessoal” das peças tornou-se representativa, sintomática de um fenómeno cultural mais geral – o escritor oriundo da classe trabalhadora visto como um documentarista ou um antropólogo” (Lacey 1995: 77).

A trilogia estreou toda no Belgrade Teatre, em Coventry, sendo transferida posteriormente para o Royal Court, em Londres. Se Devine não era um grande apreciador da dramaturgia de Wesker, este encontrava em Lindsay Anderson e, sobretudo, em John Dexter (que dirigiu as três peças) os seus defensores.

Antes de escrever *Chicken Soup with Barley*, Wesker escreveu *The Kitchen* (em 1956), uma inventiva distopia em que as relações de poder existentes numa cozinha servem como metáfora para as do mundo. Mas, depois, inspirado por *Look Back in Anger*, escreverá *Chicken Soup with Barley*. As duas primeiras peças da trilogia foram rejeitadas pelo Royal Court. Mas, não obstante a recusa, foi “cedido” um encenador da companhia para uma montagem a estrear em Coventry. John Dexter provará ser um aliado leal da dramaturgia de Wesker e será ele a assinar a encenação das três partes da trilogia.

O talento dramático de Wesker, apesar das reticências iniciais do Royal Court, foi cedo reconhecido pela crítica e tornou-se rapidamente num dos dramaturgos mais centrais deste período. Tynan, sobre *Chicken Soup with Barley* escrevia:

Mr. Wesker confronts us, as sanely, as theatre has ever done, with a fundamental issue: is there a viable middle way between Welfare Socialism and Communism? He has written a fair, accurate, and intensely exciting play, which John Dexter has

directed with a marvellous eye for its human values. (Tynan 2007: 191)

Mas foi *Roots* que – em grande parte, mérito da interpretação de Joan Plowright – concentrou os encómios. Para John Elsom, a chegada deste texto a Londres era como se muitos dos elementos constituintes da nova vaga no teatro britânico tivessem confluído pela primeira vez: “um forte interesse por questões sociais, interpretação vigorosamente realista, encenação poderosa” (Elsom 1981: 92). “Um dos prazeres desta peça inteligente e excitante, é ver a maneira como o Sr. Wesker ampliou o âmbito social da nossa dramaturgia – quer a da pia-de-cozinha quer a da mesa-de-chá -, dando vida aos camponeses e aos seus, mostrando-os como pessoas credíveis e representáveis” (*apud* Elsom 1981: 93). Para Walter Allen, que considera a peça como um “‘Kitchen-sink’ rural”, aquilo que Wesker pretendia era muito simples: “expor o empobrecimento da vida da classe trabalhadora em Inglaterra, que já não é um empobrecimento necessariamente económico, mas, no sentido mais profundo, cultural – o título é um exercício de ironia; além de tudo isto, ele está a atacar a aceitação passiva desta condição que os seus personagens demonstram, o não saberem sequer que são pobres” (*apud* Elsom 1981: 94). Robert Wraight, considerando genericamente Wesker um escritor melhor do que Osborne, via Beatie Bryant como uma “angry young girl”, “revoltada por todos nós e com todos nós, aqueles que preferem morrer a pensar por si próprios” (*apud* Elsom 1981: 95). Contudo, para Felix Barker, mais do que uma “jovem revoltada”, Beatie é antes uma “jovem perplexa” (*Perplexed Young Woman*). Considerando que “não há, na parda folha de um jornal, espaço suficiente para fazer verdadeira justiça a esta interessante peça” (*apud* Elsom 1981: 96).

De créditos firmados, despertando interesse geral, a apresentação da *Trilogia* em Londres, no Royal Court, foi um dos momentos mais significativos da nova vaga de dramaturgia no teatro britânico. “Uma chamada de dignidade em viver, um grito de rejeição individual na cara do cepticismo e valores ultrapassados”, escrevia Robert Muller, no *Daily Mail*.

2.6. *Serjeant Musgrave's Dance*, de John Arden (1959)

I brought it in to end it.

A dramaturgia de John Arden (1930-2012) – um estudante de arquitetura, em Cambridge, que envereda por uma carreira na escrita dramática – segue o impulso e o interesse por novos autores aberto por John Osborne. O surgimento de um dramaturgo como John Arden, ainda que formalmente muito mais arriscado do que Osborne e muito mais próximo do teatro épico de Brecht, deve-se, contudo, em grande parte, à excitação que *Look Back in Anger* suscitou. Para o encenador William Gatskill, Arden era o dramaturgo contemporâneo mais próximo de Shakespeare; Billington tinha-o como o Brecht britânico; para Finton O'Toole era o último dos dramaturgos do século XVI. Para Albert Hunt era simplesmente “um dos maiores dramaturgos de língua inglesa desde há muitos séculos” (*apud* Nicholson 2012: 108-09). Phillip Roberts resume a situação da seguinte maneira: “a peça de Arden, no final dos anos cinquenta, era, em absoluto, a declaração que Devine esperava fazer sobre o seu teatro. Se Osborne abriu as possibilidades para o Court, Arden afirmava inequivocamente aquilo que o Court era” (Roberts 2004: 73). Mas estas duas figuras totémicas são, apesar da sua vital importância para a dramaturgia de meados dos anos cinquenta e década de sessenta, bastante diferentes. Michael Anderson em *Anger and Detachment* (1976) considera que Osborne tem um percurso que vai da ira ao distanciamento, ao passo que Arden faz o percurso inverso, ou seja, no de intensificar o compromisso político e o radicalismo. Contudo, tal como faz notar Maria Helena Serôdio, “embora esta apreciação seja de certo modo redutora, a verdade é que ambos os autores reflectem sobre o tempo que vivem” (Serôdio 1983: 4).

Para David Ian Rabey, Arden é “a primeira aparição de um impulso e influência genuinamente brechtiana no teatro britânico e irlandês” (a par de Margareta D'Arcy e Edward Bond) (Rabey 1986:99). De resto, Michael Patterson, tratando de *Strategies of Political Theatre* na dramaturgia do pós-guerra encontra duas correntes, a que chama “reflecionista” e “intervencionista”, e onde poderemos encontrar a maior parte dos dramaturgos deste período.

The reflectionist tradition asserts that the main function of art and indeed theatre is to hold up a mirror to nature and to reflect reality as accurately as possible, what Aristotle called ‘the

imitation (*mimesis*) of an action'. The interventionist mode asserts that, even if it were possible to reflect reality accurately, the undertaking is futile, since it is the task of the artist and playwright to interpret reality and to challenge our perception of it. (Patterson 2003: 15)

Deste modo, a via reflexionista prende-se preferencialmente com estratégias realistas onde se apresenta reflexo da realidade de uma maneira objectiva. Representa-se o mundo reconhecível na sua totalidade e situando a acção no Presente. As acções são apresentadas como uma cadeia de eventos e a natureza humana ali figurada é inalterável. Tudo decorre da acção das personagens, figuradas com densidade psicológica e busca-se uma empatia com o espectador. Num cenário que imita o mundo, a acção apresentada restringe-se à representação dos comportamentos e linguagem do quotidiano. Em suma, propõe apresentar o mundo como ele é, para que depois se possa alterar.

A via intervencionista está mais próxima de estratégias modernistas, preferindo uma análise subjectiva da realidade. O mundo representado tem autonomia ficcional e é situado no passado. Ao *continuum* dramático prefere-se o fragmento e a montagem. A natureza humana das personagens figuradas é alterável; ao invés da empatia, promove-se a distância e, em detrimento da psicologia individual. Do mesmo modo, o comportamento das personagens decorre das acções e não o contrário, privilegiando-se, assim, uma atenção às forças sociais que regem as relações de classe. O cenário, que pretende ser teatral, não deixa esquecer que utilizam elementos de pura artificialidade teatral. Em suma, propõe a mudança apresentando alternativas.

Em comum, ambas as vias se inscrevem numa ideia de teatro popular, condição fundamental para um teatro de aspiração política.

Serjeant Musgrave's Dance, “uma parábola a-histórica”, tal como é subtitulada pelo autor, insere-se claramente numa estratégia intervencionista, ou seja, mais próxima do teatro épico de Brecht do que do realismo social “Kitchen Sink” de Osborne ou Wesker. A composição da peça é, formalmente, muito rica. Arden utiliza momentos expositivos, diálogos, canções, quadros breves, convidando a um escrutínio atento das personagens e das suas acções. Arden mistura também verso, prosa, baladas e diversos elementos simbólicos, rompe claramente com as estratégias de um realismo mais dialógico e será, indubitavelmente, um dos dramaturgos deste período que mais traços

experimentais revelará. Faz confluír rigor histórico com a abstracção ao nível da fábula, criando um objecto textual de difícil categorização. Numa “Nota introdutória”, Arden explicava:

This is a realistic, but not naturalistic play. Therefore the design of the scenes and costumes must be in some sense stylised. [...] only pieces of architecture, furniture, and properties actually used in the action need be present: and they should be thoroughly realistic, so that the audience sees a selection from the details of everyday life rather than a generalised impression of the whole of it. A similar rule should also govern the direction and the action. If this is done, the obvious difficulties, caused by the mixture of verse, prose, and song in the play, will be considerably lessened. The exact date of the play is deliberately not given. (Arden 2001: 97-98)

Ainda que *Serjeant Musgrave's Dance* não seja a primeira obra de Arden – como dramaturgo despertou atenção com a peça radiofónica *The Life of Man* (1956), tendo escrito também *All Fall Down* (1955), *The Waters of Babylon* (1957) e *Live Like Pigs* (1958) – esta peça é genericamente considerada como a mais representativa da sua dramaturgia, normalmente tida, no teatro britânico “demasiado crucial para que possa ser esquecida” (Taylor 1977: 92).

Situando a acção numa cidade mineira do norte de Inglaterra, no século XIX, trata, no início, de um conflito entre mineiros e as autoridades políticas. Chegará, a essa povoação – que está isolada do mundo por um nevão – um grupo de soldados que, tomados como recrutadores do exército, receberão todas as atenções das autoridades – que vêem no recrutamento uma maneira de libertar do seu encargo alguns mineiros, assim aliviando o desemprego local. Contudo, os soldados revelar-se-ão depois como desertores de uma guerra colonial e, no final, deixar-se-ão perceber como um grupo de ávidos pacifistas, que usam a violência para pregar contra a guerra. Com efeito, a chegada à aldeia teria como intuito fazer uma invulgar manifestação anti-violência, vingando a morte de cinco inocentes, assassinados como represália pela morte de um único soldado, Billy Hicks, natural daquela povoação. A matemática, para os soldados, era simples: cinco por um – o seu intuito era, portanto, matar vinte e cinco aldeãos.

O seu plano sanguinolento será, contudo, mal sucedido. Já depois do levantamento do nevão e do anúncio da chegada dos Dragões (um regimento de cavalaria), os soldados juntam toda a aldeia sob o pretexto do recrutamento. Mas, na verdade, esperam os aldeãos armados e prontos para matar. Após algumas dissensões entre os soldados, os Dragões chegarão e porão cobro ao plano dos soldados. Na confusão, os mineiros acabam a dançar, celebrando o regresso da ordem.

Na cena final, numa cela, os soldados Attercliffe e Musgrave, expõem as suas diferentes maneiras de perceber a vida. Musgrave sempre viveu de acordo com as regras, normas e honra. Attercliffe revela-se mais pragmático, insistindo que é a vida do dia-a-dia que realmente interessa, e não os ideais.

O tom geral do texto é o de um comentário cáustico sobre a existência da guerra e sobre a vida militar, ecoando as campanhas contra o desarmamento nuclear e contra o envolvimento de tropas britânicas no Chipre. Mas, simultaneamente, também parece deixar um tom de desconfiança sobre as práticas pacifistas. “Esta não é uma peça niilista”, explicava Arden.

This is not (except perhaps unconsciously) a symbolistic [sic] play. Nor does it advocate bloody revolution. I have endeavoured to write about the violence that is so evident in the world, and to do so through a story that is partly one of wish-fulfilment. I think that many of us must at some time have felt an overpowering urge to match some particularly outrageous piece of violence with an even greater and more outrageous retaliation. (*Ibidem*: 99-100)

Apesar da abusiva simplificação que uma sinopse como a que aqui apresentamos oferece, será claro que se trata de um texto bastante complexo, onde as leituras políticas que se podem fazer daquilo que é apresentado nem sempre serão as mais imediatas. Nesse sentido, John Russell Taylor alerta para o perigo de confundir as personagens com os ideais apresentados:

At the time it was often found confusing because the liberal spectator saw in it a tract about pacifism which seemed to show that pacifism did not work. For the naïve this was simply because Musgrave and his men are defeated at the end, for the more perceptive it was because the motives and methods of the

soldiers are so at odds with each other and often so apparently wrong-headed that it might be interpreted as an attempt to discredit pacifism by discrediting pacifists. (Taylor 1977: 94)

Esta ambivalência moral, desestruturante para a maior parte do público, era claramente parte da “agenda” política do texto:

You can't latch on to *Serjeant Musgrave*, because he doesn't announce what he's trying to do; and when he does commit an action, there's something crazily wrong with it. What people would have expected is that Musgrave be signalled either as a dangerous lunatic who had to be stopped or as a hero who had to be defeated but who would go down in glory. My story ricochets between those two pillars. (Billington 2007: 117)

É um texto que explora as complexidades do indivíduo e da maneira como as suas opções podem ser entendidas de maneira diferente, de acordo com o contexto. O tema estruturante é o mesmo de *Saint's Day*⁴² ou *Afore Night Come*: é o de que a normalidade de um quotidiano regido pela lei e pela ordem pode ser violentamente alterada de um momento para o outro. Ou, posto de outra maneira: “o que é que poderia acontecer se as práticas colonialistas se revertissem contra os colonizadores?” (Brewer 2007: 161).

A estreia terá lugar no Royal Court Theatre a 22 de Outubro de 1959, com a direcção de Lindsay Anderson, música de Dudley Moore, cenário de Jocelyn Herbert e Ian Bannen como Musgrave. De escopo claramente político e, formalmente experimental, de linhagem brechtiana, o texto foi recebido com algum cepticismo e desconfiança por parte do público e da crítica; mas com entusiasmo por parte da classe artística. “Mais uma provação assustadora”, escrevia Harold Hobson; “Bizarra, desestruturante e pretenciosa”, escrevia Cecil Wilson, no *Daily Mail*. “Uma peça desmesuradamente grande, palavrosa e pateta”, lia-se no *The Times* (*apud* Billington 2007: 117). Só Phillip Hope-Wallace, lembrando O'Casey e Büchner, defendia o espectáculo. Nas páginas da *Encore*, mais em sintonia com o reportório apresentado no Royal Court, Albert Hunt e Lindsay Anderson, em particular, empenhavam-se com particular veemência na defesa pública do texto. Esgrimia Hunt: “Ainda nos resta algum

⁴² Texto que terá impressionado Arden, ainda nos seus tempos de estudante em Cambridge, onde terá assistido a uma encenação universitária, de Peter Hall, em 1952.

teatro vital. Por amor de Deus, que tenhamos também alguns críticos vitais”. Para John Russell Taylor, a insistência e a defesa da dramaturgia de Arden, por parte de Lindsay Anderson, George Devine e da English Stage Company, talvez seja aquilo que “melhor abona em favor da ESC” (1978: 83): “todos os nossos problemas e tribulações surgiam porque investíamos neste tipo de artistas e porque acreditávamos neles. Arriscávamos os nossos dividendos, que não eram, certamente, financeiros”, escrevia George Devine (*apud* Roberts 2004: 73).

2.7. *Afore Night Come*, de David Rudkin (1962)

Dark side of the moon, this place.

Pelo desassombro e por uma certa ingenuidade com que a violência é apresentada, *Afore Night Come* de David Rudkin (n.1936) deve muito a *Saint's Day* de John Whiting. Com efeito, Whiting tem uma espécie de ascendência tutelar sobre este dramaturgo. Mais tarde, Rudkin chegará a escrever que Whiting era “para nós, aprendizes de dramaturgo, uma figura lendária, austero no seu isolamento. Para nós ele era aquele que, em linguagem de guerra, foi o primeiro a abandonar a trincheira, quer o conhecêssemos ou não – a ele ou ao seu trabalho – ele fez o reconhecimento da paisagem para nós – não porque estivesse ‘à frente’ do seu tempo, mas sim porque estava agudamente sintonizado com ele”⁴³.

Com estreia pela Royal Shakespeare Company, no Arts Theatre Club, a 7 de Junho de 1962, com encenação de Clifford Williams e cenários de John Bury, é exibida em sessões exclusivas para sócios. Sobre ela, para o *Observer*, escreveu Kenneth Tynan: “Desde *Look Back in Anger* que nenhum dramaturgo tem uma estreia tão marcante como esta”. Com efeito, é um texto de fôlego invulgar. Em *Afore Night Come*, uma “peça de vagabundos”, dois jovens e um estudante de cinquenta anos – um poeta “falador e tímido” com “óculos de sol e uma misteriosa cobertura para bule de chá na cabeça” (Billington 2007: 153) – chegam a uma quinta à procura de trabalho como apanhadores de fruta, na região do Black Country, nas Midlands inglesas. Roche, o irlandês vagabundo e poeta, de natureza mais dócil e aprazível, é logo apelidado de Shakespeare pelos outros trabalhadores, rudes e brutos. Assim que começam o trabalho, Roche, que sofre de dores de cabeça e de uma frágil condição física – o que revela a sua inépcia para desempenhar as tarefas solicitadas –, torna-se o alvo de um antagonismo

⁴³ Cf. <http://www.superfluitiesredux.com/2010/08/11/david-rudkin-on-john-whiting-on-saints-day/>

generalizado e, rapidamente, será despedido. Quando tenta reclamar o pagamento devido pelas suas horas de trabalho, acabará brutalmente assassinado, de uma forma quase ritual, abandonado numa lixeira: apunhalado, a sua cabeça será cortada e o peito aberto na forma de cruz.

Tom Milne, para o *Encore*, escrevia que o tema era precisamente o mesmo que o de *Lord of the Flies*, de Golding: “a incrível e primitiva selvajaria e o desejo de sangue latente da humanidade, tão facilmente trazido à superfície pelo medo ou pelo isolamento” (*apud* Barnes 1986: 218).

Tal como na peça de Whiting, temos os temas da chegada do forasteiro; da relação impossível entre a literatura e o trabalho físico; da evocação de um Cristo mártir; do sacrifício como meio de restaurar a ordem; da maneira assustadoramente rápida com que a paz rural se pode transformar no mais hediondo dos infernos. E, da mesma maneira que *Saint's Day* é ensombrado pelo clima do pós-guerra, também o texto de Rudkin o ecoa.

Para Mary Karen Dahl algumas das principais ideias para entender os textos de Rudkin são:

[h]is assumption that individual moral activity presents a political threat; his suspicion of political systems and of mythologies promoted by the state; his respect for a therapeutic technique that stimulates individuals to generate the responses that heal; his recognition of the effectiveness of a kind of brutal, physical address that ‘manipulates muscular and fibrous tensions away’; his model of the rabbi who induces the subject to dredge up painful and healing insights; and fundamentally, his respect for the human being and the salvation within. (Dahl 1991: 254)

E este mapa de tópicos pode ser bem atestado em *Afore Night Come*. Apesar da estrutura realista da peça – ou realista social, ao gosto da época – a peça desliza, a espaços, para zonas de rigor menos realista: “Rudkin empurra a forma aparentemente naturalista [...] para a erupção da violência ritual que é, contudo, um desenvolvimento perturbadoramente natural do imaginário cumulativo da peça” (Rabey 2003: 131). Efectivamente, não é ao realismo que Rudkin melhor se cola, mas antes à noção artaudiana de que o teatro deve proporcionar ao público a “verdadeira torrente dos

sonhos”, deixando-o mais com uma impressão do que com certezas racionais. Deste modo, o autor, num texto que acompanha a edição da peça em função da sua apresentação em 2001, pelo Young Vic, confessa⁴⁴:

What is important is the level on which people in the audience find it truthful and recognizable, in terms of human impulses and emotions, and individual and group behaviour. What’s important, too, is the kind of theatre it is – rather like a dream that grips you, and pulls you in, and takes you down into that underworld you visit only in your dreams; so that when you’ve ‘woken’ and come back out into the ‘real’ world, that dream will stay reverberating within you ever after, for you to go on thinking about, and dealing with. A kind of theatre that enables you to see down into the roots of things. (Rudkin 2001: 5)

O crítico David Ian Rabey, identificando e sinalizando esta mesma presença de Artaud, avança:

Rudkin’s first stage play (written with no foreknowledge of Artaud’s theories) suggests destructive and darkly creative cosmologies lurking beneath the superficial civilization of English Black Country, in a tale of representation and sacrificial ritual which notably locates English regional drama’s promise and potential beyond the superficialities of the English domestic interior and the limitation of the individual to inarticulate repression, polished rhetoric and / or banal witticisms. (Rabey 2003: 74)

Mas, para Mary Karen Dahl o traço mais definitivo das primeiras obras de Rudkin é a sua dimensão taumátúrgica. Ou seja, esta crítica encara a recorrente utilização da violência em cena nas peças de Rudkin como uma técnica taumátúrgica, recordando que *Thauma* (que significa ‘maravilha’ ou ‘milagre’) é a raiz grega de taumatologia (o estudo dos milagres) e taumaturgo (o fazedor de milagres). Desse modo, encara a dramaturgia de Rudkin como a criação de mundos milagrosos ou maravilhosos. “David Rudkin é único”, afirma Dahl: “[o seu teatro] funde propósitos

⁴⁴ O texto *O Teatro e o seu duplo*, de Antonin Artaud (1938), foi publicado em inglês só no final dos anos cinquenta, influenciando determinantemente toda essa geração teatral.

políticos com religiosos [...], e o seu uso de violência cénica pode ser descrito como milagroso ou espantoso” (Dahl 1991: 251). A sua dramaturgia promove uma experiência de expiação e de confronto com as áreas mais ásperas da natureza humana, provocando muitas vezes uma resposta física (desconforto ou rejeição) por parte do leitor / espectador, no sentido em que “deixamos o teatro levando connosco as imagens redentoras de vida e liberdade” (*Ibidem*: 259).

Assim, o retrato de Rudkin enquanto dramaturgo – e em muito especial – aquele que resulta de *Afore Night Come* é o de um autor que programa a escrita com precisão, para excitar estados de abjecção através da máquina imparável das rotinas do dia-a-dia da classe trabalhadora, dando particular atenção às necessidades mais básicas do homem: “regressa sempre aos factos materiais da copulação e concepção – a nossa condição mortal e corpórea. A experiência é dolorosa. Por vezes”, escreve Dahl (*Ibidem*: 256). Da exposição do choque entre estas necessidades básicas, humanas e vitais, e das obrigações a que os trabalhadores são sujeitos, resulta um poderoso comentário político: “Rudkin dá-nos partes; nós construímos o todo” (*Ibidem*: 259).

2.8. *Everything in the Garden*, de Giles Cooper (1962)

Nothing is disgusting unless you are disgusted.

O texto de Giles Cooper (1918-66) – guionista e argumentista de ascendência anglo-irlandesa – é uma funesta comédia negra que interroga o comportamento da classe média e a fragilidade hipócrita dos valores que a sustentam. Assim, a acção dramática de *Everything in the Garden* decorre num subúrbio normal, em torno de um casal, Bernard and Jenny Acton, e de alguns amigos, obcecados com a aquisição de bens materiais. Embora vivam de forma confortável e próspera – com trabalho, casa e jardim – as discussões sobre dinheiro são relativamente comuns. Ele está satisfeito, ela parece entediada. E esta parece ser a situação de todos os seus amigos – à excepção de um artista que, embora viva neste meio, parece estar sempre a desprezá-lo. A cristalização deste mapa social será quebrada com a chegada de uma estranha personagem. Respondendo a um pedido de emprego que Jenny (a esposa) coloca no jornal, aparece uma jovem judia polaca – sobrevivente de Auschwitz (saber-se-á mais tarde) – que se apresenta como proxeneta, desejando contratar Jenny, oferecendo-lhe para isso grandes somas de dinheiro. Recusando imediatamente e com violento desprezo esta proposta, lidando com os problemas morais e éticos a ela associados, a perspectiva da aquisição

rápida e fácil de grandes quantidades de dinheiro vai provocando cada vez maior tentação. E, com efeito, quando se apercebem que todas as esposas dos casais amigos estão, efectivamente, a trabalhar para a jovem judia, decidem aceitar.

Tudo prossegue com aparente normalidade, sendo a aparentemente distópica situação rapidamente banalizada. E assim ficaria não fosse esta “prosperidade” ameaçada pelo artista que descobre qual a secreta razão para a riqueza destes casais suburbanos. E, para manterem as suas posições, acabarão por matar e enterrar o corpo do artista no jardim.

A peça estreou em 1962, pela Royal Shakespeare Company, no Arts Theatre Club, onde esta companhia apresentava projectos de natureza mais experimental, procurando mimetizar as políticas reportoriais do Royal Court. Foi encenada por Donald McWhinnie, com Geraldine McEwan (Jenny), Dereck Goodfrey (Bernard) e Betty Baskcomb (Leonie) nos principais papéis. A peça será depois transferida para o Duke of York’s Theatre no West End⁴⁵.

Se a estrutura do texto é claramente naturalista, construída por relações dialógicas de plena inscrição no real, com a chegada de Leonie Pimosz, a jovem judia, o texto ganha colorações mais próximas das linhas mais surrealizantes, sem perder, contudo, a sua arquitectura naturalista. John Bull vê nisto uma “domestificação do absurdo continental” (Bull 2008: 339), na medida em que “os dramaturgos absurdistas britânicos situavam a acção precisamente no mundo da crescente burguesia” (*Ibidem*), satirizando as aspirações de ascensão social da classe média.

Para Lambert, que sublinha a “elegância requintada” desta peça e a argúcia da sátira de Cooper, em *Everything in the Garden*, “há uma depuração bela em cada cena. Todo o diálogo é vivo – dificilmente encontramos uma fala meramente expositiva” (Lambert 1967: 12).

Focada na hipocrisia associada à prosperidade e à sociedade consumista, estas são reveladas sobretudo pelas personagens que são consideradas estranhas ou “outsiders” – quer a sobrevivente do campo de concentração, quer o artista. O crítico David Ian Rabey sublinha, precisamente, o papel do “Outsider”, reparando que Cooper mostra que quando a paz desta comunidade se vê ameaçada, o “impulso para preservar a aparência conformista da casa” é traduzido em práticas que “teriam chocado os Nazis” (Rabey 2003: 88).

⁴⁵ Em 1967, Edward Albee assina uma versão com estreia em Nova Iorque, no Plymouth Theatre.

2.9. *Saved*, de Edward Bond (1965)

Then it went quiet.

Saved, estreada a 3 de Novembro de 1965, foi a segunda peça de Edward Bond (n. 1934) apresentada pela English Stage Company no Royal Court Theatre (depois de *The Pope's Wedding*, em 1962), com encenação de William Gaskill e cenários de John Gunter. Peça ícone no que diz respeito à representação da violência, foi um dos mais virulentos textos a ser apresentados neste período, abrindo uma discussão que levaria, em última análise, à abolição da censura aos espectáculos por parte do Lord Chamberlain, em 1968.

Edward Bond, de modo autobiográfico em “A Writer’s Story”, declara-se: “tal como todos aqueles que vivem neste meado de século ou que nasceram mais tarde / sou um cidadão de Auschwitz e um cidadão de Hiroshima / do lugar onde o mal cometeu o mal e do lugar onde o bem cometeu o mal / até haver justiça não há outros lugares na terra: há apenas estes dois lugares”. E concluía esta sua pequena “autobiografia” afirmando: “mas sou também um cidadão do mundo justo que ainda não existe” (Bond 2000b: 2). Naturalmente, Bond, tal como afirma na introdução a *Lear*, “escrevo tão naturalmente sobre violência como Jane Austen escrevia sobre costumes. A violência [afirma Bond] modula e obceca a nossa sociedade, e se não pararmos de ser violentos não teremos futuro. Aqueles que não querem que os autores escrevam sobre violência não querem que os escritores escrevam sobre nós e sobre o nosso tempo. Seria imoral não escrever sobre o nosso tempo” (Bond 1977: 3).

Em *Saved* assistimos à história de um conjunto de personagens que vivem na zona Sul de Londres, uma área fustigada pelo desemprego, pelo conflito social e pelo desânimo colectivo. Um casal vive sem se falar, os jovens estão aborrecidos e os desempregados insultam os transeuntes; uma rapariga encara o sexo como moeda de troca e antídoto contra o tédio... Em suma, uma sórdida panóplia de personagens afogadas em egocentrismo, narcisismo e auto-indulgência. Contudo, e apesar dos múltiplos actos de pequena violência, a cena que provocou o choque acontecia sensivelmente a meio (cena seis de treze). Aí, num parque, Fred, um jovem, pesca. Junta-se-lhe Len. Entre a descrição pormenorizada das proezas sexuais entre Fred e Pam, a ex-namorada de Len, e a explicação de como despedaçar uma minhoca para que sirva de isco, vão entretendo o tempo. Entra Pam com um carrinho de bebé, que é o

filho de Fred. Este e Pam discutem e ela sai deixando o bebê para trás. Aparecem depois quatro rapazes, ruidosa e provocadoramente atentando contra a calma geral. Cansados das obscenidades e de brincadeiras fálicas, reúnem-se em torno do carrinho de bebê. De uma brincadeira desencadeada pela ideia de que se pode pôr um bebê a dormir mexendo-lhe no cabelo e de que, tal como os animais, estes não sofrem, a situação escala dramaticamente. Tiram-lhe as fraldas e despejam o seu conteúdo sobre a sua cara, dançando freneticamente em torno dele. Instala-se a loucura e acabam por apedrejar o bebê até à morte.

O espectáculo, que foi apresentado como uma produção de clube privado de modo a poder escapar à censura oficial, não fugiu à polémica causando grande escândalo e levando a cenas de pancadaria no intervalo e depois do espectáculo. Das críticas mais sucintas e reveladoras da recepção geral foi a de Jeremy Kingston (*Punch*, 10-11-65): “O espectáculo é arrebatador, a escrita frequentemente poderosa, a interpretação meticulosamente naturalista. Barbara Ferris [Pam] dá uma figuração assustadoramente precisa da rapariga e eu não quero ver esta peça nunca mais” (*apud* Elsom 1981: 180). Outros não domavam tanto o desprezo que sentiram pelo espectáculo: “contém a mais feia cena alguma vez vista em palco” e representa “a degradação sistemática do ser humano”, não apelando a nada mais do que às emoções ali representadas, afirmava Wardle (*apud* Morgan 1968: 45). Herbert Kretzmer escrevia: “O infanticídio é completamente despropositado e sem explicação e é precedido de uma série de cenas obscenas representadas no corpo do bebê que nem sequer podem ser escritas”. Este crítico, admitindo que é função do teatro representar as “horrendas condições degradantes da vida contemporânea”, não concebia que tal seja feito “sem objectivo, propósito ou sentido” (*apud* Morgan 1968: 45), apenas em nome da liberdade de expressão. E sentia que o espectáculo tratava o público como uma cobaia, testando até onde se podia ir. J.W. Lambert perguntava, inquisitorialmente: “Já alguma vez se viu um exercício tão psicopata como este, tratado com tanto rigor e concebido com tanto cuidado e refinamento pelos detalhes?”; o resultado, avançava, é uma elaborada oportunidade para a “bestialidade vicária, sem ultrapassar a mera reportagem” (*apud* Morgan 1968: 46). W.A. Darlington, friamente assinalava: “Não tive nenhum sentimento de horror, nem nenhuma ilusão dramática. Eu sabia que não estava nenhum bebê no carrinho, como não vi nenhuma pedra nas mãos dos actores. A minha única emoção foi um frio desgosto por ter que estar ali sentado a assistir àquilo” (*apud* Elsom 1981: 179).

Estas críticas resumem bem a recepção geral a este espectáculo. Contudo, deixavam escapar aquilo que o texto de Bond visava. A representação da violência não era ali meramente formal nem obedecia a uma moda, antes procurava discutir política e ideologicamente as suas origens. Num breve texto intitulado “On Violence” que passou a acompanhar a publicação da peça a partir de 1977, Bond associa a violência ao capitalismo: “A violência não é uma função da natureza humana mas das sociedades humanas” (Bond 1977: 13). Argumentando muito astutamente, Bond repudia a ideia de que o homem é inatamente violento para afirmar que é a sociedade capitalista que o obriga a tal. Para Bond, “felizmente as causas para a violência podem ser facilmente sumariadas. Ocorre em situações de injustiça. É causada, não só por ameaças físicas, mas sobretudo por ameaças à dignidade humana. É por isso que, apesar de todos os benefícios do bem-estar económico, a violência floresce no capitalismo” (*Ibidem*). Nesta óptica, também para Bond, há quatro tipos de violência: “a que é usada para manter uma injustiça; a que reage contra uma injustiça; aquela em que os seus utilizadores estão conscientes das suas causas; ou que as desconhecem” (*Ibidem*).

As personagens de *Saved* estão claramente nesta última categoria. Com efeito, as personagens de *Saved* desconhecem as razões por que vivem, todos, tão sórdidas existências. Apesar da recepção geral, alguma crítica conseguiu resgatar o espectáculo do esquecimento. John Elsom conta que, alarmado com a desgraça que foi a recepção do espectáculo, arrastava, literalmente, os amigos para irem ver o espectáculo. Também Sir Lawrence Olivier se pronunciou favoravelmente em relação ao espectáculo.

Penélope Gilliatt, do *Observer* (11 Nov. 1965), foi quem escreveu das críticas mais entusiasmadas. Começava assim: “Passei grande parte do primeiro acto a tremer com claustrofobia e a pensar que ia ficar doente. A cena do bebé causa vómitos. A pompa das piadas sexuais é ainda pior. Mas tem que ser dito que esta não é uma peça bruta. É uma peça sobre a brutalidade”. E mais adiante: “*Saved* é um estudo sobre a dissolução da personalidade que não contempla desculpas nem oferece entusiasmos e é executado com grande humanidade e fria técnica”. Esta crítica, depois de ir associando a violência na peça com a violência da Inglaterra de então, conclui declarando que a cena final, muda, onde todos parecem viver mortes-em-vida, “é a coisa mais horrível na peça” (*apud* Elsom 1981:177-179). Também Ronald Bryden (*Observer*) entendeu o propósito de Bond: “apresentou a violência não como um testemunho neo-gótico da crueldade absurda do universo e da natureza humana, mas como uma deformidade social que pede correcção” (*apud* Billington 2007: 180).

Saved é hoje considerado, por muitos, como um dos grandes textos da dramaturgia ocidental, um trabalho que, tal como afirma o reputado crítico Michael Billington, “é uma daquelas raras obras de arte, como *The Rite of Spring* de Stravinsky, ou *Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, que alteraram a paisagem cultural” (*Ibidem*: 179).

2.10. *Dingo*, de Charles Wood (1967)

It was fought for the usual reasons.

Dingo (embora escrita em 1961) estreia no Bristol Arts Centre a 28 de Abril de 1967, com encenação de Geoffrey Reeves, cenário do próprio Charles Wood (n.1932) e Tom Kempinski no papel principal. É depois apresentada no Royal Court Theatre, a 15 de Novembro desse mesmo ano, usando o mesmo expediente que *Saved* – apresentado como actividade de um clube privado – para contornar a censura, com várias alterações no elenco e, desta feita, com cenários de Bernard Culshaw e do próprio autor.

Wood, formado na Birmingham School of Art em cenografia e litografia, manteve desde cedo actividades próximas do teatro. Sendo filho de actores, representava amiúde pequenos papéis e ajudava na montagem e construção de cenários. Desinteressado da interpretação – “não gostava de representar – odiava. Expunha-me muito. Mas, é claro, a representação é isso mesmo. Os meus pais eram actores e, por isso, era esperado que eu fizesse a minha parte” (*apud* Fowler / Lennard 2006: 342) –, a sua formação encaminhou-o para uma profissionalização no campo da cenografia.

Aos dezoito anos, alista-se no exército (na reputada 17th/21st Lancers) por cinco anos. A maior parte do serviço militar foi feito com o Exército Britânico do Reno, envolvendo sobretudo exercícios e manobras relacionadas com a Guerra Fria e, mais tarde, como instrutor em Inglaterra. Da sua experiência militar retirará o eixo estruturante para a maior parte da sua dramaturgia: “Charles Wood é o dramaturgo britânico que de maneira mais clara e prolífica tem interrogado a vida militar, as suas chefias e a política da guerra”, escrevem Dawn Fowler e John Lennard (2006: 341). No prefácio a *Plays One* de Charles Wood, Richard Eyre afirma que “não há nenhum outro escritor contemporâneo que tenha feito crónicas da guerra moderna com tanta autoridade, conhecimento, argúcia e desespero” (Wood 1997: 8–9). E mais adiante:

If John Osborne was always looking forward to the past, Charles Wood has always looked the present in the face through the prism of the decline of the British Empire, the legacy of the First World War, the vainglory of the Falklands War, or the immutable stalemate of Northern Ireland. (Wood 1997: 8–9)

Regressado à vida civil, trabalhará numa fábrica e emigrará para o Canadá por dezoito meses onde viverá como jornalista *freelance*. De regresso a Inglaterra em 1957, ingressará no Theatre Workshop de Joan Littlewood. Sobre a generalidade do seu trabalho, comentam Fowler e Lennard: “Teatral e dramaticamente, sobrepõem-se três temas de interesse: parte de um reportório pré-guerra; [revela] uma sensibilidade visual que se estende à cenografia e a um enquadramento cinematográfico; e uma carreira desenvolvida entre os velhos e os novos meios técnicos no teatro” (Fowler / Lennard 2006: 345). Para Richard Eyre, Charles Wood deve ser encarado como um dramaturgo, um poeta e um pintor:

The playwright speaks for himself on the stage and on the screen; the poet is revealed in the text through the repeated rhythms, the hint of rhyme, the stylized translation of conversation, and in the emergence of an idiosyncratic and obsessional voice; the painter is latent in the stage directions: indelible images of a sandhill and a tank in the desert; [. . .] a moonlit soldier stumbling through a perpetual night under the burden of his full kit. (Wood 1997:7)

A sua carreira como dramaturgo tem início com *Cockade* (para o Arts Theatre, de Londres, em 1963), uma trilogia composta por *Prisoner and Escort*, *John Thomas* e *Spare*, sobre a vida militar no pós-guerra, pela qual recebeu o Prémio Evening Standard para o “novo escritor mais promissor”: “nunca ninguém contou a verdade sobre a vida militar desta maneira” (Chambers *apud* Fowler / Lennard 2006: 346).

Antes de *Dingo*, Charles Wood verá ainda estrear *Meals on Wheels* (Royal Court Theatre, 1965); *Don't Make Me Laugh* (Aldwych Theatre, Royal Shakespeare Company, 1966); *Fill the Stage with Happy Hours* (Nottingham Playhouse, Vaudeville Theatre, 1967). Mas *Dingo* será a primeira peça longa escrita para o palco. Primeiramente titulada *I Don't Hold with Heroes*, verá o seu título mudado por sugestão

de Kenneth Tynan, então no National Theatre. Contudo, por questões de censura, *Dingo* não será apresentado no National Theatre⁴⁶.

A *memorandum* by Kenneth Tynan, then literary manager, summarizes the objections: aside from demands to cut obscene language and blasphemy, other problems relate to the representation of ‘George VI not wanting to be king’; concern that the General is too identifiable as Viscount Montgomery; and the representations of Chalky’s death, bayonetings and ‘blood pouring out of Scot’s mouth’ as ‘needlessly horrific’. (Fowler / Lennard 2006: 348)

Ainda que o autor desdramatize alegando que, ao ler a peça agora, “ficamos a pensar por que é que terá havido tanta confusão” (Wood 1999: 7), este texto questionava alguns dos valores mais seguros da vida britânica no que diz respeito à guerra, com realismo frontal, sem o resguardo da ironia ou do cinismo. Era, por isso mesmo, politicamente perigosa, representando os horrores da guerra moderna, questionando os motivos pelos quais se travou a Segunda Guerra Mundial e desmascarando a retórica pública da produção de heróis como meio de propaganda ou exaltação nacional, como no caso de Winston Churchill, que aparece em *Dingo* como um criminoso de guerra e, no terceiro acto, algures em França, numa latrina na frente de batalha, em 1944, bêbedo, vociferando:

I want a battle now. I am determined to get as much fun and personal satisfaction as I possibly can out of this war and bring my rich and rousing personality to bear upon the men and women engaged in the day-to-day jobs of battle. (*Dng*: 346)

“Wood captou o sentimento autêntico de rancor anti-churchiliano dos sobreviventes da Segunda Grande Guerra”, afirmará Billington (2007: 222). Para John Russell Taylor, Wood compõe “uma visão robustamente anti-heróica da campanha do Norte de África, em que os soldados são figurados como blasfemos, obcecados por sexo e totalmente insensíveis aos horrores da guerra” (Taylor 1977: 315).

⁴⁶ Contudo, na “Introdução” a *Plays Two*, escreve Wood: “Tanto quanto me lembro, nunca me pediram para reescrever o que quer que fosse. O que me disseram foi que um dos membros da direcção do National Theatre ameaçava demitir-se se o espectáculo fosse montado porque achava que o texto era subversivo” (Wood 1999: 7).

De acordo com o autor, *Dingo* é uma peça “apropriada para armazéns, igrejas, pequenos teatros decrepitos [...]. É, afinal de contas, um concerto de palco” (Wood 1999: 7). De estrutura narrativa alicerçada mais em situações isoladas do que num arco narrativo contínuo, o primeiro acto decorre em Outubro de 1942, no Deserto Ocidental, em plena guerra, e centra-se em torno de dois soldados, Dingo e Mogg, de índole libidinosa e violenta. Passam grande parte da peça a discutir as suas fantasias eróticas à medida que desfilam personagens intervenientes na Segunda Guerra Mundial. Tanky, um colega soldado surge traumatizado pela morte de Chalky. Um oficial, Comic aparece para levantar a moral com piadas e *strip-tease*. O Navigating Officer surge também, aparentemente perdido. Hero Colonel e Hero Sikh intervêm em poses heróicas. Em seguida há explosões. O Hero Scot “laughs, coughs blood and dies” (*Dng*: 306). O segundo acto, decorre num campo de prisioneiros na Alemanha, em 1943, onde estão Dingo e Tanky. Mogg emparelha agora com o Comic, tentando restaurar a moral. A violência no campo vai escalando e Tanky acaba morto. Contudo, tudo é tratado como se de um número de comédia se tratasse. A primeira cena do Terceiro Acto decorre numa latrina na frente de batalha, em França, em 1944, onde figura um disfórico Churchill. A segunda cena salta para um campo de prisioneiros, em Maio de 1945, onde se esperam os vitoriosos exércitos aliados.

Assim, misturando elementos de absurdismo, *music-hall*, expressionismo, comédia ligeira e realismo, a clareza na sequência da acção espraia-se em derivações cómicas, comentários mordazes e números avulsos, deixando um mapa de acções violentas e um retrato nada heróico da guerra e da vida militar. Para Michael Billington, fazendo a crítica ao espectáculo em 1967, “a peça é um ataque ao entendimento da guerra como uma cruzada nobre e gloriosa contra o mal” e, ainda que a considere verbalmente rica e frutífera, “intelectualmente, parece ser frequentemente selvagem e confusa” (*apud* Morgan 1968: 71). Mas o carácter provocatório revelava-se melhor na crítica de D.A.N. Jones:

Exciting, serious, comic and healthy though it is, I found the play foul in both senses – revolting and not fair. Because of sick motivation, like the very natural desire for glory and triumph shared by Churchill and Montgomery and countless others, World War II is exposed as racket. (*Ibidem*: 74)

Para este crítico, a peça não levantava as perguntas certas, sendo que o argumento de base seria o de que “as honras de guerra ganhas pelos chefes militares não podem ser facilmente removidas” (*Ibidem*: 74). Eric Shorter, descobria na sua escrita um “jeito rabeliniano com as palavras”, mas desvalorizava o seu carácter ofensivo encontrando antes um descontentamento juvenil. Para Ronald Bryden a tese da peça é a de que “Churchill era responsável [...] por todas as vítimas de Alamein, uma batalha desnecessária, travada para impressionar os Americanos e aumentar a moral doméstica” (*Ibidem*: 72). Mas, mais importante, a peça “expressa algo que a geração que cresceu durante e depois da guerra sentia fortemente, que ainda não tinha sido dito e que precisava de o ser” (*Ibidem*: 73). Em suma, os fantasmas da Segunda Guerra Mundial a estavam a serem finalmente expurgados.

3. Caracterização sumária dos principais núcleos temáticos

Apesar da visível diversidade entre todos estes textos, assinados pela Nova e pela Segunda Vaga de dramaturgos do pós-Segunda Guerra Mundial, quer formal quer tematicamente, todos integram, tal como temos vindo a demonstrar, um momento particularmente feliz para a escrita dramática no Reino Unido e partilham algumas das suas características mais estruturantes. Assim, e antes de prosseguirmos para a exploração das várias tipologias de violência que aqui queremos explorar, avançamos para uma caracterização geral de alguns dos principais núcleos temáticos e refrãos estilísticos que alimentam esta dramaturgia.

Um dos traços recorrentes nos textos que aqui trabalhamos é o culto da honestidade. Deparamo-nos com personagens que apresentam desabridamente as coisas de um ponto de vista pessoal, decorrente da sua própria condição, experiência ou intuição pessoal. Isto resulta na criação de personagens imperfeitas, rudes, em confronto aberto com a sociedade. São os casos exemplares de Jimmy Porter (*LBA*), mas também de Paul Southman (*StD*), Stanley (BdP), do Sargento Musgrave (*SMD*), de Beatie (*Rts*), Ronnie (*CSB*), de Roche (*ANC*) e de muitos outros. Personagens que fazem sobrepor a sua cosmovisão individual à da sociedade, não obstante o diminuto grau de aceitação das suas ideias.

Dada esta tendência para a explicitação dos seus pontos de vista, de se explicarem e justificarem, as personagens denotam uma forte tendência para os discursos monológicos – o que explica em parte a inclinação para se entenderem as

personagens como *alter-egos* dos seus autores. É frequente fazer-se de Jimmy Porter um alter-ego de John Osborne, Paul Southman de John Whiting ou Ronnie de Arnold Wesker. Mas a tendência para colar (de uma maneira linear) os enunciados políticos às personagens que os proferem e, por sua vez, aos seus autores, pode por vezes causar alguns equívocos. Casos poliédricos como os de *Serjeant Musgrave's Dance*, *Saved* ou *Dingo* foram, por vezes, motivos de leituras antagónicas, descobrindo-se nas peças a apologia e, simultaneamente, a condenação dos mesmos temas (nestes casos, o pacifismo, a violência juvenil ou a necessidade da guerra).

O apreço pela emoção será um outro traço recorrente. As personagens, independentemente do seu género ou condição social, não hesitam em ceder aos seus sentimentos, surpreendendo muitas vezes a expectativa social. Este estado traduz-se num apreço pela vida e pelas sensações simples. John Osborne em *Declaration*, afirmava: “O meu desejo é fazer as pessoas sentir, dar-lhes algumas lições de sentimentos” (Mascher 1957: 81). Na trilogia de Wesker as personagens reivindicam, repetidamente, uma vida simples, mais honesta. Desse modo, Dave e Ada vão viver para o campo, fazendo disso o seu “socialismo”:

The family should be a unit and your work and your life should be part of one existence, not something hacked about by a bus queue and office hours. (*CSB*: 39)

E, em *I'm Talking about Jerusalem*, Dave explica a Sarah, a mãe trabalhadora e comunista:

Nothing's wrong with socialism, Sarah, only we want to live it – not talk about it. (*TAJ*: 171)

Do mesmo modo, os soldados em *Saint's Day*, apesar de toda a destruição que provocam, trazem também uma revitalização de toda a arquitectura social da peça; o mesmo efeito terá a prostituição de Jenny Acton e das suas amigas (*ETG*) ou dos níveis de violência em *Saved* ou em *Afore Night Come*. Servem para revitalizar as relações sociais e os laços entre os indivíduos.

Apesar de serem textos que reportam a acção ou os seus efeitos no futuro, descobre-se facilmente uma nostalgia pelo passado. E esta nostalgia tanto pode ser por um mundo com causas (Guerra Civil de Espanha), pela promessa da revolução

socialista dos anos trinta, ou por um indistinto século XIX de glórias imperiais, como é visível em todo o enquadramento de *Serjeant Musgrave's Dance* ou pelo lamento do austero General, o pai de Alison em *Look Back in Anger*:

The England I remeber was the one I left in 1914 and I was happy to go on remembering it that way. (*LBA*: 66)

Mas é também, e frequentemente, uma nostalgia por um mundo em que os ideais não estejam já conspurcados pelo consumismo ou pelos valores do capitalismo, nem pelo conhecimento dos horrores da guerra.

Contudo, ao mundo dos ideais, opõe-se-lhe a pragmática das acções concretas. Se por um lado existem as personagens que explanam (por vezes exaustivamente) as suas razões sem grande consequência, há, por outro lado, também aquelas que simplesmente fazem as coisas. Esta oposição acção vs ideal é visível em acções como a camaradagem da vizinha de Sarah que dava sopa a Ada (*CSB*); e na entreatura entre os trabalhadores (*CSB / TAJ / ANC*); na ajuda que a Sra. Tanner e Hugh prestam a Jimmy e Alison nos primeiros tempos de casamento (*LBA*); na corralidade dos presos (*QFI*); ou na solidariedade entre os soldados que concebem um plano para acabar com a guerra (*SMD*). Em todos, mais do que as tradicionais ligações de família, presidia uma noção de solidariedade de classe.

É também recorrente a crença de que se pode obter a liberdade pelo trabalho manual. Assim, o trabalho manual oferece uma fonte de libertação da sociedade e configura-se como a materialização de uma vida de *outsider*. Deste modo, Jimmy tem uma banca de doces (*LBA*), Ronnie cozinha (*CSB*), Dave é carpinteiro (*TAJ*), Roche apanha peras (*ANC*); Charles pinta (*StD*).

A matriz realista destes textos deixa-se perceber também pela atenção aos eventos reais. Deste modo, as peças não deixam que o mundo real lhes fuja. Nomeiam a Segunda Guerra Mundial (*SMD / Dng*); o Suez (*LBA*); a bomba atómica (*LBA / Dng*); as manifestações antifascistas de judeus londrinos do East End contra os Blackshirts (*CSB*); as greves dos autocarros em Londres (*TAJ*); e a Guerra Civil de Espanha (*CSB / TAJ / LBA*).

Um outro traço recorrente é a presença de bebés, sendo contudo, um sinal paradoxal, pois indicam frequentemente a aproximação da morte. Assim, Alison perde o bebé (*LBA*); Annie perde o bebé do soldado morto (*SMD*). Mas o exemplo mais

substantivo será seguramente o bebé de Pam, assassinado por um grupo de jovens (*Svd*). Na trilogia de Wesker, Dave e Ada têm dois filhos e a família Kahn tem outros dois filhos – mas estão separados por razões de trabalho.

As personagens encetam muitas vezes fugas domésticas, ou seja, a uma interpelação conseqüente do mundo e das reais condições de vida da generalidade das pessoas preferem frequentemente o refúgio. Um exemplo preciso é o jogo do esquilo e do urso, entre Jimmy e Alison (*LBA*), ou o entendimento da casa familiar como último reduto, onde as regras da sociedade não se aplicam – tal como para a família Kahn em *Chicken Soup with Barley* e *I'm Talking About Jerusalem*. Diz Dave:

The only things that seem to matter to me are the day-to-day problems of life, my kids and my work. (*TAJ*: 30)

Mas também visível na reclusão da família Southman (*StD*) ou de Stanley (*BdP*) ou no alheamento confortável das personagens suburbanas de *Everything in the Garden*. São todas escolhas – mais ou menos conscientes – de um modo de vida que se alheia do resto da sociedade, o que complexifica a ideia de intervenção pública e política que o enquadramento de realismo social parece reivindicar como traço estruturante.

Outro paradoxo recorrente é a oposição pacifismo vs. sentimentos bélicos: este é o mais extremado em vários textos. Por um lado, assiste-se a uma ressaca da violência da guerra, mas, por outro, depois da guerra, a violência passa a fazer parte do repertório das acções – ditas – normais. Se em *Serjeant Musgrave's Dance* o objectivo dos soldados é a condenação da guerra – a verdade é que acabarão por criar mais violência. Mas a mesma oposição se encontra em *Saint's Day*, em *The Birthday Party*, em *Afore Night Come*, ou mesmo no mundo suburbano de *Everything in the Garden* – em todos estes textos a guerra e a violência irrompem no mundo da paz e da normalidade, transfigurando tudo à sua volta.

Esta dramaturgia é também, de um modo geral, marcada por sentimentos de revolta, de uma sensação de não estar em sintonia com a sociedade, de inadequação. O exemplo cristalizado é o do revoltado por excelência, Jimmy Porter. Mas estes textos são habitados por personagens que são *outsiders*, *rogues*⁴⁷, marginais (mais ou menos voluntariamente em relação à sociedade). Artistas que se auto-exilam, donas de casa que

⁴⁷ Cf. Ana Raquel Fernandes, *What About the Rogue? Survival and Metamorphosis in Contemporary British Literature and Culture* (Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2011).

se prostituem, soldados desertores, condenados na prisão, funcionários de instituições do poder em fuga, revolucionários e rurais, jovens desempregados...

E, claro, por último, como característica estruturante, a sempre presente violência, nas suas múltiplas formas.

Terceira Parte

A representação da violência na dramaturgia britânica de matriz realista do pós-Segunda Guerra Mundial (1951-67)

Capítulo Um

Tipologias de violência: Análise do *corpus*

Do rio que tudo arrasta se diz que é violento.
Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem.

Bertolt Brecht

A representação cénica da violência é um traço
distintivo da dramaturgia britânica contemporânea.

Mary Karen Dahl (1991)

1. Um mapa em aberto

Uma das maiores dificuldades em tratar de um tema tão poliédrico como a violência será o tentar identificar as suas manifestações. A evidência de um rio em fúria – arrastando consigo tudo aquilo por onde passa – não deixa grande espaço para dúvidas ou hesitações. Contudo, a força passiva das margens que comprimem esse rio e que o força ao violento arrastar permanece muitas vezes no campo da invisibilidade. O mesmo se aplica à maior parte das acções violentas que encontraremos nas peças a tratar. A violência da representação de um crime, de uma luta, de um homicídio, de uma agressão física, do uso de linguagem obscena, ou de qualquer outra manifestação de comportamentos violentos é, só por si, evidente. Mas que dizer das margens que forçam esses comportamentos? Que dizer da austeridade que condicionava a vida na Europa no pós-guerra? Que dizer da constante pressão que um consumismo crescente ia deixando nas rotinas de grande parte da população? Que dizer da profunda transformação na cosmovisão moderna em consequência do conhecimento dos horrores de Auschwitz e Hiroshima? Que dizer, enfim, da ameaça constante de holocausto nuclear? Essas margens – e outras porventura mais pessoais, idiossincráticas a cada autor, mais subjectivas – ainda que normalmente invisíveis, não deixavam de ser tão significativas quanto os actos mais evidentes de violência.

O escritor Norman Mailer, célebre pela sua específica relação com a violência e pensando nos comportamentos violentos que despontavam nos anos cinquenta, encontrava no “plástico” a metáfora adequada:

The very materials of our world suffocate us everywhere. A perfect example – the technological signature of the twentieth century – is plastics: materials without any grain, any organic substance, any natural colour or predictability. Yet reasonable predictability, after all, is the armature on which great societies in the past have been built. Plastic, however, cracks in two for no reason whatsoever. It bears up under killing punishments and then suddenly explodes in the night. A fibreglass hull can go through storms which would spring a leak in a wooden hull. Then, one day, in a modest squall, the fibreglass splits completely. Or abruptly capsizes. That is because it is a material which is not even divorced from nature but indeed has not ever been a part of nature. Plastic is the perfect metaphor for twentieth century man and for the curious stupefying, bewildering nature of much modern violence.

Our obsession with violence comes, I think, not because its daily incidence is therefore so high but because we are suffocated and so think constantly of violence. Can one argue seriously that our streets are less safe to walk on than the streets of Paris in 1300? Or Naples in 1644? But the twentieth century, in destroying a romantic view of existence, has created and awareness of violence as electric as paranoia. (Mailer 1969: 88-89)

“A antropologia, a história e a ciência política dizem-nos que a violência tem estado presente em todas as sociedades e em todas as épocas”, escreve Harold I. Lief, em 1969. Assim, para tratar de formas contemporâneas de violência, Lief encontra três tipos de violência:

(1) The type driven by rage, (2) a detached type in which the significant aspect is the violent act rather than the object of the attack, and (3) a detached type in which the destruction of the object is the significant aspect, and the violence is an

instrumental act required for the attainment of the goal. (*Ibidem* 1969: 52)

De acordo com o autor, o primeiro tipo de violência – o tipo caracterizado pelo raiva – é o que ocorre nos conflitos raciais ou nas revoluções políticas, contexto em que a raiva tem uma importância estruturante. O segundo tipo corresponde às situações em que os actos violentos parecem ser cometidos sem qualquer raiva ou qualquer outra razão que não a própria violência em si. Por fim, há aqueles actos de violência que servem um propósito, e que são desprovidos de qualquer contexto emocional, tal como o simples apertar de um botão numa guerra nuclear.

Martin Esslin, no já citado ensaio “Violence in Modern Drama” (1969), argumenta que tentar lidar com a violência no drama moderno de uma maneira distinta daquela com que se lida com o drama em geral, é útil porque é mais fácil de definir os diferentes tipos de violência que podem ocorrer. Nesse sentido, para Esslin, a violência mais comum há-de ser (1) a violência entre as personagens de uma peça. É aquela que uma personagem inflige a outra ou a si própria, estando encerrada na própria peça. Outro tipo de violência (2) é a do autor ou do encenador para com as personagens; existirá também a (3) da cena para o público; e (4) a violência que o público cria dirigida às personagens em palco. Por último, e uma forma de violência – argumenta Esslin – particularmente cara ao drama moderno – (5) a violência do autor para com o público.

A mudança de paradigma nos tipos de representação da violência é explicada, sobretudo, pela ascensão da cultura mediática.

With the rise of television, films, and radio it has become more and more difficult to produce effective fights or battles on the living stage. [...] In an age of photographic mass media this doesn't work any more. I always feel embarrassed by fights in the theatre, because I know all too well that the actors are taking care not to hurt each other. (*Ibidem*: 164-165)

Assim, produz-se no teatro (então) moderno “uma necessidade por formas muito mais subtis de violência” (*Ibidem*: 165). No que dirá respeito a um contexto de violência-dentro-da-peça, ou seja, à violência (1) entre as personagens de uma peça, a violência física, expõe Esslin, deixará de ter um papel tão significativo como o que desempenhou

noutros períodos e a violência psicológica passará a ter um papel muito mais preponderante.

Claro que o teatro contemporâneo – o do pós-guerra – continuará a lidar com a violência. Exemplos disso mesmo são, no argumento de Esslin, *A Streetcar named Desire*, de Tennessee Williams. Contudo, a violência aqui não é a violência “de duas pessoas que lutam e de um público que observa a maneira impecável como lutam” (*Ibidem*: 166) – o contexto de violência é o da dominação sexual e o da subjugação. Ou *The Brig*, de Kenneth Brown, o icónico trabalho dos Living Theatre (1964), “um comentário assustador ao nosso tempo [onde se afirma] que, pelo menos no teatro ao vivo, a violência real – para nós que já vimos tanto – não tem qualquer efeito. Tem, então, que ser suportada por algum tipo de violência psicológica” (*Ibidem*: 167).

Contudo, no drama moderno, a mais comum forma de agressão é – e ainda de acordo com Esslin – a violência verbal, em particular aquela que pode ser encontrada numa dramaturgia como a dos chamados “Angry Young Men”:

The impact of Osborne’s *Look Back in Anger* was, as everybody recognized, in the eloquence of its vituperation and the determination of its verbal aggression. It is this element that makes a writer like Osborne tick and it explains why if he doesn’t write a play he writes a letter saying “I hate this country”⁴⁸. There is in this kind of theatre a violence of protest, a determination not to take the situation as it is lying down, which produces this kind of violence. (*Ibidem*: 167)

Ainda no que diz respeito à violência entre as personagens de um texto dramático, “um tipo de violência que é muito mais característico no teatro moderno do que no clássico[,] é a violência do personagem contra si próprio – uma forma masoquista auto-infligida de violência” (*Ibidem*: 167). Este tipo traduz-se em cenas de violência auto-infligida, auto-mutilações, castrações e até, “a maior de todas as violências, a erradicação total da autonomia de um indivíduo”, como, por exemplo, em *Um homem é um homem*, de Bertolt Brecht.

No que diz respeito à violência (2) que o autor emprega contra as suas próprias personagens, Esslin vê aí traços distintos da dramaturgia do pós-guerra e dos tempos

⁴⁸ Refere-se a “A Letter to my Fellow Countrymen”, publicada no jornal *Tribune*, a 18 de Agosto de 1961, uma carta onde John Osborne dirige uma rude invectiva aos seus compatriotas, um jorro feroz de comentários sobre o estado da nação.

sombrios que a Europa e o mundo atravessavam. Personagens tratadas com desprezo e selvajaria pelo seu próprio autor, despersonalizadas e amputadas dos seus traços de humanidade (Ionesco, Beckett), que sofrem mutilações (Beckett, Adamov), ou que escondem a sua humanidade detrás de máscaras, provando a sua monstruosidade.

Um outro tipo de violência, argumenta Esslin (3) é aquela que se destina a excitar no público sentimentos de violência. Um tipo de representação de violência que se aproxima das estratégias de propaganda política, através da sublimação do patriotismo ou do ódio contra segmentos de população ou grupos étnicos específicos.

Mas a violência pode também (4) ser provocada contra as personagens em palco, tal como é o caso de toda a comédia e de toda farsa.

There, I think, the laughter is definitely an expression of engineered violence in the audience against the characters on the stage. This is, from the Keystone Kops to the Whitehall farces, an aspect of comedy that one should always be aware of. I don't think it is a very bad one – it releases feelings of violence in people in a harmless way. But laughter in much knockabout comedy or farces is of this kind. It is the release of one's own fears that shows itself in this kind of violence.
(*Ibidem*: 170)

Por último, (5) existe a violência do autor contra a própria plateia. De acordo com Esslin, “a tentação de trazer os espectadores ao teatro para os insultar é muito grande” (*Ibidem*: 170). Este tipo de representação de violência conta, certamente, com algum grau de masoquismo por parte do público e visa, essencialmente provocar um qualquer impacto no público.

Tipologias como esta multiplicam-se dependendo da disciplina que se ocupe do estudo da violência e é espantosamente complicado encontrar um conjunto de tipos de violência que consiga estabilizar um conceito tão plural. Com efeito, a “violência” é um conceito extremamente operativo num conjunto muito lato de disciplinas e campos do saber. A sua pertinência e centralidade vai, obviamente, sendo maior ou menor consoante os contextos históricos e socio-culturais, mas, não obstante, a sua presença tem sido uma constante em muitos dos domínios do pensamento. Na história, na sociologia, na antropologia, na etologia, na criminologia, na psicologia, nas ciências

políticas, etc., o estudo da violência tem servido como motor a inúmeras reflexões e interpelações ao mundo.

Foi central para as primeiras gerações de sociólogos como Spencer, Marx, Weber, Simmel ou Durkheim. Também Freud se debateu com o estudo da violência, influenciando determinadamente posteriores trabalhos. René Girard, proponente de uma das mais citadas teses, em *Violence and the Sacred* (1972) sugere o valor sacrificial da violência como perpetuadora das ligações comunitárias e responsável pelo estabelecimento de relações identitárias. Reconhecendo uma crise sacrificial, Girard sustém que é dessa crise que advêm os problemas na sociedade moderna. Desse modo, identifica quatro fases como consequência dessa crise: na primeira, instala-se uma situação de violência recíproca entre todos os indivíduos da comunidade, prevalecendo o individualismo; de seguida, encontra-se um culpado para toda a violência; como resultado desta escolha, a comunidade, em conjunto, destrói o indivíduo considerado culpado; por último, pode-se instaurar-se, então, a harmonia.

O mecanismo que leva à identificação de um único culpado que se possa sacrificar tem algo de misterioso, de acordo com Girard. Os sacrifícios ritualizados servem, assim, como prevenção para os sacrifícios espontâneos e para a irrupção incontrolável da violência, servindo como libertação para as tensões endêmicas de uma comunidade. Contudo, quando estes ritos falham, instala-se um estado de crise sacrificial – que só será ultrapassado após um novo ciclo.

Only the transcendental quality of the system, acknowledged by all, can assure the prevention or cure the violence. This is the case no matter what the consecrating institution may be. [...] As soon as the essential quality of transcendence – religious, humanistic, or whatever – is lost, there are no longer any terms by which to define the legitimate form of violence and to recognize it among the multitude of illicit forms. The definition of legitimate and illegitimate forms then become a matter of mere opinion. (Girard 2005: 24-25)

Mas importantes são também as reflexões sobre violência de Georges Sorel (*Reflections on Violence*, 1908), que a entende como uma maneira de intervenção no devir histórico das classes trabalhadoras; as de Michel Foucault, no que diz respeito a noções de violência política – ou seja, ao exercício da violência pelo poder como forma

de governação e como modo de exercer domínio sobre as populações - aquilo que designa como “biopoder” (*La volonté du savoir*, 1976); ou as de Pierre Bourdieu, na definição de violência simbólica, uma forma de dominação social (motivando comportamentos discriminatórios em relação a género, classe ou cor de pele) que ocorre quotidianamente através de práticas e objectos, de forma tácita e subtil, clarificando a institucionalização da violência (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, 1972; *Domination masculine*, 2001). Mas também as reflexões de Walter Benjamin sobre violência, questionando a sua legitimidade em função dos seus fins no domínio social e político, divergindo de Sorel, que entendia que os fins legitimariam a aplicação de meios violentos (“Critique of Violence”, 1921); ou, em sentido contrário a Benjamin, Frantz Fanon que propõe a violência como uma estrutura sugerindo que esta pode ter um papel libertador e que, se for uma reacção a uma violência colonizadora pode ser legítima (*The Wretched of the Earth*, 1961) – ideia extraordinariamente importante para os movimentos revolucionários e anti-colonialistas dos anos sessenta e sessenta do século XX. Incontornáveis serão também os trabalhos de Hannah Arendt (*On Violence*, 1970) ou Zygmunt Bauman (*Modernity and the Holocaust*, 1989), em especial no que diz respeito à reflexão em torno da violência após o Holocausto. Mas também os mais recentes – e diversos – contributos de Susan Sontag (2007), Judith Butler (1993; 2004), Elaine Scarry (1985), Gilles Lipovetsky (2007), Paul Virilio (2006), Giorgio Agamben (2011), Jean-Luc Nancy (2005), ou Slavoj Žižek (2007), entre muitos outros.

Embora nos socorramos aqui, neste trabalho, pontualmente de textos e conceitos destes autores e de conceitos provenientes de disciplinas exógenas aos estudos artísticos e aos estudos de teatro em particular, o enfoque será, como se demonstrará, o da representação artística da violência na dramaturgia.

Ao longo deste capítulo, serão apresentadas várias formas de distinguir os modos de representar artisticamente a violência. Contudo, e muito sumariamente, poderíamos distingui-las em duas grandes correntes, insinuadas já pela feliz distinção de Fraser. Assim, uma será uma violência catártica e far-se-á pela via da exploração da agonia, alicerçando-se pela via do impacto emocional sobre o espectador, de fôlego pulsional e figurando amiúde – e com fulgor realista – actos de violência, mormente sobre o corpo humano. Outra, far-se-á pela criação de sistemas ou mundos onde a violência impere, revelando a dimensão quotidiana do exercício da violência. Aí, a dimensão política da violência está mais exposta e serve frequentemente para denunciar ou dialogar com a própria realidade que visa transformar.

Slavoj Žižek, para justificar e enquadrar a criação de uma tipologia de violência, esgrimia:

[T]here is something inherently mystifying in a direct confrontation with it: the overpowering horror of violent acts and empathy with the victims inexorably function as a lure which prevents us from thinking. A dispassionate conceptual development of the typology of violence must by definition ignore its traumatic impact. (Žižek 2007: 3)

Mas o filósofo não terminava sem antes acrescentar: “[c]ontudo, há a ideia de que uma análise a frio à violência, de alguma maneira reproduz e participa no seu horror” (*Ibidem*: 3). E explicava:

A distinction needs to be made, as well, between (factual) truth and truthfulness: what renders a report of a raped woman (or any another narrative of a trauma) truthful it is very factual unreliability, its confusion, its inconsistency. If the victim were able to report on her painful and humiliating experience in a clear manner, with all the data arranged in a consistent order, this very quality would make suspicious of its truth. (*Ibidem*: 3)

Por isso, é esforço deste trabalho encontrar uma tipologia suficientemente estável e distanciada, que sirva para ir desfiando a representação da violência na dramaturgia de um período particularmente violento (e mais precisamente, interessado na violência). É também pelas razões enunciadas por Žižek que privilegiamos aqui uma dramaturgia de matriz realista, ou seja, uma dramaturgia que esteja o mais próxima possível do real, tentando dar conta dele o mais imediatamente possível, recorrendo o mínimo a arcos metafóricos ou a alegorias, e evitando racionalizar uma realidade complexa. Também Žižek a este aspecto deixa uma pista sugestiva, quando corrige a famosa citação de Adorno:

It is not poetry that is impossible after Auschwitz, but rather prose. Realistic prose fails, where the poetic evocation of the unbearable atmosphere of a camp succeeds. That is to say, when Adorno declares poetry impossible (or rather, barbaric) after Auschwitz, this impossibility is an enabling impossibility:

poetry is always, by definition, ‘about’ something that cannot be addressed directly, only alluded to. (*Ibidem*: 4)

A este propósito, seria útil convocar o lúcido trabalho de Libby Saxton – *Haunted Images: Film, Ethics and the Holocaust* (2008) – que, contrariando a recorrente ideia de que o Holocausto é irrepresentável, incomunicável ou incompreensível, clama que, em termos gerais, o foco da discussão está agora, não em saber se pode ou não ser representado, mas sim em como pode ser representado de maneira adequada ou responsável (Saxton 2008: 2). De uma maneira geral, afirma esta autora que os discursos que defendem a irrepresentabilidade da violência:

[e]mphasise the event’s uniqueness, insist that it cannot be known or conceptualised in conventional ways and define it negatively in terms of its radical non-relation to representation and thought. (*Ibidem*: 7)

Assim, o mais interessante será tratar uma dramaturgia que tenta dar conta do real, de maneira imediata e com coordenadas realistas; uma dramaturgia que tenta lidar com um mundo onde a violência se manifesta de maneiras absurdamente plurais e que não se coíbe de as tentar representar artisticamente. Nesse sentido, para tratar do *corpus* dramático em estudo, proponho uma tipologia de violência assente nos seguintes tipos: violência sistémica, violência sobre o corpo; violência verbal; e violência de guerra. Ainda que possamos encontrar modos específicos pelos quais cada tipo de violência se exerce e exprime, veremos também que se justapõem e complementam.

2. Tipologias de violência

2.1. Violência sistémica

A violência permanece como a linguagem fundadora da representação social.

Allan Feldman (1991)

A representação da violência sistémica trata da violência que é exercida sobre os indivíduos e sobre determinadas classes sociais, profissionais ou etárias, pelas instituições, pelas forças sociais dominantes, pelas circunstâncias históricas ou por quaisquer outros factores que não se exerçam através de acções de manifesta agressão.

Incluem-se temas como a marginalização por razões de gênero, identidade sexual, etnia, classe ou proveniência geográfica, entre outros.

É fácil de perceber que estas manifestações não se caracterizarão pela sua espectacularidade. Pelo contrário, traduzem comportamentos banais, institucionalizados, que, por normais, não se afiguram como uma ameaça nem como uma invasão. Florence Fix, que em *La violence au théâtre* (2011) entende a violência – precisamente – como uma “invasão”, elabora sobre a dicotomia entre “violência íntima” e “violência externa. Assim, se primeiro considera que “a violência, com efeito, na sua acepção mais estrita, não pode ser senão íntima: se ela opera um transbordamento para o colectivo ou para o universal, é porque está em guerra entre duas frentes, conflitos, estratégias, luta de forças” (Fix 2011: 24), notará depois que “a violência, privada dos seus enquadramentos colectivos, volta-se para a esfera privada. A violência bruta exerce-se sem intencionalidade nas cenas domésticas” (*Ibidem*: 24). Isto equivale a dizer que a violência sistémica, por mais invisível ou subterrânea que seja, acabará por fazer desencadear manifestações mais visíveis e mais exteriorizáveis, designadamente, na esfera privada do comportamento individual ou familiar. E daí a sua relevância.

Em *Violence: Six Sideways Reflections*, Slavoj Žižek distingue três tipos de violência. Em primeiro lugar, a violência subjectiva, “apenas a porção mais visível de um triunvirato” (Žižek 2007: 1); e dois tipos de violência objectiva: a violência simbólica, aquela que surge “corporizada na linguagem e nas suas formas”; e finalmente a violência sistémica, “ou as frequentemente catastróficas consequências do funcionamento regular dos nossos sistemas económicos e políticos” (*Ibidem*: 1). E explica o filósofo:

Systemic violence is thus something like the notorious ‘dark matter of physics’, the counterpart to an all-too-visible subjective violence. It may be invisible, but it has to be taken into account if one is to make sense of what otherwise seem to be “irrational” explosions of subjective violence. (*Ibidem*: 2)

Assim, quando falamos de violência sistémica falamos daquela que se exerce subtil e invisivelmente sobre os indivíduos, operada por instituições ou circunstâncias históricas, em que, aparentemente, não há um responsável visível. De acordo com Žižek, este modo de violência objectiva terá tomado uma nova forma com o capitalismo. Assim, a violência sistémica do capitalismo “não é mais atribuível a indivíduos concretos nem às

suas intenções ‘malévolas’, mas é puramente objectiva, sistémica, anónima” (*Ibidem*: 11). Estas razões são tão mais prementes se entendermos que no pós-guerra a “via capitalista” se torna bastante mais agressiva para conquistar a hegemonia no modo de vida ocidental, num debate com particulares efeitos fracturantes nas esquerdas anglo-saxónicas – matriz ideológica da quase totalidade dos dramaturgos aqui estudados. A propósito disto mesmo, é assinalável o ensaio de Arthur Miller, “A tragédia e o homem comum” (1949)⁴⁹, onde, defendendo a dignidade trágica de Willy Loman, o autor de *A morte de um caixeiro-viajante* faz equivaler as forças (sistémicas) do destino trágico às imparáveis engrenagens do capitalismo.

Também Gilles Lipovetsky, em *A era do vazio* (1983) enuncia esta aliança entre as forças do capitalismo e o exercício de uma violência permanente e imperceptível. Assim, o filósofo francês alega que a violência tem tido uma presença constante na vida do homem, associando a violência na contemporaneidade à dissolução dos laços comunitários e à sua substituição pelo individual. O controverso filósofo alega que a violência ainda não foi alvo de uma investigação histórica – que já mereceria, uma vez que não parece estar em vias de desaparecer. Lipovetsky distingue a violência “selvagem” da “moderna”, afirmando que a primeira estava ligada a noções de honra e vingança e expressava, claramente, a preponderância do colectivo sobre o individual. Se a violência selvagem está associada a sistemas baseados na crueldade, a violência moderna está inevitavelmente ligada à formação dos modernos estados vigilantes, ao individualismo e ao consumismo. A violência, afirma Lipovetsky, nas sociedades modernas torna-se privada e individual, subjugada às noções urbanas de conforto e fronteiras pessoais. A manifestação de comportamentos violentos torna-se interdita e, aliando-se ao desenvolvimento do consumismo, da prosperidade, do bem-estar, do entretenimento, das viagens, da sacralização do corpo e da saúde, da destruição da noção de herói e de culpa, faz com que tudo isto conduza a uma retracção da vida pública e à ausência de interesse para com o outro. Ainda, de acordo com Lipovetsky, os indivíduos mostram mais interesse por desportos, música, viagens e entretenimento do que em verdadeiros confrontos físicos. Não surpreendentemente, tal como argumenta o filósofo, “foram realmente o Estado moderno e o seu complemento, o mercado que, de forma convergente e indissociável, contribuíram para a emergência de uma nova

⁴⁹ “Tragedy and the Common Man”, ensaio publicado no *New York Times*, a 27 Fevereiro de 1949. Em português “A tragédia e o homem comum” é publicado em tradução de Luiz Francisco Rebello em *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras* (1964: 527-529).

lógica social, de uma nova significação da relação inter-humana, tornando-se inelutável, no tempo longo, o declínio da violência privada” (2007: 178).

Podemos não concordar com a visão desencantada deste filósofo – e muitos não concordam – mas o estabelecimento desta intrincada ligação entre a violência e a sociedade consumista será um dos traços mais sensíveis da dramaturgia do pós-Segunda Guerra Mundial.

Lipovetsky faz também uma distinção entre diversas fases do consumismo que são úteis para contextualizar a dramaturgia que aqui tratamos. Assim, em *Le Bonheur Paradoxal* (2006) de acordo com este autor, a primeira fase do consumismo terá tido início nas últimas décadas do século XIX e terá terminado com a Segunda Guerra Mundial. Esta primeira fase seria caracterizada pela constituição de mercados nacionais alargados, tornados possíveis pelo desenvolvimento das redes de transporte (em especial, a ferroviária), pelos desenvolvimentos técnicos das condições de comunicações (telégrafo e telefone) e de produção (fábricas que proporcionaram uma produção e comercialização em massa).

Depois da Segunda Guerra Mundial, o consumismo caracterizar-se-á sobretudo pela aquisição de produtos (automóveis, televisão, electrodomésticos, etc.). A sociedade do bem-estar do pós-guerra basear-se-á no alargamento dos comportamentos consumistas a todas as classes sociais, à sua homogeneização e standardização. Nesta fase, o consumismo, baseado na aquisição de produtos, levará ao hedonismo individual⁵⁰.

Se considerarmos que o modelo e sociedade consumista, tal como os conhecemos, terão sido moldados a partir da sociedade da abundância dos anos cinquenta⁵¹, será crucial considerar essa década como um momento agudo para a fusão entre violência e os hábitos de uma sociedade de consumo onde os valores individuais são facilmente trucidados e atropelados pelas instituições que os antagonizam – produzindo extremas tensões sociais e individuais. Essas tensões – acreditamos – são

⁵⁰ De acordo com Lipovetsky, haverá ainda uma terceira fase: o hiper-consumismo. Os tempos hiper-modernos caracterizar-se-ão por um modelo de vida que encoraja um consumo individual e hedonista, mais do que um consumo que indique estatuto social. O consumo caracterizar-se-á mais pela experiência do que pela posse, ou propriedade. Embora não liberte o consumidor da ditadura dos objectos de consumo, o hiper-consumismo cria uma felicidade paradoxal: um mundo sem tradições nem segurança, e que enfrenta um futuro incerto cria altos níveis de ansiedade, medo e angústia. Todas estas fases tiveram os seus espaços preferenciais: as arcadas do século XIX e os primeiros armazéns; os centros comerciais; e mais recentemente, compras em linha: todos promovem diferentes relações e diferentes tipos de consumidor. (Cf. Lipovetsky 2007b).

⁵¹ Cf. J. K. Galbraith, *The Affluent Society* (1958).

cartografáveis na dramaturgia deste período. Temas como a representação da violência, a falência do corpo humano, a exposição de famílias disfuncionais e os efeitos dos conflitos, tornam-se lugares recorrentemente visitados pela dramaturgia desta década, revelando a maneira sistêmica como as instituições exercem violência sobre os indivíduos, sobre determinadas classes sociais, gêneros ou etnias.

Para Pierre Bourdieu e Loïc Wacquant este tipo de violência é indissociável de uma outra forma de violência: a simbólica. Ou seja, “para o enunciar do modo mais sucinto e claro possível, é a violência que é exercida por um agente social com a sua cumplicidade” (2004: 272). Ou, de uma maneira mais rigorosa:

Social agents are knowing agents who, even when they are subjected to determinisms, contribute to producing the efficacy of that which determines them insofar as they structure what determines them. (*Ibidem*: 272)

A ideia é que o comportamento dos indivíduos é determinado pelas estruturas sociais em que estes se organizam. E mais: que neste gesto, as estruturas sociais determinam o comportamento dos seus próprios agentes, no exercício de agirem em conformidade com as normas determinadas, vitimizando assim tanto os agentes como aqueles que são os seus alvos. E, este processo, entendem estes autores, executa-se através daquilo a que chamam “violência simbólica”.

Being born in a social world, we accept a whole range of postulates, axioms, which go without saying and require no inculcating. This is why the analysis of the doxic acceptance of the world, due to the immediate agreement of objective structure and cognitive structures, is the true foundation of a realistic theory of domination and politics. (*Ibidem*: 272)

Ainda assim, apesar da singeleza da definição, Bordieu alerta para possíveis erros de leitura. Nesse sentido, esclarece:

Taking symbolic in one of its commonest senses, people sometimes assume that to emphasize symbolic violence is to minimize the role of physical violence, to forget (and make people forget that they are battered, raped and exploited women, or worse, to seek to exculpate men from that form of violence –

which is obviously not the case [...] Another misunderstanding: [...] far from asserting that the structures of domination are historical, I shall try to establish that they are the product of an incessant (and therefore historical) labour of reproduction, to which singular agents (including men, with weapons such as physical violence and symbolic violence) and institutions – families, the church, the educational system, the state – contribute. (*Ibidem*: 337)

São argumentos que não distam muito dos que são propostos por Judith Butler para interpelar a política de gênero, defendendo que as diferenças de gênero são definidas não pela sua materialidade mas sim pela sua performatividade:

In other words, “sex” is an ideal construct which is forcibly materialized through time. It is not a simple fact or static condition of a body, but a process whereby regulatory norms materialize “sex” and achieve this materialization through a forcible reiteration of these norms. (Butler 1993: 1-2)

E, com efeito, para Bordieu e Wacquant a dominação de gênero é a “forma paradigmática de violência simbólica” (2004: 272).

É bem de ver que a noção de violência simbólica é sinonímica dos processos sistêmicos do exercício da violência. E será também claro que este tipo de violência (sistêmica, simbólica ou social) será a que mais se confundirá com outros tipos de violência. Para Slavoj Žižek, na obra já citada (*Violence: Six Sideways Reflections*), a violência simbólica surge “corporizada na linguagem e nas suas formas” (2007: 1). Mas, em rigor, a dimensão simbólica da violência sistêmica perpassará transversalmente todas as tipologias de violência que aqui sistematizamos.

2.1.1. Textos em análise

Dada a natureza subterrânea – sistêmica – deste tipo de violência (que muitas vezes se confunde com as práticas correntes das instituições ou com o uso da força institucional necessária ao funcionamento da sociedade), poder-se-ia dizer que este tipo de violência estaria presente em qualquer texto. E, com efeito, em todos os textos do *corpus* escolhido se podem encontrar exemplos.

A característica mais indefectível de *Saint's Day*, de John Whiting, uma peça onde existem assassinatos a tiro, enforcamentos e incêndios, é a violência não nomeada que perpassa por todo o texto. Ainda que a representação de actos violentos obedeça aos preceitos clássicos – há acções violentas que decorrem fora de cena, descritas por Cowper, o carteiro, e por John Winter, o mordomo, que narra as investidas dos soldados; Stella morre fora de cena e o incêndio que assola a aldeia não é visto – Whiting trabalha a violência com um cuidado particular e em sintonia com o seu tempo. A incapacidade de explicar a natureza ou a razão das mortes provocadas pelos soldados e, em especial, a mudança de comportamento de Robert Procathren, um intelectual pacífico que se transforma num lunático sanguinário líder de um gangue, ajuda a enfatizar o “absurdo” de toda a sociedade (com a particularidade de o texto não abandonar uma tensa lógica realista). Apesar de toda a violência explícita e de *Saint's Day* ser das peças que mais claramente interpela o clima do imediato pós-guerra, a violência endémica que não chega a ser nomeada é a mais ameaçadora: e esta prende-se, essencialmente com os traumas do pós-guerra, o clima de Guerra Fria e com a engrenagem da máquina de uma sociedade de consumo capitalista.

O trauma da guerra, no caso britânico, será agudizado por um paradoxo: apesar de o Reino Unido estar do lado dos vencedores, Londres foi uma cidade bastante castigada pelos bombardeamentos e o esforço de guerra transformou tremendamente a vida de todos, continuando a ser necessário até meados da década de cinquenta. Além disso, os anos seguintes ao término da guerra vão confirmar a crescente dependência da Inglaterra face às opções económicas e políticas dos Estados Unidos da América, agredindo brutalmente a sua noção de Império (recebendo a estocada final com a crise do Suez). Este estado ambíguo, impregna – de uma maneira mais ou menos visível – todos os textos escolhidos. Assim, em *Saint's Day*, a acção dramática sobre esta família de artistas que se coloca à margem da sociedade serve como pretexto para explorar uma ideia bastante intimidante: o que acontece se os hábitos (violentos) adquiridos durante a guerra continuarem em tempo de paz? O que impede que a violência considerada normal, aceitável, legítima, em tempo de guerra, surja de novo em tempo de paz? Portanto, *Saint's Day*, mais do que uma peça tematicamente alheada das questões do pós-guerra e refugiada no seu próprio labirinto referencial, é assombrada por elas: pelo medo da destruição iminente, pela violência gratuita e, muito em particular, pelo sentimento da inutilidade das artes, simbolizado no isolamento da família Southman.

What effect does the atom bomb have on writers today? What effect the Welfare State? Are we aware in our work of the extermination of the Jews in Europe during the war years? (...) Suppose a play is set in that uncontroversial place – an English drawing room. And the play is about – say, adultery. Suppose atom bombs, concentration camps and social welfare are never mentioned. And you know it's extraordinary how rarely they are in ordinary conversation. But this does not mean that they are not present or non-existent. The writer has been touched by these things, as we all have, and if the play is anything of a serious work it must be shadowed by them. (Whiting 1999: 21)

Esta ideia informa vários textos – além de *Saint's Day*, é estruturante em *Saved*, de Edward Bond, onde, apesar de as personagens se envolverem nos mais hediondos actos de violência – é frequentemente citada a cena do apreijamento de um bebé –, a violência mais expressiva no texto é aquela que não é sequer nomeada – nenhuma personagem é capaz de articular as razões pelas quais vivem do modo que vivem. Ou melhor, o autor não deixa que elas as articulem, sublinhando assim, de modo mais pungente, a crise económica, social, mas também ontológica e sistémica em que todos viveriam. A indiferença que todas as personagens mostram em relação à violência circundante, à quebra dos mais elementares laços de fraternidade e solidariedade, à dissolução dos laços afectivos em permutas de interesse, tudo isto era extraordinariamente mais violento do que as cenas de violência mais explícitas. E assim se denunciava a opressão que a voraz sociedade consumista dos anos cinquenta ia impondo, e se acusava a “esquizofrenia” entre a abundância e a escassez, a ostentação e as ruínas que caracterizavam a sociedade britânica do pós-Segunda Guerra Mundial. Os constantes actos de violência (verbal, física, psicológica, etc.) mais não eram do que a expressão visível dos modos sistémicos de opressão; ou seja, a violência externa a manifestar-se na esfera privada dos indivíduos.

A mesma lógica parece habitar *Afore Night Come*, de David Rudkin – a violência emerge súbita e desproporcionalmente – como se os indivíduos não conseguissem mais reprimir a pressão que é exercida sobre eles. O título indicia, desde logo, essa tensão: “Six hundred bloody boxes to fill *afore night come*” (*ANC*: 29), acusa Spens. O trabalho da apanha da pêra exerce uma pressão constante sobre as personagens. Assim, o nível de violência empregue na peça de Rudkin surge

inadvertidamente. Não é surpreendente que os trabalhadores sejam violentos para com Roche, o sensível estudante, mas é uma surpresa o nível de violência que aplicam, empurrando o assassinato de Roche para as áreas nebulosas do rito, tornando-se mais simbólico do que real. Também permite um diálogo com forças sobrenaturais, denunciadas pelas várias referências a *Macbeth*, de Shakespeare. A dada altura, Roche dirige-se a Spens:

I tell you. I seen a witch once. In Bromsgrove, it was. She had the very face of a witch. Gnarled, and black-a-vised, and ageless old. And warts on the wrights of her. ‘Sir!’ she says to me, ‘sir, you are a man of strength and nobility. You have poetry in your veins. A fine man, you are. A humane man...’
(Rudkin 2001: 35)

Tal como em *Whiting*, a violência é inocentemente sádica. Se o assassinato de Roche é a cena mais impressionante da peça (esquartejado e esventrado em forma de cruz) – “de um género que não me parece que tenha aparecido nos palcos britânicos desde os jacobitas”, nas palavras do autor (Rudkin 2001: 5) –, a verdadeira violência é aquela que se esconde detrás dos comportamentos quotidianos tidos como aceites e ordinários. Assim, a peça está cheia de referências homófobas, racistas e xenófobas. Há uma tensão permanente entre a comunidade dos trabalhadores da apanha da pêra e os recém-chegados que não é traduzida só em actos violentos, mas também em palavras e em comportamentos, aparentemente inócuos, mas que só vão perpetuando o ciclo da violência. Aquilo que Rudkin parece estar a querer propor, na linha de pensamento de René Girard, é que sem uma ritualização colectiva da violência, através de um acto de sacrifício, esta continuará a ser aumentada até níveis intoleráveis. Mas, por outro lado, também deixa entender que para precaver a violência se devem procurar as suas raízes e actuar sobre os comportamentos sistémicos que originam, eventualmente, as explosões que são mais difíceis de controlar.

A mesma tese parece atravessar o texto de Brendan Behan, *The Quare Fellow*. Aparentemente, todos os reclusos reclamam uma vida normal dentro da prisão. Os crimes que os levaram ao cárcere parecem não ter importância suficiente para ser parte estruturante da narrativa. São reclusos porque em algum momento foram incapazes de responder à violência sistémica com normalidade e em algum momento empregaram violência de uma maneira descontrolada. Mas são reclusos também porque são o meio

preciso que Brendan Behan encontrou para construir uma metáfora capaz de interpelar o mundo do pós-guerra – um mundo em que todos parecem ser reclusos, sujeitos às arbitrariedades das instituições, quer sejam as governamentais ou as policiais, ou aquelas menos visíveis, como um código moral rígido e conservador que é preciso observar e que entra em ruptura com as experiências da maior parte da população.

“Society cannot exist without prisons” (*QFI*: 32) afirma o Padre Healey, respondendo à provocação do Guarda Reagan, que considera que o seu trabalho, o do padre, o do juiz e o do carrasco são exactamente o mesmo, sublinhando-se aqui o papel estratégico que estas funções têm na manutenção dos valores institucionais.

O sacrifício institucional que é a execução da pena de morte aplicada ao “*quare fellow*” não é mais do que uma substituição dos sacrifícios ritualistas das sociedades primitivas (de acordo com Girard e a que Rudkin parece aludir), ocupando o mesmo lugar na estrutura narrativa das duas peças. Assim, nesta medida, ambos os sacrifícios parecem ser a medida exacta e necessária para que tudo possa continuar a existir e para que as comunidades visadas (os trabalhadores rurais e os reclusos) possam subsistir. Mas, em última instância, o que esta dramaturgia sugere é que, uma vez que a violência passou a fazer parte do dia-a-dia de muitos e de uma forma quase banal, há que encontrar mecanismos sociais, organizados, de expiar essa violência, caso contrário ela aparecerá de uma forma brutal, desorganizada e indomada.

O ponto de partida de *Serjeant Musgrave’s Dance* tem que ver precisamente com isso: com o aparecimento de uma violência de tal maneira extrema que serve de redenção a toda a restante violência (sistémica). Contudo, o ponto de partida deste texto é paradoxal: o exército, habituado às armas, vem fazer uma campanha pela paz, através de um acto radical de violência (matar vinte e cinco aldeãos como represália por cinco mortes de soldados inimigos, que por sua vez foram represália pela morte de um outro soldado). Assim, para acabar com esta matemática de morte, propõem um sacrifício colectivo, respondendo com violência extrema à banalização da violência, ou seja, à violência sistémica. O texto de Arden, um manifesto ambíguo sobre a guerra, visa clamar pela paz, mas emprega as técnicas da guerra, enfatizando assim a brutalidade e a desumanização da sociedade. Mas Arden não se esquece de complicar esta equação, situando a acção dramática numa aldeia mineira, no momento em que os trabalhadores estão em greve. As forças políticas vão rapidamente associar-se aos soldados, pensando que estes estão ali numa missão de recrutamento. Aquilo que parece óbvio é que as instituições de poder (neste caso, governo e exército) tendem a aproximar-se e a

estabelecer cumplicidades. Não é dispiciendo que a única personagem capaz de associar a guerra colonial à luta dos mineiros seja Annie, a viúva do soldado que motivou toda a multiplicação de morte. Arden propõe uma interrupção desta lógica – os soldados chegam para apelar à paz, usando a violência, querendo acabar com o *continuum* de violência de que fala Philippe Bourgois (2004) – e, conseqüentemente, reivindicando a livre escolha dos indivíduos e a libertação das lógicas de dominação.

Mas de todos os textos seleccionados, aquele que mais directamente interpela o trauma de guerra é *Dingo*, de Charles Wood. Aqui, o autor dá voz ao sentimento popular de que a guerra é inútil e de que é travada por interesses que escapam aos cidadãos. Se este é um tema intemporal, convocá-lo em Inglaterra e após a Segunda Guerra Mundial é beliscar o orgulho dos vencedores e, mais relevante ainda, de todos aqueles que participaram nos combates, abrindo velhas feridas. Mas Wood fá-lo para lidar precisamente com o trauma de guerra, criando uma disforia eufórica sobre as condições reais de batalha, sublinhando – tal como Arden – a desumanização e a arbitrariedade da vida militar, ou seja, das forças sistémicas presentes nos desígnios militares (o que equivale dizer, nos interesses não nomeados das instituições de poder). O que Wood faz é “consistentemente destruir os mitos de um heroísmo infalível, protagonizados por figuras históricas como Winston Churchill” (Fowler & Lennard 2006: 346), apresentando uma versão paródica e burlesca da guerra (Churchill aparece a urinar num acampamento militar, por exemplo). Para testar o limite da aceitação das normas sociais vigentes, Wood compõe cenas que testam os limites do realismo: o público escutará uma personagem, Chalky White, a arder até à morte num tanque de guerra; e o seu corpo carbonizado será depois trazido para cena como um boneco de ventríloquo. Assim, ultrapassar o realismo é também ultrapassar os limites impostos pela sociedade, denunciando mais eficazmente a fragilidade das condutas impostas pelas instituições de poder (neste caso em particular, o exército).

Mas talvez o dramaturgo que de forma mais radical se tenha dirigido à acção das instituições do poder seja Harold Pinter. Há, recorrentemente, nas suas primeiras peças, figuras que, de alguma maneira, são responsáveis pela manutenção das instituições. São figuras como terroristas, torturadores ou carrascos que têm que manter as exigências e as rotinas das instituições em funcionamento. Contudo, dado o frequente grau de irrazoabilidade destes critérios e exigências, estes têm frequentemente que empregar violência (e quanto menos razoáveis os critérios e exigências, mais violência será preciso empregar). Deste modo, a dramaturgia de Pinter parece estar invulgarmente

preparada para interpelar um mundo do pós-Holocausto, do genocídio, da bomba nuclear e dominado pelas lógicas consumistas e individualistas.

Em *The Birthday Party* os torturadores / interrogadores (Goldberg e McCann) são apenas a face visível da opressão exercida sobre as personagens. As instituições, essas, em Pinter, ficam frequentemente anónimas. Isto reforça a dimensão de ameaça deste texto. Para Mary Luckhurst “a brutalidade das primeiras peças [de Pinter] era perturbante porque ao passo que as convenções realistas eram reconhecíveis, a psique dos perpetradores e das vítimas permaneciam inexplicadas, e os actos de crueldade eram súbitos e sem motivação aparente” (Luckhurst 2006: 359). As perguntas dos interrogadores e os actos de violência física não são em nada comparáveis com a violência muda (sistémica) exercida sobre o quotidiano de Petey e Meg, os donos da pensão, e de Stanley, que os empurra para uma existência discreta numa pequena e perdida cidade no litoral, longe do olhar de todos. A violência, tal como o próprio autor reconheceu, “esteve sempre nas minhas peças, desde o início [...] Somos criados, todos os dias das nossas vidas, neste mundo de violência” (Smith 2005: 93).

Da mesma maneira que em Whiting e Arden, em Pinter a violência aparece súbita e de forma desproporcional. Para isso muito contribui que os alicerces formais do texto sejam os do realismo, baseados em lógicas de necessidade, verosimilhança e encadeamento lógico das acções. Assim, quando a violência aparece de maneira fulgurante evidencia-se a assimetria entre as forças sistémicas operadas pelas instituições do poder e as possibilidades de reacção individual – sempre desproporcionais. Ou seja, se não atendermos às razões sistémicas que levam à emergência da violência, esta parecerá sempre surgir de forma inesperada. Mas aquilo que estes textos parecem querer provar é precisamente o contrário: que inesperado seria se, episodicamente, não houvessem explosões de violência – manifestas em todos os domínios da vida: nas relações laborais, familiares, eróticas, etc. Ou, tal como o formula David Ian Rabey: “Pinter é um poeta da ansiedade para quem a aparente dissolução das certezas representa oportunidades para a emergência de uma algo vaga, contudo, terrível força de consequências” (Rabey 2003: 52).

Se o domínio sistémico dos indivíduos por parte das instituições se manifesta em todos os planos de existência das personagens, a cena do interrogatório em *The Birthday Party* enfatiza a dimensão aleatória e opressora dos interesses que Goldberg e McCann defendem: ao mesmo tempo que a linguagem “técnica” oficial mascara a realidade política (uma referência paródica ao clima de Guerra Fria), não há, por parte dos

torturadores, qualquer interesse em obter uma confissão ou em reunir informação. Pelo contrário, “comprazem-se num exercício de crueldade e destruição com o propósito de, se não for o da eliminação completa, pelo menos, o da lesão permanente” (Luckhurst 2006: 360).

GOLDBERG: You stink of sin.

McCANN: I can smell it.

GOLDBERG: Do you recognize an external force?

STANLEY: What?

GOLDBERG: Do you recognize an external force? [. . .] No society would touch you. Not even a building society.

McCANN: You’re a traitor to the cloth.

GOLDBERG: What do you use for pyjamas?

STANLEY: Nothing.

GOLDBERG: You verminate the sheet of your birth. [. . .] Why did the chicken cross the road?

STANLEY: He wanted. . .

McCANN: He doesn’t know. He doesn’t know which came first!

GOLDBERG: Which came first?

McCANN: Chicken? Egg? Which came first? Which came first? *STANLEY screams. (BtP: 44-6)*

Se Wood e Pinter o fazem pela via da distopia, John Osborne fá-lo com cinismo e desconfiança. Em *Look Back in Anger*, a figura principal, Jimmy Porter, numa das passagens mais citadas, lamenta não haver mais ideais pelos quais valha a pena lutar:

There aren’t any good causes left. If the big bang does come, and we all get killed off, it won’t be in aid of the old-fashioned, grand design. It’ll just be for the Brave new-nothing-very-much-thank-you. About as pointless and inglorious as stepping in front of a bus. (*LBA: 83*)

Para Porter, a Guerra Civil Espanhola terá sido a última verdadeira campanha militar e o derradeiro momento na história em que a violência seria justificada porque se batalhava por uma causa honrada. O mundo para a sua geração era um “mundo sem causas” ideológicas gregárias e mobilizadoras. Um mundo em que a rotina esmagadora

do quotidiano impedia o estabelecimento de causas nobres e propósitos maiores do que a mera subsistência ou a acumulação de objectos de consumo. Esta subtracção à vida, tal como a entende a personagem, é efectuada por diversos meios: pelos jornais, pelas universidades, pela família, pelo governo. E funciona em todas as esferas, na pública como na privada. Assim, uma vez que ao indivíduo é impossível escapar à acção das instituições de poder, uma das únicas opções que terá é a fuga e a criação de refúgios privados, tal como o pequeno e singular “agregado familiar” composto por Jimmy, Alison e Cliff, que vivem juntos; ou pela brincadeira / fantasia jogada entre Jimmy e Alison onde cada um assume o papel de um urso e de um esquilo, respectivamente, criando uma espécie de refúgio e existência alternativa ao mundo circundante.

We'll be together in our bear's cave, and our squirrel's drey, and we'll live on honey, and nuts – lots and lots of nuts. And we'll sing songs about ourselves – about warm trees and snug caves, and lying in the sun. And you'll keep those big eyes on my fur, and help me keep my claws in order, because I'm a bit of a sippy, scruffy sort of a bear. (*LBA*: 93)

Esta recusa de encarar o mundo aparece na dramaturgia deste período figurada de muitas formas: Stanley (*BtP*), Paul Southman (*StD*), Roche (*ANC*) são todos artistas/intelectuais que se abstêm de participar na sociedade. Mas um dos exemplos mais inquietantes é o da personagem Dave – de *Chicken Soup with Barley* e *I'm Talking about Jerusalem*: de revolucionário combatente na Guerra Civil de Espanha transformar-se-á no artesão que foge às fábricas da cidade e à progressiva erosão dos laços sociais. O socialismo, para Dave, de causa universal e razão para emprestar a sua vida a um ideal maior, passará a ser uma causa privada, doméstica, extensível somente à sua família.

Mas na trilogia de Arnold Wesker a violência sistémica não se deixa entender somente pela desilusão com o socialismo de Dave. Este é – tal como já vimos – um dos traços estruturante da(s) obra(s) – mas a obra de Wesker é bem mais incisiva. Podem-se observar – como em poucas peças deste período – as forças e as movimentações sociais envolvidas num amplo processo de luta de classes. Desde as manifestações antifascistas de 1936 e da Guerra Civil de Espanha à Segunda Guerra Mundial e à invasão da Hungria pelas tropas soviéticas, os textos vão acompanhando a maneira como a

geometria política mundial vai moldando a vida, na sua dimensão mais doméstica, da família Kahn.

Com diferentes graus de resiliência, todos vão resistindo e evoluindo ao longo dos trinta anos que demora a acção dramática na trilogia. Mas, se em todos a desilusão e o cansaço se vai instalando, também em todos se mantém uma esperança de um optimismo militante e uma confiança no bom desenlace da luta de classes. Em todos, à excepção de Harry Kahn, a personagem mais discreta (e a menos empática) mas aquela em que mais claramente se deixam manifestar as forças sistémicas – a falência física e moral de Harry e a sua entrega ao vício e à doença traduzem bem a incapacidade dos indivíduos em fazerem face às instituições.

Por oposição, Giles Cooper, em *Everything in the Garden*, encontra uma maneira de colocar os indivíduos em posição de confronto com as forças sistémicas (aqui, tal como em Bond, entendidas muito claramente como as forças do capitalismo). Cooper coloca os indivíduos a circunavegarem em torno dos valores morais da classe média. Assim, para satisfazerem as necessidades de um consumismo voraz e das aparências sociais impostas pelo culto da abundância, as personagens – casais de meia idade e de classe média – entregam-se ao proxenetismo e à prostituição. São, simultaneamente, vítimas e agentes de uma violência sistémica sobre todos os indivíduos. Agem em *moto* próprio e livremente, mas o que fazem evidencia a ausência de soluções que os indivíduos teriam para enfrentar o mundo – pleno de violência (sistémica, tal como a entendemos aqui). Contudo, Cooper não deixa de fornecer uma espécie de justificação redentora a todo este mapa – Leonie Pimosz, a “angariadora de mulheres” para a prostituição é uma refugiada polaca sobrevivente a um campo de concentração nazi. E isso obriga a reformular toda a geometria do texto: como se os horrores da Segunda Guerra Mundial configurassem um mundo onde as leis e valores que regiam a vida colectiva tivessem deixado de fazer qualquer tipo de sentido e obrigassem à configuração de novos valores.

A representação deste tipo de violência configura um protesto e revela uma forte determinação por parte destes dramaturgos em não tomar as situações que convocam como finais e em interpelar as verdadeiras causas para a violência, assumindo-se, neste contexto, o teatro como um instrumento válido para a transformação social.

2.2. Violência sobre o corpo

Ter dor é ter uma certeza;
ouvir falar sobre dor é ter dúvidas.

Elaine Scarry (1985)

A representação da violência sobre o corpo é de natureza diferente. Esta corresponderá a acções de violência mais visíveis, tais como golpes, feridas, torturas, actos de barbárie, mortes ou mutilações. Mas ainda que os exemplos mais substantivos sejam aqueles que correspondem a agressões de personagem para personagem (traduzidos em especial por actos de agressão física), consideraremos também aqueles casos em que o autor exerce violência sobre as personagens, criando corpos que representem, de algum modo, a falência do corpo humano; mas também sobre o espectador, na criação de cenas em que se violente o estado do espectador. Igualmente na violência sobre o corpo se podem compreender questões de violência de género e, em particular, acções de agressão sexual, incluindo a utilização da nudez, bem como eventos de violência psicológica, entre personagens ou do autor para com as personagens.

Colette Conroy, na obra *Theatre & The Body* (2010), inicia a sua exposição citando o manual póstumo de Sarah Bernhardt (*A arte do teatro*, 1924), onde a diva francesa proclamava que só os corpos fisicamente perfeitos e bem proporcionados deviam aparecer em palco, veiculando a ideia de que o que se vê em palco deve resultar da execução virtuosa de uma intenção artística, e que actos involuntários em cena não têm significado – isto apesar de escrever esse manual quando prosseguia a sua carreira já depois da amputação de uma perna – suscitando por aí uma especial curiosidade –, e de o seu estatuto de estrela quase esmagar dramaturgicamente as personagens que apresentava.

O exemplo paradoxal de Sarah Bernhardt serve a Conroy para expor quatro ideias sobre o teatro e sobre o corpo. Assim, e de acordo com a autora, há que considerar primeiro as convenções de apresentar e de ver os corpos no palco. Estas convenções – que terão que ver com a maneira como se entende a relação entre personagem e actor, entre corpo estático e em movimento, virtuosismo e competência artística – variam consoante o contexto e determinam a maneira como se entenderão o treino dos actores, a escrita dramática ou a encenação. Em segundo lugar, afirma Conroy, o corpo é um local de poder onde este pode ser questionado e explorado. “Quer o manual da Bernhardt, quer a sua experiência com a curiosidade sórdida dos então-

paparazzi alertam-nos para o facto de que o público olha para os corpos por múltiplas razões. Arte e bizarria parecem pertencer a universos distintos, mas neste caso surgem juntos” (Conroy 2010: 5), clarifica a autora. Em terceiro lugar, o corpo pode ser utilizado como uma estratégia de análise ou como um ponto de vista: “[a] análise do corpo no palco também nos diz algo sobre o corpo que assiste. [...] A análise é sempre determinada pelas restrições ou possibilidades que o corpo impõe ou permite. O espectador ‘ideal’ existe somente como uma ideia abstracta” (*Ibidem*: 6). Por último, há que distinguir “corpo” de “corpos”, sendo que “corpo” remete para uma ideia ou para um ideal, e “corpos” para objectos físicos que diferem radicalmente uns dos outros.

Mas o que nos interessa aqui explorar é a relação entre violência e corpo – que é, talvez, a mais imediata e a mais óbvia. É sobre o corpo que a violência é exercida e, mesmo quando o corpo não é o alvo directo – como víamos na alínea anterior –, é no corpo que a violência encontra lugar para se manifestar. O corpo é, portanto, a última medida para aferir o nível de violência em questão. As marcas óbvias – objectivas – da violência deixam sinais visíveis nos corpos dos seus intervenientes: nódoas negras, escoriações, ferimentos vários são apenas algumas formas de atingir o corpo. Outras podem ser menos agónicas, menos espectaculares: corpos à deriva pelo mundo, autismo social, dores crónicas, mazelas incómodas. São os indícios de que o corpo pode a qualquer momento entrar em falência, em ruptura.

Contudo, os limites da aceitabilidade para a violência sobre o corpo são, em última medida, determinados pelo contexto social e pelo conjunto de normas e valores que regem uma sociedade em determinado momento. A violência imposta aos escravos em Roma não causaria espanto social. Hoje, a maior parte do mundo civilizado não toleraria um décimo da violência ali empregue.

There is [...] no notion of violence without a notion of the norms and institutions of power in society, without, indeed, a discourse of the body and its treatment in society. This has two corollaries. First, there is no representation of power, violence, the treatment of the body that does not demonstrate these norms and institutions. Second, there is no position beyond such norms and institutions from which to speak of violence. (Goldhill 1991:26)

Simon Goldhill apresenta a questão com sumária claridade. A noção de violência está directamente relacionada com as leis que regem os limites toleráveis de invasão do corpo do outro. Isto significa que estas normas ou leis estão subjacentes a todas as representações da violência; e que só é violento o que cabe dentro do mapa levantado por essas mesmas leis e normas.

O problema (e a mudança superlativa) que o período do pós-guerra na Europa vem colocar é que os limites toleráveis de violência foram continuamente alterados. Aquilo que se julgava insuperável foi ultrapassado em larga escala e as provações a que os “corpos” foram sujeitos excederam os excessos mais imaginativos, sem que as leis e as normas acompanhassem – de imediato – essas alterações.

O aspecto mais passível de criar conflitos entre indivíduos e o grau de tolerância (e familiaridade) para com a violência dependeriam também do papel que cada um teria tido na Guerra ou ao nível de violência a que se teria sido exposto. Estas assimetrias relativamente aos limites aceitáveis entre os que participaram directamente na Guerra e os que nela não estiveram directamente envolvidos vão determinar as diferentes maneiras de entender a violência e, sobretudo, a sua relação com o corpo: o que para uns é tolerável e, em alguns casos, até incrivelmente familiar, para outros permanecerá ainda impensável e, por isso, insuportável. Os textos de Whiting, Arden, Bond, Rudkin ou Cooper, laboram precisamente sobre essas assimetrias.

É desta mesma assimetria que parte a reflexão de Elaine Scarry sobre o corpo em sofrimento (*The Body in Pain*, 1985). Aí, a autora declara que a sua obra tem um único tema que pode ser dividido em três:

First, the difficulty of expressing physical pain; second, the political and perceptual complications that arise as a result of that difficulty; and third, the nature of both material and verbal expressability, or more simply, the nature of human creation. (1985: 3)

Sendo temas inseparáveis e – tal como os entende – círculos concêntricos, uma vez que estar no centro de um é estar no centro dos três, Scarry proclama que “uma dor física não tem voz, mas quando finalmente encontra a sua voz, começa a contar uma história, e a história que conta é sobre a inseparabilidade desses três temas” (*Ibidem*).

Assim, Scarry, insistindo na “dificuldade de expressar a dor física”, alega a impossibilidade de partilha da dor.

Whatever pain achieves, it achieves in part through its unsharability, and it ensures this unsharability through its resistance to language. “English”, writes Virginia Woolf, “which can express the thoughts of Hamlet and the tragedy of Lear has no words for the shiver of headache. (*Ibidem*: 4)

Esta impossibilidade de partilha atesta aquela que é a característica da representação da dor que aqui queremos sublinhar: as formas miméticas encontram grande dificuldade em representar a dor e a violência sobre o corpo – ou seja, de representar o corpo em sofrimento. A dor anula as suas possibilidades de representação através da linguagem ou da sua mimese. Ou seja, Scarry argumenta que embora saibamos que o corpo em dor, sobre a cena, é uma construção ficcional, não conseguimos, contudo, aceder ao seu referente.

Igualmente operativa para interpelar a violência sobre o corpo é a distinção entre corpos-vítima e corpos-oprimidos que propõe Olivier Neveux (2007). Os corpos-vítima suscitam a piedade (ou o terror) em tempos de anestesia geral, quase como que exercendo uma chantagem moral sobre o espectador, naquilo a que o autor chama uma estética da sideração, “onde é suspenso todo o olhar crítico, retirada toda a liberdade ao espectador, reduzido a ter que suportar a exibição do sofrimento” (Neveux 2007: 105). Mas são, simultaneamente, também corpos-oprimidos, débeis, que na sua fragilidade sucumbem às pressões institucionais e se tornam suas vítimas. Trata-se de “um corpo destinado ao sofrimento, corpos assassinados, violados, discriminados” (*Ibidem*: 104). Contudo, avança Neveux, não se resume a isto. Assim, “por um lado, está a apreensão estratégica que o oprimido tem do seu próprio corpo (da sua experiência subjectiva); por outro lado, a conformação com as normas hegemónicas” (*Ibidem*).

O corpo-oprimido é bastante mais “discreto”, sendo a violência exercida sobre ele muitas vezes invisível ou nem sequer nomeada. Será, por essa razão, um corpo em que se manifesta a política:

Un corps de l’opprimée qui n’a pas de forme fixe, directement reconnaissable, mais qui oblige, chaque fois, à préciser les données conjoncturelles qui produisent l’oppression. (*Ibidem*: 106)

É este, dentro do argumentário que aqui expomos, o corpo em que se manifestará a violência sistêmica. E, nesse sentido, e ainda de acordo com Neveux, será dever do dramaturgo (ou do encenador, ou do cineasta...): “obrigar-se a pensar o corpo do oprimido de maneira diferente do corpo da vítima” (*Ibidem*: 106).

Mas o corpo não é somente um *locus* para a violência por ser um recipiente ou um alvo. A sua simples presença pode convocar a violência. E para isso os dramaturgos desenham corpos que pelo seu gênero, condição, idade ou profissão são, pela sua evidente existência, manifestações de violência: corpos macerados, incompletos, traumatizados e feridos. Corpos que são a marca da própria violência, entendida mais como uma condição do que como uma situação. Afirma a socióloga Viv Burr:

Many genres and traditions engage with violence and wounding. A great number of classical, often firmly patriarchal, texts and works of art have shown complex links between sex, violence and wounding. These range from the conjunction of sex and death, for example Eros and Thanatos in classical Greek drama and Abrahamic religious texts, to grand opera, for example Puccini's *Tosca* (1900) and Strauss's *Salome* (1905). Many visual artists have engaged heavily in this terrain (Lucie-Smith, 1972) – from Bosch in his mediaeval horrors to Caravaggio in *The Flagellation* (1606–7) and his erotic mixing of armoured bodies and naked bodies, to Max Ernst in *The Blessed Virgin Chastising the Infant Jesus before Three Witnesses* (1926). (Burr 2008: 7)

Esta citação, para além de sublinhar a antiguidade da relação entre a violência e a arte, aproxima os ferimentos de um erotismo sexual. Mas a ligação entre a violência e o sexo não tem que passar forçosamente por uma ligação com a erotização das feridas. Cenas de sexo, violentas ou não, podem constituir-se como uma arma de violência para com o público – “ferindo” ou “violentando” as suas normas de conduta social.

2.2.1. Textos em análise

Deste modo, no *corpus* seleccionado, encontramos maneiras muito diversas de figurar a violência sobre o corpo. De um lado, estarão as peças em que a figuração de corpos violentados serve como âncora em torno da qual o sentido do texto se constrói. De um

outro lado – recuperando a noção de “corpos-oprimidos” de Neveux –, estão aquelas em que no corpo das personagens se manifestam as opressões sistémicas e as conjunturas políticas (normalmente adversas) em que vivem.

Assim, este clima de opressão perene é o que domina o texto de Brendan Behan, cuja acção dramática decorre num estabelecimento prisional. Ainda que toda a acção dramática gire em torno do enforcamento do “quare fellow” e paire sobre toda a peça uma ameaça de morte que vai condicionando e relativizando as outras acções de carácter violento, *The Quare Fellow* não é um texto particularmente marcado pela figuração de acções violentas sobre o corpo. A cena mais explicitamente violenta será a do suicídio do Lifer (do condenado a pena perpétua) – e ainda assim o corpo do enforcado é somente descoberto pelo guarda, não se assistindo ao acto em si. O mesmo acontece com a descrição do crime que terá cometido o “sujeito estranho”:

PRISONER D: It was proved in a court of law that this man had experience as a pork butcher and put his expert knowledge to use by killing his brother with an axe and dismembering the body, the better to dispose of it.

[...]

PRISONER A: I wouldn't put much to the court of law part of it, but I heard about it myself from a fellow in from his part of the country. He said he had the brother strung up in an outhouse like a pig.

PRISONER D: Actually he was bleeding him into a farmhouse vessel according to the evidence. He should be hung three or four times over. (*QFI*: 59)

Deste modo, tal como na tragédia clássica, as acções mais violentas são relatadas e não exibidas – o que só reforça o clima de ameaça que paira sobre todo o texto.

Em *The Birthday Party*, de Harold Pinter, a estratégia de ênfase na dimensão da ameaça difere um pouco. Embora a tónica esteja na ameaça velada – figurada na chegada dos dois “investigadores” – há também episódios em que a violência assume a forma da agressão: o ataque de Stanley a Lulu, quando, aproveitando a confusão do jogo da cabra-cega, ataca, surpreendentemente, a jovem vizinha, tentando estrangulá-la. Mas, à excepção deste momento em que o clima de tensão parece ceder à explosão, a peça mantém-se sempre rigidamente a laborar sobre uma violência latente. E é esse

clima de tensão que mais parece afectar o corpo das personagens: no caso de Stanley, é sintomático que sejam os olhos o ponto por onde se manifesta a vulnerabilidade. O jogo da cabra cega (em que um sujeito tenta encontrar os adversários com os olhos vendados) – que pode ser entendido como uma “metáfora para um ritual lúdico de deslocamento e desapego” (Luckhurst 2006: 360) – é o ponto de viragem e o momento mais “explosivo” do texto. E, num exercício de humilhação, Goldberg parte os óculos de Stanley. Ou seja, a violência física é aqui exercida no sentido de minar a liberdade e a autonomia da personagem – que pode ser entendida como uma metáfora da acção da sociedade sobre os indivíduos.

Da mesma forma, *Look Back in Anger* não é um texto particularmente farto em acções violentas sobre o corpo das personagens. A mazela mais visível há-de ser a queimadura que inadvertidamente Jimmy e Cliff causam a Alison quando, na brincadeira, “brigam” dentro de casa. De resto, as mortes (do pai de Jimmy, da Sra. Tanner e a perda do bebé de Alice) acontecem sem grande aparato de violência: são penosas e provocam profundas transformações nas personagens, deixando-as mais expostas, mas não constituem momentos de grande agonia.

Na *Trilogia* de Arnold Wesker, também a morte e a violência física aparecem como algo exterior à acção dramática: os conflitos da manifestação anti-fascista com que começa a saga familiar decorrem fora de cena e, não obstante uma das personagens centrais ter combatido na Guerra Civil de Espanha e na Segunda Guerra Mundial, estes conflitos são sempre mantidos fora da acção dramática.

Contudo, *Saint's Day* está pejado de acções físicas de natureza violenta, como poucos textos na dramaturgia britânica deste período. É, aliás, um dos textos que mais desabridamente dá voz ao receio que a violência inunde o quotidiano de uma Inglaterra em tempo de paz e que, simultaneamente, manifesta o fascínio que esta exerce sobre o seu tempo. Neste texto, são diversos os exemplos de agressões físicas. O mais chocante será certamente a morte acidental de Stella. Quando Paul Southman (o artista exilado) e Charles Heberden (o marido da neta de Paul) instigam o jovem poeta e crítico Robert Procathren a manusear uma arma, este, cedendo à insistência, acaba por pegar uma arma que disparará acidentalmente matando Stella (que está grávida). Se o texto se mantinha até aí numa lógica discursiva assente num realismo dialógico, perto de uma espécie de comédia-de-ameaça, a morte de Stella fará precipitar o texto para uma exposição a cenas de natureza desabridamente violentas: das ameaças dos três soldados que assustam a aldeia sob a liderança de Robert (transformado num perigoso líder cruel),

incendiando-a e provocando a morte do padre Giles Aldus, até ao enforcamento de Paul, Charles e Robert, na cena final, ou às constantes intimidações dos soldados aos Southman e ao clima permanente de ameaça física que vai alimentando a narrativa, John Whiting, em *Saint's Day*, compõe um dos textos mais permeáveis à exposição da fragilidade do corpo humano quando em contexto de violência não controlada.

De certa maneira, Whiting abre caminho ao *Serjeant Musgrave's Dance* de Arden. Os soldados, que supostamente seriam aqueles mais impermeáveis à violência, surgem como os mais fragilizados por ela e, curiosamente, como os que mais lucidamente se apercebem da sua dimensão poliédrica. Ou seja, a morte do soldado Hicks, o evento que desencadeará toda a matemática de morte e vingança, embora tenha ocorrido em combate (e, portanto, legitimada) será encarada como uma anormalidade e levará a uma sucessão de vinganças desproporcionais. E, além disso, a morte associar-se-á à perda do filho de Annie, a sua viúva. A representação da violência sobre o corpo, nesta peça, aparece contaminada com um certo gosto pelo macabro. Os soldados trazem consigo o esqueleto do seu camarada morto – que farão dançar, para horror dos aldeãos. Mas, mais uma vez, estes cenários de morte decorrem fora de cena. Porém, há também uma cena em que a morte de uma personagem ocorre como acção dramática: Sparky, um dos soldados, altercando-se com Hurst e Attercliffe, acaba morto por uma baioneta. A morte accidental de Sparky vem reforçar a ambiguidade do texto de Arden: os soldados apresentam-se como apóstolos da paz, mas os meios que preconizam são os da violência, como se jamais se pudessem livrar deles, não obstante as suas intenções ou a clarividência com que olham para o fenómeno da guerra.

Esta ambiguidade e o sentimento de que a violência, após a experiência da Segunda Guerra Mundial, fará para sempre parte do quotidiano de toda a gente manifestam-se de maneira arguta em *Everything in the Garden*, de Giles Cooper. A cena do assassinato de Jack é paradigmática. Numa escalada de violência surpreendente, os casais de classe média, no sentido de protegerem o seu sórdido segredo, acabam por matar Jack, um artista, amigo de um dos casais, que o ameaçava revelar. O que surpreende é que esta violência aparece como um acto banal. Num mundo dominado pela ameaça nuclear, pelas descobertas dos horrores da guerra e pela sobrevivência, os actos violentos parecem diluir-se num mar de indiferença. Assim, o assassinato de Jack surpreende pela normalidade com que é executado e encarado. Logo após a luta que levará à morte desta personagem, os assassinos servem bebidas, discutem a melhor

maneira de se livrarem do corpo e a conversa deriva imediatamente para a compra de objectos de consumo – no caso, sapatos.

BERYL: They don't seem to see that this is the best possible thing that could have happened. I mean if he'd gone up to the golf club he'd have talked, and you know what they are up there.

JENNY: People like Hester Brown.

BERYL: Or Muriel. Those shoes are new. [*She picks one up.*]

LOUISE: I noticed them too.

LAURA: Most awfully nice

JENNY: There's a place in Wigmore Street.

LAURA: You must give me the name. I could go there next... oh, no. Damn.

BERYL: We must decide.

LOUISE: A hole is the simplest.

LAURA: Of course it was an accident. Perhaps we could make it look like one. (*ETG: 214-25*)

A mesma escalada imprevisível acontece em *Saved*. A violenta agressão ao bebé surge inesperadamente – nada faz prever a terrível conclusão da cena. A indiferença para com os comportamentos violentos, que enquadrava o texto de Cooper, assume em Bond um culminar angustiante. A velocidade com que a acção progride, de considerações hipotéticas sobre como agredir um bebé e qual o seu grau de resistência à dor, da premonitória paródia de uma canção de embalar cantada por Barry, até ao esfregar de uma fralda suja na cara da criança, ao atirar fósforos acesos para o carrinho e ao apedrejamento é assustadora. A morte do bebé é das cenas mais violentas de todo o *corpus* seleccionado. Mas o que Bond faz é bem mais do que chocar os espectadores/leitores. A cena é, sem dúvida, de uma agonia singular, mas aquilo que o dramaturgo faz é colocá-la entre um desfile de outras cenas – igualmente violentas – mas muito mais discretas e quase imperceptíveis. O apedrejar do bebé surge como um tubo de escape à pobreza, à iliteracia, à ausência de perspectivas de futuro e, muito mais terrível, à dissolução dos laços de solidariedade. Embora seja uma cena de inusitada violência, Bond coloca-a sensivelmente a meio da peça e continua, depois, o texto sem que este episódio se torne o dominante. Tudo continua como se aquela avalanche explosiva de horror não provocasse mais do que um leve incómodo.

Esta estratégia – de denúncia e de comentário a um mundo cada vez mais contaminado de violência – é semelhante à que Charles Wood usa em *Dingo*. Wood mistura cenas de leveza e charme *vaudevillesco*, com cenas onde o corpo é representado em extrema aflição. Assim, as mortes de Chalky White e de Hero Scot acontecem de um modo quase marginal ao decorrer da acção. Chalky White morrerá carbonizado: “Screams from the burning tank shrill through the low thudding battle noise. Inside the tank Chalky White burns to death and screams. They hardly notice him” (*Dng*: 270). Hero Scot desaparecerá sumariamente: “*The Hero Scot laughs, cough blood and dies*” (*Dng*: 306). Na cena três do segundo acto, que decorre num campo prisional, na Alemanha, em Agosto de 1944, enquanto Mogg, Dingo e Tanky conversam sobre a vida no campo e os planos de fuga, surge de um buraco no chão o Navigating Officer. Acto contínuo, e para contrariar o derrotismo dos prisioneiros, Mogg começa a agredir Tanky: “MOGG: Did you see that – you lousebound defeatist? (*He kicks TANKY hard – TANKY curls up tighter*)” (*Dng*: 327). E, à medida que a cena avança a violência vai aumentando. Já perto do final: “*TANKY jerks out straight and tries to get up – MOGG kicks him hard on the head and goes down like a stone [...] MOGG kicks TANKY’s head again and again so it gets beaten to a jelly*” (*Dng*: 331). Mas o mais inquietante é a estranha normalidade com que tudo acontece e a ausência de repercussões na acção dramática que esta insólita tarefa provoca.

Estas cenas excessivas, de violência hiperbólica, agridem directamente o sentimento de segurança dos espectadores e implodem com o que restaria ainda do princípio da necessidade na estrutura dramática. O mesmo acontece com a morte de Stella – com um tiro accidental de pistola – e de Aldus – num incêndio, junto com os seus livros (em *StD*), com a exibição macabra do esqueleto de Hicks, vestido de soldado e enforcado, para horror da população da aldeia mineira (*SMD*). Trata-se do mesmo, com a morte de Roche (*ANC*): de uma violência inesperada e que, tal como nos exemplos anteriores, não obstante a aplicação de uma violência extrema, parece não alterar a acção dramática nem fazer com que as personagens transformem a sua percepção do mundo.

Terrible cry from Roche. Abnormal light. Roche bent back like a hoop, head front, face slashed. Roche’s hands praying, torn from each other by Albert and Jim, thrust against ground, pinned to ground beneath their feet. Jeff, suddenly paralysed,

hauled forward by Ginger, who grabs his wrists, thrusts them together, with flick-knife aimed downward. Spray spills over stage in a filmy mist.

Albert and Jim haul Jeff's arms down. Knife plunges. Jeff groans. Ginger hauls his wrists down twice more, knife with them each time, at breast, and heart. Jeff is moaning... he has slashed on Roche's chest the form of a cross... Roche falls, is still. (ANC: 103)

Estas cenas, porque fazem parte da acção dramática têm um efeito mais imponente sobre o espectador/leitor. Mas esta dimensão de choque, invasão e ameaça sobre o corpo é também visada em cenas onde a violência é relatada. Tal como em *Afore Night Come*, na queda de Mrs. Travis de uma árvore que lhe desfigura o rosto ou na história de um acidente que Jeff conta sobre Sid, condutor de gruas de profissão, e uma mulher que perdeu um olho num acidente:

JEFF: Going up, him and his bird, see, Albert. To the new Locarno in Hurst Street. Dance hall. Fifty an hour, he was doing. Knocked a woman down. Walking right across the road, she was; books in her arm. Didn't read no more. Machine though. Twisted shambles, it was. Buckled to buggery, Sid's machine. Fifteen stitches. Cuts all over. Had one eye out... come home from hospital all changed. Work of art. (ANC: 27)

Nos textos em análise há também vários exemplos de personagens que denotam, de alguma maneira, a falência do corpo humano. Padecem, estas, de doenças ou mazelas incómodas que reforçam a ideia de que o corpo humano é frágil e de que não está nada preparado para lidar com a agressividade do mundo. O exemplo mais visível desta falência será a personagem Harry (*CSB*), que ao longo da saga familiar de Wesker vai perdendo todo o vigor e autonomia física. Se o seu esgotamento é, inicialmente, moral, no final será sobretudo físico. Prostrado por dois enfartes, no final do texto não fará muito mais do que fitar a lareira alheado do que o rodeia. Mas são também exemplos da falência do corpo humano a aparente demência em que Paul Southman se refugia após a morte de Stella (*StD*); as constantes dores de cabeça de Roche que o impedem de verdadeiramente tomar o seu lugar como trabalhador e deixar de ser um estranho para a comunidade de apanhadores de pêra; a possível impotência sexual dos trabalhadores

rurais causada pelos pesticidas a que estão expostos, ou as constantes queixas sobre o calor que denotam um constante mal-estar físico (ANC).

Temos aqui corpos em situações aflitivas, que figuram o desacerto do corpo humano face a um mundo habitado por uma violência inédita: corpos que, na sua fragilidade e individualidade, não nos fazem perder de vista as circunstâncias que levaram à sua aflição. Como ilustra a seguinte réplica de Roche:

That may well be. I used to suffer with the sinuses terrible bad. I still do. Ah. But it could be worse. There's no point at all in complaining. It could be a hundred times worse. A thousand times worse. Things could be a thousand times worse. Ten thousand times worse. (Pause) Sure, there's no end to the disasters that could choose to unfurl themselves upon the world. Floods and cataclysms, revolutions and thunders and bloody wars, and lightnings on the field of battle, and nuclear bombs and tongues of flame. Ah, things could be worse; and that's a fact. (Pause) (ANC: 55)

2.3. Violência verbal

Perder a palavra é o feito moderno por excelência.
Jérôme Thélot (1993)

Elaine Scarry, em *The Body in Pain* (1985), afirma que “aquilo que o corpo lembra, não se esquece jamais” (Scarry 1985: 152). Contudo, argumenta também no sentido de considerar que a dor não só resiste à linguagem como, em casos extremos como na tortura, a destrói. Há, na dor, uma “geografia invisível” (Patraka 1999: 87) inacessível pela linguagem: “a dor física destrói a linguagem”, afirma Scarry (1985: 19). Ou, na mesma ordem de pensamento, sintetiza Florence Fix: “a violência, objecto indizível, designa o não-dito” (Fix 2010: 15).

Ecoando Girard, Florence Fix afirma que “num mundo que não acredita no carácter social de uma morte ritualizada, a violência não pode ser senão íntima, pessoal e, portanto, odiosa, porque não tem sentido político ou religioso” (*Ibidem*: 28). Equivale isto a dizer que a violência está destinada a uma impossibilidade de tradução. Assim, a violência:

[c]ontraint également le spectateur à un face à face avec l'indéchiffrable, l'incompréhensible [...] car l'une des données de la violence (force brute, brutale, imprévisible) est bien son caractère inintelligible. La violence coupe de ce que l'on regarde ou entend de ce que l'on comprend. L'opacité du discours [...], son caractère décousu [...], ou inopérant [...] rendent bien compte du caractère à la fois « préhensible » de la violence (les corps mutilés sont touchés, déplacés, mangés) et « incompréhensibles » car il est impossible de trouver du sens, une logique, des liens entre tous les éléments que l'on voit. (*Ibidem*: 28)

A mesma linha de pensamento encontramos em S. Ballestra-Puech (*Théâtre et violence*, 2010). Argumentando que a questão mais premente que a representação da violência coloca é: “como sair da humanidade?”, discute o poder heurístico do teatro no domínio da política ou da antropologia. Assim, interpela o leitor: “a violência leva-nos para além ou para aquém da humanidade?”. A humanidade do ser humano – passe a redundância – era descoberta por Aristóteles no facto de este ser o único animal possuidor de linguagem e que por isso seria um “animal político”, que vive em sociedade e que está destinado a comunicar com os seus. Porém:

Or si la violence semble remettre en question la notion même d'humanité, c'est aussi parce qu'elle paraît vouer le langage à l'impuissance. Que peuvent les mots contre l'acte violent mais aussi que peuvent-ils pour rendre compte de cet acte, tant du point de vue du bourreau que de celui de la victime ? Le théâtre, qui allie le pouvoir des mots et celui des images, qui donne à voir et à entendre la souffrance du corps violenté, parvient-il à dépasser l'impuissance des uns et des autres ? (*Ibidem*: 13)

Contudo, ainda que a linguagem não consiga dar conta dos efeitos (ou manifestações da violência), é pela linguagem que esta, muitas vezes, se manifesta. “No diálogo trágico, as palavras quentes são muitas vezes substituídas pelo ferro frio”, escreve Girard (2005: 47). Ou, na formulação de Viv Burr, dando a entender que a verbalização da violência é ela própria um acto de violência:

Violence and wounding are both simultaneously material and discursive: simultaneously painful, full of pain, and textual, full of text. They are matters of experience of change in bodily matter, and matters of change in discursive constructions. Wounding, and what is meant by wounding, is historically, socially and culturally constructed; this is a matter of material discourse. Talk and text about wounding is not just representation, it is also (creation of) reality in its own right. The whole complex of wounding, talk about wounding and responses thereto is a cultural phenomenon that is both material and discursive. (Burr 2008: 11)

No capítulo introdutório de *Verbal Violence in Contemporary Drama* (1992), Jeanette R. Malkin abre muitas pistas para o entendimento da violência verbal. Afirmando que a exploração da relação entre o homem e a sua linguagem não é, obviamente, um tema exclusivo da dramaturgia do pós-guerra, admite porém que alguns textos dramáticos desse período elevam a linguagem a tema e actor principal:

[i]n their pessimistic vision of man's ability to remain free and humane in the face of verbal coercion; and in their warning that man has become a prisoner of his speech. The violent action of language is directed both against the audience and against the characters. In either case language is on trial: it stands accused of usurping and molding reality, of replacing critical thought with fossilized and automatic verbiage, of violating man's autonomy, of destroying his individuality. (Malkin 1992: 1)

Assim, epigrafada nestas três variantes – moldar a própria realidade; substituir o pensamento crítico por uma verborreia automática e acrítica; e destruir a individualidade – a linguagem será também um veículo para a representação da violência. De acordo com Malkin, os textos do pós-guerra (aqueles dos quais se ocupa⁵²) respondem a um duplo critério:

⁵² O estudo de Jeanette R. Malkin compreende os textos *Kaspar* (Peter Handke); *The Lesson* (Ionesco); *The Garden Party* e *The Memorandum* (Václav Havel); *Homeworker* e *Stiff-Necked* (Franz Xaver Kroetz); *Saved* e *The Pope's Wedding* (Edward Bond); *American Buffalo* e *Glengarry Glen Ross* (David Mamet); *Who's Afraid of Virginia Wolf?* (Edward Albee); *The Dance of Death* e *The Father* (August Strindberg); *Ubu Roi* (Alfred Jarry); e *The Tooth of Crime* (Sam Shepard).

[t]hematically, they are all concerned with man's subjugation or victimization through imposed or inherited verbal structures; *dramatically*, they all demonstrate concrete actions of language which are violent, coercive, and domineering. Language is either metamorphosed into a dramatic antagonist which destroys the characters or forces them into conformity with its pre-given structures and precept; or it is portrayed as an inescapable prison which determines the characters' fate and defines the limits of their world – conceptual and moral. (*Ibidem*: 1-2)

O que esta autora faz neste estudo é considerar a linguagem como uma forma de agressão, em especial na “dramatização da perda da autonomia humana e identidade através de pressões normativas, tendências reducionistas, ou na pre-determinação da linguagem” (*Ibidem*: 7). Portanto, na explicitação da violência verbal ocupar-nos-emos, em particular, da presença de linguagem obscena ou vulgar e da banalização do seu uso. A este propósito elabora George Banu:

Uma tal língua surpreende e desconcerta. A que é que corresponde uma tão explícita vontade de a rebaixar, de extrair os seus materiais mais grosseiros e de os atirar para cima do palco? Trata-se de um projecto estético com motivações explícitas. [...] Eles [os autores actuais] põem em causa uma língua construída, dominada, complexa, quando utilizam uma língua elementar que integra todos os seus resíduos e rejeita o conjunto das suas exclusões. É como se, através dessa libertação de qualquer censura, nos dessem a ouvir uma espécie de “regresso do recalcado” da língua. (Banu 2008: 83)

Banu entende que esta língua baixa se liberta de censuras e manifesta-se na sua dimensão agressiva: “primária, não burilada, insubmissa e banida” (*Ibidem*: 83). A subida à cena desta língua banida corresponderá a um projecto tanto estético como político:

Mas pode-se interpretar este regresso do recalcado da língua que atravessa os textos recentes como a prova dum vontade, dum desejo explícito de produzir um “efeito de real”. Não é o

realismo que se procura, mas sim o “efeito do real”: porque a maior parte das vezes estas peças situam-se numa posição contrária – reclamam-se da parábola ou então duma construção erudita. Este seria obtido graças à introdução duma linguagem que brota da rua, linguagem que acede assim ao palco antes proibido, mas hoje aberto a tais licensiosidades. Assim se dá a ouvir a língua daqueles que ficam fora do teatro aos espectadores que estão dentro. É como se, para lá das paredes do teatro, se ouvissem os sons da rua. Já nada é estanque e a língua baixa eclode sem a menor restrição. Cabe-lhe trazer um acréscimo de vitalidade, criar uma aproximação, produzir “real” através da simples presença. (*Ibidem*: 84)

Esta procura do “efeito de real” também se revela no modo como certos jargões profissionais, sotaques regionais ou idiosincrasias individuais podem desencadear actos de agressão, bem como no facto de a linguagem de uma determinada classe social poder denunciar um estado de “privação verbal”, estabelecendo-se assim uma ligação entre “pobreza verbal e imoralidade social” (*Ibidem*: 9). E também veremos a maneira como a linguagem se pode transformar em arma de agressão entre personagens, funcionando como uma arma de “rebelião contra a conformidade entorpecedora” (Malkin 1992: 9). A este respeito, acrescenta Slavoj Žižek, que a “violência verbal [...] é o último recurso de cada um dos tipos específicos de violência humana” (2008: 57), considerando que é a linguagem que torna a realidade intolerável.

Mas, tal como faz Florence Fix, consideraremos também a ausência de linguagem como uma possibilidade para a representação da violência.

[L]’ irreprésentable ne saurait se réduire à une difficulté technique [...], ni même à une donnée [...] ou encore éthique [...]. Sur scène l’irreprésentable est accumulatif et non soustractif : il est la somme de tous ces éléments, somme dotée d’un tel pouvoir de subversion qu’elle fragilise le théâtre lui-même. (Fix 2010 : 18)

Assim, a supressão da linguagem ou a escolha de uma linguagem não violenta, inócua, banal, imparcial – em alguns casos recorrendo ao artificialismo do jornalismo – denuncia a existência da violência, com maior tenacidade que quaisquer gritos ou

pungentes interpelações. “O silêncio afirma-se como a negação dos diálogos prolixos e pestilentos dos criminosos comparando-os com os seus actos de barbárie” (Fix 2010 : 19).

Mais le fait de donner la parole aux « monstres » et de réduire au silence leurs victimes [...] interroge également la théâtralité: la violence *de* théâtre donne la part belle aux criminels, comédies d’exception, metteurs en scène du crime qui s’en prévalent dans de beaux textes au panache indéniable [...]. La violence secoue et épuise les possibilités afin de s’opposer à la médiocrité du possible, le récit banal d’un adultère ou celui, non moins pauvre, d’une passation des pouvoirs su sommet de l’Etat. (*Ibidem*: 20)

2.3.1. Textos em análise

Uma dos traços caracterizadores da dramaturgia britânica deste período é a liberdade com que a linguagem é utilizada. *The Sport of My Mad Mother* (1964), de Ann Jellicoe, pela sua estrutura anárquica, desenfreada, ritualista, é um exemplo paradigmático. Mas, entre os textos seleccionados, também descobrimos peças em que se faz uma desmontagem formal das tradicionais estruturas narrativas com propósitos dramaturgicos. Em *Saint’s Day* assistimos aos desmoronar das relações dialógicas à medida que se desmorona a saúde mental das personagens e o próprio mundo em que elas habitam. Em *The Quare Fellow*, a dimensão coral, desorganizada, aleatória, em que a narrativa vai sendo apresentada, constrói uma impressão do mundo em permanente desequilíbrio – “à procura de uma briga”, na expressão de Kenneth Tynan. O mesmo é perceptível em *Dingo*, texto de uma linguagem feroz, não domada, próxima da dicção do *cabaret* e de números de *vaudeville* – longe da geometria naturalista. Para Michael Billington “esta libertação da linguagem era uma consequência necessária da preocupação com a violência” (Billington 2007: 109).

Theatre absorbed and reflected this growing culture of violence. And, as new writers emerged, they brought with them a vibrant theatrical diction: one that abandoned the clipped exchanges of

naturalism and the formal constraints of metre and rhyme to explore the music and muscularity of prose. (*Ibidem*: 109)

Esta nova dicção manifesta-se pois, de variadíssimas maneiras. Para além dos exemplos acima citados, manifesta-se recorrentemente naquilo que Banu trata como um “efeito de real”. Assim, muitos destes textos adoptam jargões profissionais ou sociais, que visam criar um retrato realista do mundo. São vários os textos que pintam com detalhe dialectos, sotaques ou um calão específico. São os casos, em particular, de *The Quare Fellow*, *Roots*, *Afore Night Come* ou *Saved*. Aí surgem personagens com sotaques e idiossincrasias linguísticas específicas: de prisioneiros irlandeses a uma família da região rural de Norfolk, do sotaque cerrado dos trabalhadores do Black Country inglês ao calão dos jovens londrinos, o linguajar das personagens procura um “efeito de real”, associando assim, na lógica de Georges Banu, a especificidade linguística de certas classes sociais a uma certa pobreza ou privação de meios. Esta estratégia em tudo difere dos textos de linguagem impecável, decorosa, da maior parte da dramaturgia precedente à primeira vaga de novos dramaturgos do pós-guerra. Esta linguagem “realista” sintoniza melhor as tensões sociais e as lutas de classe características do período e, necessariamente, a violência implícita nas relações entre as diferentes classes figuradas nos textos.

Com uma outra finura, em *Look Back in Anger*, a linguagem surge como o instrumento preferencial para o exercício da violência por parte de Jimmy Porter (o mais verborreico): é pelo atirar constante de opiniões e de comentários sobre as outras personagens que Porter vai ganhando ascendente sobre os outros e esculpindo o seu mundo. Porter metralha os outros, sobretudo Alison e Cliff, com a sua visão desencantada do mundo, moldando a realidade à sua maneira, quase fazendo esquecer, com a sua raiva palavrosa, que o mais brutal de toda a peça é o silêncio de Alison pela morte da Sra. Tanner.

A violência verbal aparece também associada à representação da dor. Não obstante a “geografia invisível” da dor, é pela linguagem que as experiências de dor tendem a ser traduzidas. São vários os relatos de ferimentos que parecem comprovar que é também pela linguagem que se evoca a dor: as lembranças de Jimmy da participação do seu pai na guerra (*LBA*), a descrição dos horrores praticados pelos soldados (*StD*), os comentários sobre a guerra de Dave (*TAJ*) e as narrações de guerra

dos soldados (*SMD*) ou as histórias de acidentes dos trabalhadores rurais (*ANC*), todas são erguidas pela linguagem.

Contudo, sente-se de maneira mais premente, nos textos estudados, a incapacidade da linguagem em traduzir a incomensurável violência que perpassa todas as formas da organização social da vida do pós-guerra. E nisso, Pinter é exemplar: em *The Birthday Party* é pela linguagem que a tensão (violenta) da peça se arquitecta. A linguagem dos hóspedes recém-chegados é utilizada como uma forma de opressão – poucas vezes eles são fisicamente violentos. Usam, sobretudo, a linguagem para manietar as suas vítimas e para limitar o seu espaço. A sua linguagem é, porque proferida pelos representantes das instituições, a linguagem do poder. Em *The Birthday Party*, este exercício do poder sente-se de maneira premente. De tal modo que Stanley, a personagem, neste caso, perseguida pelas instituições, ao interrogatório final responde com uma completa incapacidade de articular resposta, terminando com a animalesca emissão de sons guturais:

GOLDBERG: What do you think? Eh, boy?

STANLEY begins to clench and unclench his eyes.

MCCANN: What's your opinion, sir? Of this prospect, sir?

GOLDBERG: Prospect. Sure. Sure it's a prospect.

STANLEY's hands clutching his glasses begin to tremble.

What's your opinion of such a prospect? Eh, Stanley?

STANLEY concentrates, his mouth opens, he attempts to speak, fails and emits sound from his throat.

STANLEY: Uh-gug... uh-gug... eeehhh-gag... (On the breath.)

Caahh... caahh...

They watch him. He dreams a long breath which shudders down his body. He concentrates.

GOLDBERG: Well, Stanny boy, what do you say, eh?

They watch. He concentrates. His head lowers, his chin draws into his chest, he crouches.

STANLEY: Ug-gughh... uh-gughhh...

MCCANN: What's your opinion, sir?

STANLEY: Caaahhh... caaahhh... (*BtP: 78-79*)

Esta incapacidade prova a profunda falência da linguagem em conseguir contrariar as forças sistémicas que exercem violência sobre os indivíduos. Contudo, para Mary

Luckhurst, é precisamente esta vontade em querer comunicar, mesmo sabendo que lhe será impossível fazê-lo, que lhe confere dignidade trágica (Luckhurst 2006: 361).

Desta forma, a linguagem surge destruída pela dor e pela ameaça. E, sensivelmente, este é o mesmo campo onde se desenvolve *Saved*, de Bond: o da falência da linguagem como amostra da ruína da humanidade. Os jovens, que Bond coloca a habitar um mundo privado de esperança e dos mais elementares laços de solidariedade entre indivíduos, não conseguem articular a sua desesperança. O que só os afunda ainda mais no pântano social em que Bond os colocou, sem qualquer hipótese de salvação.

Para Jeanette Malkin, há, nesta peça, dois modos de discurso:

The aggressive and compulsively abusive “group-lingo”; and the occasionally more restrained, almost laconic form of dialogue which often occurs between two speakers, usually when some form of intimacy threatens. (Malkin 1992: 128)

Assim, a linguagem funciona como uma arma de arremesso, cuja “função é repelir o contacto” (*Ibidem*), sendo que a única maneira eficaz de escapar a esta agressão é o silêncio. “Don’t speak to’em at all”, aconselha Harry a Len, “It saves a lot a misunderstanding” (*Svd*: 120).

A linguagem é, aqui, insuficiente para traduzir a violência. O efeito é profundamente anti-catártico. Fecha-se num círculo reduzido de violência íntima, pessoal, sem significado para as razões colectivas: paradigmaticamente figurado na personagem Harry, em *Chicken Soup with Barley* (de que vamos tendo apenas breves notícias em *I’m Talking About Jerusalém*) que vai definhando física e moralmente, perdendo a habilidade para, sequer, articular palavras, ou na gaguez do Padre Aldus, em *Saint’s Day*, que o impede de encontrar aliados fora da sua biblioteca.

A supressão da linguagem vai assim sublinhando a incapacidade de nomear as reais circunstâncias da violência. Ou, em vez da supressão, assistimos a um branqueamento da linguagem, denunciadora da violência latente na sociedade, pela via da poesia ou da elipse. Ou, tal como declara John Whiting:

One of the reasons for the decline in dramatic writing is the shift, actually the debasement, of language which has happened towards the middle of this century. An age which can talk in all seriousness of “peace offensive”, refer to an intercontinental

ballistic missile as a “defensive weapon” and as a practical possibility speak of a “democratic monarchy” is not the easiest to communicate with on the level of pure sense. There are instances today (...) when a writer may be misunderstood because he is saying exactly what he means. (Whiting 1999: 30)

Este branqueamento é perceptível em *Everything in the Garden*, onde a linguagem polida de uma classe média suburbana mascara a agressividade com que as personagens resolvem algumas das situações (chegam mesmo a cometer um assassinio colectivo). Falar sobre objectos de consumo (casas, propinas, carros...), neste texto, é um substituto para falar do que realmente importaria falar: a ruína dos laços de fraternidade e do corpo.

Mas a linguagem serve também como instrumento de premonição da violência. Em Bond, por exemplo, a aparente ingenuidade da canção de embalar de Barry (*Svd*), imediatamente antes da cena do apedrejamento, denuncia a bruta incapacidade de entender o peso da linguagem e de perceber o horror que se esconde por detrás da aparentemente inocente paródia pueril a uma conhecida melodia:

Rock a bye baby on a tree top
When the wind blows the cradle will rock
When the bough breaks the cradle will fall
And down will come baby and cradle and tree
An’ bash its little brains out an’ dad’ll scoop
‘em up and use ‘em for bait. (*Svd*: 63)

Não há mais do que escutar o que as personagens vão dizendo para perceber que para a violência irromper será apenas uma questão de tempo. A mesma dimensão premonitória descobre-se, em *Afore Night Come*, de Rudkin, nos constantes comentários sobre o calor, as dores de cabeça ou a sinusite. Por um lado, é pela linguagem que se consegue revelar a humanidade das figuras retratadas – como se a nomeação da dor as legitimasse a uma existência realmente humana; mas, por outro lado, a recorrente lembrança da fragilidade do corpo humano, alertará para a iminente cedência às forças sistémicas.

Ainda considerando a violência verbal, é também certo que verbalizar a violência é, em si, um acto de violência. A linguagem musculada da maioria dos textos deixa entender que esta dramaturgia olha desabridamente para o mundo sem

contemplações retóricas, mostrando como a violência se manifesta nas mais variadas situações e das mais variadas maneiras.

2.4. Violência de guerra

A guerra é a base da nossa história, da nossa vida, e
de todo o nosso ser. É, repito, tudo.
Pierre-Joseph Proudhon (1861)

“Se é verdade que a violência é universal, nem todos os tipos de violência o são. A guerra não o é. Não há nada na natureza humana que garanta que a guerra seja necessária – e muito menos a guerra nuclear, um tipo de violência que é completamente irrelevante para a vida emocional do homem” (Lief 1969: 61). Entender a guerra desta maneira é retirar-lhe qualquer dimensão etiológica. É torná-la uma coisa artificial, programada, estruturada. Tratando precisamente da “estrutura da guerra”, Elaine Scarry sublinha dois aspectos: “[p]rimeiro, que a actividade imediata da guerra é ferir; segundo, que a actividade imediata da guerra é uma competição” (1985: 63). Desta maneira, entende que participar numa guerra implica participar não só num acto de agressão que visa provocar ferimentos, mas também na actividade recíproca de ferir em que o objectivo é infligir mais feridas do que o adversário. Assim, Scarry defende que a guerra tem uma estrutura entendível, considerando que a guerra se desloca daquilo que é “essencialmente um acontecimento entre duas pessoas para algo que envolve centenas de indivíduos” (*Ibidem*: 20).

O lugar para discutir as propostas de Scarry não é, certamente, este. Mas interessa-nos manter estas duas premissas da autora norte-americana. A guerra trata, em última instância, de ferir e é uma competição. Assim, infligir um número superior de ferimentos ao outro é o objectivo primordial da guerra, seja em que escala for. Contudo, aquilo que nos interessa discutir são as maneiras como o infligir dos ferimentos é reformulado quando é apresentado ou verbalizado, por um processo de, segundo Scarry, omissão e de redescrição.

The first two paths by which injuring achieves invisibility – omission and redescription – are, of course, nearly inseparable; they are manifestations of one another. Redescription may, for example, be understood as only a more active form of omission: rather than leaving out the fact of bodily damage, that fact is

itself included and actively cancelled out as it is introduced into the spoken sentence or begins to be recorded on a written page. Alternatively, omission may be understood as only the most successful or extreme form of redescription where the fact of injury is now so successfully unfolded within the language that we cannot even sense its presence beneath the surface of that language, or point to the phrase or clause where (as in redescription) it has almost surfaced and then been held in place once more. (*Ibidem*: 70)

Estes processos de “omissão e redescrição” têm o efeito de neutralizar a linguagem da guerra, fazendo com que a descrição da guerra seja feita com recurso a metáforas, alegorias, eufemismos, numa linguagem anódina e burocrática. Esta banalização da guerra pela linguagem permite uma familiarização com os horrores e métodos bélicos, fazendo-os entrar no discurso do dia-a-dia. Mas a omissão e a redescrição manifestam-se também em operações como o acto de transformar a guerra numa actividade de defesa, pensando-a como uma actividade preventiva ou profilática (exemplo absoluto na escalada de armamento nuclear em que, supostamente – e paradoxalmente –, a aquisição de armas visava a conquista da paz); em referir os corpos feridos ou passíveis de ser feridos como vegetais (“cherry picker” [apanhador de cerejas], o nome para o suporte de mísseis americanos; “Sherwood Forest” [Floresta de Sherwood] e “Pink Rose” [Rosa Cor-de-rosa], o nome de algumas missões norte americanas no Vietname; “logs” [troncos], nome atribuído aos prisioneiros sujeitos a experiências médicas em campos japoneses durante a Segunda Guerra Mundial (Scarry 1985: 66)); ou em diluir o corpo do soldado num corpo imaginário do exército, entendido como um único combatente, mormente um gigante. Revela-se rapidamente o choque entre o indivíduo e as instituições, sendo o singular preterido em relação ao colectivo.

Ainda segundo Elaine Scarry, as estratégias de neutralização da guerra passam também por uma referência metafórica ou eufemística aos ferimentos como danos colaterais de um processo que visa um bem maior (a democracia, a liberdade); como uma estrada que ainda que atribulada (os ferimentos) se destina a um lugar melhor; ou por entender os ferimentos como um custo necessário para alcançar a paz.

Sobre a presença da guerra enquanto temática ou motivo, David Lescott, em *Dramaturgies de la Guerre* (2001), alerta que a primeira dificuldade de um estudo sobre a relação entre a dramaturgia e a guerra consiste em não ficar subjugado pelas

afinidades temáticas. Assim, a hipótese que preside à sua obra é que a guerra, mais do que uma temática ou o sujeito de uma acção, é uma pulsão dramaturgica que organiza o interior das modificações da forma dramática canónica. Com uma abordagem verdadeiramente original a esta questão, Lescott faz equivaler a noção de drama absoluto (de Szondi) à ideia de Guerra absoluta (Clausewitz, *De la Guerre / On War*). Muito sumariamente, Peter Szondi concebe que o modelo dramático que vigorou, no seu entender, do século XVI até às duas últimas décadas do século XIX (momento a partir do qual terá entrado em crise) é absoluto e primário. Absoluto, no sentido em que tudo o que o leitor/espectador precisa saber é dado pelo próprio drama, através de relações dialógicas inter-pessoais – um drama que se basta a si próprio sem haver necessidade de um conhecimento do mundo (razão pela qual Szondi exclui as peças históricas deste modelo “absoluto e primário”); e primário, uma vez que tudo acontece à frente do leitor/espectador como se ocorresse pela primeira vez, erguendo-se assim um mundo autónomo.

Contudo, argumenta Lescott, a guerra contemporânea – que evolui do duelo interpessoal para uma dimensão mais complexa – põe em causa o modelo dramático:

Sauf, à perpétuer l’image d’un destin historique sans cesse égal à lui-même, ou à considérer la chose militaire comme immuable et jamais affectée par les bouleversements techniques et politiques, le drame dans son acception absolue, celle d’un affrontement interindividuel, ne saurait plus véhiculer la réalité da la guerre moderne. (Lescott 2001: 22)

Nesse sentido, a presença da guerra poderá até condicionar a própria matriz formal do texto e das suas possibilidades:

La guerre, telle qu’on peut la concevoir dans une dramaturgie moderne, n’agirait plus comme action (c’est-à-dire comme objet de l’imitation), mais véritablement comme structure et dynamique, conditionnant la forme de l’œuvre théâtrale qui l’exprime. (*Ibidem*: 37)

Esta perspectiva faz substituir a representação da guerra (ou episódio de guerra) por uma “actualização das potencialidades do político ou do histórico pela guerra que inflige consideravelmente a estrutura das dramaturgias consagradas à coisa militar”

(*Ibidem*: 37). Tudo isto parte do pressuposto de que os grandes ciclos históricos são desencadeados e mais bem definidos por guerras ou conflitos bélicos. E, pior, que vivemos num Estado Virtual de Guerra. E aqui Lescott oferece uma distinção (para nós) muito operativa entre “acção de guerra” e “estado de guerra”.

As dramaturgias de “acção de guerra” corresponderão a uma fórmula que designa uma dramaturgia em que o evento militar surge como constitutivo do conteúdo da obra mas que não equivale a acção dramática – antes a problematiza, aproximando-se assim do teatro épico brechtiano.

A dramaturgia de “estado de guerra” consiste numa abordagem polemológica (ou seja, privilegiando as variáveis sociais ou políticas da guerra).

Envisageant la question sous l'angle du phénomène militaire, elles demandent sans doute à être confrontées à un autre point de vue, solidaire d'une conception polémologique, que ne se limiterait pas au champ de bataille mais aborderait la guerre comme symptôme ou maladie du corps social, voire de l'humain tout court. Il conviendrait donc de penser la guerre comme désorganisation du politique, mise en crise de la cité et de ses institutions, mal social frappant le groupe et atteignant du même coup l'individu. Penser la guerre nom comme « action », c'est-à-dire comme conflit ou combat mettant aux prises des groupes constitués autour d'un antagonisme, mais comme « état ». (*Ibidem*: 46)

Com efeito, o tratamento da guerra é um dos tópicos mais recorrentes na arte do pós-Segunda Guerra Mundial, tendo uma presença particularmente significativa da dramaturgia deste período. Assim, a violência da guerra manifestar-se-á na presença de personagens que são parte da hierarquia militar, ou que tiveram uma qualquer presença na guerra. Mas também em situações de guerra ou em que a acção dramática se situe em contexto bélico. De igual modo, procuraremos encontrar um estado de guerra em situações aparentemente de paz, traduzidas em conflitos de classe ou na desadequação de antigos combatentes a contextos pacíficos, ou no testemunho de violência massiva, no caso particular dos campos de concentração nazis; e na ameaça perene do apocalipse nuclear.

2.4.1. Textos em análise

A guerra assume, de várias maneiras, uma presença dominante sobre a quase totalidade das peças estudadas. De maneira mais visível, ou de forma mais subtil, a guerra, o medo da guerra, ou o trauma da guerra dominam a maioria das narrativas apresentadas. Ainda que a guerra não seja directamente nomeada em todos os textos, a sua presença insinua-se das mais variadas maneiras. “Suponhamos que bombas atómicas, campos de concentração e segurança social nunca são mencionados. [...] Isso não significa que não estejam presentes [no texto] ou que não existam”, afirmava claramente John Whiting (1999: 21). A guerra que serve como referente a estes textos é, muito claramente, a Segunda Guerra Mundial (mesmo que a acção dramática seja situada em 1859, como em *Serjeant Musgrave’s Dance*).

Recuperando a distinção de David Lescott entre dramaturgias de “acção de guerra” e “estado de guerra”, faremos a distinção entre aqueles textos em que a acção dramática decorre em contexto de guerra e aqueles em que a guerra surge de maneira mais metafórica. Deste modo, a guerra é palco para a acção dramática de somente dois textos: *Serjeant Musgrave’s Dance* e *Dingo*. E, ainda assim, o texto de Arden não é situado na frente da batalha, mas sim numa aldeia do interior, em território amigo (os soldados são confundidos com um pelotão de recrutamento). Assim, apenas a peça de Charles Wood decorre em ambiente de guerra: da Segunda Guerra Mundial, mais precisamente. Assim, o primeiro acto decorre no Deserto Ocidental, em 1942, em plena guerra no deserto, em diferentes locais; o segundo acto num campo de prisioneiros de guerra, na Alemanha de 1943; nas praias da Normandia, em Junho de 1944; e, outra vez, num campo de prisioneiros, mas desta feita em Agosto de 1944. O terceiro acto decorre numa latrina, na frente de batalha, algures em França, em 1944; e, de novo num campo de prisioneiros, na Alemanha, em 1945; em Luneburgh Heath, o quartel-general do exército aliado, em 1945; e terminará, no mesmo campo de prisioneiros de guerra, com a chegada do vitorioso exército aliado.

A guerra, aqui, é, portanto, determinante. O tema central do texto é, precisamente, a guerra e a exploração dos temas menos heróicos dos conflitos bélicos. Wood não faz aparecer as grandes batalhas nem a gesta épica, mas antes compõe um quadro de incidentes e anedotas, justapostos ao gosto de uma paródia grotesca sobre a guerra. *Dingo*, sendo um texto em que a acção de guerra é dominante, escava sobretudo as razões que levam ao estado de guerra – que na sua peculiar óptica são o orgulho, a

arrogância ou os interesses económicos. A tese de Wood parece ser a seguinte: o branqueamento da linguagem e o escamoteamento da própria experiência da guerra só promoverá mais conflitos no futuro. A personagem Dingo, nas suas réplicas finais, tece um dos mais viris comentários à guerra na dramaturgia do pós-guerra:

DINGO: I want to go home to my wife who cries, she has cried since the day I went away, she cried because I went away – she cried all the time I was in the drill hall down the road, she cried when I moved to Wembley Stadium, a twopenny bus ride, she cried, all weekend I was home, she has cried since 1939... she doesn't cry because I'm suffering, because I'm not, she doesn't cry because I'm shot at... she cries because I've gone away, and she won't stop crying and she will go out of her mind and be put in hospital for ever, which she did, which is where she is today in 1967...

The thing I blame that bastard for more than anything is that he has taken away my sorrow, like the lads on that bloody ridge, the first time I knew it was gone, like we tossed the Eyetie prisoners over the ledge to their death, British soldiers did this at Karen, we did... I did, over.

That's what I blame that bastard for more than anything, chopping off; more like wearing away, rubbing down my compassion to not a thing, it is nothing. Alamein, Alamein, Alamein... What was this wailing? It was the wailing of my wife – it was the wailing of myself; it was the wailing of all that I have seen die and it was nothing. It is such a pity this war was not fought for them... I might have kept my compassion, I might not have felt guilty, which I don't, because everybody will say it was fought for them. It was not. It was fought for all the usual reasons. (*Dng*: 373-74)

Serjeant Musgrave's Dance, ideologicamente, não está muito longe de *Dingo*. Também Arden se ocupa em expor as contradições da guerra e as verdadeiras razões que atiram indivíduos e nações para conflitos armados. Ao enfatizar a matemática macabra das contas que os soldados fazem para encontrar o justo número de vidas que compensariam a perda de um camarada, Arden acentua o lado maquinal, artificial,

estruturado da guerra. Mas mais do que isso, Arden ocupa-se em expor a verdadeira natureza da guerra, em pôr a ridículo os valores tradicionalmente tidos como heróicos e revelar a animalidade e a irracionalidade por detrás da guerra. A guerra é, neste texto, entendida como uma exploração cruel da vida dos soldados. O lado perverso desta denúncia é que a defesa da paz será feita com o rigor da disciplina militar: os soldados desertores em missão redentora continuam a respeitar a hierarquia e mantêm as suas vidas organizadas de acordo com a artificialidade e a estruturação militar. Mas o propósito último dos soldados (e o da peça) é fazer luz sobre as verdadeiras razões da guerra:

MUSGRAVE: [...] You don't understand about God! But you think, yourself, you, alone, stupid, without a gill of discipline, illiterate, ignorant of the Scriptures – you think you can make a whole town, a whole nation, understand the cruelty and greed of armies, what it means, and how to punish it! (SMD: 126)

Ou, mais explicitamente:

ATTERCLIFFE (*gravely*): All wars, Serjeant Musgrave. They've got to turn agains't all wars. Colonial war, do we say, no war of honour? I'm a private soldier, I never had no honour, I went killing for the Queen, I did it for me wages, that wor my life. But I've got a new life. There was one night's work, and I said: no more killing. (SMD: 131)

Contudo, na maior parte dos textos seleccionados a guerra não é o epicentro da acção dramática. Há textos em que algumas personagens combateram na Segunda Guerra Mundial ou tiveram com ela uma relação próxima: é o caso de Harry, em *Saved*; dos soldados fugitivos da prisão, em *Saint's Day*; de Dave em *I'm Talking about Jerusalem*, que combateu na Guerra Civil de Espanha e na Segunda Guerra Mundial; dos trabalhadores rurais em *Afore Night Come*, que conversam repetidas vezes sobre a sua participação na guerra; de Stephen e Bill, pacatos maridos de classe média que estiveram na Guerra; ou de Leonie Pimosz, uma judia polaca sobrevivente de um campo de concentração nazi, em *Everything in the Garden*. Todos eles trazem para os tempos de paz a memória da guerra e da violência tida como legítima em contextos bélicos. E, o mais perturbante, é que muitas das reminiscências da guerra são revestidas de uma certa

nostalgia, o que reforça a sua desadequação aos novos tempos de paz. Em *Saved*, afirma o jovem Harry:

HARRY: War? Most I remember the peace na'quiet. Once or twice the 'ole lot blew up. Not more. Then it went quiet. Everythin' still. Yer don't get it that quiet now. (*Svd*: 118)

E, continuando, respondendo à pergunta de Len: “Kill anyone?”

HARRY: Must 'ave. Yer never saw the bleeders, 'cepting' prisoners or dead. Well, I did once. I was in a room. Some bloke stood up in a floor. Lost, I expect. I shot 'im. 'E fell down. Like a coat falling' off a 'anger, I always say. Not a word. (Pause) Yer never killed yer man. Yer missed that. Gives yer a sense a perspective. I was one a the lucky ones. (*Svd*: 118)

A imagem de um casaco a cair de um cabide para ilustrar a morte de um soldado ou o facto de Harry chamar “bleeders” (aqueles que sangram) aos soldados feridos, aponta para uma neutralização da linguagem da guerra, com o efeito perverso de banalizar os seus horrores – processo frequente quando em contextos de dor, de acordo com Elaine Scarry (1985). Mas talvez a peça onde mais agudamente isto se sente seja em *Everything in the Garden*, onde toda a acção circula em torno da banalização e da normalização da prostituição, provando que todo o mundo do pós-guerra se rege por uma outra partitura moral:

LEONIE: Nothing is disgusting, unless you are disgusted.

JENNY: I am.

LEONIE: Not me.

JENNY: You!

LEONIE: Yes, me. Look, I remember when the Nazis said I was disgusting. We were all disgusting, but we were not disgusted. Nothing you are or do yourself offends yourself. Disgust is only hate and hate is for other people. (*ETG*: 156)

Em *Look Back in Anger* lamenta-se a perda dos valores tradicionais. E, muito curiosamente, ambas as personagens que ocupam os extremos da cosmovisão apresentada por Osborne, lamentam a mesma coisa: Jimmy Porter condena a falta de

causas pelas quais valha a pena lutar; o Coronel, pai de Alison, lamenta o desaparecimento da Inglaterra Imperial e dos valores que a caracterizavam:

COLONEL: [...] The England I remembered was the one I left in 1914, and I was happy to go on remembering it that way. Beside, I had the Maharajah's army to command – that was my world, and I loved it, all of it. (*LBA*: 66)

No caso de Jimmy Porter, esta sensação agudiza-se uma vez que o sentimento de perda de ideais é associado à perda do seu pai:

For twelve months, I watched my father dying – when I was ten years old. He'd come back from the war in Spain, you see. And certain God-fearing gentlemen there had made such a mess of him, he didn't have long left to live. Everyone knew it – even I knew it. But, you see, I was the only one who cared. [...] Every time I sat on the edge of his bed, to listen to him talking or reading to me, I had to fight back my tears. At the end of twelve months, I was a veteran. (*LBA*: 56)

Em Osborne, neste texto, a guerra surge como uma reminiscência nostálgica, mergulhada ainda numa aura de glória (entretanto perdida). Em *The Quare Fellow*, a guerra é lembrada de uma forma mais disruptiva:

PRISONER A: [...] during the war, we used to wish for an air-raid. We had one and we were left locked up in our cells. We stood up on our tables and took the blackout off the windows and had a grand-stand view of the whole city burning away under us. The screws were running round shouting in the spy-holes at us to get down from the windows, but they soon ran off down the shelters. We had a great view of the whole thing till a bomb landed on the Assize Court next door, and the blast killed twenty of the lags. They were left standing on their tables without a mark on them, stone dead. Sure anyway, we all agreed it broke the monotony. (*QFL*: 47-48)

Igualmente determinante para a dissolução das grandes causas – e ainda no que diz respeito à violência de guerra – será também o clima de ameaça nuclear. Assim,

Porter declara que se alguma bomba atômica explodir, será: “as pointless and inglorious as stepping in front of a bus” (*LBA*: 83). O texto de Pinter surge completamente imergido neste clima, sendo inclusive esse um dos temas centrais da obra. A manutenção de uma qualquer organização policial de um estado totalitário, de um qualquer estado de exceção que justifica o uso da violência, têm como referente o combate de espões em clima de Guerra Fria e o receio de que a militarização e o policiamento dos cidadãos empurre o mundo para uma sociedade privada de liberdades individuais. Em *Afore Night Come*, e durante toda a peça, os trabalhadores têm medo que os helicópteros com os pesticidas cheguem e despejem o seu conteúdo sobre as suas cabeças, associando Rudkin este clima de ameaça permanente à possível iminência de um desastre nuclear. Com efeito, uma das personagens exclama:

Ah. Make an Hiroshima on us. Eh, don't you laugh [...] Proper bloody Hiroshima. (*ANC*: 44)

O mesmo receio paira sobre os casais de *Everything in the Garden*:

BERYL: You know what to do if they start dropping the things.

BILL: Harp lessons, that's all we'll need. (*ETG*: 191)

Assim, a guerra, das mais diversas formas e com os mais variados graus de distanciamento dos imaginários sugeridos pelos textos, assume um papel estruturante para esta dramaturgia.

Conclusão

Sair da ficção para entrar na realidade

[O] texto dramático pressupõe e, ao mesmo tempo,
opõe-se ao teatro.
Ruby Cohn (1991)

Mas o que é que nós vos fizemos? Porque é que nos
infligem isto?
(Anon. *apud* Banu & Tackels 2005: 204-05)

“O problema com a representação da violência no teatro”, afirma Paulo Eduardo Carvalho em “Crises de representação” (2008), “é que ela tem de escapar tanto à superficialidade como à vulgaridade buscando um tipo muito particular de intensidade que deverá variar de acordo com a peça e as estratégias convocadas pelo seu autor, mas que terá sempre de ser capaz de se erguer acima da banalização a que sistematicamente a condenam os mecanismos mediáticos do nosso mundo contemporâneo”. E continuava:

A violência apresenta-se, assim, como um desafio extraordinário para a qualidade liminal do teatro: justamente porque a realidade de qualquer situação no teatro é ao mesmo tempo um facto e uma ficção, tanto o dramaturgo como aqueles que dão voz e corpo à sua ficção têm de saber explorar o extraordinário potencial imaginativo e criativo desse espaço de liminalidade absoluta que é o palco. A representação da violência apresenta-se como particularmente apta para trazer de volta, ou para sublinhar, a dimensão de acontecimento de que o teatro parece tantas vezes – orgulhosamente – afastado. Verbalmente enunciada ou fisicamente representada, a violência no teatro parece só justificada – isto é, resgatada da banalidade em que muita da indústria do divertimento a converteu – quando abre algum tipo de espaço para novos entendimentos. (Carvalho 2008: 89)

A clareza do argumento de Paulo Eduardo Carvalho entra em linha com o que Josette Féral defende em “From Event to Extreme Reality” (2011). Neste artigo, Féral argumenta que a apresentação de cenas excepcionalmente violentas ou extremas são uma das maneiras mais significativas que o real encontrou para emergir em vários formatos artísticos e que estas cenas, em particular no teatro, trazem a arte para fora das suas molduras ficcionais solicitando uma resposta semelhante à que é provocada por um acontecimento real.

My theory is that these scenes bring art, particularly theatrical art, out of its theatrical framework to create the event, in truth, the spectacular, onstage by substituting a violent performativity accompanied by a sense of extreme presence identical to that experienced when faced with a real event. (Féral 2011: 52)

É certo que Féral está aqui a pensar no trabalho de criadores como Jan Lawers, Romeo Castellucci, Alain Platel, Pippo Delbono ou Jacques Delcuvellerie, que trabalham mais precisamente com a representação do “extremo”, ou, na formulação de Paul Ardennes, com uma “estética do transbordamento dos limites” (*Extrême: Esthétiques de la limite dépassée*, 2006). Mas é também certo que esses limites dependem dos contextos em que estão inseridos e que, do pós-Segunda Guerra Mundial até aos dias de hoje, os limites se alteraram profundamente.

Assim sendo, os argumentos de Paulo Eduardo Carvalho e Josette Féral encerram em si as traves mestras do trabalho que aqui concluímos. Portanto, para este estudo, é estruturante a ideia de que a representação da violência pode ser um meio para resgatar o teatro da banalização e da condição de entretenimento para que muitas vezes (e muitas dessas vezes, voluntariamente) é empurrado, acantonando-se, assim, num espaço de importância relativa e dominado pelos interesses avulsos de um individualismo extremo. Por outro lado, é ainda verdade que o teatro se presta particularmente apto a mostrar a violência e a conceder-lhe a gravidade necessária ao seu pleno entendimento.

Desta maneira, a representação da violência que se entende aqui é a que se propõe transcender tanto a superficialidade como a vulgaridade, visando uma alteração ou uma transformação do real através da transformação dos intervenientes no processo teatral. A violência pode surgir, assim, para enfatizar a experiência teatral como um

espaço de transformação – de liminalidade, no sentido em que Erika Fischer-Lichte, segundo Arnold Von Gennep e Victor Turner, a entende⁵³:

In theatre, it is principally the spectators who are exposed to the possibility of a change in identity and this happens in a process where, before their gaze, the actors seem to take on the identity of role figures which they in fact only bring forth through performative acts. This does not exclude the possibility that the ‘auto-suggestive powers of the actor’ might also provoke a transformation in the actor which, however, must be achieved in him in such a controlled way that it can be repeated every evening. In this sense, theatre can be described as a liminal space. (Fischer-Lichte 2004: 4)

Neste sentido, a experiência teatral assemelhar-se-á a um rito de transição ou de passagem em que os intervenientes estão sujeitos a um processo de transformação, que Erika Fischer-Lichte descreve em três fases: a fase da separação, na qual o indivíduo é separado da sua comunidade de origem; a fase de transformação (ou liminal), na qual é colocado numa situação aberta a todas as possibilidades e em que é solicitado a experimentar diferentes identidades até que esteja pronto a adoptar uma nova identidade; e uma fase de incorporação, em que o indivíduo regressa à sua comunidade, sendo então re-integrado e confirmada a sua nova identidade. Em suma, e seguindo o argumento de Fischer-Lichte:

Isto quer dizer que o espectáculo transfere o espectador para um estado que o aliena da vida quotidiana, das normas e regras que nela são válidas, sem, todavia, lhe mostrar como pode encontrar uma reorientação. Um tal estado é percebido como um prazer, bem como um tormento. A transformação que se opera no sujeito pode ser muito diversa: na maior parte dos casos serão transformações temporárias, que duram apenas um tempo limitado, o tempo do espectáculo. Elas incluem mudanças dos estados – fisiológicos, afectivos, energéticos e motores – do corpo, mas também efectivas mudanças de estatuto, como de

⁵³ Cf. o ensaio de Arnold Van Gennep, “The Territorial Passage” (in Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Vol. I: 27-35); e, de Victor Turner, “Social Dramas and Stories About Them” (*Ibidem*: Vol. III: 108-133).

um estatuto de espectador para o de actor, ou na construção de uma comunidade entre actores e espectadores ou apenas entre espectadores. (Fischer-Lichte 2005: 73)

No processo, a que se refere Erika Fischer-Lichte, a representação da violência pode intensificar e reforçar, garantindo os níveis de intensidade necessários a uma transformação efectiva e potencialmente perene. Aleks Sierz, lembrando a especificidade da experiência performativa e respondendo à (sua própria) pergunta – “Como pode o teatro ser chocante?” –, avança com a resposta:

The main reason is that it is live. Taboos are broken not in individual seclusion but out in the open. When you're watching a play, which is mostly in real time with real people acting just a few feet away from you, not only do you find yourself reacting but you also know that others are reacting and are aware of your reaction. (Sierz 2001: 7)

Ou, sobre a mesma questão e de forma mais contundente, como define J. D. Martinez:

Thus, to an overwhelming extent an audience member's response to dramatized violence is visceral. The viewer is not afforded time to think, to be critical, or to reflect. During the act of violence itself, for a few vulnerable moments, he or she is transfixed. Reason and judgement are halted in a classic “suspension of disbelief”. The viewer simply reacts emotionally to the carefully constructed, sequential stimuli. The acts of violence themselves are drained of meaning and context. In short, the spectator is not allowed to consider intellectually the consequences or significance of what is happening. (Martinez 2006: 82)⁵⁴

⁵⁴ Esta abordagem de J. D. Martinez denuncia a alegada falácia de uma análise contextual como um meio para avaliar a representação da violência. A esta opinião contrapor-se-á a proposição do antropólogo David Riches que sugere que a percepção da violência depende em absoluto do contexto. O seu conceito de “Triângulo de Violência”, triângulo constituído por *performer*, vítima e testemunha, sugere que cada um destes elementos terá um entendimento diferente dos factos: o agressor tenderá a achar a sua acção legítima; a vítima terá um entendimento oposto ao do agressor; e as testemunhas tenderão a entender a circunstância de acordo com o seu grau de proximidade com o *performer* ou com a vítima. Cf. David Riches, “The Phenomenon of Violence”, *The Anthropology of Violence*. Oxford / New York: Blackwell, 1986, pp. 1-27.

Susan Sontag, em *Olhando o sofrimento dos outros*, considera que algumas imagens de violência são “símbolos de sofrimento [que] podem ser usados como *memento mori*, como objectos de contemplação para aprofundar o nosso sentido da realidade; como ícones seculares” (Sontag 2007: 125). Mas, para que tenha efeito – e que podia resultar em protestos activos contra a realidade representada, confirmando assim o “intolerável realismo da imagem” (*Ibidem*: 69) – são precisos espaços de recolhimento para a sua contemplação. Contudo, afirma Sontag, é difícil encontrar, nas sociedades contemporâneas, lugares que possam favorecer um estado de isolamento e meditação.

A proliferação das imagens de violência nos meios de comunicação generalistas, em circuitos publicitários e em diversos contextos artísticos banaliza a gravidade inerente a uma imagem de violência e empurra a sua recepção para o campo lato e tendencialmente acrítico do entretenimento. Contudo, dada a especificidade do contexto performativo – mais do que um livro, uma galeria de arte, as páginas de um jornal, o ecrã de uma televisão ou de um computador – o teatro presta-se a ser esse espaço “sagrado” (para usar o termo escolhido por Sontag) “reservado à gravidade” (*Ibidem*) e que pode ter como resultado o de devolver à violência a sua importância. E este é dos melhores argumentos para justificar a utilização da violência no teatro.

A representação da violência não será, obviamente, a única estratégia ou o único meio eficaz para a intensificação da experiência teatral. E nem será, em absoluto, rigorosamente necessário que a experiência a que o espectador é sujeito seja assim radicalizada. Mas, atendendo à banalização e à vulgarização a que a representação da violência tem vindo a ser sujeita e à posição privilegiada do teatro para a sua representação, torna-se evidente que a violência em palco pode facilitar o carácter liminal da experiência teatral.

Estes argumentos convergem com o célebre ensaio de Jean-François Lyotard, “La dent, la paume” (1973)⁵⁵. Aí, o filósofo francês questiona a reversibilidade entre o signo e o seu significado, partindo da seguinte metáfora: alguém tem uma dor de dentes e, por isso, crava as unhas na palma da mão. Em cena, a representação só dá acesso às unhas cravadas na palma; a dor de dentes fica ausente, invisível – um referente exterior. Acreditando na reversibilidade entre estes dois pólos, tem-se a expectativa de que um levará ao outro, permitindo a sua mútua descodificação. Contudo, Lyotard questiona a

⁵⁵ Publicado em *Des dispositifs pulsionels* (1973). Integra também, em tradução inglesa, a antologia editada por Phillip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol.2 (2003), com o título “The Tooth, The Palm” (25-31).

reversibilidade desta ligação. Assim, apresentando aquilo que apelida de “teatro energético”, defende que o que ocorre no teatro não é a alusão a referentes exteriores, mas a produção da mais alta intensificação dos elementos que estão em cena:

Or un théâtre énergétique n’a pas, quand il s’agit de poing serré sur une paume, à faire allusion à la dent malade ; et pas non plus l’inverse. Il n’a pas à suggérer que ceci veut dire cela ; il n’a pas non plus à le dire, comme le souhaitait Brecht. Il a à produire la plus haute intensité (par excès ou défaut) de ce qui est là, sans intention. (Lyotard 1973 : 104)

Se isto se pode pensar sem dificuldade em relação à cena e, em particular, em relação ao corpo em cena – aos corpos dos actores em cena – a representação do corpo através da palavra dramática terá, necessariamente, outros contornos⁵⁶. É forçoso salientar este aspecto porque tratamos aqui, neste estudo, de um *corpus* de literatura dramática. Contudo, parece-nos que estas considerações sobre a experiência teatral enriquecem as possibilidades de leitura dos textos em análise. Pensando, precisamente, sobre as diferentes capacidades de representação da violência entre a cena e a palavra, Elin Diamond afirma:

The phenomenal body has an equivocal function when it is called upon to represent pain or to stop “being there”. The actor’s body is a site of experience that cannot in fact *have* experience; physical death is always a matter of a toy gun while in language the body can be immolated and resurrected. (*apud* Patraha 1999: 101)

Assim, neste sentido, o texto dramático (na configuração de corpos semióticos) surge mais bem qualificado do que a própria cena para a representação da violência sobre o corpo: “as palavras são respiradas / ditas por um corpo vivo e são teatrais mesmo sem uma reificação pelos corpos” (Patraha 1999: 101). O texto dramático seria, assim, a instância mais adequada para ultrapassar os limites da possibilidade de representação.

⁵⁶ Veja-se, a propósito desta distinção, as noções de corpo fenomenológico e corpo semiótico, tal como são entendidas por Erika Fischer-Lichte. Cf. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (2008) ou “Embodiment: From Page to Stage. The Dramatic Figure” in *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments and Cyberbodies*, ed. Winfried Nöth (2006). Porque neste estudo nos interessa o tratamento de um *corpus* dramático, o foco estará, necessariamente no “corpo semiótico”.

Isto revela-se de extrema importância para tratar as inimagináveis atrocidades ocorridas na Segunda Guerra Mundial. E mais relevante se torna ainda se aplicado a uma dramaturgia de matriz realista, que se debate precisamente com os limites da representação do real. “No seu melhor, as peças realistas oferecem ao público a própria textura da experiência”, afirma Ruby Cohn (1991: 4), autora que entende o realismo como “a representação mimética da realidade contemporânea da classe média” (*Ibidem*).

Os textos trabalhados mantêm com a realidade uma relação de grande tensão. Mesmo em relação a uma peça como *Look Back in Anger*, de alicerce dialógico, estrutura mimética e frequentemente apresentada como naturalista, o seu autor, John Osborne, garantia que trabalhava antes sobre a “textura do desespero comum” (*apud* Pattie 2012: 155). Deste modo, e de uma maneira geral, estes textos não mimetizam o real – elaboram formal e artisticamente a partir dele. E isto acontece pelo recurso a estratégias que visam atingir o leitor/espectador de forma particularmente intensa, recorrendo sobretudo à violência para agudizar a sua percepção do mundo. Poder-se-á alegar: viviam-se dias difíceis, portanto, uma dramaturgia, que visasse dar conta dessas dificuldades, teria necessariamente que ser violenta. Mas estes textos, mais do que mostrar a realidade, propõem ao leitor/espectador uma saída da ficção para que entre na realidade. E isto só é possível pela intensificação da experiência teatral que a representação da violência propicia.

Os textos estudados dão conta de uma violência múltipla, plural e horizontal. Dão conta da sua larga presença no dia-a-dia, por oposição a uma violência catártica. São textos que lutam por se certificar que a violência real nem passa despercebida, nem fica sem reflexão. Fazem-no quer explorando as razões que levam a que as instituições de poder exerçam pressões de forma sistémica, quer demonstrando quais as consequências destas mesmas acções sobre a vida e sobre o comportamento dos indivíduos. Interrogam um mundo consciente da possibilidade do aniquilamento nuclear – e imediato – da humanidade, da violência exercida a uma escala global e onde a presença constante da violência nos mais variados aspectos da vida pública (no quotidiano, na arte, na informação) leva a uma saturação e a uma banalização do mal. Mas perscrutam também a maneira como a representação do corpo é permeável à violência, mostrando as mais variadas formas de o agredir e de o mostrar agredido, revelando, das mais diversas formas, a fragilidade do corpo e da vida humana. Abordam a maneira como a linguagem serve para oprimir, para revelar ou para se deixar submeter

à irrupção do real na sua bruteza, e, ao mesmo tempo, esconder as evidências de uma sociedade mergulhada em violência, encontrando as metáforas e os silêncios necessários. E mostram a verdadeira face da guerra, com toda a agonia, injustiça, aleatoriedade e irracionalidade que ela comanda, recusando as narrativas oficiais subjugadas às lógicas da promoção do heroísmo e de valores – pretensamente – de indubitável elevação moral. Esta dramaturgia visa, portanto, sair da ficção para entrar na realidade.

As tipologias de violência que aqui ensaiamos (sistémica, sobre o corpo, verbal e de guerra) respondem ao desejo de estabelecer um mapa de análise para esta dramaturgia sob a perspectiva de um interesse tópico em particular – a violência – que entendemos como estruturante para o seu entendimento. A dramaturgia que aqui tratamos, a da Nova Vaga e da Segunda Vaga de autores do pós-Segunda Guerra Mundial, continua (e intensifica) a tradição na dramaturgia britânica de lidar com a realidade e de auscultar o estado da nação. E é também uma dramaturgia que conduz directamente ao teatro “In-yer-face” dos anos noventa, que fazia do sangue, esperma e da violência os seus modos de explosão preferenciais. Nem é sequer preciso pensar nas associações mais óbvias que ligam Whiting e Bond a Sarah Kane. “Pode-se desenhar uma linha recta através do drama do pós-guerra ligando *Look Back in Anger* a *Shopping and Fucking* [de Mark Ravenhill]”, como propõe Michael Billington (1999). Assim, as tipologias que aqui fixamos e o mapa de leitura que propomos visam não só interpelar o *corpus* estudado, mas também inquirir um leque mais alargado de criações a montante e a jusante dos textos seleccionados e do período temporal escolhido.

Um dos tópicos mais visíveis da criação contemporânea é a representação da violência, nas suas mais variadas formas. De forma mais ou menos retórica, com maior ou menor distância, oscilando entre a empatia e a abjecção, entre o interromper ou o mergulhar no real, a violência é um dos refrãos mais recorrentes da criação contemporânea. E, acompanhando-a, mantém-se ainda válido o debate sobre a sua utilização, ora condenando, ora apelando à sua legitimidade. É certo que a história foi criando novas dificuldades e impondo novos limites à representação da violência. Veja-se, por exemplo, o impacto que o 11 de Setembro (2001) teve no pensamento e na criação contemporâneas⁵⁷. Tal como a Segunda Guerra Mundial, é uma marca

⁵⁷ Veja-se, entre muitos outros, Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real. Essays on September 11 and Related Dates* (Verso, 2002); Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida* (Chicago University Press, 2003); Judith Butler, *Precarious Life*:

vigorosamente determinante para o estabelecimento do paradigma da representação da violência nas artes (performativas e outras). Contudo, a história da maneira como a criação contemporânea lida hoje com a questão da violência (ou, pelo menos, aquela que o faz com vontade de interpelar o real) tem, argumentamos, início no pós-Segunda Guerra Mundial. O mapa de possibilidades para o entendimento da violência abriu-se aí a latitudes até então inimagináveis e a representação da violência responderá a coordenadas novas que não só revelam os aspectos mais visíveis e espectaculares da violência, mas que também exploram a rede subterrânea de motivos que provocam a violência – e estes são, por vezes, muito mais assustadores.

Mas o problema é que a violência, mesmo quando obedece a propósitos claros de interrogação do real, é opaca. O seu discurso é instável, movediço – depende do contexto, da proximidade ou do entendimento que a testemunha/espectador consiga estabelecer com as vítimas ou com os perpetradores. O seu efeito é imediato, mas é condicionado pela distância (geográfica e temporal) da acção que se apresenta. O discurso da violência não é claro: é ambíguo, porque tanto pode prever como amplificar – não é controlado.

Mas a violência é um facto e não uma ficção. O crítico Terry Eagleton, numa obra que explora a “ideia do trágico”, *Sweet Violence* (2007), apresenta o argumento de que a representação da violência na tragédia visa interpelar o real para o transformar. Contudo, num capítulo provocatório, Eagleton questiona o “valor da agonia” na tragédia. Assim, se este crítico não discorda de que a tragédia é um veículo eficaz para que o Homem se confronte com o Pior no sentido de aprender a Verdade, observa que “aquilo que quase todos os críticos falham em apontar é que, contudo, seria bem melhor aprender a verdade sem ter que se confrontar com o Pior” (Eagleton 2003: 34).

It may be, as modernity suspects, that common-or-garden consciousness is now so ineluctably false consciousness that only such a violent passage through hell will return it, purged and demystified, to true cognition. Breaking through to the truth is both ebullient and exacting, demanding a painful self-transformation. [...] [I]t is, so to speak, tragic that there need be such tragedy. (*Ibidem*)

The Powers of Mourning and Violence (Verso, 2004); Susan Faludi, *The Terror Dream: What 9/11 Revealed about America* (Atlantic Books, 2007); Ann Keniston e Jeanne Follansbee, *Literature after 9/11* (Routledge, 2008); Kristiaan Versiluyts, *Out of the Blue: September 11 and the Novel* (Columbia University Press, 2009); Terry Eagleton, *On Evil* (Yale University Press: 2010).

Sim, seria mais agradável que pudéssemos encontrar uma maneira menos penosa de exercitar a dignidade, a coragem ou a resistência. *Eppur...*

Bibliografia

Bibliografia primária

- ARDEN, John
2001 *Serjeant Musgrave's Dance* [1960], in *The Methuen Book of Sixties Drama*. Intro. Graham Whybrow. Methuen Drama. London: Methuen.
- BEHAN, Brendan
1956 *The Quare Fellow*. London: Eyre Methuen.
- BOND, Edward
2009 *Saved* [1966]. Commentary and Notes by David Davis. Student Editions. London: Methuen Drama.
- COOPER, Giles
1963 *Everything in the Garden*, in *Penguin Plays: New English Dramatists 7* (- / *Chips with Everything*, Arnold Wesker/ *Afore Night Come*, David Rudkin). London: Penguin, pp.141-221.
- OSBORNE, John
1996 *Look Back in Anger* [1957], in *John Osborne: Plays One* (- / *Epitaph for George Dillon / The World of Paul Slickey / Déjàvu*). London: Faber and Faber Limited, pp. 1-95.
- PINTER, Harold
1991 *The Birthday Party* [1958], in *Harold Pinter Plays: 1* (- / *The Room / the Dumb Waiter / A Slight Ache / The Hothouse / A Night Out / The Black and White / The Examination*). London: Faber and Faber, pp. 1-81.
- RUDKIN, David
2001 *Afore Night Come* [1963]. London: Young Vic Theatre Company / NT-Royal National Theatre.
- WESKER, Arnold
2001 *Chicken Soup with Barley / Roots / I'm Talking about Jerusalem* [1959/60], in *Arnold Wesker: Plays I: The Wesker Trilogy*. Introduced by the Author. Methuen Drama. London: Methuen.
- WHITING, John
1999 *Saint's Day* [1951], in *John Whiting: Plays One: No More A-Roving / Conditions of Agreement / - / A Penny for a Song*. Edited with introductory notes by Ronald Hayman. Modern Playwrights. London: Oberon Books, pp. 205-300.
- WOOD, Charles
1999 *Dingo: A Camp Concert* [1967], in *Charles Wood: Plays Two* ('H' / *Jingo* / -). London: Oberon Books, pp. 261-375.

Bibliografia primária complementar

- ACKLAND, Rodney
1996 *Absolute Hell* [1952]. London: Oberon Books.
- ARDEN, John
2002 *Armstrong's Last Goodnight, in John Arden Plays: 2 (The Workhouse Donkey / - / Left-Handed Liberty / Squire Jonathan / The Bagman)*. London: Methuen Drama.
- BARNES, Peter
2001 *The Ruling Class* [1969], in *The Methuen Book of Sixties Drama*. Intro. Graham Whybrow. Methuen Drama. London: Methuen.
- BEHAN, Brendan
1959 *The Hostage*. London: Methuen Drama.
- BOND, Edward
1971 *The Pope's Wedding* [1969]. London: Eyre Methuen. (1969)
- BURGESS, Anthony
1998 *A Clockwork Orange. A Play with Music* [1987]. Methuen Drama. London: Methuen.
- CARY, Joyce
1999 *The Horse's Mouth* [1944]. Intro. Brad Leithusser. New York: NYRB.
- DELANEY, Shelagh
2006 *A Taste of Honey* [1959]. Methuen Drama. London: Methuen.
- HALLIWELL, David
1967 *Little Malcolm and his Struggle against the Eunuchs*. London: Faber and Faber.
- JELLICOE, Ann
1964 *The Sport of My Mad Mother* [1958]. London: Faber and Faber.
- JOHN, Errol
2012 *Moon on a Rainbow Shawl* [1953]. London: Faber and Faber.
- LESSING, Doris
1959 *Each His Own Wilderness, in New English Dramatists*. Intro. and ed. E. Martin Browne (- / *The Hamlet of Stepney Green*, Bernard Kops / *Chicken Soup with Barley*, Arnold Wesker). London: Penguin Books, pp.11-95.
- MARKUS, Frank
1966 *The Killing of Sister George*. London: Samuel French.
- MERCER, David
1966 *Ride a Cock's Horse*. London: Calder & Boyars.
- MILLER, Arthur
2000 *Death of a Salesman* [1949]. London: Penguin Books (1949) [*A morte de um caixeiro viajante*. Trad. Rui Pina Coelho e Ana Raquel Fernandes. [texto policopiado, tradução não publicada; Teatro Experimental do Porto, 2010]

- 2011 *Do alto da ponte*. Trad. Rui Pina Coelho e Ana Raquel Fernandes. [texto policopiado, tradução não publicada; Teatro Experimental do Porto]
- MURPHY, Tom
1989 *A Whistle in the Dark* [1961]. London: Methuen Drama.
- NICHOLS, Peter
1967 *A Day in the Death of Joe Egg*. London: Faber and Faber.
- PRIESTLEY, J. B.
1948 *The Linden Tree. A Play in two acts*. Melbourne / London / Toronto: William Heinemann Ltd.
- RATTIGAN, Terence
1999 *Separate Tables* [1964]. Introduction Dan Rabelatto. London: Nick Hern Books.
- RAVENHILL, Mark
2001 *Shopping and Fucking, in Modern Drama: Plays of the 80s and the 90s*. Intro. Graham Whybrow. London: Methuen, 2001, pp. 271-359.
- SAUNDERS, James
1991 *Next Time I Will Sing to You* [1963]. New York: Dramatists Play Service.
- TERSON, Peter
1970 *Zigger Zagger and Mooney and his caravans*. London: Penguin.
- WILSON, Colin
2001 *The Outsider* [1956]. London: Orion Books.

Bibliografia geral

- ABBINK, Jon
2000 "Preface: Violation and Violence as Cultural Phenomena", in AIJMER & ABBINK 2000: xi-xvii.
- ABEL, Marco
2007 *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique after Representation*. Lincoln / New York: University of Nebraska Press.
- ADES, Dawn
1987 "Figure and Place: A context for five Post-War Artists", in *British Art in the 20th Century: The Modern Movement*. Ed. Susan Compton. Munich: Prestel-Verlag.
- AGAMBEN, Giorgio
2002 *Remnants of Auschwitz* [1999]. Trans. Daniel Heller-Roazen. New York: Zone Books.
2011 "Nudity", in *Nudities* [2009]. Trans. David Kishik and Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, pp.55-90.
- AIJMER, Göran
2000 "Introduction: The Idiom of Violence in Imagery and Discourse", in AIJMER & ABBINK 2000: 1-21.
- AIJMER, Göran & ABBINK, Jon (Ed.)
2000 *Meanings of Violence. A Cross Cultural Perspective*. Oxford / New York: Berg.
- ALDGATE, Anthony
1995 *Censorship and the Permissive Society. British Cinema & Theatre (1955-1965)*. Oxford: Clarendon Press.
- ALLEN, Walter
1973 "Review of Lucky Jim", in *Protest*. G. Felman and M. Gartenberg (Ed.). London: Quartet.
- ALLSOP, Kenneth
1958 *The Angry Decade. A Survey of the Cultural Revolt of the Fifties*. London: Peter Owen Limited.
- AMIS, Martin
2001 "I Am in Blood Stepp'd in so Far", (rev. *Hollywood vs. America* by Michael Medved), in *The War against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*. London: Jonathan Cape.
- ANDERSON, Lindsay
1958 "Free Cinema", *Universities and Left Review*, Vol. 1, n.2, pp.51-52.
- ANDERSON, Michael
1976 *Anger and Detachment: A Study of Arden, Osborne and Pinter*. London: Pitman Publishing.
- ANDERSON, Patrick & MENON, Jisha (Ed.)
2009 *Violence Performed. Local Roots and Global Routes of Conflict*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

- ANGEL-PEREZ, Élisabeth
 2008 “Le corps du mort ou l’avoir-lieu du vivant dans le théâtre anglais contemporain : Bond, Pinter, Barker”, *Alternatives Théâtrales*, n.99 (Novembre), pp. 4-6.
- ARDEN, John
 1977 *To Present the Pretence. Essays on Theatre and its Public*. London: Eyre Methuen.
- ARDENNES, Paul
 2006 *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée*. Paris : Flammarion.
- ARENDT, Hannah
 2002 “Reflections on violence”, in BESTEMAN 2002: 19-34.
 2009a *Sobre a violência*. Trad. André Duarte. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
 2009b “From Eichmann to Jerusalem: A Report on the Banality of Evil”, in SCHEPER-HUGHES & BOURGOIS 2009: 91-100.
- ARMSTRONG, Nancy & TENNENHOUSE, Leonard
 1989 *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London and New York: Routledge.
- ARISTÓTELES
 1994 *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. 4ª edição. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
 1975 *A política*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ARMITAGE, Ronda
 2005 *Violence in Society. The Impact on Our Lives*. 21st Century Debates. London: Hodder Wayland.
- BANU, Georges
 2005 « La revolte d’Avignon », in BANU & TACKELS 2005: 217-234.
 2008 “A ‘língua baixa’, um ‘efeito de real’?”, trad. Luís Varela, *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, pp.82-84.
- BANU, Georges & TACKELS, Bruno (Coord.)
 2005 *Le Cas Avignon 2005. Regards Critiques*. Paris: L’Entretemps.
- BARNES, Phillip
 1986 *A Companion to Post-War British Theatre*. London: Routledge.
- BARISH, Jonas
 1991 “Shakespearean Violence: a preliminary survey”, in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101-121.
- BARTHES, Roland
 2002 *Écrits sur le théâtre*. Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière. Paris: Editions du Seuil.
- BATAILLE, Georges
 1998 *A literatura e o mal*. Tradução António Borges Coelho. Lisboa: Nova Vega.

- BATTY, Mark
 2005 *About Pinter: The Playwright & the Work*. London: Faber and Faber.
 2008 “A ‘igreja’ masculina de Pinter”, trad. Paulo Eduardo Carvalho, *Sinais de cena*, n.9, pp. 63-69.
- BAUMAN, Zygmunt
 2002 “The Uniqueness and Normality of the Holocaust”, in BESTEMAN 2002: 67-96.
- BAUMEISTER, Roy F.
 1997 *Evil: Inside Human Violence and Cruelty*. New York: Holt Paperback.
- BEACHAM, Richard C.
 1991 “Violence on the street: Playing rough in Plautus”, in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 47-68.
- BENJAMIN, Walter
 2007 “Critique of Violence”, in LAWRENCE & KARIM 2005: 268-285.
- BENNET, Susan
 2006 “A Commercial Success: Women Playwrights in the 1950s”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.175-187.
- BENTLEY, Eric
 1948 *The Modern Theatre: A Study of Dramatists and the Drama*. London: Robert Hale Limited.
 1991 *The Life of the Drama* [1964]. New York: First Applause Printing.
 2000 *What is Theatre? (1944-1967)* [1968]. Intro. Donald Lyons. 2nd Ed. New York: Hill and Wang.
- BILLINGTON, Michael
 1996 *The Life and Work of Harold Pinter*. London: Faber & Faber.
 1999 “The Angry Generation”, *The Guardian*, 17 Julho.
 2007 *State of the Nation: British Theatre since 1945*. London: Faber & Faber.
- BERGER, John
 1972 *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books.
- BESTEMAN, Catherine (Ed.)
 2002 *Violence: A Reader*. Houndmills / Basingstoke / Hampshire / New York: Palgrave Macmillan.
- BLOOM, Clive & DAY, Gary
 2000 *Literature and Culture in Modern Britain: Vol. III (1956-1999)*. London: Longman / Pearson Education Limited.
- BOILEAU, Nicolas
 1972 *L’Art Poétique* [1674]. Paris: Librairie Larousse.
- BOND, Edward
 1971 “Author’s Preface [*Lear*]”, in *Edward Bond: Plays Two*. London: Eyre Methuen, 1998, pp. 3-12.

- 1972 "Drama and the Dialectics of Violence", *Theatre Quarterly*, vol. 2, n.5, Jan. / Mar.
- 1977 "Authors Note: On Violence", in *Edward Bond: Plays One (Saved / Early Morning / The Pope's Wedding)*. London: Eyre Methuen, pp. 9-17.
- 2000a *Selections from the Notebooks of Edward Bond (Diaries, Letters and Essays)*, vol.1 (1959-1980). Ed. and intro. Ian Stuart. London: Methuen.
- 2000b *The Hidden Plot. Notes on Theatre and the State*. London: Methuen.
- BOURDIEU, Pierre
- 2009 "Gender and Symbolic Violence", in SCHEPER-HUGHES & BOURGOIS 2009: 339-342.
- 2007 "Outline of a Theory of Practice", in LAWRENCE & KARIM 2005: 189-198.
- BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loic
- 2009 "Symbolic Violence", in SCHEPER-HUGHES & BOURGOIS 2009: 272-274.
- BOYLE, Karen
- 2005 *Media and Violence. Gendering the Debates*. London / Thousand Oaks / New Delhi: Sage Publications.
- BOZAL, Valeriano *et al.*
- 2006 *Ejercicios de la violencia en la arte contemporáneo*. Navarra: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza.
- BRANNIGAN, John
- 2006 "Form and Ethics in the Comedies of Brendan Behan", in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.247-257.
- BREWER, Mary
- 2006 "Empire and Class in the Theatre of John Arden and Margaretta D'Arcy", in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.153-163.
- BROWNE, Martin
- 1959 "Introduction", in *Penguin Plays: New English Dramatists (Each His Own Wilderness, Doris Lessing / The Hamlet of Stepney Green, Bernard Kops / Chicken Soup with Barley, Arnold Wesker)*. London: Penguin Books, pp. 7-9.
- BROWNE, Terry
- 1975 *The Playwright's Theatre: The English Stage Company at the Royal Court*. London: Pittman.
- BULL, John
- 1984 *New British Political Dramatists*. London: Macmillan.
- 2008 "The establishment of mainstream theatre, 1946-1979", in *The Cambridge History of British Theatre, volume 3: Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 326-348.
- 2012 "Arnold Wesker: The Trilogy", in PATTIE 2012: 171-197.
- BURR, Viv & HEARN, Jeff (Ed.)
- 2008 *Sex, Violence and the Body. The Erotics of Wounding*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- BUSE, Peter

- 2001 *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- BUTLER, Judith
 1993 *Bodies that Matter: On the Discursive limits of "Sex"*. New York / London: Routledge.
 2004 *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London / New York: Verso.
- CALLAHAN, David & FERREIRA, Maria Aline Seabra (Org.)
 1998 *Violência e possessão*. Estudos Ingleses Contemporâneos. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- CALLAHAN, John M.
 1991 "The ultimate in theatre violence", in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 165-175.
- CAMPBELL, David & DILLON, Michael
 1993 *The Political Subject of Violence*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- CARROL, Stuart
 2007 *Cultures of Violence. Interpersonal Violence in Historical Perspective*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- CARVALHO, Paulo Eduardo
 2005 "Sinais de violência", *Duas colunas*, Teatro Nacional São João, Janeiro, p.15.
 2008 "Crises de representação", *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, pp.85-90.
 2009 "Crisis of Representation", in HERBERT & STEFANOVA 2009: 230-237.
- CHAMBERS, Colin
 2008 "Developments in the profession of theatre, 1946–2000", in *The Cambridge History of British Theatre, volume 3: Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 377-396.
- COHN, Ruby
 1972 "The World of Harold Pinter", in GANZ 1972: 78-92.
 1991 *Retreats from Realism in Recent English Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLOMINA, Beatriz
 2006 *Domesticity at War*. Barcelona: Actar.
- CONROY, Collete
 2010 *Theatre & the Body*. Foreword by Marina Abramovic. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- COPPA, Francesca
 2006 "The Sacred Joke: Comedy and Politics in Pinter's Early Plays", in RUBY 2006: 43-55.
- CORVIN, Michael
 1969 *Le Théâtre Nouveau a l'Étranger*. 2.ème ed. Paris : Presses Universitaires de France.

- CROSSMAM, Richard (Ed.)
 1950 *The God That Failed: Six Studies in Communism*. London: Hamish Hamilton.
- D'MONTÉ, Rebecca & SAUNDERS, Graham (Ed.)
 2008 *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- DADOUN, Roger
 1998 *A violência. Ensaio sobre o 'Homo Violens'*. Mem Martins: Europa-América.
- DAHL, Mary Karen
 1984 *Political Violence in Drama. Classical Models, Contemporary Variations*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
 1991 "Stage Violence as thaumaturgic technique", in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 251-259.
- DAVIES, Alistair & SINFIELD, Alan (Ed.)
 2000 *British Culture of the Postwar. An Introduction to Literature and Society*. London / New York: Routledge.
- DE JONH, Nicholas
 1992 *Not in Front of the Audience: Homosexuality on Stage*. London and New York: Routledge.
- DEMPSEY, Amy
 2002 *Art in the Modern Era: A Guide to Styles, Schools & Movements*. NY: Harry N. Abrams Inc., Pub.
- DERRIDA, Jacques
 1978 "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation", in *Writing and Difference*. Trans. Allan Bass. Chicago: University of Chicago Press, pp. 232-250.
- DEVINE, George
 1957 "The Royal Court Theatre: Phase One", in *International Theatre Annual*, n.2. Ed. Harold Hobson. Intro. John Osborne. London: John Calder, pp. 152-162.
 1962 "The Birth of the English Stage Company", *Prompt*, n.1.
- DEVINE, Harriet
 2006 *Looking Back. Playwrights at the Royal Court, 1956-2006*. Interviews by Harriet Devine. London: Faber and Faber.
- DODD, James
 2009 *Violence and Phenomenology*. New York & London: Routledge.
- DUPIN, Christophe
 2006 "Free Cinema: Introduction", in *Booklet: Free Cinema (DVD Box)*. London: BFI – British Film Institute.
- DORNEY, Kate & GRAY, Frances
 2013 *Played in Britain: Modern Theatre in 100 plays*. Foreword by Richard Griffiths. London: Methuen Drama / V&A Publishing.

- EAGLETON, Terry
 2003 *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell Publishing.
 2005 *Holy Terror*. New York: Oxford University Press.
 2010 *On Evil*. New Haven and London: Yale University Press.
- EDGAR, David
 1988 *The Second Time as Farce*. London: Lawrence and Wishart.
 2008 “Do sangue e sêmen às cadeiras e bancadas: A nova dramaturgia britânica dos anos noventa e de agora”, trad. Rui Pina Coelho, *Sinais de cena*, n.10, Dezembro, pp.61-67.
 2009 “From Blood and Spunk to Chairs and Stools: British New Writing in the Nineties and Noughts” in HERBERT & STEFANOVA 2009: 93-101.
- ELSOM, John
 1976 *Post-War British Theatre*. London: Routledge & Kegan Paul.
 1981 *Post-War British Theatre Criticism*. London / Boston / Henley: Routledge and Kegan Paul.
- EMELJANOW, Victor
 1991 “Grand Guignol and the Orquestration of Violence”, in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 151-163.
- ENDLEMAN, Shalom (Ed.)
 1969 *Violence in the Streets. An Analysis of the Destructive Impulses of Society*. Ed. and Intro. Shalom Endleman. London: Gerald Duckworth.
- ENGLANDER, Elizabeth Kandel
 1997 *Understanding Violence*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Pub.
- ESSLIN, Martin
 1967 *The Theatre of the Absurd* [1961]. *Revised and Enlarged Edition*. London: Pelican.
 1969 “Violence in Modern Drama”, in *Reflections: Essays on Modern Theatre*. Garden City, New York: Doubleday & Company, pp. 163-182.
 1972 “Language and Silence”, in GANZ 1972: 34-59.
- FANON, Frantz
 2005 “Concerning Violence”, in LAWRENCE & KARIM 2005: 79-100.
- FELDMAN, Allan
 1991 *Formations of Violence: The Narrative of the Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago: The University of Chicago Press.
- FÉRAL, Josette
 2011 “From Event to Extreme Reality: The Aesthetic of Shock”, *TDR – The Drama Review*, Winter 2011, vol. 55, n.4 (T212), pp.51-63.
- FERNANDES, Ana Raquel Lourenço
 2011 *What About the Rogue? Survival and Metamorphosis in Contemporary British Literature and Culture*. Followed by an interview with David Lodge. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang.
- FINDLATER, Richard (Ed.)

- 1981 *At the Court: Twenty Five Years of the English Stage Company*. Ambergate: Amber Lane.
- FISCHER-LICHTE, Erika
 2005 *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London and New York: Routledge.
 2006 “Embodiment: From Page to Stage. The Dramatic Figure”, in *Semiotic Bodies, Aesthetic Embodiments and Cyberbodies*, ed. Winfried Nöth. Kassel: Kassel University Press.
 2008 *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Trans. Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge.
- FIX, Florence (Coord.)
 2010 *La violence au Théâtre: Shakespeare, Corneille, Sarah Kane, Botho Strauss*. CNED: Centre National d’Enseignement à Distance. Paris: Presses Universitaires de France.
- FOUCAULT, Michel
 2009 “Right of Death and Power over Life”, in SCHEPER-HUGHES & BOURGOIS 2009: 79-82.
- FOWLER, Dawn & LENNARD, John
 2006 “On War: Charles Wood’s Military Conscience”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.341-357.
- FOWLER, Jim
 2005 *Unleashing Britain: Theatre Gets Real (1955-64)*. With Jonathan Gray. London: V&A Publications in association with the Theatre Museum.
- FRASER, John
 1976 *Violence in the Arts* [1974]. Illustrated Edition. Cambridge: Cambridge University Press.
- FREEMAN, Ted
 1998 *Theatres of War. French Committed Theatre from the Second World War to the Cold War*. Exeter: University of Exeter Press.
- FRESHWATER, Helen
 2007 “Sex, Violence and Censorship: London’s Grand Guignol and Negotiation of the Limit”, *Theatre Research International*, vol. 32, n.3. International Federation for Theatre Research, pp. 246-262.
- GALLEGO, Perez
 1968 *Literatura y rebeldía en la Inglaterra actual*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GANZ, Arthur (Ed.)
 1972 *Pinter: A collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- GATTON, John Spalding
 1991 “‘There must be blood’: mutilation and martyrdom on the medieval stage”, in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 79-91.

- GILLEMAN, Luc
2012 "John Osborne: The Drama of Emotions", in *PATTIE* 2012: 146-171.
- GILLEN, Frank
2008 "Humanismo e vitalidade nas peças de Pinter", trad. Maria Helena Serôdio, *Sinais de cena*, n.9, Junho, pp. 55-62.
- GILLET, Philip
2003 *The British Working Class in Postwar Film*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- GIORGI, Rosa
2005 *Angels and Demons in Art*. Trans. Rosanna M. Giammanco Frongia. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- GIRARD, René
2005 *Violence and the Sacred* [1972]. Trans. Patrick Gregory. London / New York: Continuum.
- GODDARD, Jean-Christophe
2008 *Violence et Subjectivité: Derrida, Deleuze, Maldiney*. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN.
- GOLDHILL, Simon
1991 "Violence in Greek tragedy", in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 15-33.
- GOULD, Thomas
1991 "The uses of violence in drama", in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-13.
- HARLEY, James
1999 "The Scenic Ideals of Roman Blood Spectacles and Their Role in the Development of Amphitheatrical Space", in *Theatre Symposium: Theatre and Violence*, vol. 7. Alabama: Southeastern Theatre Conference / Alabama University Press, pp.41-48.
- HARVEY, Jen
2005 *Staging the UK*. Manchester: Manchester University Press.
- HAY, David & ROBERTS, Phillip
1978 *Edward Bond: A Study of his Plays*. London: Eyre Methuen.
- HAYMAN, Ronald
1999 "Introduction", in *John Whiting: Plays One: No More A-Roving / Conditions of Agreement / Saint's Day / A Penny for a Song*. Ed. and intro. Ronald Hayman. Modern Playwrights. London: Oberon Books, pp.11-17.
- HENNESSY, Peter
1993 *Never Again Britain (1945-1951)*. London: Vintage.
2007 *Having it so Good. Britain in the Fifties*. London: Penguin Books.
- HERBERT, Ian & STEFANOVA, Kalina (Ed.)

- 2009 *Theatre and Humanism in a World of Violence*. The book of the XXIV Congress of the International Association of Theatre Critics. Sofia, Bulgaria: St. Kliment Ohridski University Press.
- HEWISON, Robert
1981 *In Anger: Culture in the Cold War (1945-60)*. London: Methuen.
- HOBBSAWM, Eric
1994 *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century (1914-1991)*. London: Abacus.
- HOMAN, Richard L.
1991 "Mixed feelings about violence in the Corpus Christi plays", in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 93-100.
- HOWARD, Tony & STOKES, John
1996 *Acts of War: The Representation of Military Conflict on the British Stage and Television since 1945*. Aldershot: Scolar Press.
- HUME, David
1998 "Of Tragedy", in *Selected Essays*. Oxford World's Classics. Edited with introduction and notes by Stephen Copley and Andrew Edgar. Oxford: Oxford University Press, pp.155-162.
- HYMAN, James
2001 *The Battle for Realism: Figurative art in Britain during the Cold War (1945-1960)*. New Haven and London: The Paul Mellon Centre for Studies in British Art/Yale University Press.
- INNES, Christopher
1992 *Modern British Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- JUNG, Berenike
2010 *Narrating Violence in Post-9/11 Action Cinema. Terrorist Narratives, Cinematic Narration, and Referentiality*. Foreword by Winfried Fluck. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- JUDT, Tony
2005 *Post War. A History of Europe since 1945*. London: William Heinemann.
- KARLI, Pierre
2008 *As raizes da violência. Reflexões de um neurobiologista*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- KEANE, John
2004 *Violence and Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLEHER, Joe & RIDOUT, Nicholas (Ed.)
2006 *Contemporary Theatre in Europe: A Critical Companion*. New York & London: Routledge.
- KENDRIC, James
2009 *Film Violence. History, Ideology, Genre*. London / New York: Wallflower.

- KENNEDY, Andrew
 1975 *Six Dramatists in Search of a Language (Shaw, Eliot, Beckett, Pinter, Osborne, Arden)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KENNEDY, Dennis
 2008 “British theatre, 1895–1946: art, entertainment, audiences – an introduction”, in *The Cambridge History of British Theatre, volume 3: Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-33.
- KERR, Peter
 2001 *Postwar British Politics: From Conflict to Consensus*. London and New York: Routledge.
- KERSHAW, Baz
 2008a “British theatre, 1940–2002: an introduction”, in *The Cambridge History of British Theatre, volume 3: Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 291-325.
 2008b “Alternative theatres, 1946–2000”, in *The Cambridge History of British Theatre, volume 3: Since 1895*. Ed. Baz Kershaw. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 349-376.
- KOMPORALY, Jozefina
 2007 *Staging Motherhood British Women Playwrights, 1956 to the Present*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- KRISTEVA, Julia
 1982 *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.
- KUBIAK, Anthony
 1991 *Stages of Terror: Terrorism, Ideology, and Coercion as Theatre History*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- LACEY, Stephen
 1995 *British Realist Theatre: The New Wave in its Context (1956-1965)*. London and New York: Routledge.
 2006 “When Was the Golden Age? Narratives of Loss and Decline: John Osborne, Arnold Wesker and Rodney Ackland”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.164-174.
- LACHAUD, Jean-Marc & LAUHERTA, Claire
 2007 « De la dimension critique du corps en actes dans l’art contemporain », *Actuel Marx, n. 41. Dossier Corps Dominés, Corps en rupture*. Premier semestre. Publié avec le concours de l’Université de Paris X et du Centre National du Livre. Paris : Presses Universitaires de France, pp.84-98.
- LAMBERT, J. W.
 1957 “The London Theatre”, in *International Theatre Annual*. n.2. Ed. Harold Hobson. Intro. John Osborne. London: John Calder, pp. 11-38.
 1967 “Introduction”, in *Penguin Plays: New English Dramatists 7 (Arnold Wesker, Chips with Everything ; David Rudkin, Afore Night Come; Giles Cooper, Everything in the Garden)*. London: Penguin, pp.7-13.
- LAPLANTINE, François

- 1976 *Le philosophe et la violence*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAPPIN, Lou
1987 *The Art and Politics of Edward Bond*. New York: Peter Lang.
- LAURETIS, Teresa de
1989 “The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender”, in ARMSTRONG & TENNENHOUSE 1989: 239-256.
- LAWRENCE, Bruce B. & KARIM, Aisha
2005 “The representation of Violence”, in LAWRENCE & KARIM 2005: 491-497.
- LAWRENCE, Bruce B. & KARIM, Aisha (Ed.)
2005 *On Violence: A Reader*. Durham and London: Duke University Press.
- LECERCLE, Jean-Jacques
1990 *The Violence of Language*. London / New York: Routledge.
- LEDBETTER, Mark
1996 *Victims and the Postmodern Narrative or Doing Violence to the Body. An Ethic of Reading and Writing*. Haundmills, Basingstoke, Hampshire and London: Macmillan Press.
- LENNARD, John
2006 “Staging ‘the Holocaust’ in England”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.316-328.
- LESCOT, David
2001 *Dramaturgies de la Guerre*. Col. Penser le Théâtre. Paris: Circé.
- LIEF, Harold I.
1969 “Contemporary forms of violence”, in ENDLEMAN 1969: 35-48.
- LINS, Ronaldo Lima
1990 *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- LIPOVETSKY, Gilles
2007a “Violências selvagens, violências modernas”, in *A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo* [1983]. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d’Água, pp.161-204.
2007b *A felicidade paradoxal: Ensaio sobre a sociedade do Hiperconsumo* [2006]. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Edições 70.
- LOOCK, Ulrich
2008 “Violência Institucional e Poética / Institutional and Poetic Violence”, in *Catálogo da exposição ‘Violência Institucional e Poética’ (Anne-Lise Coste, Tatjana Doll e Erik Van Lieshout)*, Museu Serralves, Abril. Porto: Civilização Editora / Museu Serralves.
- LORENZ, Konrad
1974 *A agressão. Uma história natural do mal*. Col. Temas e Problemas. Lisboa: Moraes Editores.
- LOVELL, John P. (Ed.)

- 1998 *Insights from Film into Violence and Oppression. Shattered Dreams of the Good Life*. Wesport: Preaged Publishers.
- LUCKHURST, Mary
 2006 “Torture in the Plays of Harold Pinter”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp.358-370.
- LUKÁCS, Georg
 1979 *The Meaning of Contemporary Realism*. Trans. John and Necke Mander. London: Methuen Press.
- LYOTARD, Jean-François
 1973 “La dent, la paume”, in *Des Dispositifs pulsionnels*. Paris: Union Générale d’Éditions, pp. 95-104.
- MACEDO, Ana Gabriela
 2003 “Representações do corpo, questões de identidade e a política de localização” – uma introdução”, in *Re-presentações do corpo / Re-presenting the Body*. Org. Ana Gabriela Macedo e Orlando Grossegeisse. Coleção Hespérides, Literatura 15. Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, pp.13-23.
- MACHON, Josephine
 2009 *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MAILER, Norman
 1969 “Talking of Violence”, in ENDLEMAN 1969: 85-91.
- MALKIN, Jeanette R.
 1992 *Verbal Violence in Contemporary Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAMET, David
 2005 *Three uses of the Knife. On the Nature and Purpose of Drama* [1998]. London: Methuen.
- MANGAN, Michael
 2003 *Staging Masculinities. History, Gender, Performance*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- MARTINEZ, J. D.
 1999 “The Fallacy of a Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence”, in *Theatre Symposium: Theatre and Violence*, vol. 7. Alabama: Southeastern Theatre Conference / Alabama University Press, pp.76-85.
- MASCHER, Tom (Ed.)
 1957 *Declaration*. London: MacGibbon & Kee [*Depoimentos dos ‘Angry Men’*. Trad. Artur Portela Filho. Lisboa: Editorial Presença, 1963]
- MASTERS, David
 2000 “British Art”, in *Literature and Culture in Modern Britain, vol. III (1956-1999)*. Ed. Clive Bloom and Gary Day. Essex: Longman/Pearson Education Limited.
- MATHET, Marie-Thérèse (dir.)

2006 *Brutalidade et représentation*. Paris: L'Hamarthan.

MILLER, Arthur

1964 “A tragédia e o homem comum”, trad. Luiz Francisco Rebello, *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*, 2ª ed. Lisboa: Prelo, pp. 527-529.

1969 “The Bored and the Violent”, in ENDLEMAN 1969: 270-279.

1995 *Timebends: A Life* [1987]. New York: Penguin Books.

1996a *The Theater Essays of Arthur Miller* [1978]. Ed. and Intro. Robert A. Martin and Steven R. Centola. Revised and expanded. Foreword by Arthur Miller. New York: Da Capo Press.

1996b “On Social Plays”, in *The Theater Essays of Arthur Miller*. Ed. and Intro. Robert A. Martin and Steven R. Centola. Revised and expanded. Foreword by Arthur Miller. New York: Da Capo Press, pp. 51-68.

1996c “Tragedy and the Common Man”, in *The Theater Essays of Arthur Miller*. Ed. and Intro. Robert A. Martin and Steven R. Centola. Revised and expanded. Foreword by Arthur Miller. New York: Da Capo Press, pp. 3-7.

MILLER, Henry

2004 *Obscenidade e reflexão*. 2ª Edição. Pref. e trad. Pedro Alvim. Lisboa: Nova Vega.

MIRANDA, José A. Bragança de

1997 *Política e Modernidade. Linguagem e violência na cultura contemporânea*. Lisboa: Colibri.

MONGUIN, Olivier

1999 *Violencia y cine contemporáneo*. Trad. Marcos Mayer. Barcelona: Paidós.

MONTE, Mário Ferreira

2007 “A violência, expressão da banalidade do mal, no controverso pensamento arendtiano: um olhar despreziosamente jurídico”, in *Colóquios de Outono 2005-2006: O poder das narrativas / As narrativas do Poder*. Org. Ana Gabriela Macedo e Maria Eduarda Keating. Braga: Universidade do Minho – Centro de Estudos Humanísticos, pp.367-379.

MORGAN, Geoffrey (Ed.)

1968 *Contemporary Theatre. A Selection of Reviews (1966/67)*. London: London Magazine Editions.

MOSCOVICI, Dina

2000 “Teatro e violência”, *Cadernos de Teatro*, n.161 (Abril, Maio e Junho). São Paulo: O Tablado, pp.8-10.

MÜLLER, Heiner

1991 *Fautes d'impression. Textes et Entretiens*. Textes et entretiens choisis para Jean Jourdeuil. Texte français d'Anne Bérélowitch, Jean-Louis Besson, Jean Jourdeuil, Jean-Pierre Morel, Jean-François Peyret, Bernard Sobel et Bernard Umbrecht. Paris: L'Arche.

NANCY, Jean-Luc

2005 *The Gound of the Image*. Trans. Jeff Fort. New York: Fordham University Press.

NAUGRETTE, Catherine

2004 *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Paris : Circé.

- NEIMAN, Susan
 2005 *O mal no pensamento moderno. Uma história alternativa da filosofia*. Trad. Vítor Matos. Lisboa: Gradiva. (2002)
- NEVEUX, Olivier
 2007 “L’état de victime: Quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine”, *Actuel Marx*, n. 41. Dossier Corps Dominés, Corps en rupture. Premier semestre. Publié avec le concours de l’Université de Paris X et du Centre National du Livre. Paris : Presses Universitaires de France, pp.99-108.
- NICHOLSON, Steve
 2012 *Modern British Playwriting: The 1960s. Voices. Documents. New Interpretations*. London: Methuen Drama.
- NOGUEIRA, Luís
 s/d *Violência e cinema: Monstros, soberanos, ícones e medos*. Estudos em Comunicação, 10. Universidade da Beira Interior.
- OSBORNE, John
 1957 “Introduction”, in *International Theatre Annual*, n.2. Ed. Harold Hobson. Introduction by John Osborne. London: John Calder, pp. 152-162.
 1999 *Looking Back: Never Explain, Never Apologise (A Better Class of Person / Almost a Gentleman)*. London: Faber and Faber.
- PASCALÉ, Enrico De
 2009 *Death and Resurrection in Art*. Trans. Anthony Shugaar. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- PATERSON, Mark
 2006 *Consumption and Everyday Life*. The New Sociology. London and New York: Routledge.
- PATRAKA, Vivian M.
 1999 *Spectacular Suffering. Theatre, Fascism, and the Holocaust*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- PATTERSON, Michael
 2003 *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
 2006 “Edward Bond: Maker of Myths”, in *A Companion to Modern British and Irish Drama: 1880–2005*. Ed. Mary Luckhurst. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing, pp. 409-418.
- PATTIE, David
 2012 *Modern British Playwriting: The 1950s. Voices. Documents. New Interpretations*. London: Methuen Drama.
- PAUL, J. Gavin
 2007 “Reading Shakespearean Violence”, *Literature Compass* 4/3, Blackwell Publishing, pp.797-808.
- PIERRE, Michel de Saint
 1962 *L’École de la violence*. Paris: Éditions de la Table Ronde.

- PINTER, Harold
- 2006a “Sobre Feliz Aniversário I”, in *Várias Vozes*. Trad. Tradução João Paulo Esteves da Silva. Lisboa: Quasi Edições, pp.15-19.
- 2006b “Sobre Feliz Aniversário II”, in *Várias Vozes*. Trad. Tradução João Paulo Esteves da Silva. Lisboa: Quasi Edições, pp.20-23.
- PLATÃO
- 2010 *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 12ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Serviço de Educação e Bolsas.
- PLUNKA, Gene A.
- 2009 *Holocaust Drama: The Theater of Atrocity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- POUNTAIN, Dick & ROBINS, David
- 2000 *Cool Rules. Anatomy of an Attitude*. London: Reaktion Books.
- POYNOR, Rick
- 2008 “The Corrosive Image / L’ image corrosive”, in *Colors Notebook: Violence*. Birkhauser / Fabrica / Reporters sans frontières, pp.10-15.
- PUECH, S. Ballestra *et al.*
- 2010 *Théâtre et Violence (Shakespeare, Titus Andronicus; Corneille, Médée; Botho Strauss, Viol; Sarah Kane, Aneantis)*. Paris: Atlante.
- RABEY, David Ian
- 1986 *British and Irish Political Drama in the Twentieth Century*. New York: St. Martins Press.
- 2003 *English Drama since 1940*. London: Pearson Education Limited.
- RABY, Peter (Ed.)
- 2009 *The Cambridge Companion to Harold Pinter*. 2nd Edition. Cambridge: Cambridge University Press (2001).
- RANCIÈRE, Jacques
- 2010 “A imagem intolerável”, in *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro.
- RATCLIFFE, Michael
- 2012 “Angry Young Men (act. 1956–1958)”, in *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press. [<http://www.oxforddnb.com/view/theme/95563>, consultado em Nov 2012].
- RAVENHILL, Mark
- 2008 “You can’t ban violence from theatre”, *The Guardian*, 28 Abril.
- REDMOND, James (Ed.)
- 1991 *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Cambridge: Cambridge University Press.
- REBELLATO, Dan
- 2006 *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*. London and New York: Routledge (1999).

- RHODES, Joel P.
 2001 *The Voice of Violence. Performative Violence as Protest in the Vietnam Era.* Westport, Connecticut and London: Praeger.
- ROBERTS, Phillip
 2004 *The Royal Court Theatre and the Modern Stage.* Cambridge: Cambridge University Press.
- ROCHE, Jeremy *et al.*
 2004 *Youth in Society. Contemporary Theory, Policy and Practice.* 2nd Edition. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore: Sage Publications / Open University.
- RODRIGUEZ, Hilario J.
 2006 *El cine bélico. La guerra y sus personajes.* Barcelona: Paidós.
- RYLANCE, Rick
 2006 "1956, Suez and Sloane Square: Empire's Ebb and Flow", in *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Literatures in English.* Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.137-149.
- SALWAK, Dale
 1984 *Interviews with Britain's Angry Young Men.* The Milford Series: Popular Writers of Today. Milton Keynes: Borgo Press / Wildside Press.
- SANDBROOK, Dominic
 2008 *Never Had it so Good: A History of Britain from Suez to the Beatles* [2005] London: Abacus.
- SAUNDERS, Graham
 2004 "Edward Bond and the Celebrity of Exile", *Theatre Research International*, vol. 29, no.3, pp. 256-266.
- SAXTON, Libby
 2008 *Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust.* London and New York: Wallflower Press.
- SCARRY, Elaine
 1985 *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World.* New York and Oxford: Oxford University Press.
 1994 *Resisting Representation.* New York / Oxford: Oxford University Press.
- SCHARINE, Richard
 1976 *The Plays of Edward Bond.* Lewisburg: Bucknell University Press.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy
 1999 "Sacred Wounds: Making Sense of Violence", in *Theatre Symposium: Theatre and Violence*, vol. 7. Alabama: Southeastern Theatre Conference / Alabama University Press, pp.7-30.
 2009 "Bodies, Death, and Silence", in SCHEPER-HUGHES & BOURGOIS 2009: 175-185.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy & BOURGOIS, Philippe (Ed.)
 2004 *Violence in War and Peace. An Anthology.* Oxford: Blackwell Publishing.

- SCHERB, Victor I.
 1991 “Violence and the social body in the Croxton: *Play of the Sacrament*”, in *Violence in Drama. Themes in Drama*, n.13. Ed. James Redmond. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 69-78.
- SHAFER, John Wayne
 2010 *Taboo Theatre: Sex & Violence on Stage*. San Diego: University Readers.
- SEYMOUR, Anna
 2009 “Culture and Political Change: British Radical Theatre in Recent History”, *Theatre Research International*, vol. 21 No. 1, pp. 8-16.
- SELLAR, Tom
 2005 “Theater and Violence: Introductory Notes”, *Theater*, vol. 35, n.1, Yale School of Drama, Yale Repertory Theatre, p. 7-16.
- SERÔDIO, Maria Helena
 1983 *John Osborne, John Arden e a condição de representar no texto dramático*. Dissertação de Doutoramento em Letras (Literatura Inglesa) apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Clássica de Lisboa.
 1989 *Leituras do texto dramático: Exercícios sobre autores ingleses e americanos*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SHELLARD, Dominic
 1999 *British Theatre since the War*. New Haven and London: Yale University Press.
 2008 *The Golden Generation. New Light on Post-War British Theatre*. London: British Library.
- SHELLARD, Dominic & NICHOLSON, Steve (with Miriam Handley)
 2004 *The Lord Chamberlain Regrets: A History of British Theatre Censorship*. London: The British Library.
- SIERZ, Aleks
 2001 *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber.
 2007 “Nova dramaturgia na Grã-Bretanha: Como definir o teatro contemporâneo”, trad. Paulo Eduardo Carvalho, *Sinais de cena*, n.8, Dezembro, pp.31-38.
 2008 *John Osborne’s Look Back in Anger*. London: Continuum Books.
- SINFIELD, Alan
 2004 *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain* [1997]. London / New York: Continuum.
- SINFIELD, Alan (Ed.)
 1983 *Society and Culture: 1945-70*. London: Methuen.
- SMITH, Ian (Ed.)
 2005 *Pinter in the Theatre*. London: Nick Hern.
- SONTAG, Susan
 2007 *Olhando o sofrimento dos outros* [2003]. Trad. José Lima. 3ª Ed. Lisboa: Gótica.
- SOREL, George

- 2004 *Reflections on Violence* [1908]. Ed. Jeremy Jennings. Cambridge: Cambridge University Press.
- SPARGO, R. Clifton
 2006 “1961, Jerusalem: Eichmann and the Aesthetic of Complicity”, in *The Edinburgh Companion to Twentieth-Century Literatures in English*. Edinburgh: Edinburgh University Press, pp.161-172.
- SPENCER, Jenny
 1992 *Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STOKES, John
 2009 “Pinter and the 1950s”, in RABY 2009: 27-42.
- STRATHERM, Andrew & STEWART, Pamela J.
 2004 “Violence: Conceptual Themes and the Evaluation of Actions”, in <http://them.polylog.org/5/index-en.htm> (consultado em Janeiro 2012)
- SUMMER, Colin
 1997 *Violence, Culture and Censure*. London: Taylor and Francis.
- SYLVESTER, David
 1954a “The Venice Biennale”, *Encounter*, September, vol. III, n°3, pp.54-60
 1954b “The Kitchen Sink”, *Encounter*, December, vol. III, n°6, pp. 61-64.
- TACKELS, Bruno
 2005 « Avignon, révélateur du temps », in BANU & TACKELS 2005: 202-216.
- TALLON-Hugon, Carole
 2006 *Avignon 2005: Le conflit des heritages*. Du Théâtre. Hors-série, n.16, Juin.
- TAYLOR, John Russell
 1968 *Look Back in Anger: A Selection of Critical Essays*. London: Macmillan.
 1977 *Anger and After: A Guide to the New British Drama* [1962]. London: Eyre Methuen.
 1978 *The Second Wave : British Drama of the Sixties*. London: Eyre Methuen.
- THÉLOT, Jérôme
 1993 *Baudelaire: Violence et Poesie*. Bibliothèque des idées. Paris: Editions Gallimard.
- THROSBY, Karen & ALEXANDER, Flora (Ed.)
 2008 *Gender and Interpersonal Violence. Language, Action and Representation*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- TREEVES, Toby
 2002 *Review of The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War 1945-1960*, *The Burlington Magazine*, vol. 114, n.1187 (Feb.), p.114.
- TREND, David
 2007 *The Myth of Media Violence. A Critical Introduction*. Malden / Oxford / Victoria: Blackwell Publishing.
- TRUSSLER, Simon

- 1969 *The Plays of John Osborne. An Assessment.* London: Victor Gollancz Ltd.
 1972 *The Plays of John Whiting. An Assessment.* London: Victor Gollancz Ltd.
- TYNAN, Kenneth
 1975 *A View of the English Stage (1944-1965).* London: Davis-Poynter.
 2007 *Theatre Writings.* Sel. and Ed. Dominic Shellard. Foreword by Tom Stoppard.
 London: Nick Hern Books.
- VENTURA, Tereza
 2000 *A Poética Polytica de Glauber Rocha.* Rio de Janeiro: Funarte.
- VIGEANT, Louise
 2003 « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival »,
Jeu : Revue de Théâtre, n.106, (1), pp.162-171.
- VIRILIO, Paul
 1993 *Guerra e Cinema.* Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Edição Página Aberta.
 2006 *Art and Fear.* Trans. Julie Rose. London and New York: Continuum (2000).
- VOLLMAN, William T.
 2005 *Rising Up and Rising Down: Some Thoughts on Violence, Freedom and Urgent Means.* London: Gerald Duckworth.
- VRIES, Hent de & WEBER, Samuel (Ed.)
 1991 *Violence, Identity and Self-Determination.* Stanford, California: Stanford University Press.
- WADE, Lesley A.
 2006 "Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in *Shopping and Fucking*", in *Theatre Symposium: Theatre and Violence*, vol. 7. Alabama: Southeastern Theatre Conference / Alabama University Press, pp.109-115.
 2009 "Sublime Trauma: The Violence of Ethical Encounter", in ANDERSON & MENON 2009: 15-30.
- WAGER, Waler
 1967 *The Playwrights Speak.* Intro. Harold Clurman. New York: Delacorte Press.
- WALD, Christina
 2007 *Hysteria, Trauma and Melancholia. Performative Maladies in Contemporary Anglophone Drama.* Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.
- WANDOR, Michelene
 2001 *Post-War British Drama: Looking Back in Gender.* London and New York: Routledge.
- WARDLE, Irving
 1978 *The Theatres of George Devine.* London: Davis-Poynter.
- WEBER, Max
 2002 "Politics as a Vocation", in BESTEMAN 2002: 13-18.
- WESKER, Arnold
 2001 "Introduction", in *Arnold Wesker: Plays I: The Wesker Trilogy.* Introduced by the Author. Methuen Drama. London: Methuen, pp. ix-xxvii.

- 2010a *Wesker on Theatre. A Selection of Essays, Lectures and Journalism*. London: Oberon Books.
- 2010b “The Myth of a Writer’s Theatre”, in WESKER 2010a: 157-163.
- WHITMER, Barbara
1997 *The Violence Mythos*. New York: State University of New York Press.
- WHITING, John
1999 *At Ease in a Bright Red Tie. Writings on Theatre*. Ed. and Intro. Ronald Hayman. London: Oberon Books.
- WILLIAMS, Raymond
1988 “Violence”, in *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* [1973]. London: Fontana Press, pp. 329-331.
- WILSON, Colin
2007 *The Angry Years. The Rise and Fall of the Angry Young Men*. London: Robson Books.
- WOOD, Charles
1997 *Plays One: Veterans / Across from the Garden of Allah*. London: Oberon.
1999 “Introduction”, in *Charles Wood: Plays Two: ‘H / Jingo / Dingo*. London: Oberon, pp.7-8.
- WYLLIE, Andrew
2009 *Sex on Stage: Gender and Sexuality in Post-War British Theatre*. Bristol / Chicago: Intellect Books.
- WORT, Katherine
1972 *Revolutions in Modern British Drama*. London: Bell.
- YEREBAKAN, Ibrahim
2011 *The Question of Class in Post-War British Theatre: Reassessing the New Wave Movement (1956-1965)*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Muller Aktiengesellschaft & Co. KG.
- ZENITER, Alice
2007 *L’extrême violence dans le theatre britannique contemporain: Bond, Kane, Berkoff*. Memoire de Master I sur la direction de Catherine Naugrette. Paris : Université Paris III – Sorbonne Nouvelle UFR d’Études Théâtrales (2006-2007).
- ŽIŽEK, Slavoj
2008 *Violence. Six Sideways Reflections*. London: Profile Books.

