

Negociando Identidades: O Teatro nem tão Absurdo de Harold Pinter

Negotiating Identities: The Not-so-Absurd Theatre of Harold Pinter

Marta Ramos Oliveira

Resumo

Harold Pinter é, sem dúvida alguma, um dos dramaturgos mais importantes da atualidade na Grã-Bretanha. Considerado por muitos um expoente do Teatro do Absurdo, Pinter desafia a compreensão dos incautos. Apesar de decorridos mais de 40 anos da produção da sua primeira peça e do seu aparente obscurantismo já ter sido absorvido pelo tempo, a experiência de ver uma peça de Pinter pela primeira vez continua a ser um desafio para cada nova geração. O estranhamento só é (parcialmente) vencido com o contato com a própria obra e a familiarização crescente com a linguagem e os temas explorados pelo dramaturgo. Sua obra, dividida em quatro fases, apresenta uma linguagem própria que se desenvolve e renova a cada nova produção, se oferecendo para um profundo questionamento das relações humanas e sociais.

Palavras-chaves: teatro do absurdo, identidade, princípio da inverificabilidade.

Abstract

Harold Pinter is certainly one of the most important English playwrights still writing nowadays in Great Britain. Considered by many a representative of the Theatre of the Absurd, Pinter defies easy understanding. Although more than 40 years have elapsed since the production of his first play and the fact that his apparent obscurantism has already been absorbed in the meantime, the experience of seeing a Pinter play for the first time is still a challenge for each new coming generation. Strangeness can only be (partly) overcome by acquaintance with the work itself and increasing familiarization with the playwright's themes and language. Divided in four phases, his work has a language of its own, developing and renewing itself at each new production, and, in that way, offering itself for a profound questioning of human and social relations.

Key words: theatre of the absurd, identity, principle of unverifiability.

Harold Pinter, 70 anos, casado com Lady Antonia Fraser. Esta seria a breve descrição de Pinter fosse ele um personagem de uma peça de teatro. Porém não se trata de um personagem e sim de um dos mais importantes dramaturgos do século XX. Sua obra, de grande poder dramático, requer, no entanto, uma intro-

dução. Isso porque Pinter, apesar do tempo, é enigmático ao primeiro encontro. Suas peças aparentemente realistas, logo se revelam densas, se esquivando a uma compreensão fácil. As imagens se acumulam e perde-se o todo, provocando, às vezes, reações iradas da platéia desavisada. Para melhor entender Pinter, convém

Marta Ramos Oliveira é Mestre em Literaturas de Língua Inglesa, Professora da Letras – UFRGS. E-mail: mavx@cultural.org.br

Textura	Canoas	n. 4	1º semestre de 2001	p. 45-51
---------	--------	------	---------------------	----------

agrupar sua obra em 4 grupos temáticos/estilísticos. São eles: “as comédias de ameaça”, “as peças de memória”, “as comédias maneiristas” e “as peças políticas”. Cabe avisar que tal divisão não se quer absoluta, nem estabelece divisões rígidas, já que se pode perceber uma linha mestra na maneira como Pinter desenvolve seus temas e linguagem. Passemos, pois, às peças.

Em 15 de maio 1957 estreava a peça *The Room* (O Quarto) num festival de teatro produzida pelo Departamento de Teatro da Universidade de Bristol. A peça de um ato, escrita em 4 dias pelo então ator de teatro itinerante Harold Pinter, apresenta um casal: Rose com sessenta anos de idade e Bert com cinqüenta. Enquanto serve o chá, Rose comenta sobre o frio lá fora e a maravilha que é terem conseguido aquele quarto. Sua fala, entrecortada de pausas, traz à tona a oposição que há entre a proteção oferecida pelo quarto e o perigo e o frio reinantes do lado de fora. Já de início, portanto, a distinção espacial entre dentro e fora é carregada de significado. Mesmo as referências ocasionais às outras partes da casa, cuja definição espacial exata é constantemente negada, descrevem-na como um local escuro e úmido. O quarto serve como um abrigo para o mundo externo, que é visto como ameaçador. Tanto Rose, quanto a Sra. Sands, que aparece mais tarde na peça, se referem ao tempo da mesma maneira: “It’s murder” (é um crime), sentença que já prenuncia o final da peça. Mas o quarto não apenas serve de proteção contra as inclemências do tempo, ele também é considerado um lugar onde ninguém poderá perturbar o casal. O enredo da peça se permite resumir da seguinte maneira: Bert sai, deixando Rose entregue a pequenas tarefas domésticas. Sua solidão, no entanto, é logo perturbada pela presença de um casal procurando um quarto para alugar. Em meio a uma série de contradições, os visitantes inesperados revelam que alguém no porão os havia informado de que aquele quarto estaria vago, transformando assim sua presença numa ameaça para Rose. A inquietude de Rose aumenta ainda mais quando, após a saída deles, o Sr. Kidd, o zelador do prédio, pede-lhe encarecidamente que receba uma pessoa que insiste em vê-la. A contragosto, Rose recebe o visitante/intruso, um negro cego de nome irlandês que a chama de Sal. A princípio, Rose é agressiva para com o estranho e in-

siste em que ele não a chama dessa maneira. O visitante traz o seguinte recado: “Your father wants you to come home”. (Seu pai quer que você volte para casa). Quando Bert volta para casa, encontra os dois sentados, quietos, Rose com a mão na cabeça do estranho. Falando então pela primeira vez na peça, Bert comenta sobre banalidades, como o tráfego e sua habilidade como condutor, aparentemente ignorando a presença do outro. Assim que o visitante lhe dirige a palavra, Bert grita: “piolhos” e agride-o até deixá-lo caído no chão. Rose leva a mão aos olhos repetindo várias vezes que não consegue ver. A peça termina neste momento deixando inúmeras questões em aberto.

A crítica foi veemente na condenação da peça, afinal de contas nada há na peça que explique quem era aquele estranho visitante negro e cego, qual a relação dele com Rose, porque Bert o ataca, porque Rose não consegue ver. Estaria ela se recusando a ver, ou teria a cegueira do negro se transferido inexplicavelmente para ela? Estas e outras questões relacionadas ao enredo permanecem em grande parte, se não totalmente inexplicadas. Não há nenhuma indicação no texto que permita respondê-las. Ao contrário, a presença de lacunas na estrutura do diálogo – aumentada pela interposição de pausas e silêncios – perturba ainda mais a seqüência lógica. Considerando-se que Pinter nega o uso de símbolos nas suas peças, é preciso olhar para a gênese destas lacunas em outro lugar. Em especial porque o texto não corrobora qualquer explicação simbólica para além da peça.

O fato é que o texto simplesmente não fornece todas as pistas necessárias, e a motivação dos personagens permanece desconhecida para a audiência. Ao contrário do sugerido pela crítica da época, isso não acontece porque o enredo é falho e não consegue dar a informação necessária. Em oposição ao teatro tradicional, Pinter não pretende resolver todas as ambigüidades criadas pelo enredo. O dramaturgo busca explorar justamente este território vasto entre a sua falta de dado biográfico sobre os personagens e a ambigüidade daquilo que eles dizem, ao que ele se refere como o princípio da inverificabilidade. Isto significa que as motivações devem ser buscadas por trás das palavras ditas, exatamente no jogo entre o que é conhecido e



não dito; e a chave para entendê-las está na força da imagem. Pinter desconfia das explicações finais, ele sugere, indica, propõe variações de atmosfera a fim de permitir à audiência uma compreensão imaginativa da situação dramática, cuja aparente trivialidade mascara significados mais profundos. Harold Hobson, o único crítico da época a elogiar a peça, resume a experiência da seguinte maneira: “A peça nos traz um desconforto intenso e nos faz duvidar, por um momento, a solidez reconfortante da terra” [apud PEA 97, p. 38].

A próxima peça de Pinter, esta já de tamanho normal, em três atos, foi escrita no mesmo ano. *The Birthday Party* (A Festa de Aniversário) foi um fracasso ainda maior. Embora ela tenha tido uma boa acolhida numa pequena excursão de pré-estréia em Oxford e Cambridge, teve que ser retirada após uma semana da sua estréia em Londres. A crítica foi implacável, acusando-a de obscurantismo. Mesmo os críticos que perceberam que a peça não era realista, não conseguiam encontrar nenhum simbolismo que explicasse a peça. No entanto, esta peça junto com *The Room* já contém os principais elementos temáticos, estruturais e texturais que vão dominar a carreira de Pinter.

The Birthday Party se passa numa pensão à beira mar, onde Stanley é o único hóspede de Meg e Petey. Pinter resume o enredo da seguinte maneira:

The first image of this play that ... was put on paper was a kitchen, Meg, Stanley, corn flakes and sour milk. There they were, they sat, they stood, they bent, they turned ... Not long before Goldberg and McCann turned up. They had come with a purpose, a job in hand – to take Stanley away. This they did, Meg unknowing, Peter (sic) helpless, Stanley sucked in. Play over. [apud REG 95, p. 21]

O resumo é especialmente claro não tanto pelo que diz, mas pelas perguntas que suscita. Quem são Goldberg e McCann? Porque vêm pegar Stanley e para onde o levam? Na verdade, estas perguntas também não são respondidas pela peça. Embora hajam indicações de toda ordem na peça, elas complicam cada vez mais a verdadeira identidade dos personagens ao invés de esclarecê-las.

A semelhança mais evidente entre *The*

Room e *The Birthday Party* está relacionada com a necessidade que as figuras têm de manter um território seguro. Rose sente-se psicologicamente segura no quarto e seu medo de perdê-lo se manifesta com a presença de cada novo visitante. Stanley, por outro lado, é ameaçado por pessoas misteriosas que, de um momento para o outro, aparecem batendo na sua porta para levá-lo embora. O universo pinteriano, no entanto, não é tão abstrato quanto poderia parecer à primeira vista. Para entendê-lo melhor, é bom lembrar que nos anos 50 na Inglaterra havia realmente escassez de habitação, não só as casas haviam sido destruídas na guerra, mas o influxo de imigrantes (cidadãos da Commonwealth) também era grande. O medo de perder a casa não era metafísico, mas real. Da mesma forma, a situação de Stanley tem seu fundamento na sociedade européia, cujas perseguições pela Gestapo não estavam tão distantes no tempo. Portanto, enquanto na primeira peça o conflito é interpessoal, em *The Birthday Party* ele se torna um conflito indivíduo/instituição.

Posteriormente, a crítica foi perspicaz ao perceber que *The Birthday Party* é, na verdade, uma peça bem feita (a well-made play), exceto pelo fato de que a exposição foi deixada de fora. Pinter poderia facilmente ter fornecido as explicações necessárias para que pudéssemos entender o porquê das coisas acontecerem daquele jeito, mas elas aparecem de maneira incoerente, como muita coisa da vida, onde as explicações não são oferecidas e temos que fazer o melhor que podemos. Em suma, ao subverter a fórmula da peça bem feita (a well-made play), Pinter frustra as expectativas da audiência, desafiando, conseqüentemente, os pressupostos da peça bem feita de que há uma série consistente de verdades explicativas. Ao invés delas, Pinter cria situações que geram mais confusão à medida que são examinadas. Dessa forma, essa busca circular de explicações fica entre o desejo da audiência de obter explicações conclusivas – reforçado pela identificação com a peça bem feita – e a percepção de que há uma variedade de verdades possíveis – criadas pela subversão da fórmula.

Vale tudo neste conflito pela manutenção do território (seja lá como ele for compreendi-



do – se físico, como no caso de *The Room*, se social, como no caso de *The Birthday Party*, ou mesmo, se psicológico, como Pinter vai desenvolver nas peças subsequentes). Barganham-se posições, busca-se manter ou ganhar território. Como bem disse um crítico, “a experiência [de assistir] uma boa peça pinteriana é uma lição em defesa ontológica” [NIG 90, p. 150]. Para tanto negociam-se identidades, joga-se com a memória. E a arma usada é a linguagem, ou melhor, o diálogo, que é a interação verbal entre os personagens.

Embora a princípio o diálogo nas peças de Pinter tenha sido considerado mimético por causa da sua proximidade com as inflexões da linguagem falada, ele é, na verdade, bastante estilizado. Outro crítico de Pinter observa que “os personagens das peças de Harold Pinter passam grande parte do tempo se medindo uns com os outros” [PET 87, p. 316], o que equivale a dizer que a característica principal do diálogo mimético do drama naturalista pós-ibseniano está faltando, que é o princípio de cooperação [KEN 83, p. 9]. Em vez disso, os personagens procuram estabelecer invariavelmente algum tipo de domínio sobre o outro. Cada afirmação revela o desejo de ganhar território. A maior parte do diálogo nas peças de Pinter é desfamiliarizado, os personagens se deleitam em ambigüidades, jogos de palavras, evasões e afirmações *non sequitur* (afirmações que estabelecem uma relação ilógica com a anterior – falsa conclusão, falsa ilação). O diálogo serve não para descobrir e expor a verdade, mas para disfarçá-la obscurecendo a fronteira entre verdade e ficção. Tal efeito é aumentado por perturbações na seqüência natural do diálogo. As inúmeras pausas e silêncios no decorrer da peça determinam o ritmo que reflete o estado psicológico dos personagens. Esses silêncios e pausas estendem o momento presente de forma a chamar a atenção para a imagem visual no palco e sugerem que há mais do que aquilo que está sendo dito. Em outros momentos, o diálogo é cortado antes de poder se desenvolver plenamente, deixando a audiência em suspense sobre o que poderia ter sido dito. Portanto, tanto a extensão quanto a interrupção representam uma suspensão do fluir natural do diálogo. Muitas seqüências encontram seu significado não no contexto imediato da sua

enunciação, mas são indicações do que está por vir, como no exemplo do comentário sobre o tempo em *The Room*, quando Rose diz “It’s murder”. Em suma, Pinter usa estilização, mudanças de ritmo, perturbações da seqüência natural e jogos de linguagem como artifícios para criar atmosfera e para se distanciar da camisa-de-força da peça bem feita. Tanto *The Room*, quanto *The Birthday Party* pertencem ao primeiro grupo de peças do autor, chamado de *comedies of menace*, ou comédias de ameaça num claro jogo de palavras com as comédias de situação: *comedy of manners*. Entre as peças importantes dessa primeira fase encontram-se *The Caretaker*, *The Dwarfs*, *The Dumb Waiter*, *The Basement*.

À medida que a obra de Pinter vai se desenvolvendo, estes jogos de linguagem vão se intensificando cada vez mais, a ponto de envolver não apenas o território físico e social do indivíduo, mas passando a englobar o universo psicológico. Os personagens passam, então, a explorar o próprio eu e ao tentar explorar suas memórias pessoais, se encontram isolados uns dos outros. Esse isolamento se define numa incapacidade da linguagem de exprimir as frustrações, desejos, e ansiedades em parte inexploradas de cada personagem. Mas esse isolamento advém também da decepção para com o outro, gerando seres totalmente ilhados e absorvidos dentro da sua individualidade. Essas peças, que definem uma segunda fase na obra de Pinter, denominada de peças de memória (*memory plays*), são em geral curtas e bastante densas. Fazem parte desse grupo *Landscape*, *Silence*, *Monologue*, *Family Voices*, *Victoria Station*.

A partir da estrutura do diálogo desenvolvida nesta segunda fase, Pinter avança ainda mais na sua exploração de como se dá a batalha por um território. Em poucas palavras, pode-se dizer que esta nova fase, que denomino de comédias maneiristas (*comedies of mannerism*) justamente pela estrutura cada vez mais elaborada, paradoxal, metafórica e tensa do diálogo, se diferencia da anterior pelo tratamento que os personagens dão à verdade. Se nas peças de memória os personagens não entendem o porquê de suas ações, nem de sua situação, eles ainda refletem sua própria experiência através da exposição do seu ponto de vista,



ainda que seja apenas para eles mesmos, pois, na verdade, nas peças de memória o diálogo se encontra interrompido, a comunicação interpessoal não se estabelece. Nas comédias maneiristas, por outro lado, não está tanto em questão saber o quanto o indivíduo sabe sobre si mesmo, mas como ele usa aquele saber para se definir em relação ao outro.

Enquanto na primeira fase os personagens são da classe trabalhadora, nesta terceira fase eles ascendem socialmente junto com o dramaturgo e passam a pertencer à classe média. Há uma maior intelectualização no diálogo, evidenciado na escolha de palavras, numa maior elaboração gramatical e, principalmente, numa estrutura sintática definida por palavras e expressões que funcionam como espelhos. Cada vez mais se intensificam os jogos de memória, em que cada personagem busca apresentar a sua versão do passado como definitiva. A linguagem se sobressai em variações internas de seus próprios temas verbais e se torna o modo dominante da peça. Andrew K. Kennedy argumenta que, por causa do princípio da inverificabilidade de Pinter, fantasia e realidade não podem ser separadas da mesma forma que no drama naturalista [KEN 83]. Isso se torna mais evidente à medida que a textura verbal das peças fica repleta de uma coleção padronizada de memórias vagas e asserções arbitrárias.

The Homecoming, escrita em 1964, ilustra de maneira bastante clara o uso que Pinter faz da memória como forma de atuação no presente e as nuances que as palavras adquirem a fim de servirem como armas de conquista sobre o outro. Na peça, Teddy e sua esposa Ruth, ambos com trinta e poucos anos, voltam dos Estados Unidos, onde ele leciona filosofia numa universidade, para visitar a família dele na Inglaterra. Eles chegam sem avisar no meio da noite. Aos poucos vão encontrando os outros membros da família, dois irmãos o pai e o tio, que não sabiam que Teddy era casado nem que tinha três filhos. Percebe-se, então, que as duas famílias têm a mesma estrutura: o casal e três filhos homens. A semelhança vai além, quando se sugere que tanto Ruth quanto a mãe de Teddy podem ter sido prostitutas no passado. Mas o que é o passado? Max, o pai de Teddy, vai deixar isso claro:

RUTH: I was ...

MAX: What?

Pause.

What she say?

They all look at her.

RUTH: I was ... different ... when I met Teddy ... first.

TEDDY: No you weren't. You were the same.

RUTH: I wasn't.

MAX: Who cares? Listen, live in the present, what are you worrying about? I mean, don't forget the earth's about five thousand million years old, at least. Who can afford to live in the past?

Pause.

[PIN 90, p. 66]

Conseqüentemente, o passado pode ser descartado, subjugado ao presente. E é exatamente isso que Ruth vai fazer no final da peça, quando os homens da casa, excitados com a presença feminina na casa, lhe propõem que fique tomando conta deles (inclusive sexualmente). Ruth inclusive aceita a sugestão deles de que deve se prostituir à noite a fim de se sustentar na Inglaterra. No entanto, não fica claro até que ponto Ruth vai realmente assumir a sua parte do contrato, pois no final ela deixa bastante claro quais as condições que eles devem cumprir para que ela fique, o que inclui um apartamento com três quartos e roupas boas, tudo devidamente documentado. Max pressentira essa possibilidade de ser envolvido pelas palavras de Ruth um pouco antes quando discutiam as obrigações que Ruth teria que abarcar para ficar:

MAX: I mean what about all this teasing? Is she going to make a habit of it? That'll get us nowhere.

Pause.

[PIN 90, p. 89]

No seu afã por Ruth os irmãos de Teddy descartam essa possibilidade e se esquecem o quanto Ruth está preparada para manter o jogo de sedução e evasão, que lhe garante a conquista. Isso fica evidente no seguinte diálogo, onde Teddy e Lenny (um dos irmãos) se confrontam sobre o valor da palavra e Ruth dá o seu veredicto final:



LENNY: Well, look at it this way... you don't mind my asking you some questions, do you?

TEDDY: If they're within my province.

LENNY: Well, look at it this way. How can the unknown merit reverence? In other words, how can you revere that of which you're ignorant? At the same time, it would be ridiculous to propose that what we *know* merits reverence. What we know merits any one of a number of things, but it stands to reason that reverence isn't one of them. In other words, apart from the known and the unknown, what is there?
Pause.

TEDDY: I'm afraid I'm the wrong person to ask.

LENNY: But you're a philosopher. Come on, be frank. What do you make of all this business of being and not-being?

TEDDY: What do you make of it?

LENNY: Well, for instance, take a table. Philosophically speaking. What is it?

TEDDY: A table.

LENNY: Ah. You mean it's nothing else but a table.

Well, some people would envy your certainty. Wouldn't they, Joey? For instance, I've got a couple of friends of mine, we often sit round the Ritz Bar having a few liqueurs, and they're always saying things like that, you know, things like: take a table, take it. All right, I say, *take it, take a table*, but once you've taken it, what you going to do with it? Once you've got hold of it, where you going to take it?

MAX: You'd probably sell it.

LENNY: You wouldn't get much for it.

JOEY: Chop it up for firewood.

LENNY *looks at him and laughs.*

RUTH: Don't be too sure though. You've forgotten something. Look at me. I ... move my leg. That's all it is. But I wear ... underwear ... which moves with me ... it ... captures your attention. Perhaps you misinterpret. The action is simple. It's a leg ... moving. My lips move. Why don't you restrict ... your observations to that? Perhaps the fact that they move is more significant ... than the words which come through them. You must bear that ... possibility ... in mind.

Silence.

[PIN 90, p. 68]

De certa forma, esses jogos verbais se assemelham aos combates verbais das comédias

de ameaça, só que aqui eles giram mais em torno da memória e do desejo e exploram as ambigüidades da mera potencialidade. Os personagens adquirem uma complexidade maior, de modo que eles se tornam uma constelação de muitos reflexos. Além de *The Homecoming*, este período da carreira de Pinter também inclui peças como *Betrayal*, *The Collection*, *The Lover*, *Old Times*, *No Man's Land*.

Nos anos 80, Pinter dá uma aparente guinada na sua produção. Suas peças adquirem um contorno político bastante definido, o que é corroborado pela sua crescente atuação como porta-voz de injustiças sociais. As peças políticas tendem a ser curtas. Desaparecem os jogos de palavras e o humor que haviam caracterizado suas peças anteriores. Apesar das suas peças políticas serem surpreendentemente diretas, especialmente do ponto de vista lingüístico, Pinter permanece evocativo de situações que ultrapassam um local histórico definido. Suas preocupações englobam tanto a liberdade individual a nível internacional quanto dentro da própria Inglaterra dominada pelo governo Thatcher.

Nos anos 90, Pinter retoma muitas das características das suas fases anteriores e cria situações em que o indivíduo busca resgatar a sua memória e assumir a sua responsabilidade social e humana. Na sua penúltima peça, *Ashes to Ashes*, Pinter alia a complexidade verbal e psicológica das suas comédias maneiristas com uma reflexão perturbadora sobre o holocausto judeu na Segunda Guerra Mundial. Apesar das claras referências ao período histórico, Pinter estabelece conexões com o presente através de alusões bíblicas e literárias e da inserção dos personagens na Inglaterra no tempo presente. Com isso, o dramaturgo mais uma vez enfatiza a questão da responsabilidade social e política do indivíduo frente a sociedade que o cerca.

Finalmente, resta dizer que Pinter, a princípio tão identificado com o teatro do absurdo, se diferencia deste não pela textura verbal de suas peças, que em muito o aproximam de Samuel Beckett, mas pela concretude da luta que cada personagem seu trava. Seus personagens estão sempre inseridos numa sociedade concreta, ainda que não identificada. Isso fica cada vez mais claro à medida que a obra de Pinter se desenvolve.



BIBLIOGRAFIA

- [KEN 83] KENNEDY, Andrew K.. *Dramatic Dialogue: The Duologue of Personal Encounter*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- [NIG 90] NIGHTINGALE, Benedict. Harold Pinter/Politics. In: BRATER, Enoch; COHN, Ruby. *Around the Absurd: Essays on Modern and Postmodern Drama*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1990. 129 – 154.
- [PEA 97] PEACOCK, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Contributions in Drama and Theatre Studies; Lives of the Theatre. 77. Westport : Greenwood Press, 1997.
- [PET 87] PETER, John. *Vladimir's Carrot: Modern Drama and the Modern Imagination*. Chicago : University of Chicago Press, 1987.
- [PIN 90] PINTER, Harold. *Complete Works: Three*. (The Homecoming, Tea Party, The Basement, Landscape, Silence, Revue Sketches: "Night," "That's your Trouble," "Applicant," "Interview," "Dialogue for Three," with the memoir "Mac" and the short story "Tea Party.") New York : Grove Press, 1990.
- [REG 95] REGAL, Martin S. *Harold Pinter: A Question of Timing*. Hampshire : Macmillan Press, 1995.

