

CARLA ISABEL FERREIRA DE CASTRO

**VOZES DO SILÊNCIO EM HAROLD PINTER:
AMEAÇA, ENIGMA, MEMÓRIA**

Dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Universidade de Évora, sob a orientação da Professora Doutora Yvette K. Centeno

**ÉVORA
2006**

CARLA ISABEL FERREIRA DE CASTRO

**VOZES DO SILÊNCIO EM HAROLD PINTER:
AMEAÇA, ENIGMA, MEMÓRIA**



156 996

Dissertação de doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Universidade de Évora, sob a orientação da Professora Doutora Yvette K. Centeno

ÉVORA
2006

À Pilar
À Catarina

AGRADECIMENTOS

Ao longo de seis anos de investigação e redacção, várias foram as pessoas e entidades que, por motivos diferentes, porém complementares, me incentivaram a prosseguir o curso do meu trabalho. A todos quero expressar o meu apreço:

Em primeiro lugar à Professora Doutora Yvette Centeno, pela disponibilidade, estímulo e infinita sabedoria com que acompanhou as minhas investigações. O seu exemplo humano e científico constitui o principal motivo por que acredito na dedicação à carreira universitária;

À Universidade de Évora, especialmente aos colegas, funcionários e alunos do Departamento de Linguística e Literaturas, onde lecciono desde Fevereiro de 1993, pela partilha de saber e amizade. Agradeço, de forma especial, às Presidentes do Departamento, ao longo dos últimos cinco anos, Professoras Doutoradas Maria Filomena Gonçalves, Maria do Céu Fonseca e Ana Clara Birrento, por facilitarem a minha investigação, dando deferimento aos pedidos de dispensa de serviço e à Professora Doutora Christine Zurbach, pela troca de impressões sobre o teatro do silêncio;

Ao Professor Doutor Álvaro Pina, regente até 2002 da disciplina de Literatura Inglesa que lecciono, pelo interesse e amizade que sempre manifestou;

À Professora Doutora Susan Hollis Merritt, com quem me correspondi via e-mail, pelas palavras de incentivo, no momento certo, e por ser a responsável do *site* www.haroldpinter.org que

oferece um acesso privilegiado a toda a informação bio-bibliográfica sobre Pinter;

À Fundação Calouste Gulbenkian, pela atribuição de uma bolsa de curta duração que me permitiu a deslocação ao British Film Institute, para visionar as peças filmadas de Harold Pinter;

Ao British Film Institute, pela eficácia com que respondeu às minhas solicitações;

Aos familiares e amigos que acompanharam com interesse o evoluir desta investigação, por saberem estar presentes em todas as ocasiões, até nas profissionais, especialmente à Sandra e Rui Lopes, Madalena e Miguel Kreiseler e Susana Máximo por se preocuparem e me darem apoio;

À Margarida e Paulo Reffóios que me deram abrigo e alegria (da Mina, ao Fundão) em todas as estações e em todos os humores;

À avó Isabel por acreditar na vida e nos Anjos da Guarda;

Aos meus pais, pelo amor e apoio incondicionais, em especial à mãe, pela paciência e optimismo com que correspondeu às minhas angústias pessoais e profissionais;

Ao Vasco, pelo amor, humor e solidariedade, também científica, esperando que a vida nos devolva caminhos mais solares, sem prazos, nem reformulações;

À Pilar e Catarina, nascidas em 2001 e 2002, que de células se tornaram gente, em simultâneo com o crescer desta dissertação, por me ajudarem a redimensionar o presente, iluminado pela vontade de futuro.

ÍNDICE

Introdução:	9
Notas	23
1. Afluentes do Silêncio	24
1. Para Uma Dramaturgia do Silêncio	39
2. Os Silêncios Reprimidos da Idade Clássica	43
3. Shakespeare: <i>O Resto é Silêncio</i>	53
4. Maurice Maeterlinck: O Silêncio dos Sonhos	63
5. Samuel Beckett: A Arte de Dizer o Indizível	72
Notas	87
2. O Silêncio no Palco	93
Notas	131
3. As Vozes do Silêncio nos Dramas de Harold Pinter	134
1. O Silêncio nas Palavras do Autor	137
2. As Vozes da Crítica	157
3. Análise Temática das Peças – Silêncios Repletos de Sentido(s)	212
3.1. A Ameaça Silenciosa	214
3.2. O Silêncio que as Palavras Escondem	225
3.3. O Silêncio da Memória	243
Notas	256

4. A Comunicação Silenciosa: Peças filmadas para televisão e quatro adaptações cinematográficas	265
1. Peças televisionadas	
1.1. Silêncios Ameaçadores	273
1.2. Silêncios Enigmáticos	296
1.3. Silêncio e Memória	327
2. Quatro Adaptações Cinematográficas	
2.1. <i>The Caretaker</i>	340
2.2. <i>The Birthday Party</i>	347
2.3. <i>The Homecoming</i>	352
2.4. <i>Betrayal</i>	355
Notas	360
Conclusão:	363
Notas	378
Bibliografia Primária	381
1. Obras de Harold Pinter	382
2. Obras Citadas sobre Harold Pinter	384
3. Peças Televisionadas de Harold Pinter	387
4. Filmes de Harold Pinter	389
5. Artigos sobre Harold Pinter consultados na Imprensa	390
6. Artigos e Páginas sobre Harold Pinter na Internet	392
Bibliografia Secundária	393
1. Obras Citadas	394
2. Páginas Consultadas na Internet	405

Introdução

*What when words gone? None for what then.
But say by way of somehow on somehow with sight to do.
With less of sight Still dim yet-. No. Nohow so on.
Say better worse words gone when nohow on.
Still dim and nohow on. All seen and nohow on.
What words for what then? None for what then.*

Samuel Beckett

O presente trabalho propõe uma análise ao estudo do silêncio nos textos dramáticos de Harold Pinter e à forma como a importância do não dito foi trabalhada, em alguns desses textos, nas encenações para televisão e em quatro filmes, sob o signo da ameaça, do enigma e da memória.

Uma dissertação em Literatura Inglesa, no contexto da dramaturgia de um autor aliada a uma temática específica, pressupõe, à partida, uma concentração na análise do texto e na importância dos seus conteúdos semânticos, a par com uma contextualização do tema proposto. Ao optar por centrar a reflexão sobre o silêncio, escolhi um objecto que tem estado pouco enfatizado, no âmbito da análise crítica contemporânea, que tem vindo a denotar uma orientação mais voltada para a faceta política de Pinter. Porém, o estudo do silêncio, nas peças do autor, foi um dos primeiros pontos realçados na abordagem de 1970, quer de Esslin, quer de Hollis, quando ainda era indefinida a denominação deste teatro, rico em espaços de silêncio. O que, posteriormente ficou conhecido como género “pinteresco” encontra a

sua matriz no uso do silêncio e na introdução das pausas férteis. Assim, o que pretendo com este estudo é uma requalificação da terminologia usada para definir os tipos de silêncio que Pinter materializa.

Para que o tema possa ser explorado pertinentemente a divisão em quatro capítulos afigura-se como a mais adequada para traçar uma rota precisa que se concentre em Pinter, no silêncio e na perspectiva da escrita e da transmutação para o palco e para o cinema, não obstante contemple as vias que foram contribuindo, ao longo de vários momentos na história da literatura, para a presente época.

Como terei oportunidade de desenvolver, o silêncio contemporâneo é abrangente, aglutinou diversas áreas, que não se reduzem ao domínio artístico. O mutismo nasce de uma pulsão que pede um intervalo, no meio do ruído, que implora um espaço próprio, sem voz. É, cada vez mais, uma força que se quer “ouvir” e é, igualmente, algo que faz parte da existência, num contexto não deliberado. Vivemos a época que redimensionou o valor do silêncio, assumindo sem complexos o cansaço das palavras, o esforço pela torrente inesgotável de significantes que parecem vazios de significados, por excesso de nomeação. Ao mesmo tempo, o silêncio mantém uma aura de mistério.

Ao contrário do aforismo, quem cala quase nunca consente, pois o silêncio é o propulsor do desconforto e da vontade por parte do interlocutor em encontrar uma solução, tentar dar voz aos pensamentos que ficam por dizer, criando alternativas para que o

discurso irrompa e apazigúe a sensação de vazio deixada. Eduardo Prado Coelho, em Maio de 2004, admite algo que traduz com exactidão este sentir, que poderia ser aplicado à forma como o silêncio é empregue por Pinter:

Sinto que as palavras – que sempre foram amigas e fiéis – funcionaram por vezes como um refúgio. Continuo a usar as palavras e a tratá-las o melhor que sei, mas estou muito cansado delas. Procuo cada vez mais o silêncio que poderá vir depois das palavras. E por isso mesmo não devo nesta matéria dizer mais nada.¹

Tal questionar, apesar de não ser novo – encontramos-lo quer na poesia de Mallarmé, de Jorge de Sena, ou de Hölderlin, quer nos dramas de Maeterlinck e Beckett, para citar alguns exemplos – veio accionar um processo de aquiescência da qualidade preponderante do silêncio, na divulgação que é dada ao fenómeno de permanecer calado, não porque nada se tem a dizer, mas numa perspectiva mais trágica da vida, porque já nada se tem a dizer de novo, ou já nada vale a pena ser dito, utilizando as mesmas palavras de sempre.

A naturalidade com que as últimas décadas do século passado invadiram o novo século a sublinhar a importância dos enunciados não ditos, na linguística, literatura, filosofia, artes plásticas e dramáticas, permite o despontar de ensaios, abre um espaço alternativo para que se reescreva sobre o silêncio, para que esta dissertação possa encontrar um espaço temático, na reflexão de um autor dramático da

literatura inglesa contemporânea, procurando recuperar, a partir do modelo de Esslin – teatro absurdo e da ameaça – e de Hollis – metáforas de silêncio em Pinter – uma renovação e reclassificação.

O estudo que apresento contempla, no primeiro capítulo, os vários “afluentes do silêncio” de que somos legítimos herdeiros, considerando, em momentos distintos, marcos relevantes dessa herança e abordando cinco aspectos:

- A emergência de uma dramaturgia do silêncio, que considera alguns textos que foram produzidos sobre o tema;

- Os silêncios reprimidos da Idade Clássica, partindo do estudo de Rykner sobre a dramaturgia do silêncio, no universo da literatura de expressão francesa dos séculos XVIII e XIX;

- O silêncio shakespeariano, refletindo a forma como o dramaturgo isabelino antecipou a vontade de criar estados de alma intraduzíveis;

- Os dramas de Maurice Maeterlinck, sobretudo o chamado “primeiro teatro”, pela forma como deram força ao silêncio para propagar a ideia de mistério, aniquilando o poder da palavra, face à tentação do sonho;

- A importância do teatro de Samuel Beckett, pela aspiração de indizível que se assume com uma naturalidade absoluta, como se esse sempre tivesse sido o caminho a percorrer.

O segundo capítulo introduz uma abordagem à teorização do silêncio no palco, numa tentativa de estabelecer um equilíbrio com o capítulo anterior, um contraponto no traçar de linhas que, ao longo da

historiografia do palco e da dramaturgia, permitiram que o silêncio, as pausas e as reticências passassem a ocupar um lugar de destaque e a forma como o palco contemporâneo foi, com o passar dos séculos, diluindo e reformulando as unidades espacio-temporais em prol de uma geografia e arquitetura teatrais novas que aceitam a presença do silêncio como parte intrínseca e vital da representação. No âmbito da encenação, destaque, no momento final, o trabalho de investigação e teorização de Peter Brook, por espelhar uma forma de encarar o palco, os actores e os espectadores como um prolongamento natural daquilo que está na origem do teatro contemporâneo.

No terceiro capítulo, após o enquadramento inicial, centro a análise nas vozes do silêncio nos dramas de Harold Pinter, através da divisão em três segmentos:

- A opinião do autor sobre a sua obra e a relevância do silêncio na sua concepção estético-literária;
- O ponto de vista da crítica apresentando, numa perspectiva cronológica, alguns textos amplamente reconhecidos que foram sendo publicados, em simultâneo com as obras do autor, destacando o estudo de Hollis e Esslin;
- Uma análise temática da totalidade da obra dramática de Pinter, até 2002, a partir de três olhares sobre a forma de dizer o silêncio - a ameaça silenciosa, o silêncio enigmático e o silêncio enquanto processo associado à memória.

O quarto capítulo é dedicado ao estudo das encenações das peças de Pinter que foram filmadas para televisão e de quatro filmes.

A partir do visionamento dos títulos disponíveis no arquivo do British Film Institute, sugere-se uma leitura acerca da forma como o silêncio se diz, através da encenação, nas componentes da interpretação dos actores, do espaço e de elementos cénicos, tendo sempre presente a noção que se trata de um olhar subjectivo e cruzado com a leitura prévia do texto e que este passou por várias depurações interpretativas, até ao derradeiro “olhar” que a câmara nos transmite. No caso dos filmes, trata-se de uma leitura crítica que procura enfatizar a importância que é dada aos momentos de silêncio. A opção pelo estudo de apenas quatro filmes prende-se com a disponibilidade dos títulos. De salientar que os guiões desses quatro filmes estão, até ao momento, por publicar, sendo interessante observar que os guiões transformados por Pinter, a partir de outros autores, tenham sido mais amplamente divulgados do que o trabalho de adaptação para cinema das próprias palavras. Pareceu-me importante observar, nos quatro filmes visionados, as alterações em termos da pertinência e permanência do silêncio. Na impossibilidade de confronto directo com o guião – apenas existe na British Library o manuscrito de *Betrayal*² – parti da obra de Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter's Screenplays and the Artistic Process*, para conhecer algumas das opções que pautaram as adaptações das peças originais.

Susan Hollis Merritt, num estudo recente sobre a crítica à obra de Harold Pinter, faz uma afirmação trivial, porém apropriada, acerca dos vários ensaios que foram e vão sendo produzidos, a propósito do autor. Diz Merritt:

To define the “subtexts” of Pinter’s dramas and writing about them is to rewrite other authors’ texts in terms of our own purposes. To define their “contexts” is similarly to rewrite them in terms of our own more current in backgrounds. (...) Any criticism, including metacriticism, is a kind of rewriting.³

O conceito de “subtexto” inclui tudo aquilo que fica por escrever, mas que o crítico tenta rescrever, formulando “contextos” adequados que corroborem a sua versão. Claro que a “rescrita” a que Merritt se refere transforma o crítico em autor, passível de ser, também ele, analisado em termos críticos, ao nível do “subtextos” e dos “contextos”. É uma espiral poderosa, que metamorfoseia um texto numa sequência de obras e gera fenómenos estranhos pois, por vezes, surge a referência a dado crítico, a propósito de determinado autor, e a discussão gira em torno da crítica e não do texto que a originou, que parece condenado, por ser demasiado simples, face à complexidade das interpretações feitas. Quantos ouviram falar de *Waiting for Godot*, *Hamlet*, ou *Ulysses* sem nunca terem tido desejo, ou curiosidade, de empreenderem uma leitura dos textos de Beckett, Shakespeare ou Joyce. Maurice Blanchot referia-se a esta confusão quando afirmou:

A extraordinária misturada que faz com que o escritor publique antes de escrever, com que o público forme e transmita o que não ouve, com que o crítico julgue e defina o que não lê, com que o leitor, finalmente, deva ler o que ainda não está escrito, esse movimento que confunde antecipando-os sempre, os diversos

momentos da formação da obra, reúne-os também na busca de uma unidade nova.⁴

Blanchot apresenta Mallarmé como o poeta homicida da linguagem que, num acto de amor, a liberta de palavras, restituindo-a ao silêncio e, embora o caso de Pinter não seja tão “agudo” como o de Mallarmé, encontro, não obstante, uma afinidade na preocupação pela descoberta da palavra exacta que melhor ilustre os momentos que se retratam.

Roland Barthes, também se concentrou na análise dos pressupostos de uma linguagem para traduzir a “não-linguagem” e tentando meditar numa solução para o paradoxo da linguagem existir emancipada de si, fala no *termo neutro ou termo zero*, sugerindo uma escrita amodal indicativa, assente na ausência dos pressupostos literários, numa escrita básica desobrigada de regras e estilo.⁵ Barthes tinha noção do carácter utópico da proposta, daí que a sua conclusão aponte para uma visão da literatura como uma constante fonte de ruptura e continuidade autofágica:

Portanto em toda a escrita actual existe uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o facto de a Revolução ser obrigada a extrair daquilo que quer destruir a imagem do que quer alcançar. (...) A multiplicação das escritas institui uma Literatura nova na medida em que esta só inventa a sua linguagem para ser um projecto: a Literatura torna-se a utopia da linguagem⁶

O estudo que elaboro sobre o silêncio em Pinter, não pretende a ruptura que Barthes descreve, mas reconhece o desconforto barthesiano existente em utilizar a linguagem para falar da sua ausência. Paulo Filipe Monteiro reflecte sobre a disseminação de sentidos e afere um dos problemas da actualidade quando afirma:

Nunca houve uma tão frenética prodigalidade de erudição especializada, nos estudos literários, na musicologia, na história de arte, na crítica e nesse género mais bizantino de todos, a crítica e teoria da crítica.⁷

Identifico-me com esta citação, pois a dificuldade maior em dar continuidade à minha investigação, situou-se no domínio do posicionamento face à crítica da crítica, não por falta de convicções ou deslumbramento com as palavras alheias, antes pelo reconhecimento que, dependendo do objectivo que se traça ao analisar dada obra, os resultados alcançados acabam por diferir, sem que a diferença implique necessariamente colisão, apenas vias diferentes que terminam em metas distintas, sobretudo quando a escolha recai num aspecto temático. No capítulo em que observo a evolução da crítica à obra de Pinter é possível analisar, no início, cisões entre a abordagem de vários críticos. Porém, no caso de Pinter, até esse aspecto se alterou e se diluiu, com os estudos conjuntos que surgem a partir da década de noventa, concentrados em focarem um ponto específico, e pondo de parte as divergências iniciais. No caso de alguns autores,

como Lois Gordon, verifica-se até um reformular de opinião, uma moderação em relação a uma visão exclusivamente freudiana.

Assumindo que este século continua a ser o do leitor, a noção de “horizonte de expectativa” cunhada por Jauss e Iser, no início do século XX e todos os postulados da estética da recepção parecem reduzidos à condição não de horizontes, mas de miragens, pois face aos ensaios que a crítica produz, é possível esgrimir argumentos apenas possuindo um extraordinário conhecimento das opiniões dos outros. Como o filme que substitui a leitura do livro, a crítica ocupa o lugar primordial e a tentação de ler os ensaios, antes da matéria – prima, é enorme. Tentei centrar-me primeiramente nos textos, procurando os seus pontos de contacto e de dissonância e, após esse primeiro encontro com o *corpus*, procurei, através das leituras críticas, encontrar um sustentáculo teórico para a argumento que defende que a ameaça, o enigma e a memória são elementos que perpassam toda a vocação de silêncio em Pinter. Preparei este estudo ciente, *a priori*, que a experimentação conduz à multiplicação de vias que, à força de tanta nomeação, tal como as palavras, parecem esgotar-se de sentidos, pois os resultados não são unívocos e a linguagem, que está na génese da fruição literária, é passível de inúmeras interpretações, uma vez que assim que algo é publicado, permanece intacto, imutável e por isso à mercê de novas reflexões. Michel Foucault, lembra esta característica, quando afirma:

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada, se torna objecto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa colocação de palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer, nada mais a fazer do que cintilar no fulgor do seu próprio ser.⁸

O grande desafio que este trabalho propõe é a capacidade de permanecer aberto a reformulações, até ao instante terminal em que está entregue e a identificação do momento em que a paragem se torna obrigatória, por uma questão de cumprimento de prazos, ou por os estudos encetados, nos mostrarem outra investigação possível. Face ao conhecimento da pluralidade de classificações utilizadas pela crítica literária, empreendo esta viagem ciente, à partida, que posso não encontrar locais habitados por conceitos absolutamente originais, exclusivamente com a certeza que o itinerário foi traçado pela minha mão, com a ajuda de guias imprescindíveis e que tentarei manter a rota do estudo do silêncio em Pinter, auxiliada pela recepção que efectuei das palavras dos outros – o autor e os críticos –, pelas imagens que deram vida aos textos e pelas muitas horas de silêncio em que deixei as leituras crescerem até amadurecerem e poderem ser descritas, sob o ponto de vista do eixo interpretativo que elegi, por forma a defender a tese que existem três momentos distintos de silêncio na totalidade da obra dramática do autor, até 2002, compostos pela ameaça, o enigma e a memória.

Estabeleço como pilares que sustentam o objecto de estudo, as reflexões de e James R. Hollis⁹, que apresenta na sua proposta uma visão do silêncio nos primeiros dramas de Pinter (até *Silence* e *Landscape*) como uma metáfora de tudo o que fica por dizer no espaço entre as palavras, e Martin Esslin¹⁰, que apresenta a componente de ameaça (*comedy of menace*) nas obras de Pinter, exemplificando como as palavras dão um contributo único na esquematização de uma forma dialógica que é imediatamente associada a Pinter, não obstante as pontes que se podem estabelecer com outros autores. Estas teorizações, de 1970 e 1971 servem de ponto de partida para uma actualização e renovação da importância do silêncio, passados trinta e seis anos sobre estas primeiras abordagens e tendo em conta que, neste interregno, a obra de Pinter se cimentou e evoluiu em várias direcções.

Convém, no entanto, equacionar que quando a academia sueca lhe atribuiu, em Outubro de 2005, o Prémio Nobel da Literatura, voltou a realçar a imagem de marca do autor, ao afirmar, no comunicado breve à imprensa que Pinter:

(...) in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms.¹¹

Na entrevista concedida, logo após o anúncio do autor distinguido, Horace Engdahl, porta-voz da Academia, realçou a importância seminal de peças como *The Birthday Party*, na criação do género “pinteresco”. Instado pelo jornalista, Engdahl aproveitou para

esclarecer que os argumentos para cinema, não tinham tido peso na decisão de atribuição do prémio, embora realcem o brilhantismo do autor. Posteriormente, na cerimónia de atribuição do Nobel, a 10 de Dezembro de 2005, Per Wästberg, voltou a sublinhar os aspectos fulcrais da escrita dramática de Pinter e revalorizou, em dois parágrafos, a importância do silêncio no autor, ao declarar:

With his twenty-nine plays and about a hundred that he has directed or acted in, he has made the theatre his own domain. His figures barricade themselves in unpredictable dialogues. Between the lines of unresolved threats, it roils and stings. What we hear are signals for everything we do not hear.

The abyss under chat, the unwillingness to communicate other than superficially, the need to rule and mislead, the suffocating sensation of accidents bubbling under the quotidian, the nervous perception that a dangerous story has been censored – all this vibrates through Pinter's drama.¹²

Em Pinter, a comunicação que se estabelece no intervalo das palavras cauciona múltiplos argumentos; a divisão que proponho visa direccionar, de forma esquematizada, os cambiantes do silêncio, na totalidade da sua obra dramática.

Notas

- ¹ “Depois das Palavras”, *Elle*, nº 188, Maio de 2004, p. 94
- ² British Library; Manuscripts archive: Loan no, 110 A/1-74 (Box no. 4, para o screenplay de *Betrayal*)
- ³ Susan Hollis Merritt: *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Duke University Press, Durham and London, 1995 (edição *paperback*), pp.21-22
- ⁴ Maurice Blanchot: *O Livro por Vir*, Relógio d'Água, Lisboa, 1984, p. 262
- ⁵ Cf. Roland Barthes: *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Lisboa, 1997
- ⁶ *Ibidem*, pp. 72-73
- ⁷ Paulo Filipe Monteiro: *Os Outros da Arte*, Celta Editora, Oeiras, 1996, pp. 244-245
- ⁸ Michel Foucault: *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1998, p. 34
- ⁹ James R. Hollis: *Harold Pinter: The Poetics of Silence*, Southern Illinois University Press, EUA, 1970
- ¹⁰ Martin Esslin: *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, Anchor Books, Nova Iorque, 1970
- ¹¹ *Vide*: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/index.html>
- ¹² *Vide*: <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/presentation-speech.html>

1

Afluentes do Silêncio

*O silêncio é a minha maior tentação. As palavras,
Esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envilecidas.
Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também
Apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que
chega até nós, ainda quente das estranhas do ser, quanta baba
nos escorre em cima a fingir de música suprema!
A plenitude do silêncio só os orientais conhecem.
Lao Tsé ensinou que quem sabe não fala, e quem fala não sabe.
E Bashô, com um cânone de apenas dezassete sílabas,
fez uma das mais esplêndidas poesias de que há memória.
É da tentação do silêncio, da apetência do silêncio,
da condenação ao silêncio que falam todos os meus
«afluentes», em prosa ou em verso.*

Eugénio de Andrade

A citação inicial sintetiza a plenitude das várias acepções que o termo silêncio alcança. Daí o termo afluentes, para descrever uma multiplicidade que desagua em algo maior, numa consciência premeditada que o silêncio pode ser a mais pura das águas. Parece-me natural que a poesia identifique a presente explicação como próxima da essência daquilo que pretende reproduzir. Não é por acaso que os dramaturgos que professaram a importância do silêncio tenham sido, com maior ou menor reconhecimento, poetas – Fernando Pessoa, Maurice Maeterlinck e o próprio Pinter, todos experimentaram os dois géneros e em ambos encontraram pontos comuns,

provavelmente porque o teatro que defendiam assentava numa contenção que a poesia adopta ao nomear apenas o que considera fundamental, centrando-se na importância de encontrar o termo certo para um estado de alma, adequando a expressão à simplicidade do termo preciso que melhor traduz o pensamento.

As palavras de Eugénio de Andrade espelham essa realidade, característica do Oriente que, lentamente, se vai aproximando do Ocidente. A emergência do silêncio, na sociedade actual, aparece acompanhada por um desejo de formas depuradas, ao nível da arquitectura, decoração e culinária e de gostos mais requintados, mas aparentemente simples. As práticas orientais, com a profusão da importação de “novas” técnicas de meditação milenares que, de repente, adquiriram uma aceitação incondicional, vêm corroborar esta ideia. Mesmo a tecnologia aplicada à electrónica, em grande parte também importada do Oriente, dedica-se ao fabrico não somente do objecto menor, como do mais silencioso. Até a indústria automóvel¹, depois da busca alcançada da segurança, tem agora como atractivo máximo a diminuição do ruído, que se tornou um dos pontos fundamentais, também no domínio ambiental.

Os estados de silêncio tornam-se o combustível necessário para a ascense ao conhecimento. A parábola Sufi – “Se a palavra que vais dizer não é mais bela do que o silêncio, não a digas” – revivida n’*O Marinheiro* de Pessoa, em que as veladoras temem contar histórias pois, ao fazê-lo, perderão tudo o que nelas há de belo, traduz a incompreensão de vivermos aprisionados pelas palavras que, no

despontar da humanidade, nos libertaram e nos distinguiram dos animais, permitindo o poder absoluto de nomear e, assim, conhecer.

Diz, a este propósito, Georges Gusdorf:

A fala é a condição necessária e suficiente para o ingresso na pátria humana. (...) O advento da palavra manifesta a soberania do homem. O homem interpõe entre o mundo e ele próprio a rede das palavras e torna-se, por via disso, o senhor do mundo. (...) O mundo humano já não é um mundo de sensações e reacções, mas um universo de designações e ideias.²

Num mundo de ideias, a linguagem é usada subversivamente, de acordo com a vontade de quem a manipula, e a advertência socrática, reiterada por Platão e Aristóteles, sobre a importância de não moldar os conteúdos da palavra aos caprichos, tenta posicionar-se contra a retórica e a sofística gregas que reiteravam precisamente a facilidade aparente com que a linguagem podia ser instrumentalizada.

Em certa medida a linguagem e as suas incomensuráveis potencialidades, contêm esta duplicidade de serem necessárias para o advento da civilização, mas excessivas porque manipuláveis e permeáveis a inúmeros artifícios, contribuindo para o afastamento do âmago do ser, retirando a originalidade do pensamento, tornando o indivíduo impessoal, devolvendo-o à mediania e criando um obstáculo à procura da autenticidade. Gusdorf, ciente desta dupla potencialidade da linguagem, que concede poder, porém retira a essência primeira da expressão pensada, cita Kierkegaard no seu *Diário* (1850):

Há uma relação de silêncio pela qual estamos ligados a Deus e que é quebrada se falamos com outra pessoa acerca daquilo que para nós é a questão mais elevada.³

Resta tentar qualificar o que se entende por “elevado” e que na sociedade contemporânea varia de acordo com os credos e os indivíduos, existindo, no entanto, uma certa noção de decoro que impede de abordar determinados assuntos e a guardar silêncio. Para contornar as contradições causadas pelo advento de uma linguagem que acaba prisioneira de si mesma, e tentar solucionar a aparente contradição que alcançou, Gusdorf sugere que a fala não é o único meio de expressão e, através de várias manifestações, como o grito, riso, terror, alegria, entre outras, chegamos a uma comunicação indirecta em que se propicia o reencontro com um silêncio, que seja também ele expressão de comunicação. O problema que encontramos na proposta do autor situa-se na sua tentativa de explicar a comunicação indirecta, através da formulação de contextos pertinentes que tornem o silêncio “aceitável”:

O silêncio não é em si uma forma de expressão particularmente densa. Só tem sentido no seio de uma comunicação existente, como contrapartida ou como marca de uma linguagem instituída. (...) Portanto o silêncio não possui nenhuma magia intrínseca: é uma passagem em branco no diálogo em que as harmónicas do acordo ou do desacordo existente podem manifestar-se. O silêncio

dá fala às profundezas, quando elas aparecem em jogo, e aos lugares distantes, se existirem.⁴

Defendo que noção que o silêncio tem de ser produtivo é demasiado limitativa, embora haja o reconhecimento que a ausência da palavra reproduz a voz de uma interioridade maior. Em certa medida, é uma forma de reiterar o postulado que encerra o *Tratado Lógico-Filosófico* de Wittgenstein:

Acerca daquilo de que não se pode falar, tem de se ficar em silêncio.⁵

A afirmação de Wittgenstein, semelhante à citação *supracitada* da parábola Sufi, esteve com certeza na mente de George Steiner, quando este formulou a interrogação:

We live inside the act of discourse. (...) There are modes of intellectual and sensuous reality founded not on language, but on other communicative energies such as the icon or the musical note. And there are actions of the spirit rooted in silence. It is difficult to *speak* of these, for how should speech justly convey the shape and vitality of silence?⁶

Steiner, admirador confesso de Wittgenstein, sobretudo do *Tractatus*, lembra a importância desta força oculta em que o silêncio se refugia e a magnitude do seu alcance:

For the silence, which at every point surrounds the naked discourse, seems, by virtue of Wittgenstein's force of insight, less a wall than a window. With Wittgenstein, as with certain poets, we look out of language not into darkness but light.⁷

Reflecte ainda sobre a eleição do silêncio pelo poeta que escolhe não mais falar e que é um fenómeno historicamente novo. Steiner apresenta dois exemplos – Höderlin e Rimbaud – que por motivos e vias diferentes⁸, optaram pela via do silêncio em determinado momento das suas vidas literárias e conclui:

This revaluation of silence – in the epistemology of Wittgenstein, in the aesthetics of Webern and Cage, in the poetics of Beckett – is one of the most original, characteristic acts of the modern spirit. (...) In much modern poetry silence represents the claims of the ideal; to speak is to say less.⁹

Em Steiner não se encontra o pudor de Gusdorf em admitir o silêncio, não há a tentativa de enquadramento no acto discursivo, apenas a vontade de admitir que, sobretudo na poesia, calar é um meio eficaz e produtivo de “dizer”.

Presentemente, talvez fruto das incertezas finisseculares, este *espírito moderno*, que Steiner convoca, esta vontade de “falar” o silêncio, surge por reacção aos ruídos que diariamente invadem o ouvido humano, numa sociedade que criou uma banda sonora para todas as situações – do elevador, ao supermercado – desvirtuando a capacidade de calar, por esta ser antagónica a actos de consumo e à

comunicação em massa. O silêncio passou a ser uma quase utopia, que leva à procura de férias em praias supostamente desertas, na busca de um oásis artificial.

Alguns espaços de oração acabam por formar pequenos microcosmos em que é possível a concentração num silêncio mais profundo que escuta o ser e o universo, mas que está forçosamente associado à solidão, que ainda é vista como obstáculo à comunicação. A relação com o divino, nas suas múltiplas vertentes teológicas, pressupõe sempre a meditação com um/uns deus(es) mudo(s) que, na suprema e perfeita onisciência dos mistérios da vida, escuta(m) e nada acrescenta(m).

Alberto Pimenta, invocando Adorno num comentário a um poema de Goethe relembra que:

(...) através de toda a autêntica construção estética o sujeito procura a via do seu próprio silêncio.¹⁰

Pimenta refere as várias interpretações do silêncio e as motivações de natureza histórica e social que foram introduzindo limitações ao nível discursivo, lembrando Brecht e depois Adorno quando, finda a Segunda Guerra Mundial, proclamaram a impossibilidade da poesia face às atrocidades de Auschwitz, tema também abordado amplamente por Steiner¹¹, mas recorda que a inexistência da poesia perante a barbárie não se tornou uma evidência e a ideia de uma propaganda do silêncio acabou por não sobreviver à vontade do indivíduo em expressar os seus interesses, mesmo na consciência que

a melhor definição é o silêncio. O que parece uma vez mais paradoxo, este desejo de calar e por isso falar, é apenas a contrariedade inerente ao desejo irreprimível de comunicar, até o desejo de silêncio.

Da mesma forma que, tal como defende Blanchot, o melhor livro é aquele por vir, também a melhor palavra é aquela que ainda está por dizer, sobretudo se nos lembrarmos da “paradoxo” enunciado por Sartre, quando afirmou:

(...) se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore.¹²

É preciso notar que subjacente a todos estes posicionamentos, se desvela uma atitude estetizante, de instrumentalização do próprio silêncio, como forma de inovação, ao nível de várias manifestações não somente literárias: o mesmo desejo que conduz aos quadros em branco de Rauschenberg, ao filme sem imagem de João César Monteiro, numa subversão do meio privilegiado por cada género, na tentativa de inovar ou, pelo menos, espantar e assim destacar-se pela diferença, mesmo que tal se resume a críticas desfavoráveis. No panorama do actual ressurgimento do silêncio, a expressão das múltiplas significações do não-dito de Sartre encontra terreno fértil para se enraizar, sendo prática desenvolvida e aperfeiçoada não só como manifestação artística, ou atitude estética, mas como estratégia retórica empregue, até no discurso político. As palavras tornaram-se tão habituais, que o expediente do silêncio, quando usado

intencionalmente, através dos *media*, atinge proporções mais avassaladoras que potenciais ofensivas discursivas.

Num ensaio de 2001, dedicado em exclusivo ao silêncio e suas diferentes manifestações¹³, Marc de Smedt procura traçar os vários cambiantes do silêncio, admitindo que:

O silêncio é tempo perfurado por ruídos. (...) A psicolinguística do silêncio é tão rica como a da linguagem: nas relações amorosas, de amizade, hierárquicas, profissionais, em todos os momentos em que está envolvida a comunicação, a infinita variedade de silêncios revela-se plena de sentidos.¹⁴

Para traçar uma tipologia do silêncio Smedt refere os estudos de Th. J. Bruneau¹⁵, cientista americano que primeiro relacionou o silêncio com os processos cerebrais, que encontrou duas formas de silêncio psicolinguístico – o silêncio *rápido* e o silêncio *lento*. O primeiro tipo corresponde a uma reacção involuntária, com uma duração inferior a dois segundos, mas com uma incidência elevada no discurso. O segundo tipo de silêncio é voluntário e está relacionado com a descodificação semântica da linguagem e a sua intensidade e duração variam consoante o indivíduo. Há ainda uma terceira via, a do silêncio *interactivo*, as pausas no seio do diálogo, de carácter extraordinariamente diverso, que estão condicionadas por factores de natureza afectiva e de identificação entre os intervenientes. Este tipo de silêncio parece ser o mais favorável às relações interpessoais e é aquele que mais se aproxima do objecto de estudo que pretendo focar

na análise da obra de Pinter, uma vez que é no campo da *interacção* entre as personagens que ocorrem vazios expressivos de comunicação.

Uma questão que parece indiscutível na abordagem da estruturação do silêncio é a ambiguidade, pois oferece possibilidades de aplicação que excedem o potencial das palavras. Através do mutismo, a frustração, a felicidade e a violência, podem ser expressas de forma ímpar, pelo que deixam à imaginação dos receptores.

Smedt alarga a definição de silêncio, apresentando uma perspectiva muito interessante que incide em três grandes grupos e suas respectivas categorias¹⁶:

- Os silêncios institucionais: espaciais, rituais voluntários, hierárquicos e tabus;
- Os silêncios de grupo: de situação, normalizadores ou simbólicos;
- Os silêncios individuais, de duas naturezas:
 - Interactivos: socio-contextuais, linguísticos e psicológicos;
 - Não-interactivos: contemplativo, meditativo e inactivo.

Apesar de certos subtipos estarem, em minha opinião, inscritos em mais do que uma categoria, é uma proposta que abrange diversos contextos em que o silêncio adquire uma expressão que Smedt sintetiza quando refere:

O silêncio é o interior da fachada, o reverso da máscara, a face oculta da pessoa. O trampolim da palavra.¹⁷

Ao entender o silêncio, como rampa de lançamento das palavras, Smedt tenta resolver o paradoxo, no entanto a disparidade permanece. Porém, existem expressões de mutismo literárias que são mais facilmente aceites como tradução de sensações, por exemplo, o silêncio sinónimo de medo, quando associado à solidão e à morte – exclusão total do mundo e da palavra – que representa a angústia da partida, da casa vazia que respira um mutismo nocturno de quase antecâmara da morte. Este tipo de silêncio é amplamente perscrutado nos dramas e poemas simbolistas e em autores como Beckett e Pinter, daí a inclusão de um outro factor no estudo da dinâmica tipológica do não-dito – o eixo temporal que determina, não apenas a permanência do silêncio, em termos de duração, mas a sua intensidade, perspectivada em função de um tempo semântico específico e grandioso que conjuga o silêncio da vida com a ideia de mortalidade.

David Le Breton, num ensaio sobre o silêncio, aborda uma dimensão triangular – silêncio, noite e morte:

E é através do silêncio que a morte evoca a noite, da mesma forma que, inversamente, a noite faz lembrar a morte, por causa do silêncio. Se a noite e a morte são intuitivamente sentidas como sendo da mesma família (...) é porque a noite e a morte são as duas silenciosas.¹⁸

Ao enumerar exemplos do uso do silêncio na literatura e referir Shakespeare que, na personagem de Hamlet, espelha este encontro

terminal entre o silêncio e a morte, reitero esta perspectiva. À semelhança dos autores já citados, Breton apresenta uma reflexão sobre a dimensão do que é preciso comunicar, através das palavras, e de tudo aquilo que, embora desnecessário, se tornou incontornável na sociedade da informação, afirmando:

A ditadura esmaga a palavra à nascença, a modernidade fá-la proliferar na indiferença, depois de a termos esvaziado de sentido. Se lutarmos constantemente contra as veleidades, sempre presentes, da primeira, somos, por um lado, mergulhados no meio ambiente da segunda.¹⁹

De novo surge a identificação do problema que, de tão reiterado, parece banalizado, sendo aceite e definido como uma inevitabilidade do acto discursivo. A chamada liberdade de comunicação define-se, presentemente, por um uso excessivo e indiscriminado de palavras para comunicar absolutamente tudo. A muito reiterada e exaltada via do diálogo parece ser a solução encontrada para combater décadas de mutilação à liberdade de expressão. Falar é o remédio, ainda que as palavras nem sempre contenham respostas adequadas para todos os males que nos atormentam. A questão que se coloca é que, por vezes, no monopólio da informação, que tem orientações ideológicas, deixa de haver a possibilidade de se criar espaço para o silêncio, necessário à reflexão e à proliferação de ideias. O conceito da resposta pronta é, aliás, proporcional ao impacto da televisão nas nossas vidas, pois é o meio

em que não há margem para o silêncio meditativo, em que os debates exigem, não a troca de sensibilidades, mas um bom domínio do jogo de esgrima em que as palavras se converteram. Quando todas estas ideias de proliferação se cruzam, a defesa do espaço para o silêncio e para o dizer menos, parecem a resposta “certa”, para tentar recolocar a harmonia, sobretudo no domínio da arte. O texto de Breton tenta uma procura do equilíbrio, entre a palavra e o silêncio, recuperando a ideia de Smedt de *fachada interior*, quando lembra:

O silêncio e a palavra não são contrários, um e outro são activos e significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua. (...) Se a linguagem e o silêncio se misturam na expressão da palavra, podemos dizer também que todo o enunciado nasce do silêncio interior do indivíduo em permanente diálogo consigo mesmo.²⁰

Ao eleger-se a via de perspectivar o silêncio, à luz da palavra, o primeiro transforma-se num modelador da comunicação, no fiel da balança que permite a alteridade, pois uma torrente ininterrupta de sons também conduz ao esvaziamento da mensagem, já que nenhum interlocutor consegue apreender uma cadência inesgotável de palavras, pois necessita de tempo para as assimilar, para que elas se transformem em pensamento e, conseqüentemente, em voz interior, capaz de produzir uma resposta coerente que dê continuidade ao diálogo. Diz Breton:

Sem um reverso de silêncio, a comunicação é impensável, ficaria obstruída por um fluxo contínuo de palavras que conduziriam à impotência da palavra condenada à partida.²¹

Breton situa o silêncio no intervalo entre as palavras, como uma tomada de fôlego, no seio do discurso, que apenas se apresenta como interregno, já que mesmo os momentos de silêncio do indivíduo são empregues num diálogo interior. O silêncio como interrupção, descontínuo do discurso, aparece como fiador das palavras, pois legitima-as, ao quebrar o seu fluxo. Este é, a meu ver, um dos aspectos mais importantes para o encadeamento dos diálogos dramáticos, visto estarmos perante um meio que ao privilegiar a forma dialógica, tem forçosamente de abordar, ainda que o faça muitas das vezes involuntariamente, a presença do silêncio, quer sob o formato de meras pausas no discurso, quer para conferir ênfase a algum aspecto particular. Importa pois fazer o trajecto do silêncio, nos textos dramáticos, para se compreender o ponto de chegada do drama contemporâneo, que vive de forma intensa o silêncio, que o assumiu e o deixou subir à cena, não por instinto, mas por uma necessidade, também estética, de encontrar expressões adequadas para o intraduzível e assim inovar e renovar as convenções teatrais estabelecidas.

1. Para Uma Dramaturgia do Silêncio

Parece inevitável a conclusão *a priori* que o silêncio e o teatro são dois pares que nem sempre se complementaram. Porém, um estudo mais aprofundado demonstra que a afirmação primeira não espelha a realidade e que não é necessário esperar por Beckett para assistir à transposição do silêncio dos textos no palco.

O presente subcapítulo, partindo de alguns estudos sobre o fenómeno do silêncio, na arte e nos textos dramáticos, procura refazer o percurso lento que acompanha a consciencialização por parte dos autores, do público e da crítica da desnecessidade de um excesso de palavras para traduzir expressões intraduzíveis tendo como objectivo sublinhar a pertinência de Pinter escrever o silêncio, não somente devido ao seu génio criador e inovador, mas porque um certo enquadramento foi sendo delineado, sobretudo a partir de finais do século XIX, com o teatro simbolista francês, exponencialmente com o teatro e os escritos de Maurice Maeterlinck. Pinter é herdeiro de Beckett mas, até chegar ao Nobel Irlandês, a herança foi sendo moldada por outros autores, todos eles igualmente afluentes de um silêncio que tem vindo a assumir na época contemporânea, de forma propositada e explícita, um papel principal, não somente na área da literatura e do teatro, como em outras artes em geral e até na vida quotidiana, como terei ocasião de aludir na conclusão.

Um dos primeiros autores a abordar a temática do silêncio no teatro moderno foi Leslie Kane no seu ensaio de 1984: *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*.

O estudo de Kane parte de uma aproximação genérica à temática do silêncio, ratificada pelos escritos de Steiner, nomeadamente a asserção que cada acto de fala está posicionado num determinado eixo temporal²², e corroborada pela ideia da substância da linguagem segundo Wittgenstein, aspectos que, em grande medida, já foram referenciados no ponto anterior. Kane considera a linguagem um obstáculo, em determinados contextos. Diz:

Language rather than breaking down the walls of isolation, rather than biding man in common understanding, often serves to perpetuate barriers of misunderstanding. Our deepest emotions – our fears, our anxieties, our loneliness, our disillusionment – lie buried beneath layers of repetitious, mundane, routinized, and essentially vacuous trivia.²³

A autora refere tradições e rituais orientais para reforçar a importância do silêncio e a fronteira que o separa da linguagem, sendo, por vezes, demasiado irredutível na exaltação do silêncio, em detrimento da linguagem, uma vez que me parece, como defendi no ponto anterior, que a sublimação do não-dito, não passa por uma diminuição da importância da palavra, antes sublinha a incapacidade real de se traduzirem certos enunciados pela via da linguagem enunciada.

Após uma breve alusão às origens do teatro, Kane estrutura o seu trabalho no drama moderno e em autores que são significativos no uso do silêncio – Maeterlinck, Chekhov, Bernard, Beckett, Pinter e Albee – traçando, por ordem cronológica, a evolução da vontade de nomear para o indizível. Segundo Kane:

Relying heavily on silence, the playwright synthesizes transitional states of simultaneity, stasis, and evanescence by the expansion and compression of time; past, present, and future coalesce in a world of silence to communicate perpetual crisis and illimitable chaos.²⁴

Uma das ideias melhor estruturadas de Kane é a definição da metodologia usada por Bernard que pode ser extrapolada na interpretação de outros autores contemporâneos. São dez os tipos de uso da não comunicação que a autora identifica:

1. indirect, disjunctive speech
2. quotidian dialogue implicitly conveying more than it explicitly communicates
3. repetition
4. negation
5. pauses
6. mute characters
7. silent scenes
8. silence as a metaphor for isolation
9. silence as a metaphor for invasion
10. silence of the playwright²⁵

A discriminação apresentada, embora referente a Bernard, pode aplicar-se a vários autores que preconizam a vontade de dizer o silêncio, nomeadamente a Pinter, que Kane também analisa. No capítulo seguinte, ao reflectir sobre os textos de Pinter, apresentarei a divisão dos tipos de silêncios, enunciados no título deste estudo, de forma a enumerar os pontos que alguns textos comungam entre si.

É indiscutível que os autores apresentados por Kane são claramente exemplificativos da tendência para “silenciar” o que não pode ser dito, porém o estudo acaba por ser um guia genérico da nova tendência do drama, sem aferir mais profundamente as suas origens. Foi necessário esperar doze anos, desde a obra de Kane, para que nos fosse dada a conhecer uma visão do silêncio anterior ao drama moderno.

2. Os Silêncios Reprimidos da Idade Clássica

Em 1996, Arnaud Rykner, numa obra pioneira sobre a dramaturgia do silêncio²⁶, percorre o caminho extenso que separa a Idade Clássica e o início do século XX.

A afirmação inicial do autor não deixa dúvidas acerca do seu projecto ambicioso:

E é sem contestação possível que uma das maiores parcelas da produção teatral dos últimos cinquenta a cem anos é marcada pela proliferação do silêncio – ou melhor, dos silêncios ; de tal modo esta afirmação é verdadeira que os mesmos se podem revestir de funções e valores diferentes. Sem recuar até Tchekhov e sem nos contentarmos com a obra de Beckett, basta citar os nomes de Duras, Sarraute, Pinter, Handke, Strauss... para nos convenceremos. O silêncio é, doravante, um elemento familiar na paisagem teatral contemporânea, e mesmo a base de uma multiplicidade de dramaturgias, tanto francesas quanto estrangeiras.²⁷

A análise de Rykner reproduz algumas das considerações que foram elaboradas em torno do conceito de silêncio, desde o mero posicionamento como o oposto da palavra, ou como um conteúdo que a substituísse, até uma situação de reconhecimento do seu papel de excelência no universo teatral, ao declarar que o silêncio é:

(...) a pedra angular de um *sistema dramatúrgico*, o pivô de uma *estética teatral*.²⁸

No percurso que delimita para o enquadramento do silêncio, Rykner salvaguarda apenas uma exceção – o século XVII – uma vez que toda a literatura, e de forma acrescentada o género dramático, assentam inteiramente no valor da palavra e nos seus poderes e recursos, não deixando lugar para que o silêncio possa respirar em palco. A questão fulcral colocada pelo autor, prende-se com o averiguar das condições que proporcionaram a libertação do silêncio e que permitiram que a tradição teatral de reinado do verbo pudesse dar lugar a dramas repletos de silêncios e diálogos, aparentemente desarticulados e desprovidos de sentido. A resposta encontrada é, a meu ver, um tanto excessiva, por defender uma anulação dos pressupostos clássicos:

Apenas uma inversão radical dos pressupostos do drama clássico conseguirá finalmente conceder, ao silêncio, o lugar que será o seu nas dramaturgias contemporâneas. E será graças aos ataques conjuntos do naturalismo e do simbolismo que esta inversão se tornará possível. De facto, Maeterlinck tal como Zola – de forma menos óbvia mas não negligenciável – permitiram ao silêncio sair da esfera do diálogo e, privando este último do seu papel motor, levantar a voz à crise do «drama moderno», tornando possível a eclosão de uma verdadeira dramaturgia do silêncio.²⁹

A concepção que nos transmite uma forma nova de entender a dramaturgia virada ao revés, implícita no título de Rykner, apresenta o silêncio como reverso de uma outra coisa e constitui uma aproximação inovadora, uma vez que não se restringe à apresentação de leituras exemplificativas do teatro do silêncio, interessa-se, primeiramente, em historiar o advento do silêncio, recuando até à matriz grega e estipulando, ao longo dos séculos, momentos essenciais em que o silêncio saiu da *esfera do diálogo*. Ora, a incongruência está talvez neste aspecto: Rykner recua até à matriz grega e, não obstante, defende um corte radical com os pressupostos da tragédia, daí considerar a afirmação citada demasiado extrema.

Rykner lembra que as didascálicas só aparecem nos textos no século XVIII e que, até então, o silêncio não era entendido como uma componente da escrita dramática. Com a ajuda do programa Frantext³⁰ o autor conseguiu detectar, com uma margem de erro que diz ser pequena, as ocorrências didascálicas de silêncios ou interrupções e assinalou a década de 1720-1730 como determinante, pelo menos no contexto francófono.

Segundo o autor, a primeira tentativa de introdução do silêncio, encontra-se na décima cena do texto *Le Français à Londres*, (1727) de De Boissy³¹. Porém, só com Diderot, a partir de 1757, é que são exploradas as potencialidades da pausa didascálica e assim se consegue quebrar o tabu do silêncio.

A investigação de Rykner é minuciosa na apresentação das suas conclusões. Não obstante, para a presente análise, o universo francês

torna-se demasiado estrito, logo o que importa reter é o detalhe com que Rykner enumera os processos que, desde cedo, o teatro foi criando para reproduzir o silêncio.

O autor estabelece dois registos distintos para a integração do silêncio no meio teatral. Em primeiro lugar destaca a integração do silêncio na obra *através do expediente do próprio diálogo*³². Quando tal ocorre, é uma personagem que chama a atenção para o mutismo do seu interlocutor, caracterizando o semblante ou a atitude daquele que cala e tornando desnecessária a inserção da didascálica. Rykner cita inúmeros versos do teatro clássico, exemplificativos da adjectivação e substantivação que assinalam já a presença do silêncio no teatro clássico. Em segundo lugar, encontramos um registo mais extremo que consiste em enumerar, no início da obra, uma lista de personagens que inclui algumas a quem não é atribuída qualquer fala, exigindo uma atenção especial na concomitância entre personagens anunciadas e suas respectivas intervenções, de forma a concluir aquelas que se mantêm em silêncio ao longo da peça. Esta forma de exclusão dialógica, merece um destaque especial pois será utilizada em Pinter, na personagem “Matchseller”, em *A Slight Ache*.

A partir dos dois registos enumerados, Ryker afirma o gérmen de uma *cidadania do silêncio* no teatro clássico, através desses pequenos e ténues momentos de pausa que, muitas vezes, são imperceptíveis. É sabido que a dramaturgia neoclássica não confere um espaço próprio ao silêncio, por assentar todo o seu poder na palavra, que molda a personagem e lhe confere uma identidade

tangível, daí a necessidade dos silêncios *implícitos* e *necessários* se imiscuírem no seio do fluxo dialógico, não enquanto reflexo de uma nova forma de comunicar o indizível, tão só por não se poderem evitar.

A ênfase desmesurada que a Idade Clássica (Séculos XVII e XVIII) confere à palavra torna-se sinónimo do esplendor da linguagem, em termos da literatura. Diz Rykner:

Mais precisamente, se é verdade que tudo parte do silêncio, a idade clássica tudo faz para não retornar a ele. A literatura, e mais precisamente o teatro enquanto palavra viva, pretende-se agora, antes de tudo, triunfo sobre o silêncio de origem. A obra é perfeita quando o suporte está coberto de signos, quando a tela está coberta de cores, a página coberta de palavras. O diálogo deverá, assim, encher-se de palavras para que a linguagem reine na plenitude da sua realização.³³

O repúdio do silêncio, em prol da vigência da estética da palavra, enquanto valor absoluto, assente no primado da retórica, está claramente explícito no uso que o teatro faz da tirada, acerca da qual diz Jacques Schérer:

A tirada é a regra do séc. XVII: de modo nenhum se concebia que alguém se pudesse exprimir de outra maneira no teatro.³⁴

O monólogo clássico³⁵ é, no horizonte da tirada e do imperativo do dizer, a forma encontrada para substituir o pensamento e o silêncio meditativo que causava um evidente obstáculo ao reinado da palavra.

A primeira forma de questionar o diálogo situa-se no aparecimento do aparte, que se distancia do monólogo por ser, de início, mais curto e por excluir os intervenientes em palco e se destinar exclusivamente a ser ouvido pelo público, conferindo-lhe uma importância acrescida, por partilhar os pensamentos da personagem, ao mesmo tempo que lhe concedia a onisciência e clara vantagem, em relação às demais personagens em cena. Já aqui, o simples facto de o actor que pronuncia o aparte se deparar com um interlocutor silencioso – o público – é uma forma de introduzir, ainda que a contragosto, a presença do silêncio.

D'Aubignac³⁶ defendia que o teatro nunca deveria calar-se, pois isso significaria o cessar da acção. Assim, todos os silêncios necessitariam de uma articulação adequada por intermédio de palavras. A *regra do encadeamento*, segundo a designação de Rykner, é hostil à propagação do silêncio, que se tornou num mero elo de ligação que ritmava o diálogo, isto é, a acção.

Dando continuidade à multiplicidade de reflexões, Lathomas³⁷ refere uma “*linguagem teatral*”, em que o silêncio deve ser evitado e apenas existe para asseverar a continuidade da troca de palavras. As próprias estruturas de encadeamento em cenas e actos, assim como o uso da versificação, são avessas à libertação do silêncio. Nas palavras de Rykner:

(...) é todo um sistema prosódico que vai contra o desenvolvimento de uma forma autêntica de silêncio, apelando ao encerramento perfeito do conjunto. Porque se os versos e a rima apelam à atenção – permitindo, neste sentido, uma suspensão do discurso e uma abertura ao silêncio – satisfazem-na, inevitavelmente, provocando a repetição do mesmo no mesmo. O retorno automático de elementos idênticos torna o espectador dono de um saber que contradiz a virgindade absoluta do silêncio.³⁸

Parece pois demonstrado que o silêncio, na Idade Clássica, só existe na medida em que é permitido verbalizá-lo, isto é, falar sobre o silêncio que, paradoxalmente, nunca se pode “corporizar” através de um mutismo da personagem. A exclusão do silêncio na Idade Clássica, e no âmbito do universo francês, encontrou três autores que, embora trabalhando no contexto da dramaturgia clássica, exploraram formas de contornar as normas vigentes. Com Racine, Marivaux e Diderot são abertas janelas para o despontar da afirmação do silêncio como parte integrante do drama, com um papel que não se reduz ao mero intervalo entre as palavras.

Racine, essencialmente com *Bérénice*³⁹, apresenta o silêncio – neste caso de Antíoco, que espera cinco anos antes de falar com Bérénice – numa nova acepção que equaciona a vontade de dizer e a incapacidade de o fazer, a impotência de transformar um silêncio passivo, num silêncio activo, produtivo ao nível da volatilização do sofrimento. Daí que Barthes, a propósito do herói raciniano, afirme:

(...) o silêncio é a interrupção do verdadeiro fazer, derrocada de todo o aparelho trágico: pôr fim à palavra é comprometer um processo irreversível. Eis então que surge a verdadeira utopia da tragédia raciniana: a de um mundo onde a palavra será a solução; mas também o seu verdadeiro limite: a improbabilidade. A linguagem nunca é uma prova: o herói raciniano nunca pode provar-se: nunca se sabe quem fala a quem. A tragédia é um insucesso que se diz.⁴⁰

É precisamente no *insucesso* que podemos encontrar a filiação do drama contemporâneo que parece ter compreendido que toda a palavra morre e que só o silêncio permanece.

Com Marivaux, há a vontade presente nos seus dramas⁴¹ em pospor a palavra derradeira, antes do cair do pano, dando importância ao silêncio, enquanto se espera a palavra definitiva. É um teatro caracterizado por uma demanda constante, em que a linguagem constitui o motor primeiro e onde o silêncio ocupa esse espaço de dilatação ansiosa pela palavra. O compasso de espera que separa a palavra do silêncio, possibilita a sua libertação, uma vez que, se por um lado, o silêncio é uma mera força de resistência à palavra, por outro, o estado de paralisia acaba por ser marcante e o silêncio, na sua forma de antecâmara do verbo, conquista, assim, uma autoridade particular. Diz Rykner, sintetizando a importância de Marivaux:

À partição temporal que constitui a passagem do silêncio à palavra, junta-se, então, uma partição especial que delimita, por assim

dizer, dois lugares dramáticos: o da palavra feliz e triunfante da estética clássica e o da palavra infeliz e minada de silêncio que lança Marivaux para uma escrita muito mais contemporânea.⁴²

Quando chegamos a Diderot, com a importância conferida ao texto didascálico, anteriormente mencionada, o silêncio torna-se uma componente privilegiada do “argumento” dramático, alargando a percepção do que deve ser entendido por um espectáculo e fazendo uso de uma dinâmica que evidencia inúmeras variáveis – como pausas e monólogos interiores – ao invés de se focalizar somente no processo dialógico convencional. Um exemplo disto é a aplicação do solilóquio, que Diderot explana no *Discours sur la poésie dramatique*, que põe em acção em *Le Fils Naturel*, nos monólogos de Dorval.⁴³ Por toda esta visão global do teatro, Rykner classifica Diderot como um dos primeiros *teatrólogos da história*⁴⁴ capaz de pôr termo à noção clássica da supremacia da palavra.

Como referi, o estudo de Rykner centra-se, essencialmente, no horizonte da literatura de expressão francesa, deixando por equacionar um autor que considero vital para a dramaturgia do não dito, que influenciou a obra de Diderot, como as obras de autores simbolistas e posteriormente de Beckett e Pinter. Refiro-me a William Shakespeare e à pertinência de abrir um breve excuro para reflectir acerca da Renascença isabelina e da forma como o génio de Shakespeare antecipou, em larga medida, se não o silêncio, em toda a sua magnitude, pelo menos a noção de que no horizonte das palavras

também existe lugar para a reflexão de estados de alma, que anunciam que nem tudo se pode dizer.

3. Shakespeare: *O Resto é Silêncio*

A razão de ser da presente incursão justifica-se, por si só, com a permanência de Shakespeare, desde que surgiu no panorama isabelino, até à época contemporânea. A abordagem ao maior dramaturgo de sempre é difícil devido a um *problema* que Terence Hawkes sintetizou ao referir:

Part of the problem is that in our culture the phenomenon called 'Shakespeare' operates simultaneously on a number of levels. Its 'popular' dimension manages at the same time to be both at odds and at home with the more arcane perceptions of an academic world in which the works also have a striking centrality. Shakespeare appears world-wide on T-shirts, postage stamps and credit cards as well as in the titles of learned monographs and Ph.D. dissertations. His name is as familiar in bars and restaurants as it is in classrooms and lecture-halls.⁴⁵

As considerações *supracitadas* acabam por ser inerentes ao estatuto canónico. Não obstante, criam alguma incerteza acerca do melhor ponto de abordagem, numa época em que muito parece já estar escrito. Harold Bloom, que inclui o autor no centro nevrálgico do que considera a *Idade Aristocrática*, diz simplesmente:

Shakespeare is the Canon. He sets the standard and the limits of literature.⁴⁶

Os *limites da literatura*, de acordo com o universo shakespeariano, correspondem a recursos incomensuráveis, ao nível do uso da palavra, e marcam o começo da modernidade.

Eugénia Vasques, num estudo sobre o teatro⁴⁷, apresenta um quadro muito esclarecedor, onde faz o paralelismo entre os *Tempos Primitivos*, os *Tempos Antigos* e os *Tempos Modernos*, considerando Shakespeare o poeta dramático da modernidade.

É uma dívida inexaurível, que todos os autores são unânimes em sublinhar, muito por o palco de Shakespeare ser o palco da vida, quer a um nível metafórico, pleno de imagens poéticas, quer num plano literal, visto que a grande inspiração do autor foi a própria existência, numa altura em que Londres era o ponto de encontro de várias culturas e de pessoas de diferentes paragens. A rainha Isabel I encorajava a produção de peças e existiam os meios para que o teatro passasse a existir num edifício específico, com uma legislação própria e com artesãos e empresários que tiraram a exclusividade às audiências aristocráticas e fizeram o teatro atravessar o Tamisa, até chegar ao público⁴⁸.

A história do teatro isabelino apresenta relatos pouco silenciosos: as peças eram apresentadas para um público belicoso, que “ouvia” a peça, ao mesmo tempo que se embriagava e se envolvia em distúrbios de vária ordem⁴⁹.

Abordar o silêncio, como tópico em Shakespeare, passa então por uma forma de ler e determinar os aspectos que marcaram autores

contemporâneos, que adestram o mutismo nos seus textos dramáticos, citando muitas vezes o legado de Shakespeare.

Harold Pinter, num texto evocando o dramaturgo isabelino, que terei oportunidade de voltar a abordar no segundo capítulo, fala numa ferida permanente, habitada por várias vozes, que o teatro de Shakespeare convoca, dizendo:

In attempting to approach Shakespeare's work in its entirety, you are called upon to grapple with a perspective in which the horizon alternately collapses and re-forms behind you, in which the mind is subject to an intense diversity of atmospheric. Once the investigation has begun, however, there is no other way but to him (...). He belongs, of course, ultimately, to a secret society, a conspiracy, of which there is only one member: himself.⁵⁰

Pinter, no brevíssimo texto citado, capta a essência do teatro shakespeariano, até na profusão de adjetivos que utiliza a cada parágrafo para descrever o autor. A conclusão subjacente é a de que, em Shakespeare, há uma noção, aceite retrospectivamente por críticos e autores, de que tudo foi dito, porém, nem tudo foi dito de todas as formas possíveis e esse é o grande desafio que a sua obra nos coloca. Mais do que os enredos, personagens, temas e símbolos, profusamente avaliados, existe sempre a possibilidade de regressar ao texto, deixar a palavra respirar e admirar as suas múltiplas leituras. Com Shakespeare a riqueza existe, na medida em que o leitor, actor,

espectador ou encenador são capazes de ser surpreendidos pelas “velhas” palavras de sempre.

Peter Brook, num pequeno livro dedicado a Shakespeare, oferece uma imagem plena de beleza, que reflecte a sua visão como encenador:

Each line in Shakespeare is an atom. The energy that can be released is infinite – if we can split it open.⁵¹

Ao tentar fragmentar o *átomo* na perspectiva do silêncio, este subcapítulo tenta ponderar uma questão: de que forma é que Shakespeare pode ter influenciado autores contemporâneos a utilizar o silêncio como arma, ao invés da mera pausa ou intervalo a que o processo dialógico obriga?

A resposta encontra-se no âmago das peças, nas situações de maior ou menor intensidade que são acentuadas pela introdução de uma personagem que se recusa a falar. Em Shakespeare encontramos várias formas de abordar o silêncio. A primeira situa-se ao nível da incapacidade de articulação – as personagens dizem que não encontram palavras para descrever o momento, à semelhança do que acontecerá na Idade Clássica. Em *Much Ado About Nothing*, Claudio depois de instado por Beatrice a pronunciar-se diz simplesmente:

Silence is the perfectest herald of joy:

I were but little happy, if I could say how much⁵².

A referência ao silêncio serve de imagem: incapaz de transmitir toda a comoção que a união futura com Hero lhe sugere, Claudio escusa-se a falar, por considerar que não possui palavras adequadas que traduzam essa imensa alegria. Paradoxalmente fá-lo, ainda que para sugerir que só resta o silêncio.

Outra forma de problematizar o silêncio é o recurso a citações que enaltecem as virtudes do mutismo, na tentativa de propagação de uma sabedoria ancestral que defende aqueles que nada dizem. Podemos acrescentar a esta categoria as seguintes citações, retiradas de *The Winter's Tale*:

I like your silence; it the more shows off your wonder⁵³

(...)

The silence often of pure innocence

Persuades, when speaking fails⁵⁴

Em *King Lear*, a economia de palavras com que Cordélia responde ao pai que a incita à quantificação do amor é, em parte, responsável pelo curso da acção que culmina em tragédia. A filha mais nova de Lear, ao remeter-se ao silêncio, desencadeia a fúria paterna, que espera um discurso semelhante ao das filhas mais velhas. Cordélia, à medida que escuta os discursos inflamados das irmãs, pondera a sua própria resposta e só consegue concluir, num aparte:

What shall Cordelia speak? Love, and be silent⁵⁵

A inovação de Shakespeare consiste em atribuir ao silêncio um papel de relevo face à improbabilidade de se quantificar o amor em palavras. Ao recusar a lisonja verbal, Cordélia anuncia a modernidade e, apesar de ser punida por ser diferente, no final recebe o perdão e reconhecimento do pai. De certa forma, em Lear há um triunfo do silêncio, enquanto intérprete de emoções intraduzíveis, pois mesmo as palavras do próprio rei só começam a fazer sentido, em termos de exegese interior, reflexo da alma, quando, após a tempestade, Lear enlouquece. Aliás, o “conselho” do *Fool*, em forma de canção, alerta Lear para os excessos de falar demasiado quando lhe diz:

Have more than thou showest;
Speak less than thou knowest⁵⁶

Porém, os maiores exemplos do recurso ao silêncio como arma encontram-se nas personagens Iago e Hamlet, por motivos diferentes. Iago, depois de ter um papel determinante para o desfecho trágico de *Othello*, ao ser o malabarista de palavras e destinos, ao insinuar, fazer e desfazer, de acordo com as suas motivações, é desmascarado e ferido, apesar de não morrer e, face ao reconhecimento da sua verdadeira natureza, tem uma última fala enigmática, pelos inúmeros sentidos que encerra:

Demand me nothing: what you know, you know:
From this time forth I never will speak word.⁵⁷

O refúgio no silêncio é passível de várias leituras: Iago não consegue dizer mais nada, porque na sua natureza só sabe intrinsecamente enganar, logo a verdade é algo que o remete para a mais profunda mudez; recusa-se a falar, igualmente, como forma de aumentar o suplício de Othello que tem de ajustar contas consigo mesmo, não podendo contar com a confissão de Iago para diminuir a proporção da culpa que tem no homicídio de Desdemona. Quando deixa de falar, Iago deixa de existir, pois o mundo shakespeariano ainda não tem lugar para a constância do silêncio, embora já saiba reflectir no logro em que as palavras se podem converter.

Com *Hamlet*, a interioridade do filho do malogrado rei da Dinamarca atinge uma outra dimensão, em termos de silêncio. Pela primeira vez, Shakespeare usa propositadamente a suposta loucura de Hamlet para dar corpo à importância do silêncio. Após ser “visitado”, no início da peça, pelo fantasma do pai que anuncia que a sua morte foi perpetrada pelo tio, Hamlet nunca mais pode ser o mesmo – vai descer ao estado de profunda contemplação, equacionando, em simultâneo, o valor das acções, face ao poder das palavras e da sua ausência.

Considerado por muitos críticos e gerações como o diletante da inacção, Hamlet consegue redimensionar o papel do homem moderno, que vive angustiado e se sente esmagado por uma sociedade que tem expectativas irrealistas e que exige sempre mais acção a uma velocidade estonteante. A grande questão é que a natureza de Hamlet não é guerreira. Hamlet é um estudante universitário que prefere

perspectivar a vida à luz da filosofia, em vez de interferir directamente no destino da sua nação.

É sobejamente conhecido o interesse que *Hamlet* sempre suscitou, como a tragédia por excelência, quer para os românticos ingleses, quer para os simbolistas franceses. O principal motivo é a sua forma atípica de converter uma trama habitual, desde a Antiguidade – um crime é cometido e como consequência toda uma família é arrastada no processo de expiação – numa reflexão sobre o carácter do homem, sobre a capacidade de não agir, mesmo sabendo que essa não é a posição vigente, sobre a necessidade de reavaliar de que forma é que é legítimo matar, para repor a ordem cósmica, interrompida por um crime primeiro. Hamlet também acaba por perecer vítima dos actos que tardiamente decide empreender e, não obstante o facto de o adiamento da acção até ao derradeiro instante acarretar a morte daqueles que o rodeiam, o que subsiste no seu discurso é a subtileza das suas asserções, a capacidade de distanciamento e de criação de um metateatro e a forma como as suas palavras, ao longo de quase todo o drama, são um hino à meditação e uma reflexão sobre o verdadeiro poder da palavra.

A primeira questão que se põe a Hamlet, em termos do uso da palavra, é sustentar a veracidade das afirmações do fantasma. Como homem moderno e esclarecido, Hamlet tenta reunir provas materiais, para poder formalizar a culpa do tio, sem margem para dúvidas. Para tal, a maior arma de que se vai socorrer é o silêncio, interpretado erroneamente por quase todas as personagens como sinal de loucura

de amor. Porém, desde o primeiro acto, que Hamlet compreende a necessidade de discrição, daí que peça silêncio a todos os que presenciaram a aparição do fantasma do pai:

Let it be tenable in your silence still;
And whatsoever else shall hap tonight;
Give it understanding but no tongue.⁵⁸

(...)

Give every man thy ear, but few thy voice.⁵⁹

O esvaziamento das palavras fica bem claro, quando Hamlet entra lendo um livro e, instado acerca do seu conteúdo, apenas consegue responder: *Words, words, words*.⁶⁰ Porém, o apogeu do elogio do silêncio encontra-se nas últimas palavras que Hamlet, imediatamente antes da didascálica que anuncia a sua morte, diz a Horatio:

The rest is silence⁶¹.

Em suma, com *Hamlet* encontramos um recuperar da noção que existem coisas para as quais o silêncio é a melhor resposta. O impacto é maior, na medida em que Hamlet é um homem cheio de palavras, tentando sempre encontrar expressão para os seus pensamentos mais profundos, quer nas conversas com Horatio, quer nos monólogos, ou apartes. O seu recolher ao silêncio, primeiro de uma pretensa loucura, depois da morte, é a derrota última da filosofia, das palavras e mesmo

da acção. Um sentimento idêntico ao de Hamlet, na associação do silêncio à morte, é expresso por Macbeth, quando admite, perto do final da peça:

Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then *is heard no more*: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.⁶²

Sendo a morte um silêncio definitivo, alguns autores optam pelo chamamento do onírico, que se transforma no meio de eleição para “dar voz” aos pensamentos, sem ter de os verbalizar. Este tipo de abordagem foi enfatizado pelos simbolistas franceses, em especial por Maurice Maeterlinck.

4. Maurice Maeterlinck: O Silêncio dos Sonhos

As afinidades da poesia e do drama simbolistas com algumas tragédias shakespearianas são evidentes nas palavras dos vários intervenientes do movimento que marcou as últimas duas décadas do século XIX e o início do século XX.

Mallarmé, na análise que efectuou de *Hamlet* refere-se ao herói como uma *personagem única de uma tragédia íntima e oculta*, explicando que o tema primordial consiste no *antagonismo do sonho no homem que vê as fatalidades da sua existência repartidas pelo infortúnio*.⁶³ Maeterlinck comungava a ideia do homem face ao infinito e às vicissitudes de uma vida em que o mistério constitui o grande enigma. Tal como Mallarmé, também ele retorna a Shakespeare para explicar o talento do dramaturgo isabelino que soube dar voz a estados de alma. Para que tamanhos estados de alma perdurem, os autores simbolistas defendiam que os textos de Shakespeare haviam sido criados para ser lidos e não encenados, algo que, curiosamente, é contraditório com a época de Shakespeare, em que os textos eram encenados praticamente em simultâneo com o acto de escrita, sendo essa a sua primeira finalidade.

Em Setembro de 1890, na revista *La Jeune Belgique*, o poeta e dramaturgo belga escreve um artigo intitulado “Menus Propos: Le Théâtre”, que ficou conhecido sob a designação “Théâtre d’Androids”

em que avança com uma teoria que rejeita a presença dos actores, ao referir:

(...) la plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. *Lear, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés, et il est dangereux de les voir dans la scène. Quelque chose d'*Hamlet* est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves! (...) La scène est le lieu où meurent les chefs d'oeuvre, parce que la représentation d'un chef-d'oeuvre à l'aide d'éléments accidentels et humains est antinomique. Tout la chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme.⁶⁴

Para conseguir tornar o actor um elemento acessório, uma espécie de marioneta em palco, todo o chamado “primeiro teatro” de Maeterlinck vive do silêncio, do que Rykner chama a *pulverização do diálogo*, por forma a criar uma desarticulação que melhor espelhe os conflitos do homem confrontado com a angústia de estar à mercê de forças ocultas e de o caminho para a revelação do mistério da existência ser interdito.

Os intervenientes no teatro “L'Oeuvre” acalentavam o maior dos paradoxos ao criar uma escola de actores “dispensáveis”, chegando mesmo a tentar um teatro em que marionetas tomariam o lugar dos actores. No final, sob a égide da contenção, optaram por reduzir todos os efeitos da presença dos actores em palco – de gestos, de adereços e, no plano da representação, introduziram uma locução ritmada,

majestosa e calma, em que os actores deveriam assemelhar-se a estátuas ou figuras de cera. Como refere Maeterlinck:

Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles.⁶⁵

Para Maeterlinck, mais que relatar os conflitos interiores, as vitórias ou as derrotas do ser humano, é importante ponderar no acto de existir. Daí que a imagem de um velho imóvel e silencioso, que interpreta as “vozes” da casa em *L'Intruse*, possa ser mais fecunda do que qualquer outro tipo de acção. O autor refere a este propósito (estabelecendo uma analogia directa com *Othello* de Shakespeare):

(...) il m'arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait en réalité d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou «l'epoux qui venge son honneur.»⁶⁶

Tal declaração anuncia o drama moderno, propaga um conceito novo, pois apesar das referências às tragédias de Ésquilo, a maioria das tragédias gregas, mesmo podendo culminar num silêncio sem retorno, ocorrem tendo por propulsor inicial a traição, o adultério, o ciúme e a conquista de território. No drama simbolista, o trágico acontece simplesmente de forma inusitada, no seio de uma situação doméstica. Daí a designação tão apropriada que Maeterlinck encontrou, ao falar

no *trágico quotidiano*, pois a maior parte da vida passa-se longe das grandes emoções, apesar de estar recheada de angústias e de situações avassaladoras.

Na dramaturgia inicial de Maeterlinck, o chamado “primeiro teatro”, as personagens manifestam pouca vontade em intervir e verifica-se uma ausência de lógica no desenvolvimento da acção, que é praticamente nula. O recurso primeiro que traduz o porto de abrigo das personagens é o silêncio que irrompe constantemente o texto, quer na forma didascália como terminam muitos dos actos e das intervenções das personagens, quer na forma como as personagens principais permanecem mudas diante das forças ocultas, dos presságios e da presença da própria morte. Isto é evidente em *Les Aveugles*, *Intérieur* e *L’Intruse*, mas também está presente em *Pelléas et Mélisande*, *La Princesse Maleine*, *Alladine et Palomides*, *La Mort de Tintagiles* e *Aglavaine et Sélysette*.

Maeterlinck coloca a personagem que classificou de *sublime* no centro dos seus dramas. Ela inicia um diálogo fecundo com o destino e aceita, desta forma, dois níveis de tragédia: aquela que pode ser evitada - activa - e uma outra forma - passiva - que surge inexplicavelmente e que não aceita combate, pois anuncia, desde logo, o fim. A metáfora perfeita deste tipo desigual de manifestações de infortúnio encontra-se em *Les Aveugles*, com a constatação, por parte dos cegos, que está um morto no meio deles. No drama em análise, o silêncio encontra ainda uma profunda associação à visão e à solidão - não ver equivale, segundo o cego mais velho, a “não amar” e a estar

fechado na vida, isolado, apesar da companhia dos outros que, se não falarem, não são vistos, o que agrava substancialmente a distância que os separa do contacto afectivo e incapacita o desejo de amar o outro. Aliás, o sentimento mais forte que o texto evidencia é o medo do desconhecido e o egoísmo da vida dos cegos que se limitam a ser conduzidos e a privarem anos com um grupo, desconhecendo por completo as suas origens. Só a morte do padre Ihes desperta o instinto de sobrevivência e aguça a vontade de se conhecerem, tentando encontrar uma saída para uma situação limite – perdidos na sua cegueira interior, sem nunca terem ousado tocarem-se ou conhecerem um pouco mais das suas vidas, anteriores à chegada ao hospício. Quando o desejo da sabedoria chega, ainda que por mero reflexo condicionado, fruto do desejo de continuarem fechados, sob a ilusão que vivem, é demasiado tarde, apenas o silêncio da morte os espera, que culmina com o choro de uma criança não invisual, como anunciando um renascimento possível para outra forma de perdurar no universo.

Aqui, como em outros dramas, a palavra transforma-se no ponto de partida para outras acepções de comunicação. A acção dá lugar à imobilidade, na proporção que as palavras lentamente se calam, até só restar o silêncio. A propósito deste tipo de teatro diz Peter Szondi:

D'un point de vue dramaturgique, il s'agit du remplacement de la catégorie de l'action par celle de la situation. Est c'est par ce nom qu'il faudrait désigner le genre crée par Maeterlinck (...). Pour le

véritable drame, la situation n'est que le point de départ de l'action. Mais ici, l'homme est privé, pour des raisons thématiques, de cette possibilité. Il reste dans le même état, immobilisé par une complète passivité, jusqu'à ce qu'il prenne conscience de la mort.⁶⁷

Nisto consiste a originalidade de Maeterlinck que, não sendo o único precursor dos dramas de Beckett ou de Pinter – isso seria negligenciar a importância de Ibsen, Tchekhov, ou Strindberg – conseguiu despertar a atenção para um universo em que a morte surge como inefável certeza e encontra a sua fiel expressão no silêncio. Maeterlinck descreve, melhor do que ninguém, este sentir, ao afirmar, em 1896:

É preciso que num drama se diga apenas as palavras que seriam ditas na vida, mas que não dizemos porque ninguém tem, no meio da confusão do acontecimento, a lucidez necessária para traduzir a verdade essencial que murmura no fundo da sua alma. Porque tudo o que não dizemos na vida, tudo o que estamos quase a dizer a cada instante é mil vezes mais belo do que as palavras sob as quais escondemos esses sussurros da alma.⁶⁸

Quando a palavra falha, o silêncio substitui-a e torna-se na força motriz que conduz o drama. Com a extinção da personagem articulada e capaz de atribuir um sentido ao mundo visível e invisível, de nomear as formas, fica um espaço vazio que acentua o poder de tudo o que, se não fosse a ausência da linguagem, pareceria acessório

- os gestos, a luz, os sons abafados das lágrimas silenciosas - imagem muito recorrente nos dramas de Maeterlinck. Diz Rykner:

De facto, as personagens de Maeterlinck nunca têm verdadeiro controlo sobre os seus discursos. Esta paralisia, que se traduz na própria forma do drama, tem, certamente, origem na reflexão metafísica do autor sobre o lugar do homem no universo (...). Por conseguinte, antes de Beckett ou de Ionesco, Maeterlinck destruía, substancialmente, aquilo que permite o diálogo.⁶⁹

Convém ainda considerar uma outra forma de silêncio - a do aniquilamento, em que as palavras sobram, se tornam excessivas para tentar escapar ao vazio, para entreter a existência e contornar a inviabilidade que, no final, surge desapiedada. O melhor exemplo encontra-se em *Aglavaine et Sélysette*, em que a personagem Aglavaine vive para comunicar, tendo contudo noção da inutilidade das palavras pronunciadas, que acabam por nunca traduzir a singularidade dos momentos. Daí que cada vez que Aglavaine abraça Sélysette, só o silêncio didascálico possa revelar o momento. Diz Aglavaine:

Parce qu'il y a des choses qu'on ne peut dire qu'en s'embrassant...

Parce que les choses les plus profondes et les plus pures peut-être ne sortent pas d'âme tant qu'un baiser ne les appelle...⁷⁰

O destino fatal de Sélysette e a sua lenta agonia silenciosa, em que Aglavaine tenta que ela fale, apenas reforça a derrota do verbo, face

ao poder do silêncio que a morte compreende. Todas as palavras de Aglavaine adensam a sua incapacidade de controlar o destino e a felicidade. Como refere Rykner, a propósito do texto referido:

De facto, é apenas no reverso da palavra que a acção pode verdadeiramente desenvolver-se. O discurso de Aglavaine está votado ao insucesso, o controlo do drama não pode senão escapar-lhe; o diálogo é incapaz de assumir a transformação das relações intersubjectivas, porque é o silêncio que reúne no presente esta função dramática clássica. (...) Ao imobilismo e à incapacidade da palavra, responde o carácter motriz e o poder do silêncio.⁷¹

É talvez precisamente aqui que o silêncio do teatro simbolista e também contemporâneo se aproximam da tragédia grega, uma vez que, apesar de terem propulsores diferentes, comungam da mesma inexorabilidade, ao colocarem a morte como o supremo e irrefutável mistério da vida humana que, na sua magnitude, só dissemina o silêncio. Como resume Maeterlinck:

(...) Une parole n'est jamais que le sommet d'une immense montagne qui émerge un instant, comme un îlot éphémère de l'océan silencieux de notre identité.⁷²

Por último, com Maeterlinck, o silêncio torna-se no maior aliado da propagação dos sonhos, pois viabiliza a criação de estados de alma, deixando antever e intuir mais do que aquilo que é dito, no

chamado drama estático, ou do êxtase – como posteriormente Pessoa apelidou *O Marinheiro*, que também denota uma matriz profundamente simbolista⁷³.

Com Beckett e com Pinter a arte é apurada, uma vez que o actor deixa de ser um mero “porte-parole”, para passar a ostentar a supremacia dos enunciados que ficam propositadamente por dizer. Há mesmo a preocupação, sobretudo em Beckett, pela minúcia didascálica, com vista a uma encenação fiel ao texto.

5. Samuel Beckett: A Arte de Dizer o Indizível

Se tivéssemos de encontrar um ponto de intersecção entre a obra de Maeterlinck e a de Beckett, o vector espera seria, sem dúvida, o que melhor traduziria a suspensão que ambos os autores desenvolvem, Maeterlinck apenas num primeiro momento, Beckett de forma indefectível, ao longo de toda a sua obra. Tal como o dramaturgo belga, o fim último no universo beckettiano não reside no passar de uma mensagem, na tentativa didáctica de transmitir algo. Se isso acontece, é por mero esforço do leitor, ou do espectador, pois a noção de teatralidade dos gestos e da vida existe simplesmente, na consciência que o mais belo ficará sempre no reino daquilo que nunca será dito.

Se em Maeterlinck encontramos uma procura de um estilo, no seu “primeiro teatro”, que depois se transforma em algo que deixa de valorizar as pausas, os silêncios e o mistério, em Beckett assistimos a um percurso intransigente no caminho do depuramento dos conteúdos, visando um aprimorar das formas que, embora simples, têm um momento, um gesto e um tempo certos, que o autor tentou nunca deixar à consideração do leitor, espectador, ou encenador, multiplicando-se, por isso, em indicações didascálicas que traduzissem a ideia exacta do que pretendia com a sua obra. Jean Martin, amigo íntimo de Beckett, que desempenhou o papel de Lucky na estreia de 1953, no Théâtre de Babylone, em Paris, admitiu, acerca

dos ensaios de *En Attendant Godot*, algo que apenas vem confirmar a precisão cirúrgica com que Beckett encarava as suas obras e a sua ideia de encenação:

Beckett does not want his actors to act. He wants them to do only what he tells them. When they try to act, he becomes very angry.⁷⁴

Acima de tudo, Beckett apresenta-se, desde os primeiros romances e com a sua obra dramática, como um artesão da linguagem, em trânsito permanente na demanda pela palavra certa. Da mesma forma que, aparentemente, a mensagem consiste na conclusão que nada há a dizer, então a postura que Beckett pede aos actores é que não actuem, para estabelecerem uma relação de reciprocidade com o texto.

Numa carta a Axel Kaun, de 9 de Julho de 1937, Beckett manifesta a sua preocupação constante com a linguagem:

It is indeed becoming more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it.⁷⁵

Esse é o motivo que justifica a escrita de *En Attendant Godot*, em francês pois, segundo Beckett, era-lhe mais fácil escrever *sem estilo* numa língua estrangeira. Na mesma carta, Beckett apresenta o seu tributo ao silêncio de forma decretória e através de comparações que

posicionam a literatura a caminho de um futuro que a música já alcançou:

As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. (...) Is there something paralytically holy in the vicious nature of the word that is not found in the elements of the other arts? Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence?⁷⁶

A ideia que a comunicação não se resume às palavras e o constante recurso à imagem das pausas e dos silêncios como algo fecundo no texto, encontram-se presentes em toda a obra de Beckett, desde os primeiros poemas, romances e dramas, mas sobretudo, de forma aperfeiçoada, nas seus últimos textos teatrais.

A escrita em francês, anteriormente referida, principia em 1937, com a elaboração de *Poèmes 38-39*, que só seriam publicados em França em 1946 e traduzidos e publicados em Inglês, em 1961. A procura da palavra adequada, ainda que numa língua não nativa, persiste até às últimas obras, sendo de sublinhar que entre 1937 e 1955, Beckett escreveu essencialmente em francês. A partir desta data, o autor foi alternando a língua inglesa e a francesa, ao mesmo tempo que supervisionava e traduzia alguns dos seus textos franceses

para a língua inglesa, acrescentando, por vezes, alterações substanciais – como a trilogia *Molloy*, *Malone Dies* e *The Unnamable*, em que o texto original sofreu inúmeras transformações na versão inglesa.

Com *En Attendant Godot*, escrito entre 1948 e 1949, e publicado em 1952, encontramos o reconhecimento, por parte da crítica, que algo de novo existe no panorama dramático. Uma vontade de dizer o inexprimível, presente na metáfora inicial da espera de alguém, cujo nome, em inglês, lembra o de Deus, na certeza que essa entidade nunca chegará e que, não obstante, a espera continua a ser viável e frutífera, pois preenche de forma quase lúdica o quotidiano de dois vagabundos, numa estrada qualquer, em parte incerta. De nada serve esperarem, em termos pragmáticos, tanto Vladimir, como Estragon, estão cientes da premissa. Porém, os leitores/espectadores ficam quietos, tal como eles, à espera que regressem no dia seguinte e que alguma transformação vá ocorrendo. A suspensão temporal contagiante, que paralisa as personagens e intriga os leitores, visa acentuar o tolhimento que o acto de viver encerra, visto que, numa análise mais simplificada e centrada na procura das essências, as vidas de Vladimir, Estragon, Lucky ou Pozzo são uma montra hiperbolizada da existência humana, perdida entre o excesso de actividades, ou o puro estatismo de quem desistiu de tentar levar a melhor, num combate cujo o fim – a inevitabilidade da morte – é conhecido, embora misterioso em termos de destino futuro. Didi e Gogo esperam que a luz se apague, que a vida termine, sem se darem ao trabalho de

produzir. São apenas homens reduzidos a uma condição primária, onde os valores de história, cidadania e as demais competências da vida em sociedade estão amputados, são liminarmente desnecessários, pois o que importa é *passar o tempo*, seja a comer um nabo, a tentar descalçar uma bota, ou a simular jogos de palavras e canções inusitadas, pois *o tempo voa, enquanto se estão a divertir*. O *leitmotiv* da peça – *Nothing to be done* – repetido propositadamente para que a mensagem não fique por captar, ratifica que o tempo é a maldição maior, quer para quem não consegue preenchê-lo, quer para aqueles que o sentem fugir, ao longo de dias e vidas atarefadas. Se o tema primordial é a espera compulsiva, o tempo é o deus invisível e o vazio é o cenário que preenche o palco e as vidas dos intervenientes que temem o silêncio, por se assemelhar à morte e os privar da ilusão que, apesar da parálise constante a que se submeteram, ainda existem. O papel das pausas e dos silêncios acaba por ser mais primordial do que as palavras, pois é nos momentos de não comunicação que a obsessão muda pela morte é colocada em evidência⁷⁷. Em *The Unnamable*, o parágrafo final, que ocupa várias páginas, é uma exortação à inefabilidade de falar para nada, falando ainda:

(...) I'm waiting for me there, no, there you don't wait, you don't listen, I don't know, perhaps it's a dream, all a dream, that would surprise me, I'll wake, in the silence, and never sleep again, it will be I, or dream, dream again, dream of a silence, a dream silence, full of murmurs, I don't know, that's all words, never wake, all

words, there's nothing else, you must go on, that's all I know, they're going to stop, I know that well, I can feel it, they're going to abandon me, it will be the silence (...) it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go, I'll go on.⁷⁸

Apesar de a espera ser vã, há o acalantar de uma luz, por razão nenhuma, apenas com o objectivo de continuar a respirar. Em *Endgame*, finalizada em francês e como peça num só acto, em 1956, e traduzida para inglês no ano seguinte, Clov e Hamm, retomam o tema da espera, recriando o par Didi/Gogo, ponderando uma vez mais no jogo - que no inglês resulta pelos múltiplos sentidos da palavra "play" que Beckett tão bem soube explorar - que a vida constitui e em que a intervenção é possível de acordo com diferentes regras e formas de abordagem. O próprio Beckett determinou a comparação com o par de *Waiting for Godot* e com a sua vida pessoal, nomeadamente a relação tumultuosa com Suzanne Deschevaux-Dumesnil, com quem casou em 1961, ao afirmar:

You must realise that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later date, at the end of their lives (...) Actually they are Suzanne and me.⁷⁹

Ao contrário de Didi e Gogo, o par de *Endgame* avança, em termos de relacionamento, procurando justificar as razões pelas quais não conseguem viver juntos, embora não sejam capazes de se separar,

em parte devido a um passado comum que os une e propicia que a comunhão de memórias ajude a iludir a passagem do tempo, criando um universo onde impera a ordem, silencioso e imóvel, segundo as palavras de Clov:

It's my dream. A world where all would be silent and still
and each thing in its last place, under the last dust."⁸⁰

No longo monólogo final, antes do cair do pano, Hamm apresenta uma imagem do tempo, que sintetiza o “jogo” a que se resume a vida, muito semelhante à noção shakespeariana dos homens e mulheres, como meros jogadores/actores (uma vez mais a palavra “players” permite a dupla acepção), embora mais soturna e simplificada:

You cried for night; it falls: now cry in darkness. [*Pause.*] Nicely put, that. [*Pause.*] And now? [*Pause.*] Moments for nothing, now as always, time was never and time is over, reckoning closed and story ended.⁸¹

É inevitável a comparação de tais palavras com as de Vladimir, em *Waiting for Godot*, numa das imagens mais densa e simultaneamente bela da existência:

Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old⁸².

A ideia que o nomear do “nada” acaba por ser inevitável é desenvolvida com *Act Without Words I e II*, numa tentativa de expulsar definitivamente a palavra de cena e deixar que os movimentos de um mimo – em *Act Without Words I* – ou dois – em *Act Without Words II* – guiem o público pelo movimento, uma vez que o leitor terá forçosamente que imaginar o acto mudo na sua mente, face às indicações precisas que são dadas. Posteriormente, com *Film* o imperativo ao silêncio é exaltado, com o único som que constitui o “Sssh” proferido por Buster Keaton, no seu último papel no ecrã, em *close-up* para reforçar a sua importância. As indicações iniciais são muito precisas:

The film is entirely silent except for the 'Sssh!' In part one. ⁸³

Film, foi uma encomenda da Grove Press a ser produzida sob o título: *Project I, Three Original Motion Picture Scripts by Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter*. Somente o texto de Beckett foi filmado, em Manhattan, perto da Brooklyn Bridge, no âmbito da rubrica, uma vez que a realização de *Hard Boiled Egg* de Ionesco – um monólogo de sete minutos acerca da ciência de cozer um ovo – foi adiada indefinidamente e o texto de Pinter, *The Compartment*, foi reconvertido em peça para televisão, em 1967, sendo transmitido pela BBC, sob o título de *The Basement*. A afinidade partilhada pelos três autores residia, precisamente, na questão de encontrar novas

expressões de comunicação que acabaram por ser designadas por teatro absurdo.

A necessidade de Beckett e depois Pinter recorrerem ao meio radiofónico e televisivo, corresponde ao encontrar de uma forma onde o produto final seja mais concomitante com a “mão” do autor. Com as peças para rádio e televisão o sentido de fidelidade ao texto é preservado pois o registo pode ser aperfeiçoado, até corresponder à ideia exacta daquilo que o autor pretende, daí a simpatia que Beckett manifesta por este meio, para veicular a sua mensagem de silêncio. Citando Vasco Corisco, num estudo sobre as peças radiofónicas e televisivas de Beckett:

(...) a problemática do som e do silêncio é idealmente aplicada ao carácter incorpóreo dos sons e vozes radiofónicos e o seu contraste ou paralelo com a imagem – a associação do som, ou a sua ausência, à cor, aos tons de cinzento, às sombras, à luz – é explorado na televisão.⁸⁴

O meio televisivo tornou-se um laboratório experimental para Beckett testar as possibilidades ilimitadas da ausência de palavra e da acção que, em certos casos, constituem exemplos paradigmáticos da ausência do ser. *Not I* corresponde a tal categoria pois a boca aparece destacada do nada, voz sem corpo, que não faz sentido, daí que o discurso seja fragmentado e desconexo. A propósito da peça, cujo efeito televisivo foi avassalador, a ponto de ser necessário optar pela neutralização a preto e branco aquando da emissão, uma vez que a

versão a cores “transformava” a boca numa enorme vagina, Enoch Brater, comenta:

In the theatre Beckett makes us desperately conscious of the agonizing limitations of seeing, hearing, and speaking. Yet before *Not I*, such constraints never seem so theatrically enticing. Beckett’s “drama stripped for inaction” thus implies, ironically, an extraordinary amount of tension radiating from the stage, simultaneously visual, verbal and aural.⁸⁵

Gradualmente, Beckett foi-se aproximando do meio televisivo para melhor se expressar e, em Setembro de 1986, três anos antes da sua morte, quando confrontado com o facto de ter deixado o teatro pela televisão, é com naturalidade, que admite:

I would think so. There are so many possibilities in television.⁸⁶

Os recursos de Beckett parecem ser inesgotáveis, no que toca ao engenho de criar uma forma peculiar de levar ao palco personagens atormentadas, de dar matizes tecidos com música, luzes e cores que sublinhem a angústia da passagem do tempo. Em *Krapp’s Last Tape*, o recurso que evidencia a obsessão narcísica está centrado num gravador de bobines. Jonathan Kalb, numa análise da peça, afirma:

Like Narcissus, Krapp is obsessed with himself, an obsession that ultimately leaves him bereft of any stable identity. The self cannot be located or defined simply by searching through past selves; for

they function only as self-mocking mirrors, never as independent entities capable of providing parameters for the self's definition.⁸⁷

É o próprio Krapp que já *teve tempo de envelhecer* que ouve a sua voz, sendo já outro, desesperançado, mas vivo, procurando algo que o entretenha e arrede o silêncio. É após uma das inúmeras pausas que imperam no seu monólogo, ou diálogo consigo enquanto jovem, que Krapp constata:

Extraordinary silence this evening, I strain my ears and do not ear a sound.⁸⁸

Krapp ouve-se para asseverar-se que continua vivo e para, tal como Didi, Gogo, Hamm, Clov e muitas outras personagens, adiar a chegada do fim. Como Beckett explicou:

O diabo está lá. A morte detém-se de início à sua espreita (atrás dele) e, sem disso ter consciência, ele [Krapp] procura vigiá-la.⁸⁹

O autor viria a aproximar-se da temática da solidão do homem, em 1980, com *Ohio Impromptu*, texto em que um leitor, face a um ouvinte fisicamente semelhante, debita um discurso fragmentado até que nada mais haja a dizer e só reste um silêncio encenado, feito de batidas e de movimentos idênticos cronometrados.

O que as personagens beckettianas partilham é um silêncio maior, a noção que se espera pelo fim, mas que o truque consiste, não

tanto em fazer algo, antes no preencher dos espaços vazios com sons, pequenos átomos que asseveram que se vive ainda. A imagem é concretizada de forma excruciante em *Happy Days* com Winnie, que gradualmente é reduzida à condição de olhos e boca, privada de movimento, pois a terra que a vai engolindo só lhe concede a capacidade da fala. Winnie é uma mulher amputada pela vida que, contudo, rejubila no final de um dia que considera *feliz* pela simples evidência de ter sobrevivido e adiado por mais um toque de campainha o sopro final, sempre ciente que a vitória – expressa no diminutivo do seu nome – nunca estará ao seu alcance, como admite a Willie:

Life a mockery without Win.⁹⁰

Em *Play*, texto num só acto escrito um ano após *Happy Days*, a ideia do desmembrar do corpo volta a encontrar uma imagem inicial aterradora que confronta o leitor/espectador, com um quadro inesperado: Três personagens – duas mulheres e um homem sem identidade, apenas uma letra e um número (no caso das mulheres) – colocadas de face voltada para a plateia, “enterradas” até ao pescoço, em urnas verticais, que falam, quando a luz de um projector incide sobre elas, quer em simultâneo, quer uma de cada vez. As personagens são reduzidas a uma imobilidade total, pois até os olhos estão parados e o pescoço permanece imóvel, e vão entoando palavras que ecoam a estranheza da sua condição, num exercício vocal cujo

sentido permanece oculto. A expressão, anteriormente referida, de *porte-paroles* de almas usada por Maeterlinck, ganha um sentido literal com *Play*. Os fragmentos discursivos aleatórios são perpassados por uma espécie de acto de contrição das três personagens face ao passado. Diz a primeira mulher, considerando a ironia da sua condição:

Silence and darkness were all I craved. Well, I get a certain amount of both. They being one. Perhaps it is more wickedness to pray for more.⁹¹

A agonia confunde-se com o riso, nervoso e necessário para afugentar o acumular de tensão que a peça lança sobre o leitor/espectador. É por isso possível falar, neste contexto, num humor beckettiano, muito peculiar, que torna viável lapsos de descompressão emocional, que comungam com expressões de pura náusea, interrompidas por pausas, silêncios e hesitações, até à revelação de um silêncio, maior e final. Leslie Kane afirma o seguinte:

Words, like man, are prisoners of time. In order to break the bonds of time, in order to express the illogical and the infinite and simulate the instantaneous and the integral, Beckett has devised a language of cancellation.⁹²

O *cancelamento* a que Kane se refere, implica que a estrutura linguística vá perecendo lentamente, até chegarmos a fragmentos como *Breath* ou *Silence*, por exemplo, ou mesmo aos últimos textos

que Beckett escreveu, *Stirring Stills* e *What is the Word*. De notar que foi Beckett quem reconheceu, antes de morrer, que cada palavra se assemelhava *a uma nódoa desnecessária no silêncio e no nada*.⁹³ E quando, em 1980, escreveu *A Piece of Monologue*, legou-nos uma espécie de obituário com as palavras iniciais do locutor:

Birth was the death of him. Again. Words are few. Dying too. Birth was the death of him. Ghastly grinning ever since. Up at the lid to come. In cradle and crib. At suck first fiasco. With the first totters. From mammy to nanny and back. All the way. Bandied back and forth. So ghastly grinning on. From funeral to funeral. To now. This night.⁹⁴

Ao associar o acto de nascer à morte, ao começo de um contra-relógio sem vitória possível, em termos de meta a atingir, compreende-se que Beckett seja a antecâmara de Pinter, uma via aberta para entender e reforçar a ideia que o silêncio, a partir da Segunda Grande Guerra, encontrou um lugar dizível e foi até galardoado, se tivermos em conta a atribuição do Nobel da Literatura a Beckett, em 1969. Curioso ano, em que escrever o silêncio deu prémios e o homem pisou o solo lunar, à descoberta de outra *terra de ninguém*.

Em termos mais pragmáticos considero que Pinter é o dramaturgo das pausas e dos silêncios, ao passo que Beckett é o dramaturgo da espera da inconsequência. A grande diferença entre Beckett e Pinter reside na situação inicial que é delimitada – Beckett

parte do nada de uma estrada, de um homem num quarto e transforma esse nada, num vazio maior; Pinter inicia com um quarto, uma cozinha, um restaurante, mas dota as personagens de uma identidade verosímil (excepção feita para *Silence* e *Landscape*, sem dúvida as suas peças mais beckettianas). Se em Beckett cada personagem é o equivalente a qualquer um, em qualquer lugar ou tempo – o que explica a opção abundante de letras, ou números, para designar as personagens femininas e masculinas intervenientes – Pinter preocupa-se por atribuir um nome e uma identidade plausível às suas personagens que, em muitos dos casos, se inscrevem num universo londrino, que pode ser situado geograficamente, graças a detalhes como o número dos autocarros ou a referência a ruas específicas.

Notas

¹ O anúncio de 2004 da Volvo, marca tradicionalmente voltada para a exaltação da segurança, elogia o silêncio, como uma das mais valias da motorização diesel, o mesmo acontecendo com a marca Honda e diversas marcas de electrodomésticos – sobretudo máquinas de lavar louça e roupa.

² Georges Gusdorf, *A Palavra: Função – Comunicação – Expressão*, Edições 70, Lisboa, 1995, pp. 7-11

³ *Ibidem*, p. 70

⁴ *Ibidem*, pp. 79-80

⁵ Ludwig Wittgenstein: *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas*, Fundação Colouste Gulbenkian, Lisboa, 1995, p. 142

⁶ George Steiner: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1998, p. 12

⁷ *Ibidem*, p. 21

⁸ Höderlin que antes dos 40 anos se deixou arrastar, ao longo de 36 anos, por aquilo que Steiner designa por “quiet madness” apenas escrevendo muito esporadicamente, em intervalos de lucidez e Rimbaud que, após a *Saison en Enfer*, que completou com 18 anos, se envolveu no tráfico de armas no Sudão e na Etiópia, deixando por isso de produzir, exceptuando as cartas que foi escrevendo.

⁹ *Ibidem*, p. 48

¹⁰ Alberto Pimenta : *O Silêncio dos Poetas*, Cotovia, Lisboa, 2003, p. 167

¹¹ Cf. George Steiner: *Op. Cit.*

¹² Jean-Paul Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948, p.32

¹³ Marc de Smedt: *Elogio do Silêncio*, Sinais de Fogo Publicações, Lda, Cascais, 2001

¹⁴ *Ibidem*, p. 9

¹⁵ Cf. *Journal of Communication*, Vol. 23, 1973

-
- ¹⁶ Smedt, *Op. Cit.*, pp. 50–51
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 40
- ¹⁸ David Le Breton: *O Silêncio*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999, pp. 160–161
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 16
- ²⁰ *Ibidem*, pp. 17–18
- ²¹ *Ibidem*, p. 27
- ²² Vide George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Nova Iorque e Londres, 1975, p. 130
- ²³ Leslie Kane: *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Associated University Presses, Inc., Canadá, 1984, p. 19
- ²⁴ *Ibidem*, p. 182
- ²⁵ *Ibidem*, p. 86
- ²⁶ Arnaud Rykner : *L'Envers du Théâtre: Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, Paris, 1996 (Tradução portuguesa: *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004)
- ²⁷ Arnaud Rykner : *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, p. 13
- ²⁸ *Ibidem*, p. 15
- ²⁹ *Ibidem*, pp. 18–19
- ³⁰ Base de dados textuais de língua francesa, versão informatizada do *Trésor de la Langue Française*.
- ³¹ *Isenta-se diante de Rosbif, olhando-o demoradamente sem dizer nada; de seguida, interrompe o silêncio dos três ou quatro "how do you do" que o outro lhe dirige saudando-o. Vide Rykner Op. Cit. p. 32*
- ³² *Ibidem*, p. 34

³³ *Ibidem*, pp. 73–74

³⁴ *Ibidem*, p. 103

³⁵ Corneille, em 1660, escudava-se nos longos monólogos, para respeitar a vontade da época e fazer brilhar os actores.

³⁶ *Vide* Hédelin d' Aubignac: *La Pratique du Théâtre*, 1715, ed. de 1927 (p. Martino) citada por Rykner *in Op. Cit.* pp. 113–114 e pp. 119–120

³⁷ *Vide* Pierre Lathomas: *Le Langage Dramatique*, Armand Colin, 1972, citado por Rykner *in Op. Cit.* pp. 115–117

³⁸ Rykner, *Op. Cit.* pp. 121–122

³⁹ Ryker refere igualmente a peça *Britannicus* como exemplificativa do encontro de Racine com o silêncio, mas desta feita numa acepção diferente, pela forma como este é empregue como arma.

⁴⁰ Rykner, *Op. Cit.* p. 165

⁴¹ Sobretudo, e de acordo com o estudo de Rykner, em *Le Prince travesti, La Méprise, L'Épreuve, Les Serments indiscrets, Arlequin Poli par L'amour, La Surprise, Le Triomphe de l'amour e La Mère confidente*.

⁴² Rykner, *Op. Cit.* p. 176

⁴³ Acerca do molólogo interior em Diderot, *vide* Joseph Danan: *Le Théâtre de la Pensée*, éditions médianes, Ruão, 1995, pp. 32–33

⁴⁴ Cf. Rykner, *Op. Cit.* p. 211

⁴⁵ Terence Hawkes (Edit.): *Alternative Shakespeares*, Volume 2, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996, p. 1

⁴⁶ Harold Bloom: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Papermac, Londres, 1996 (2ª Edição), p. 50

⁴⁷ Eugénia Vasques: *Teatro*, Série «O Que é», Quimera, Lisboa, 2003, p.53

⁴⁸ A este propósito, *vide* Maria Helena Serôdio: *William Shakespeare: A Sedução dos Sentidos*, Edições Cosmos, Lisboa, 1996, pp– 25–29

-
- ⁴⁹ Para uma descrição mais aprofundada do teatro isabelino, *vide* ‘Elizabethan Playhouses, Actors, and Audiences’ in Martha Fletcher Bellinger: *A Short History of the Theatre*, Henry Holt and Company, Nova Iorque, 1927, pp. 207–13
- ⁵⁰ Harold Pinter: *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948–1998*, Grove Press, Nova Iorque, 1999, pp. 5–6
- ⁵¹ Peter Brook: *Evoking Shakespeare*, Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque, 1999, p. 34
- ⁵² William Shakespeare, “Much Ado about Nothing” in: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, Londres, 1991, p.126 (Acto II cena I, vv. 300–301)
- ⁵³ “The Winter’s Tale” in: *Ibidem*, p. 337 (Acto V; cena iii; vv. 21–22)
- ⁵⁴ *Ibidem*, p. 318 (Acto II; cena iii; vv. 42–43)
- ⁵⁵ William Shakespeare: *King Lear*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1991, p. 7 (Acto I; cena i; v. 61)
- ⁵⁶ *Ibidem*, p. 40 (Acto I; cena iv; vv. 116–117)
- ⁵⁷ William Shakespeare: *Othello*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1986, p. 194 (Acto V; cena ii; vv. 304–305)
- ⁵⁸ William Shakespeare: *Hamlet*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1992, p. 196 (Acto I; cena ii; vv. 248–250)
- ⁵⁹ *Ibidem*, p. 201 (Acto I; cena iii; v. 68)
- ⁶⁰ *Ibidem*, p. 247 (Acto II; cena ii; v. 192)
- ⁶¹ *Ibidem*, p. 416 (Acto V; cena ii; v. 363)
- ⁶² William Shakespeare: *Macbeth*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1991, p. 154 (Acto V; cena v; vv. 25–28) *itálico meu*.
- ⁶³ Cf. Harmut Köhler, “Symbolist Theater”, in: A. Balakian (org.): *A Comparative History of Literature in European Languages*, Akademiai Kiadó, Budapeste, 1984, p. 415 (tradução minha)

-
- ⁶⁴ Maurice Maeterlinck, "Un Théâtre d'Androids", in: *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Stefen Gross (org.), Labor, Bruxelas, 1985, pp. 83-86
- ⁶⁵ Maurice Maeterlinck, "A Propos de *Solness le Constructeur*" in *Ibidem*, p. 97
- ⁶⁶ *Ibidem*, p. 98
- ⁶⁷ Peter Szondi: *Théorie du Drame Moderne, L'Age d'Homme*, Lausana, 1983, p. 49
- ⁶⁸ Citado por Ryker, *Op. Cit.*, p. 337
- ⁶⁹ *Ibidem*, pp. 319 e 327
- ⁷⁰ Maurice Maeterlinck: *Théâtre I-III*, Slatkine, Genebra, 1979, p. 44
- ⁷¹ Ryker, *Op. Cit.*, p. 344
- ⁷² Maurice Maeterlinck, "Le Cahier Bleu" in: *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Stefen Gross (org.), Labor, Bruxelas, 1985, p. 90
- ⁷³ Para uma análise mais aprofundada das intertextualidades entre Maeterlinck e Pessoa vide Carla Ferreira de Castro: *Do Drama Estático das Almas ao Drama Extático em Gente: de Les Aveugles e L'Intruse de Maurice Maeterlinck a O Marinheiro de Fernando Pessoa*, tese policopiada, FCSH, UNL, Lisboa, 1996
- ⁷⁴ Citado por Deirdre Bair: *Samuel Beckett: a biography*, Vintage, Londres, 1990, p. 449
- ⁷⁵ Samuel Beckett: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, Londres, 1983, p. 171
- ⁷⁶ *Ibidem*, p. 172
- ⁷⁷ Algumas das ideias deste ponto abordei, anteriormente, num artigo intitulado: "The importance of saying nothing - An approach to Samuel Beckett's *Waiting for Godot*", in: *Actas do XV Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*, Universidade de Évora, 1995
- ⁷⁸ Samuel Beckett: *Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, Nova Iorque, s.d., p. 414

⁷⁹ Citado por Michael Worton, "Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text" in Pilling, John (Edit.): *The Cambridge Companion to Beckett*, CUP, Londres, 1994, p. 67

⁸⁰ Samuel Beckett: *Endgame*, Faber and Faber, Londres, 1964. p. 39

⁸¹ *Ibidem*, p. 52

⁸² Samuel Beckett: *Waiting for Godot*, Faber and Faber, Londres, 1965, pp. 90–91

⁸³ Samuel Beckett: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, Londres, 1990, p. 163

⁸⁴ Vasco Lorente Corisco: *On The Air: voz, som e música na dramaturgia radiofónica e televisiva de Samuel Beckett*, tese policopiada, FCSH, UNL, Lisboa, 1996, p. 128

⁸⁵ Enoch Brater: *Beyond Minimalis: Beckett's late Style in the Theater*, Oxford University Press, Nova Iorque, 1987, p. 35

⁸⁶ Citado por Rosemary Poutney, in: *Theatre of Shadows – Samuel Beckett's Drama 1956–1976*, Colin Smythe, Buckinghamshire, 1988, p. 233

⁸⁷ Jonathan Kalb: *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 55

⁸⁸ Samuel Beckett: *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber and Faber, Londres, 1959, p. 12

⁸⁹ Excerto de uma entrevista a Martin Held, citado por Armando Nascimento Rosa in: *Falar no Deserto: Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Edições Cosmos, Lisboa, 2000, p. 70

⁹⁰ Samuel Beckett: *Happy Days*, Faber and Faber, Londres, 1990, p. 29

⁹¹ Samuel Beckett: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, *Op. Cit.*, p. 156

⁹² Leslie Kane: *Op. Cit.*, p. 106

⁹³ Citado em www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc7.htm (tradução minha do original: *an unnecessary stain on silence and nothingness*)

⁹⁴ Samuel Beckett: *Three Occasional Pieces*, Faber and Faber, Londres, 1982, p. 11

2

O Silêncio no Palco

O teatro é a representação do mundo inteiro. (...) Não há máxima de sabedoria, ciência, arte ou ofício procedimento, acção, que não se encontre no teatro. É por isso que imaginei um teatro em que se reúnem todas as províncias do saber, as artes e as acções mais variadas. Assim, oh maus espíritos, vós não deveis ter cólera alguma contra os deuses, porque a imitação do mundo é uma regra do teatro.

Bharata-Natya-Shastra

Pensar o palco, desde a sua origem, constitui uma viagem longa e sinuosa, ao longo de vários séculos, com inúmeros cambiantes, ao sabor da história e da geografia, de condicionantes estéticas e cambiantes de estruturas de pensamento. Borie, Rougemont e Scherer na antologia intitulada *Estética Teatral*, compilaram uma série de perspectivas sobre o teatro que, apesar de se destinar a um público eminentemente francófono, engloba textos de várias civilizações e diferentes épocas – de Platão (entre 389–370 a.C.) a Brecht (1930–1954). O trajecto é vertiginoso e oferece uma visão singular acerca da evolução do conceito de arte dramática, introduzindo vectores importantes, no que diz respeito ao actor e ao encenador. Numa súmula, organizada de forma cronológica, parece-me importante destacar alguns momentos que contribuíram para a subida do silêncio ao palco, apresentando um contraponto da ênfase que foi dada, no capítulo anterior, a alguns dramaturgos importantes na escrita do silêncio, a partir da leitura crítica que efectuei da obra, tendo como finalidade o destaque de momentos, que me parecem importantes,

para a progressão e aceitação da crescente ausência de palavras em palco. Por impossibilidade de encontrar alguns textos originais, algumas das citações são feitas a partir da obra de Borie, Rougemont e Scherer.

Nos primórdios, a estética teatral de Platão está intrinsecamente ligada à retórica do discurso político, o que faz com que a natureza da arte cénica deva estar vocacionada para a imitação de uma elite que valoriza sentimentos nobres. Platão acentua a impossibilidade de um homem se desdobrar em múltiplas imitações, primeiro devido a um impedimento estrutural, depois pela ameaça que, a ser exequível, o desdobramento acarretaria. Escreve na *República*:

(...) não existe entre nós homem duplo nem múltiplo, uma vez que cada um executa uma só tarefa. (...) Se chegasse à nossa cidade um homem aparentemente capaz, devido à sua arte, de tomar todas as formas e imitar todas as coisas, ansioso por se exhibir juntamente com os seus poemas, prosternávamo-nos diante dele, como se de um ser sagrado, maravilhoso, encantador, mas dir-lhe-íamos que na nossa cidade não há homens dessa espécie, nem sequer é lícito que existam, e mandá-lo-íamos para outra cidade, depois de lhe termos derramado mirra sobre a cabeça e de o termos coroado de grinaldas. Mas, para nós ficaríamos com um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulámos, quando tentávamos educar os militares.¹

O pragmatismo das afirmações evidencia a importância de um “teatro” em que a imitação esteja ao serviço do estado, como instrumento didáctico, mesmo que isso signifique preterir um mestre na arte de imitar, em favor de alguém menos competente nas artes cénicas – menos “aprazível” – porém, mais apto a ensinar.

Como resposta ao conceito de *mimesis* ter de estar associado à nobreza de carácter, Aristóteles, no século IV a.C., encontrou uma forma de incorporar as acções menos nobres, remetendo-as, na *Poética*, para o universo da comédia. Toda a elevação ficaria assim resguardada no género dramático por excelência – a tragédia. Para além das unidades de acção, lugar e tempo, que assistiram a uma subversão lenta, mas persistente, até à aniquilação por grande parte do teatro contemporâneo, Aristóteles apresenta uma versão maniqueísta, em que a imitação está subordinada às acções protagonizadas por heróis ou vilões. Diz a este propósito:

Mas como os imitadores imitam homens que praticam alguma acção, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a carácter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores, ou iguais a nós.²

Aqui, as teorizações aristotélicas encontram-se afastadas de alguns palcos contemporâneos, com o culminar daquilo que Hobson

considera, em meados dos anos oitenta, a “degeneração contínua da linguagem”, afirmando:

(...) there has been an almost complete loss of what Aristotle held to be the chief mark of a dramatist – the capacity to construct a plot. All the causes – Beckett, Osborne, Pinter – for which I fought have been won, and there have been several brilliant achievements.³

Hobson, no mesmo texto, lembra que as futuras batalhas a travar reformulariam os conceitos e seria possível, uma vez mais, assistirmos a um homem apaixonado por uma mulher, sem que a subversão ou o constante descontínuo narrativo imperassem. Vinte anos após estas afirmações, verifica-se que houve, efectivamente, uma reformulação do palco e do drama, embora um dos caminhos escolhidos tenha sido o da maior depuração e da experimentação das linguagens que não pressupõem só a voz.

Apesar de todas as considerações referidas, é impossível pensar o drama sem a constante referência a Aristóteles, não tanto pelos factores que foram perdendo relevância, como as questões das unidades, antes pela noção, sempre actual, de imitação, que o filósofo apresenta sob dois pontos fundamentais ao afirmar:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congénito ao homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, apreende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado.⁴

Os postulados mantêm-se inalterados, seja qual for a época a estudar, pois o princípio do comprazimento, mesmo quando subordinado a orientações com um pendor mais pedagógico - como acontece com o teatro brechtiano, com a definição de teatro épico, nos antípodas da estética aristotélica - determina a abordagem quer dos dramaturgos, quer dos encenadores e dos actores. Da mesma forma, a citação de abertura do capítulo, da autoria de Bahrata, que data aproximadamente da era de Jesus Cristo, evidencia um vanguardismo digno de realce, na forma como o teatro hindu era compreendido, enquanto sequência quase natural da religião, e lembra-nos que dezasseis séculos antes de Shakespeare, já existia um tratado que declarava que o mundo é um palco.

Na representação do mundo através do teatro, muitas são as opiniões e os autores que se concentram na arte do espectáculo. Se Horácio, na *Arte Poética*, lembra que a cada um, dependendo da sua idade, cabe um papel, tentando adequar a faixa etária dos actores à das personagens a interpretar, algumas visões da teologia cristã opõem-se à prática do espectáculo, facto curioso, se tivermos em conta que o teatro também começa por ser uma manifestação religiosa, mas cíclico, se pensarmos na forma abrupta como os puritanos baniram os teatro em Inglaterra.

Tertuliano, à semelhança do que defenderão os puritanos, também considerava o espectáculo uma obra do demónio, assim como Santo Agostinho que, apesar de confessar o seu prazer pelo trágico -

factor digno de realce, pois supõe a compreensão da empatia que o público estabelece com os actores e a representação – considera essa fonte de satisfação de índole pecaminosa.

Os vários tratados sobre o teatro alternam a condenação do prazer da representação e o estudo mais detalhado das suas unidades e pressupostos. Dos inúmeros exemplos que podemos considerar, saliento Zeami, actor, autor e teorizador japonês do século XIV, responsável pela redacção de duas centenas de Nô e por um tratado – *Espelho da Flor* – que só seria publicado em meados do século XVII. A definição de Nô representa a fusão entre a dança, a música, o drama e a poesia:

Noh is a classical Japanese performance form which combines elements of dance, drama, music and poetry into one highly aesthetic stage art. Largely based in the cities of Tokyo, Osaka, and Kyoto, it is performed throughout the country by professional artists, mainly men, who have passed down the art among family members for numerous generations. There is also a wide following of both male and female amateurs who practice and perform its chant, dance, and instruments⁵

Zeami, em *Espelho da Flor*, entende que a mímica deve ser colocada no final da interpretação e que a ênfase maior deve provir sempre da linguagem, ao admitir:

É preciso satisfazer primeiro os ouvidos dos espectadores, e depois os seus olhos. No momento exacto em que os espectadores,

depois de terem ouvido, começam a ver, a interpretação será impecável.⁶

Porém, a linguagem parece não ser o mais importante, quando se trata de explicar o conceito de ideal. Diz Zeami:

O ideal está para além das palavras, e mesmo do pensamento. Pode-se explicar que o sol apareça à meia-noite? O prodígio da interpretação que os virtuosos atingem no Nô está para além da linguagem. A este nível supremo, acima de todos os outros graus, pode-se comover as pessoas sem ter vontade disso, e a interpretação fala directamente ao coração dos espectadores. É o estilo supremo da flor ideal.⁷

A consciência da técnica teatral deste autor é substancial e apesar de enraizada numa cultura oriental, muito distinta da cultura ocidental, por os princípios estéticos estarem subordinados à filosofia Zen da religião budista, a aproximação que a civilização ocidental actual tem vindo a estabelecer com o oriente, sobretudo com o Japão, tornam as afirmações citadas especialmente pertinentes, pois sublinham a intenção de que o palco não seja só o lugar do dizer, onde a interpretação se reduz ao simples exercício de linguagem. A preocupação de Zeami com o estilo e a arte de melhor interpretar é, através dos séculos, profusamente abordada e os poemas dramáticos deixam de ser simples tragédias, comédias, ou géneros intermédios, com a atribuição de novas classificações, que implicam novas teorizações acerca do teatro. Yoshi Oida e Lorna Marshall, num estudo

sobre o actor e o trabalho de representação, recordam outra preocupação recorrente no autor japonês:

Zeami also offered actors some advice on how to respond to the audience. He recommended that each day, before entering on the stage, the actors should try to 'feel' the audience, since every day is different.⁸

Este conselho mantém-se válido e é seguido por inúmeros actores, nos momentos que antecedem a representação, o que reforça a importância da relação muda que se estabelece entre o actor e o espectador.

Hedelin d'Aubignac – autor já mencionado no primeiro capítulo, a propósito da forma como entendia que agir e falar em teatro são sinónimos – procurou igualmente explicar o palco do seu tempo e a prática teatral, analisando várias componentes, começando pela definição de drama. Enquanto teatrólogo, o seu contributo é importante na explicação de “verosimilhança”. O abade tem a noção, hoje trivial de tão interiorizada, que o teatro é o mundo do fingimento, ao dizer:

É uma máxima geral que o *verdadeiro* não é o assunto do teatro, porque há muitas coisas verídicas que não devem aí ser vistas, e muitas que não podem ser aí representadas(...) O teatro não é mais do que uma representação, que não é preciso imaginar-se que aí exista tudo o que aí vemos, mas sim as próprias coisas cujas imagens aí vemos.⁹

A necessidade de fingir, associada ao uso da máscara como artefacto recorrente em toda a historiografia do palco é algo que se vai alterando, pois a máscara já não é um mero disfarce em frente do rosto, antes um conjunto de acessórios que incluem cabeleiras, guarda-roupa e maquilhagem.

Em relação ao espaço, a mudança encontrou uma maior resistência, primeiro por uma questão meramente logística - analisando de forma pragmática, é mais simples a acção decorrer no mesmo local - e depois por que o espaço implicitamente posiciona o espectador, destinatário e motivo primeiro do que acontece em palco, circunscreve-o num lugar determinado, em que pode cumprir a sua função. É de assinalar que o teatro, quando associado a manifestações religiosas - como nas *miracle* e *morality plays* medievais de expressão anglófona - possuía uma vertente muito mais itinerante, em que as peças eram representadas diante de uma assistência participante, que ou acompanhava os vários episódios na forma tradicional da procissão, ou ficava parada, enquanto as carroças desfilavam com quadros vivos de episódios do antigo e novo testamentos, na forma que hoje se assemelha tanto às procissões, como aos cursos carnavalescos.

Para D'Aubignac o local deve ser sempre o mesmo, defende porém que as mudanças de cena sejam acompanhadas por uma mudança de cenário, chegando mesmo a deixar sugestões ao nível da cenografia adequada a cada momento. Em relação ao tempo, as

opiniões do abade também seguem a linha pragmática, ao estabelecer a diferença entre o tempo abarcado pela acção da peça e o tempo despendido pelo espectador no edifício teatral, desde a entrada até à saída. O autor chama a este tempo a *Duração Verdadeira da Representação* e acrescenta:

Desta duração a medida não pode ser outra senão o tempo necessário para consumir a paciência razoável dos espectadores; porque sendo este poema feito para dar prazer, é preciso que não dure tanto que por fim aborreça e canse o espírito: também é preciso que não seja suficientemente curto para que os espectadores saiam com a sensação de não terem sido suficientemente divertidos.¹⁰

O que convém salientar é a consciência, que já se encontra estruturada, no século XVII, do aspecto lúdico do teatro e da componente essencial que constitui a presença do espectador e o seu papel mudo, mas fundamental, pois sem público, o espectáculo não tem razão de existir. De certa forma, o silêncio está na base do teatro pois os principais intervenientes – por um lado o autor que concebe o texto e, por outro, o espectador que o recebe – ficam sem voz, à mercê dos actores que se transformam nos intermediários por excelência da obra escrita, sendo que o autor, sofre ainda uma outra metamorfose, ao transmudar-se em espectador dos seus textos, como acontece com Pinter, por exemplo, apesar de, em certas peças, ter a oportunidade de dar corpo e voz à “sua” voz de autor, como actor.

Peter Szondi descreve a importância destas relações na *Théorie du Drame Moderne*, ao observar o seguinte:

Le rapport au spectateur n'est pas moins absolu. La réplique au théâtre n'est pas plus un mot d'auteur qu'une adresse au spectateur. Celui-ci assiste à l'échange dramatique: silencieux, les mains liées, paralysé par l'impression d'un autre monde. Mais sa passivité totale (sur laquelle repose l'événement dramatique) ne peut que se reverser en une activité irrationnelle: de simple spectateur qu'il était, il est emporté par le jeu dramatique, il se transforme en un sujet parlant (bien entendu par la bouche de tous les personnages). La relation entre le spectateur et le drame ne connaît qu'une séparation parfaite ou une identité parfaite, elle ne permet pas au spectateur de pénétrer dans le drame ou de se sentir interpellé par lui.¹¹

Szondi reitera uma componente inerente ao drama que rejeita uma perspectiva histórica, aproveitando para salientar as diferenças entre o teatro clássico francês e os dramas de Shakespeare e evidenciando a importância do diálogo como veículo do drama, sem o qual ele não existiria. O que parece, à partida, uma perspectiva redutora, pode constituir apenas uma chamada de atenção, uma vez que, sabendo que o desejo de dialogar está acessível a outras formas de comunicação, a afirmação pode incluir outras abordagens que viabilizam o acto dialogante, não somente por via das palavras, à luz do que foi referenciado no capítulo anterior, acerca dos inúmeros cambiantes do silêncio.

O papel do actor é, à semelhança das discussões sobre os géneros e as unidades teatrais, objecto das mais diferentes teorizações. Com a referência a Maeterlinck, no capítulo primeiro, analisei a forma como o autor defendia a existência dos actores como “porta-palavras” da alma, entre fantasmas, ou fantoches, que declamassem o texto sem interferências. Diderot discorre sobre este aspecto defendendo que os actores devem ser destituídos de sensibilidade, para poderem desempenhar qualquer papel sem restrições. Há, igualmente, uma tentativa de subordinar o trabalho do actor, ao texto quando afirma:

Um grande actor é outro fantoche maravilhoso cujo fio é seguro pelo poeta, e a quem ele indica a cada verso qual a forma verdadeira que deve tomar.¹²

O conceito, parecendo demasiado estrito, também se aplica ao teatro de Pinter, pois o autor, quando no papel de encenador, requer que os actores limitem a “dizer” o texto, à semelhança do que já acontecia com Beckett, deixando que o intervalo das palavras respire um tempo adequado – que pode ser traduzido por reticências breves, uma pausa mais intensa, ou um silêncio mais longo.

Friedrich Schiller para explicitar o exercício de quase anulação que o actor empreendia para representar uma personagem, defendia uma ligação maior entre o actor e o espectador, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, aconselhava o primeiro a anular-se e a esquecer-se da presença do público:

É preciso, primeiro, que [o actor] se esqueça de si próprio, bem como da multidão que o escuta, para viver no seu papel; depois, por outro lado, é preciso que ele pense que está em cena, que ele pense na presença do espectador, que tenha em conta o gosto deste último e que modere a natureza. (...) O actor está, até certo ponto, no estado de um sonâmbulo, e descubro entre eles uma antologia marcante.¹³

Schiller, além do princípio do prazer, sugere igualmente uma liberdade de espírito que alterna, ainda que artificialmente, entre a suspensão e a obtenção dessa liberdade. Avança com a definição de *prazer liberal* que *representa* uma ideia, accionando as forças da razão, da espiritualidade e da imaginação, diferente do *prazer sensual* que se limita a uma resposta física imediata a um estímulo, estando por isso excluído das artes. Goethe, baseando-se na troca de correspondência com Schiller, acaba por redigir um tratado em que expõe os princípios da poesia épica e dramática, que teve oportunidade de colocar em prática como director do Teatro Weimar, embora a sua proposta se cinja a uma estética grega subordinada eminentemente às leis de unidade e desenvolvimento, a meu ver mais formal e coesa.

Com Benjamin Constant é dado mais um passo, na concepção de uma estética teatral, assente não só nas unidades, mas essencialmente na sociedade, no que Constant designa por *cor local*, ao propor uma reformulação de *Wallenstein* de Schiller para melhor se

adequar a um público francês. O aspecto da ponderação acerca do peso da sociedade constitui, sem dúvida, a grande inovação, a introdução de um gérmen de estética da recepção teatral, um século antes de o conceito ser baptizado. Diz a propósito da adequação da unidade e das temáticas ao público, o seguinte:

(...) Mas se a tragédia deve renunciar às unidades de tempo e de lugar, deve ligar-se tanto mais à cor local. A cor local é o que caracteriza essencialmente o estado da sociedade que as composições dramáticas têm por objectivo pintar. A cor local tem um encanto e um interesse particulares. Este encanto, antigamente, não era sentido. Os autores suspeitavam deste interesse. (...) A cor local é, no entanto, a base de toda a verdade; sem ela, nada terá êxito no futuro.¹⁴

Hegel, na vertente filosófica que inspira o seu *Curso de Estética*, pondera igualmente a questão do drama e sua natureza, acentuando a importância de a acção dramática constituir um espectáculo em movimento que inclui circunstâncias, acções e reacções. Segundo Hegel, a única unidade que deve ser reconhecida é a de acção. Porém, a noção de unidade de acção é abrangente e está alicerçada no determinar de um objectivo que se atinge a partir do estabelecimento de conflitos e da sua resolução, até ao desenlace:

Não haverá então um verdadeiro desenlace senão quando o objectivo e o interesse da acção à qual tudo se liga sejam idênticos

ao carácter das personagens e estejam absolutamente ligados a elas.¹⁵

Para que seja dado o primado às motivações iniciais que os diferentes dramas propõem, ao longo de várias épocas, será necessário recordar outra afirmação do autor, que nos ajuda a compreender o estado actual do drama, especificamente a tendência para uma vertente que privilegia o silêncio:

O drama é o produto de uma civilização já avançada. Supõe necessariamente como já passados os dias da epopeia primitiva.¹⁶

Findos os dias das batalhas longínquas sob o desígnio comum de conquista dos povos, o drama, ainda sob a designação de tragédia, começa a centrar-se nas acções de heróis isolados, empossados do seu destino, lutando em prol de objectivos individuais. A guerra de Tróia e as guerras Persas, dão lugar ao conflito de Penteu e sua família, às tragédias de Édipo e de Medeia, ao conflito interior de Hamlet, à espera dos cegos pelo padre, em Maeterlinck, à espera de Godot beckettiana, só para convocar alguns exemplos emblemáticos, reconduzidos do capítulo precedente. Ao reconhecer a evolução de mentalidades, Hegel, aos olhos do leitor contemporâneo, abre caminho para uma unidade de acção cujo motor é a sua ausência, em que o objectivo consiste na tentativa de transpor o obstáculo que a inacção causa ao herói que, destituído de qualidades de excelência, ou

nobreza, se transforma no sujeito, por vezes sem nome, do palco contemporâneo.

Em meados do século XIX, Richard Wagner, dará um contributo adicional à forma de perspectivizar o palco em *A Obra de Arte do Futuro*. Com o conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total ou integrada), os elementos diferenciados como a poesia, a música e as artes plásticas, surgem combinados, formando uma unidade dramática indestrutível. Diz Wagner:

The highest conjoint work of art is the *drama*: it can only exist in all its *potential completeness* when there exists in it each *separate branch of art in its own utmost completeness*. (...) the highest human aim is the artistic aim; the highest artistic aim is drama.¹⁷

Realizar o desígnio de uma obra de arte completa, que devolva ao homem a imagem do mundo, requer uma elevada noção de liberdade da arte, bem como artistas “totais” com um poder de interpretação raro. O actor torna-se igualmente músico, bailarino e mimo e o teatro deixa de ser o palco das palavras ditas, para se metamorfosear no microcosmo de um mundo utópico, pleno de manifestações artísticas ecléticas.

Adolphe Appia e Gordon Craig serão influenciados por esta perspectiva, em graus diferentes: Appia numa dimensão mais intensa, centrando toda a teorização na importância do corpo humano, capaz de reformar a arte cénica e Craig numa amplitude mais abstracta, a partir da definição de um teatro que poderia ser *orgânico* - com

movimentos, discurso e adereços mais naturais e coloquiais – ou *inorgânico* – um teatro que dispensaria os actores e os substituiria por *super-marionetas*, à semelhança da teorização defendida pelo teatro L'Oeuvre. Richard Drain, a propósito de Appia e de Craig e da vertente modernista que introduziram no teatro, diz o seguinte:

Appia is a crucial pioneer, seeking a theatre sensitive to the 'spirit of music', and a stage that could offer equivalent qualities of rhythm, tone and harmony in the unfolding movement of its actors in a space architecturally conceived, the whole freely moulded and accented by the play variegated lighting. Such considerations were not only foreign to theatres of the time, but impossible to realise without a wholesale rethinking of current stage practise, and indeed equipment. Appia carried this through, preparing the way for Craig and others, and implicitly introducing the stage to the concept of abstract form.¹⁸

Porém a inserção de Drain num contexto modernista não exclui outras classificações, sobretudo se pensarmos que, a partir de meados do século XIX, se assiste a um permanente medir de forças entre as teorizações realistas/naturalistas e as conceptualizações anti-naturalistas que defendem um palco mais vocacionado para ser o espelho da alma dos indivíduos, da sua psicologia interior, com actores que tudo fazem para diminuir a sua presença em cena¹⁹.

Por um lado, Émile Zola defende o naturalismo no teatro – concretizado em França com Antoine e o Théâtre Libre e na Rússia por Stanislavski, que iniciou uma tradição que acompanha, ainda hoje,

o actor contemporâneo – na sua opinião a forma mais apropriada do palco moderno se afirmar, chamando a atenção para elementos extra-literários como o cenário, o guarda-roupa e a forma de actuar das personagens em cena. Por outro, August Strindberg, exemplo de um artista completo, nunca se assumindo enquanto naturalista, acaba por escrever um manifesto ao Naturalismo no prefácio da obra *Menina Júlia*, sobretudo ao defender um diálogo livre de simetrias e artificialismos que se assemelhasse com o discurso que os indivíduos protagonizam na vida quotidiana. Strindberg concentrou-se em dotar as *dramatis personae* de traços psicológicos que ajudassem a explicar os comportamentos e as motivações e ao fazê-lo serviu-se de elementos naturalistas, uma vez que se reportava ao comportamento do homem moderno. Porém, estes estados de alma inquantificáveis, não podem ser apelidados de naturais, logo o paradoxo nasce da aparente incompatibilidade de terminologias. O teatro contemporâneo seguirá por este traçado, livre de preconceitos, e por isso plenos de contradições, autorizando a intersecção de vários planos num mesmo espectáculo. Pinter, como veremos no capítulo seguinte, foi alvo de inúmeras designações e a sua concepção teatral, enquanto autor, encenador e actor, seguiu um fluxo determinado, indiferente à terminologia, centrado na obra em curso. O princípio de Strindberg é semelhante, quando de uma forma simples, sem preocupações de aparente incongruência entre estéticas, afirma o seguinte:

As minhas personagens são caracteres modernos, vivendo numa época de transição, mais agitada e mais nervosa que a anterior. Pintei-os hesitantes, divididos, esquartelados [*sic*] entre a tradição e a revolta. (...) A alma das minhas personagens (o seu carácter) é um conglomerado de civilizações passadas e actuais, de pedaços de livros e de jornais, de pedaços de homens, de retalhos de fatiotas de domingo tornados farrapos, tal como a própria alma é uma colagem de peças de todos os tipos.²⁰

A *modernidade* a que Strindberg se refere deixou-nos um legado que vai além das designações de acordo com escolas, pois sistematiza uma consideração estética actual: A fragmentação do sujeito entre *a tradição e a revolta* e a habilidade de encontrar formas de estar em palco, que traduzam a diferentes emoções que a vida nos coloca. A via da simplificação da dicção e dos gestos, da verosimilhança com os eventos do quotidiano, ainda que para reproduzir expressões do foro psíquico, que se apresentam com um grau de hermetismo pouco traduzível, constitui o núcleo do teatro contemporâneo que permite que o silêncio se instale no palco, sem preconceitos de formar um obstáculo à unidade de acção, apenas com o aparente intuito de melhor representar a vida.

Ao concentrar a busca no palco e na leitura crítica de propostas que desafiem o emprego do silêncio, é necessário referir que existem teorizações que levam o desafio pela simplificação ao excesso: Appia e Craig, anteriormente citados, Alfred Jarry e a defesa da inutilidade do teatro no teatro, que concretizou com *Ubu Rei* e Marinetti e o teatro

sintético futurista, totalmente despojado de técnica, são exemplos incontornáveis. Em finais do século XX, o teatro impossível de Tadeusz Kantor, imbuído pela convicção surrealista da plena liberdade da arte, reiterada pelo Cubismo e pelo Dadaísmo, apresenta uma ideia de teatro emancipado da palavra e da literatura. Diz Kantor:

In seeking an autonomous theatre, I do away with the reality of the text. (...) The theatre, like the other arts, should not fear the intervention of the extratheatrical realities.

The theatre, to evolve and become alive, must come out of itself – must cease to be a theatre.

It is not for literature to trespass on the territory of theatre; it is for theatre to take risks – to venture, as things stand, beyond its own sphere: to trespass the territory of literature...²¹

A perspectiva de Kantor e o divórcio que sugere entre o texto e o teatro parece-me fruto de uma procura estilizada de chocar, negando a ligação estreita entre o texto e o palco, que embora não se quebrando em definitivo, é questionada, uma vez que se aceita que tudo é passível de ser reformulado – a arquitectura, a geografia, a iluminação e a encenação, entre outros factores. A consequente estratégia de abordagem de um espaço de quatro paredes, em que uma está aberta a um público que só se manifesta no final, lembrando que esteve presente durante o tempo da representação, é readaptada e, tal como as unidades de acção e de tempo, também o espaço se versatiliza, ao ponto de ser possível o teatro do “espaço vazio” de

Peter Brook, que concede ao encenador a capacidade de reescrever o texto e afirmar:

If you just let a play speak, it may not make a sound²².

À semelhança de outros teorizadores, Brook sumaria de forma extrema a sua devoção enquanto encenador à procura de novas formas, não apenas de trabalhar o texto em palco, mas de reinventar um conceito de teatro, de cena, actores e público. Como teatrólogo contemporâneo, o trabalho de Peter Brook (tal como o de Peter Hall, que terei oportunidade de referir no contexto das encenações de Pinter no capítulo seguinte) é digno de menção, nesta breve incursão em busca de novas mesclas do não-dito no palco, tanto pela experiência adquirida como director da Royal Shakespeare Company, como pela vasta obra de experimentação que tem empreendido com a criação em 1978, em Paris, do Centre International de Créations Théâtrales²³.

Muitas das experiências de Brook, acerca daquilo que é ou que pode ser o teatro, partem de uma cisão na comunicação. A experiência mais avassaladora, neste campo do mutismo, culminou com a exibição em África, ao ar livre e para uma tribo autóctone, da obra *The Mahabharata*, o maior poema épico da humanidade, escrito em sânscrito.²⁴ A visão de Brook é abrangente e a sua teorização tenta ser fundamentada, tendo sempre em vista a razão de existir do teatro e formas produtivas de inovar. Daí que o contributo para um teatro voltado para o silêncio seja digno de um enfoque especial e me tenha

levado a dedicar-lhe alguma atenção neste capítulo. Apesar de Brook nunca ter encenado, até à data, textos de Pinter, reconhece no dramaturgo a mestria da escrita, fruto de uma dimensão multifacetada do autor que também ocupa outros papéis e, por isso, está mais familiarizado com o meio. Diz Brook, em 1968, a propósito:

We do not know how Aeschylus or Shakespeare worked. All we know is that gradually the relationship between the man who sits at home working it all out on paper and the world of actors and stages is getting more and more tenuous, more and more unsatisfactory. The best English writing is coming out of theatre itself: Wesker, Arden, Osborne, Pinter, to take obvious examples, are all directors and actors as well as authors – and at times they even have been involved as impresarios.²⁵

De realçar esta perspectiva que a qualidade do dramaturgo possa ter uma relação directa com o facto de estar a escrever para um meio que conhece, na qualidade de actor ou de encenador, o que pressupõe que todos os dramas de Pinter, ou dos autores referenciados por Brook, tenham como principal objectivo a subida ao palco. Em *The Empty Space*, Brook desenvolve uma linha de análise que perspectiva as várias correntes teatrais e as múltiplas formas de abordar o teatro, partindo da seguinte citação, que evidencia o protagonismo que confere ao seu papel de encenador:

I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.²⁶

Brook enumera quatro tipos de teatro – *deadly, holy, rough e immediate* – que caracteriza com exemplos pertinentes. O *Deadly Theatre*, é o teatro que está mascarado, passa por algo elevado, apesar do resultado se converter numa experiência aborrecida para o espectador. Diz a este respeito:

A word does not start as a word – it is an end product which begins as an impulse, stimulated by attitude and behaviour which dictate the need for expression. (...) It is vain to pretend that the words we apply to classical plays like, ‘musical’, ‘poetic’, ‘larger than life’, ‘noble’, ‘heroic’ ‘romantic’, have any absolute meaning. They are the reflections of a critical attitude of a particular period, an attempt to build a performance today to conform to these canons is the most certain road to deadly theatre – deadly theatre of a respectability that makes it pass as living truth.²⁷

O que torna esta forma de teatro particularmente incomodativa, na opinião do autor, é o potencial subaproveitado que encerra, ao restringir-se à perpetuação de fórmulas ultrapassadas. Sustento, no entanto, que esta forma de encenar ainda perdura, sem que a atitude crítica tenha um papel relevante para o espectador, que distanciado da crítica, acaba por utilizar as expressões canónicas, que Brook tenta

denunciar, apenas por ser fácil a identificação com fórmulas aceitas e conhecidas e reiteradas.

Segundo Brook, o *Holy Theatre* – abreviatura de *theatre of the invisible-made-visible* – defende um teatro que procura reencontrar formas invisíveis de comunicar o lado ritual e cerimonial da vida. Brook lembra Artaud, defendendo que os seus escritos são verdadeiros tratados do teatro *sagrado*. Na procura de uma outra linguagem, para lá das palavras, Brook e Charles Marowitz criaram um grupo de pesquisa, no seio da Royal Shakespeare Company, que designaram, em homenagem a Artaud, por Teatro da Crueldade, com o objectivo de investigarem as possibilidades da efectivação do *Teatro Sagrado*²⁸. Um dos exercícios descritos por Brook, que achei pertinente para este estudo, baseia-se no silêncio:

We experimented with silence. We set out to discover the relations between silence and duration: we needed an audience so that we could set a silent actor in front of them to see the varying lengths of attention he could command.²⁹

Ao cronometrarem os momentos de pausa, Brook e Marowitz tentaram requalificar a importância do silêncio, ao mesmo tempo que o estilizavam, tentando encaixá-lo num tempo adequado e suportável. Talvez por isso, a experiência se tenha reduzido a questões estéticas e não tenha obtido grandes frutos. Aliás a própria denominação de *sagrado*, remete para o domínio da quimera, cuja aplicabilidade real é pouco visível. No desafio que a procura de um teatro *sagrado* coloca,

Brook destacou três artistas capazes de transpor, em palco, o poder do invisível:

– Merce Cunningham, pelo *choque de liberdade* que os improvisos dos bailarinos da sua companhia conseguem atingir:

In silence there are many potentialities; chaos and order, muddle or pattern, all lie fallow – the invisible made visible is of a sacred nature, and as he dances Merce Cunningham strives for holy art.³⁰

– Samuel Beckett, na forma como mesmo as peças mais sombrias são plenas de luz, pois exprimem uma ânsia desesperada por contrariarem a tendência negativa, com aspectos positivos, desenvolvendo esta explicação com maior profundidade, a partir da análise de *Happy Days*.

– Jerzy Grotowski, dos três nomes, aquele que mais se aproxima do ideal de Artaud, por encarar o teatro como um veículo de autoconhecimento, ao serviço da possibilidade de salvação, com actores que têm a seu favor a instrumentalização dos seus corpos.

Brook acaba por admitir que a via defendida pelos exemplos citados exige um trabalho intenso, uma disciplina rigorosa e uma precisão total, pelo que esta forma de teatro existe para uma elite apta a captar o diálogo invisível que a representação encerra. Em relação a este público, com uma sensibilidade especial, de que Brook fala, não posso deixar de me interrogar acerca da sua existência e em que medida a classificação de elite não está condicionada pela arbitrariedade da opinião dos críticos, pelo que o aparente fracasso do

teatro *sagrado* me parece uma consequência quase inevitável das suas inúmeras, mas pouco tangíveis potencialidades, no que diz respeito à percepção do espectador, que prefere um teatro *imediato* ou *popular* como forma de entretenimento.

Como contraponto ao teatro Sagrado, surge o *Rough Theatre*, com o seu cariz popular, acessível a todos, centrado nas acções dos homens e adaptado de acordo com a recepção do público:

The Rough Theatre is close to the public (...) The popular theatre, freed of unity of style, actually speaks a very sophisticated and stylish language: a popular audience usually has no difficulty in accepting inconsistencies of accent and dress, or in darting between mime and dialogue, realism and suggestion. (...) This is the theatre of noise, and the theatre of noise is the theatre of applause.³¹

Brook não menospreza esta forma de teatro, contudo tenta encontrar um meio em que o sagrado e a dimensão popular possam coexistir, num espectáculo capaz de cativar a atenção do público e, em simultâneo, ultrapassar a barreira da trivialidade e do *barulho* sem conteúdo. A resposta encontrada é o *Immediate Theatre*, o tipo de teatro que Brook tenta encenar. O teatro *Imediato* vive de princípios muito claros, dos quais destaco as diferenças e semelhanças entre o teatro, as artes e a vida. Na definição deste teatro, que considero mais tangível, ao nível de praticabilidade, encontro uma boa caracterização do teatro de Pinter levado ao palco, que tenta reproduzir a vida, sem

contudo ser uma colagem directa de situações, onde a articulação com a verosimilhança a que dediquei algumas considerações de vários autores, me parece determinante, para o sucesso face ao espectador. Brook caracteriza o palco do teatro *Imediato* da seguinte forma:

The stage is a reflection of life, but this life cannot be re-lived for a moment without a working system based on observing certain values and making value-judgements. (...)

Acting begins with a tiny inner movement so slight that it is almost completely invisible. (...) The only thing that all forms of theatre have in common is the need for an audience. (...)

The one thing that distinguishes the theatre from all the other arts is that it has no permanence. (...) It is always possible to start again. In life this is a myth; we ourselves can ever go back on everything. New leaves never turn, clocks never go back, we can never have a second chance. In the theatre the slate is wiped clean all the time.³²

Ao ler esta afirmação, recupero momentos de peças de Pinter em que o mínimo movimento das personagens é efectivo e determinante, como no final de *One For the Road*, por exemplo, em que a expressão facial de Nicholas e o silêncio, deixam em aberto a possibilidade do assassinato do filho e sobrevalorizam a utilização do pretérito perfeito. Um outro aspecto a retirar da afirmação de Brook consiste na possibilidade de refazer e reviver momentos singulares, envolvendo o actor e o espectador e que constitui o traço distintivo do universo teatral *imediato*. Nas suas encenações, o silêncio reveste-se

de uma importância semelhante à linguagem pois, numa dimensão maior, tudo é comunicação. Aliás, na exemplificação do poder da linguagem não verbal, Brook recorre a uma encenação de *The Birthday Party*, que será analisada no quarto capítulo, afirmando:

At least one can see that everything is a language for something and nothing is a language for everything. Every action happens in its own right and every action is an analogy of something else. I crumple a piece of paper: this gesture is complete in itself: I can stand on a stage and what I do need be no more than what appears at the moment of the happening. It can also be a metaphor. Anyone who saw Peter Magee slowly tearing strips of newspaper precisely as in life and yet utterly ritualistically in Pinter's *The Birthday Party* will know what this means.³³

Com efeito, na cena referenciada, o facto de só existir o som do papel que vai sendo rasgado, de forma meticulosa, com tempos precisos e idênticos, para as várias tiras que vão sendo cortadas, altera a dimensão banal que a cena teria, não fosse o caso de, à sua volta, em palco, tudo estar silencioso. Acredito que espectadores não tão permeáveis às metáforas e aos exercícios rituais que a peça oferece, não confirmam demasiada importância ao acto, porém não deixam de reconhecer o incómodo som do papel a rasgar, sempre com a mesma cadência.

No que se refere à noção e permanência do silêncio no teatro, numa entrevista organizada e publicada por Dale Moffitt, em 1987, Brook esclareceu o seguinte:

There are two silences. Perhaps there are many, but there are two ends of the pole of silence. There is a dead silence, the silence of the dead, which doesn't help any of us, and then there is the other silence, which is the supreme moment of communication - the moment when people normally divided from one another by every sort of natural human barrier suddenly find themselves truly together (...). In between two silences, between the rock bottom of the dead silence, the silence of people in a theatre, for instance, who just have given up so completely that they fall asleep, and the silence when everyone is so keyed to the same point that there is this extraordinary life, in between the two, are the varying areas where areas where all the questions arise.³⁴

A análise de Brook tipifica vários silêncios, com maior ou menor profundidade e relevância. Penso que o silêncio do espectador que adormece, traduz um domínio pouco científico na análise do palco e surge mais como apontamento de humor, do que como classificação digna de nota. É na verificação do silêncio do espectador, à semelhança do que fizeram vários autores já mencionados, que Brook introduz o elemento, que julgo importante - o do espectador mudo, silenciado, mas em comunhão com as personagens em palco. Os sentimentos que o espectador ocidental contemporâneo experimenta face à tragédia e à comédia, por exemplo, são distintos e variam consoante a bagagem vivencial que cada um transporta para o espectáculo, porém, a expressão maior do público é sempre silenciosa, salvo momentos de riso ou de alguma incomodidade, que,

apesar do seu carácter esporádico, são a tradução do único diálogo possível que pode ser estabelecido com os actores em palco. Ora este silêncio abrange inúmeros graus de comunhão, ou de total distanciamento, que são dados a conhecer, de forma mais evidente, no momento final, altura em que o público é chamado a intervir livremente, aplaudindo ou repudiando com maior, ou menor intensidade, de acordo com a avaliação interior que efectuou da obra. A comunhão que Brook fala, reflecte o desejo do encenador e da companhia de levarem à cena algo que toque o espectador, de forma quase mágica, e a sua análise reflecte esta postura, considerando o público, nunca *per se*, mas como uma extensão do trabalho em palco.

Outra razão que me leva a dedicar mais atenção a este tipo de teatro “imediatista” de Brook, consiste na aproximação que se pode estabelecer com o que Esslin designa por *live theatre*, com a qual me identifico por realçar, de uma forma mais precisa, a natureza da relação que se estabelece entre os actores e o público e, sobretudo, entre as reacções que espectadores criam entre si, apontando uma característica singular:

As regards the ‘live’ theatre its only truly distinctive feature, and one that constitutes an immense advantage vis-à-vis the mechanically reproduced forms of drama, is its ability to establish an immediate inter-action between performers and audience, a continuous feed-back of reactions. (...) Even more important is the fact that the reaction of the spectators can be made instantly manifest to the performers, by their laughter, their silence with

bated breath, their spontaneous applause, or in certain forms of oriental drama by loud exhortation or verbal encouragement. In the light of such reactions the actors can immediately modify or adapt their performance. (...) Equally important is the fact that this is not merely a two-way traffic. Each member of the audience also reacts to the reaction of the other members of the audience: if the person next to me laughs loudly, I shall probably, because laughter is contagious, laugh more loudly or intensely myself³⁵

Ao considerar que o diálogo se estabelece não somente entre o público e os actores, mas também entre o público, Esslin aponta uma das questões que tive oportunidade de constatar no visionamento das gravações de peças de Pinter em palco, que efectuo no capítulo seguinte. Também no silêncio, como no riso e na comoção, me parece essencial esta noção do espectador, no meio de outros que, inadvertida ou deliberadamente, convoca a *imitação* para melhor se *assemelhar* aos seus companheiros de espectáculo, chegando mesmo a fingir, para actuar em conformidade com as demais reacções. Este “diálogo” entre os espectadores, também é observável nas salas de cinema, facto que confirma a teoria de Esslin, da multiplicidade de *sentidos* das expressões do público, nem sempre destinados aos actores.

No campo da semiótica teatral, a função do público é, de forma idêntica, considerada como o reagente que espelha a interpretação que é feita dos signos presentes em palco³⁶. E se o silêncio é possível de ser interpretado e aplaudido nos palcos é precisamente devido a

um aumento da ênfase que a época contemporânea atribui a certos parâmetros semióticos, que permitem uma maior focalização no ponto de vista do espectador. Umberto Eco, a propósito da semiologia da representação teatral, identifica o conjunto de elementos *performativos* que transformam o palco:

A human body, along with its conventionally recognizable properties, surrounded by or supplied with a set of objects, inserted within a physical space, stands for something else to a reacting audience. In order to do so, it has been framed within a sort of performative situation that establishes that it has to be taken as a sign.³⁷

No caso de Pinter, muitos dos *sinais* usados no palco incluem uma divisão da casa – nas peças iniciais, um quarto ou uma cozinha e, em obras posteriores, uma sala – e a presença de elementos comuns como o leite, cereais, torradas, chá e o jornal diário, nas primeiras peças, que depois são gradualmente substituídos por whisky, cigarros e livros, mas que estão sempre associados a artifícios de fuga ao diálogo.

Na definição de elementos que possam “legitimar” a subida do silêncio ao palco encontramos ainda uma via *avant-garde* que defende uma sobrelevação de componentes do palco que haviam sido negligenciados e que valorizam os *sistemas de sinais*. Pavis enumera estes elementos:

If today the avant-garde transcends the exclusively spatial, geometric and content-orientated vision of the theatre, it is obviously not through a return to the text, to psychology or linear narrativity. It is a transcendence toward other repressed components of the stage: voice, rhythm, inner duration, the absence of hierarchy between sign systems, the semiological creativity of the spectator, the part played by chance (...) in any theatrical performance.³⁸

No mesmo texto, Pavis lembra, porém, uma verdade importante acerca desta semiologia *avant-garde* do palco:

Like philosophy, the avant-garde and semiology are still in the age of the sign and the performance/representation (...). We have not reached the post-avant-garde, but are still in the period of *avant-postmodernism*. Theatre finds in these labels and borderline cases, not its end, but its very substance.³⁹

O neologismo que Pavis sugere de um teatro *avant-postmodernism*, consiste, simultaneamente, num jogo de palavras e numa forma de expressar que o vazio de classificações representa, precisamente, a ausência de sentido(s). Numa perspectiva paradoxal, rejeita-se a ortodoxia vigente, para se criar uma designação alternativa que abranja a novidade e ao alcançar-se este propósito o sentido esvazia-se, sobrevivendo mais graças à classificação, do que ao conteúdo. Este, a meu ver, será sempre o ponto mais frágil do teatro contemporâneo que dá espaço ao silêncio, por deixar terreno para

intermináveis classificações que preenchem o vazio. Porém, defendo que este é precisamente um dos pontos que torna este teatro mais interessante, pela capacidade de accionar visões díspares e controversas, em que o silêncio acaba se torna sinónimo de múltiplas e dissonantes vozes. Num outro texto, ao falar do ritmo, Pavis apontará a ruptura como uma das características que melhor se adequa à mensagem da arte actual:

La pratique de la rupture, du discontinu, l'effect de distanciation, procédés très courants dans l'art contemporain, favorise la perception des arrêts de la représentation: le rythme syncopé n'en est que plus apparent.⁴⁰

Os aspectos focados constituem uma parte integrante da estética teatral contemporânea, em que Pinter naturalmente se desloca. A dificuldade que se apresentou, a partir da publicação de *The Room*, situou-se ao nível da denominação, do aferir de um modelo em que se pudesse enquadrar os sinais recebidos pelo espectador que, no início, não se encontrou com o registo de Pinter. A resposta não foi linear, e acabou por se traduzir numa súpula de vários rótulos, muitos importados da literatura, que apresenta fragmentos da estética simbolista, modernista e pós-modernista, visando sublimar a dimensão de pulverização do sujeito, do espaço e, muito especialmente, da comunicação que surge intoxicada tanto por signos aparentemente vazios, como por silêncios fecundos.

No capítulo seguinte, terei oportunidade de focar as sucessivas denominações que a obra de Pinter foi recebendo com o intuito, por parte da crítica, de situar o desconcerto e resolver o enigma dos *emblemas* silenciosos, com uma terminologia abundante e sucessivamente repudiada pelo autor. Tal como acontece no texto, também no palco é impossível ao crítico dissociar o que é representado, de toda a experiência de vida e da teoria que transporta. A metáfora de Beckerman, em relação ao texto aplica-se de forma exacta, quando diz:

Each time a reader takes up a copy of a play, he also puts on a pair of spectacles (...). The lenses are not optical but accumulated dramatic practise and theory.⁴¹

Claro que a bagagem de cada leitor / espectador difere, daí que a tentativa de Brook, de falar a todos, só seja possível se admitirmos a estratificação de sentidos múltiplos e até díspares. Numa das últimas peças de Pinter filmadas para televisão (*Celebration*), como se trata de uma gravação da representação ao vivo, é possível ouvirmos as gargalhadas do público nas primeiras intervenções do criado e, até essas simples gargalhadas podem ser entendidas de forma antagónica: Por um lado, total desconhecimento da obra do autor e da angústia da personagem presa na vida, por outro, um profundo conhecimento da obra dramática do autor, que converte o desconforto habitual das personagens pinterescas em gargalhada, à semelhança do que acontece com os casais que ocupam as mesas do restaurante. Em

Press Conference a situação repete-se, a partir do pressuposto irônico que é normal o ex-chefe da polícia secreta ocupar a pasta de ministro da cultura.

Em termos de palco e de leitura, os interlocutores de Pinter são vastos, o que impossibilita o revisitar da primeira peça e das primeiras críticas – que, como relato no capítulo seguinte, foram bastante desfavoráveis – e estabelece um universo crítico padrão que celebra o nome do autor, com os *óculos* de Beckerman diante dos olhos. Sobretudo, a partir do momento que Pinter é colocado no Panteão do Nobel, a capacidade de distanciamento face à crítica diminui.

Findo este breve excuro pela estética teatral ligada ao silêncio, a noção que parece sobreviver, desde Aristóteles, é a de que o teatro, nas suas múltiplas asserções, representa a vida e este mimetismo tornou-se um dado adquirido que pode ser subvertido e adaptado, porém tem resistido à aniquilação, já que, mesmo em circunstâncias extremas – como o filme *Sleep* de Andy Warhol, que consiste num homem a dormir⁴² – a inacção, tal como o silêncio, também representa uma parte integrante e necessária da vida.

A definição de tragédia, em termos contemporâneos, foi reformulada, porém continua a aplicar-se: Os heróis do presente são os sujeitos anónimos que empreendem batalhas que se travam no universo quotidiano, cientes que a verdadeira tragédia, no sentido de infortúnio, reside na cognição prévia da inevitabilidade do silêncio final da morte. A definição que Omesco apresenta parece-me adequada e aplicável aos dramas de Pinter, quando escreve:

La tragédie contemporaine est une tragédie du non-choix dans laquelle l'être-avec-personne, réduit à sa plus petite grandeur, recherche et fuit sa mort certaine, absolue, qui rend toutes choses égales, en consommant son attente, devenue jeu, au sein d'un univers fantastique rendu provisoirement habitable par la présence du seul humour.⁴³

Precisamente por defender que o drama de Pinter se desloca neste mundo de ausência de caminhos unívocos, ou escolhas definitivas, se torna difícil eleger um modelo que situe o autor. O capítulo seguinte pretende analisar várias perspectivas e posicionamentos, na tentativa de legitimação dos parâmetros que valorizo na interpretação temática que faço do silêncio como ameaça, enigma e memória.

Notas

- ¹ Platão: *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987, pp. 124–126
- ² Aristóteles: *Poética*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1986, p.105
- ³ Harold Hobson: *Theatre in Britain: A Personal View*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1984, p. 235
- ⁴ Aristóteles: *Ibidem*, pp. 106–107
- ⁵ Definição retirada do *site*:
<http://www.ijnet.or.jp/NOHKYOGEN/english/english.html>
- ⁶ Monique Borie; Martine de Rougemont e Jacques Scherer: *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996, p. 50
- ⁷ *Ibidem*, p. 54
- ⁸ Yoshi Oida; Lorna Marshall: *The Invisible Actor*, Routledge, Estados Unidos da América, 1997, p.83
- ⁹ Monique Borie; Martine de Rougemont e Jacques Scherer: *Op. Cit.*, p. 98 e p. 100
- ¹⁰ *Ibidem*, p. 103
- ¹¹ Peter Szondi: *Théorie du Drame Moderne*, L'Age d'Homme, Lausana, 1983, pp. 14–15
- ¹² Monique Borie; Martine de Rougemont e Jacques Scherer: *Op. Cit.*, p. 177
- ¹³ *Ibidem*, p. 232
- ¹⁴ *Ibidem*, pp. 281–282
- ¹⁵ *Ibidem*, p. 327
- ¹⁶ *Ibidem*, p. 326

¹⁷ Cf. George W. Brandt (Ed.): *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and the Theatre, 1840-1990*, Oxford University Press, Nova Iorque, 1998, pp. 4-5

¹⁸ Richard Drain (Ed.): *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995, p. 4

¹⁹ Para uma maior clarificação acerca das teorizações realistas e anti-naturalistas *vide ibidem*, partes II e III, pp. 71-215

²⁰ Monique Borie; Martine de Rougemont e Jacques Scherer: *Op. Cit.*, p. 357

²¹ Drain, *Op. Cit.*, p.64

²² Peter Brook, *The Empty Space*, Touchstone, Nova Iorque, 1996, p. 38

²³ Para um relato detalhado das encenações de Brook *vide*, Albert Hunt e Geoffrey Reeves, *Peter Brook*, Cambridge University Press, Grã-bretanha, 1995.

²⁴ A experiência encontra-se documentada em Dvd em *Peter Brook's The Mahabharata*, Image Entertainment, USA, 1989

²⁵ Peter Brook, *The Empty Space*, p.34

²⁶ *Ibidem*, p. 9

²⁷ *Ibidem*, pp. 12-13

²⁸ Para um relato detalhado das experiências empreendidas Cf. Peter Brook, *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque, 1995; *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, Methuen Drama, Londres, 1995; *Threads of Time: Recollections*, Counterpoint, Washington, D.C., 1999; *The Shifting Point: theatre, film, opera, 1946-1987* e Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque.

²⁹ Peter Brook, *The Empty Space*, p. 52

³⁰ *Ibidem*, pp. 57-58

³¹ *Ibidem*, pp. 66-68

³² *Ibidem*, pp. 98-141

³³ *Ibidem*, p. 119

³⁴ Dale Moffitt (Ed.): *Between Two Silences: Talking with Peter Brook*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1999, pp. 5-6

³⁵ Martin Esslin, *The Field Of Drama*, Methuen, Londres, 1987, pp. 91-105

³⁶ Para uma abordagem mais detalhada dos aspectos semióticos no teatro Cf. J. Guinsburg; J. Teixeira Coelho Netto; Reni Chaves Cardoso, *Semiologia do Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1988, uma compilação de várias abordagens ao universo semiológico.

³⁷ Umberto Eco, "Semiotics of Theatrical Performance" in George W. Brandt (Ed), *Op. Cit.*, pp. 286-287

³⁸ Patrice Pavis, "Avant-Garde Theatre and Semiology: A Few Practises and the Theory Behind Them", in George W. Brandt (Ed), *Op. Cit.*, p. 312

³⁹ *Ibidem*, pp. 314-315

⁴⁰ Patrice Pavis, "L'Importance du Rythme dans le Travail de la Mise en Scène", in AA. VV.: *Le Texte Dramatique la Lecture et la Scène*, Acta Universitatis Wratislaviensis n° 895, Romanica Wratislaviensia XXVI, Wrocław, 1986, p. 93

⁴¹ Bernard Beckerman, *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*, Knopf, Nova Iorque, 1970, p. 3

⁴² Tom Vick, no *site* www.allmovie.com, analisa o filme da seguinte forma: *Andy Warhol's Sleep sparked an instant controversy in New York's avant-garde film community that would continue throughout the '60s. The film's detractors dismissed it as a practical joke. Its adherents hailed it as a revolutionary use of cinematic time. The most often-applied description of it as a film of a man sleeping implies that Warhol simply turned the camera on his subject and walked away. In fact, Sleep was shot over a period of several weeks and contains six separate shots of the nude figure of sleeping poet John Giorno, each of them very deliberately composed, and looped to extend their duration. Like all of Warhol's silent films, it was shot at 24 frames per second, but projected at 16, resulting in a barely perceptible slow-motion effect. This effect, combined with the film's unheard-of length — over five hours — challenges the audience's patience, but also creates a Zen-like stillness that makes even the slightest of Giorno's movements seem like a revelation.*

⁴³ Ion Omesco, *Op. Cit.*, p. 254

As Vozes do Silêncio nos Dramas de Harold Pinter

*Signs are taken for wonders. "We could see a sign!"
The word within a word, unable to speak a word,
Swaddled with darkness (...)*

T. S. Eliot

Conforme explanei na introdução, toda a abordagem da crítica face aos textos tem um propósito, nem sempre explícito e assumido como tal, que consiste em incluir na interpretação as asserções que corroboram a perspectiva que se quer postular. Reiterando a noção que o subtexto, que é inferido dos textos, se escreve pelo crítico e que ele ao fazê-lo está, em grande parte, a rescrever o texto do autor, ao abordar a presença e permanência do silêncio nas peças de Harold Pinter estou, enquanto crítica, a apresentar uma interpretação pessoal dos textos do autor, auxiliada pelo que foi sendo publicado sobre o assunto e criando um modelo de classificação da peças, a partir de uma reavaliação e renovação das terminologias de Hollis e Esslin autores que abordaram primeiramente, a importância do silêncio.

Dividi o presente capítulo em três sub-capítulos, com a finalidade de perspectivar três olhares sobre o silêncio nos dramas do autor. No primeiro sub-capítulo procurarei dar voz ao autor, para poder compreender o posicionamento e opções estéticas face à sua obra. Por ter completado, dia 10 de Outubro de 2005, 75 anos e ter uma carreira literária com mais de cinquenta anos, acrescido de um Prémio Nobel, em 2005, o manancial de citações é extenso e por vezes

contraditório, mas importante num trabalho em que o principal objecto de estudo são as palavras que nomeiam o silêncio.

No segundo sub-capítulo será traçado um historial das vertentes mais importantes da crítica e metacrítica dos dramas de Pinter, dando o primado à voz dos outros, quer em termos de análise temática, quer em termos da filiação intertextual da obra de Pinter com a de outros autores, destacando alguns modelos críticos, a partir dos quais elaborei a tripartição da análise dos textos dramáticos que é feita no último sub-capítulo e que tenta demonstrar como os silêncios repletos de sentido ganham forma e vão sendo traçados ao longo da obra de Pinter, sob diferentes ângulos, como metáforas da ameaça (na perspectiva de Hollis e Esslin), como sublimadores do enigma e enquanto reflexos da memória.

1. O Silêncio nas Palavras do Autor

Harold Pinter enquanto dramaturgo e poeta, que começou por ser actor sob o nome de David Baron, assumido activista dos direitos humanos e porta-voz de minorias étnicas, forte denunciador das posições políticas dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha¹, é tudo menos um homem silencioso.

Quando iniciou a sua carreira como dramaturgo tentou não ceder a explicações de qualquer natureza sobre as suas peças, à semelhança do que aconteceu com Samuel Beckett, procurando sempre que os textos se libertassem e exalassem a sua própria vida, indiferentes a qualquer intromissão onisciente por parte do autor. Uma das manifestações da relutância em ajudar à interpretação dos seus textos dramáticos foi expressa num discurso proferido no *National Student Drama Festival*, realizado em Bristol, em 1962, ao dizer:

I'm not a theorist. I'm not an authoritative or reliable commentator on the dramatic scene, the social scene, any scene. I write plays, when I can manage it, and that's all. That's the sum of it. (...) No statement I make therefore should be interpreted as final or definitive. One or two of them may sound final and definitive, they may even be *almost* final and definitive, but I won't regard them as such tomorrow, and I wouldn't like you to do so today.²

Claro que todas as afirmações citadas podem ser facilmente refutadas pela crítica, uma vez que Pinter tem sido um forte comentador da realidade social, tomando posições de força, não só nas décadas mais recentes mas, desde o início da sua vida de adulto, ao ser objector de consciência, por exemplo³. O que importa ao autor é, em termos essenciais, a vontade que as suas palavras não sejam tomadas como verdades absolutas, o sublinhar da condição do ser humano enquanto falível, inteligente e, por isso mesmo, capaz de mudar de ideias, de exprimir opiniões diferentes, mesmo díspares, em momentos distintos, sem ter de apresentar uma razão plausível. Um exemplo disto é dado, quase de imediato, no mesmo discurso, quando Pinter refere:

My responsibility is not to audiences, critics, producers, directors, actors or my fellowmen in general, but to the play in hand simply. I warned you about definitive statements but it looks as though I've just made one.⁴

Em relação à elaboração das peças, e tendo em conta o alegado distanciamento por parte do autor, as personagens e o enredo surgem, sem que haja alguma intenção deliberada, como se adquirissem vida própria, a partir do momento que são escritas. Daí que seja tão difícil a Pinter formular pareceres sobre as personagens ou o enredo das peças:

The desire for verification on the part of all of us, with regard to our own experience and the experience of others, is understandable but cannot always be satisfied. (...) A thing is not necessarily true or false; it can be both true and false. (...) The more acute the experience the less articulate its expression. (...) A moment is sucked away and distorted, often even at the time of its birth.⁵

Nas últimas afirmações reside o âmago da criação teatral para Pinter e a ideia que a crítica parece longe de conseguir encontrar rótulos para classificar situações que ultrapassam a terminologia, porque necessitam de verificação sistemática e os *momentos* são irrepetíveis.⁶ Todas as considerações desaguam, inevitavelmente, no domínio da linguagem, no desenvolvimento e articulação das expressões de momentos que nem sempre encontram a melhor palavra para se descreverem. Daí a existência das pausas e dos silêncios, para dar “voz” ao que não tem palavras adequadas, para colmatar uma ausência de expressão e dignificar o momento introduzindo um novo sentido – o do não-dito:

So often, below the word spoken, is the thing known and unspoken. (...) You and I, the characters that grow on a page, most of the time we're inexpressive, giving little away, unreliable, elusive, evasive, obstructive, unwilling. But it's out of these attributes that a language arises. A language, I repeat, where under what is said, another thing is being said.⁷

A preocupação pela palavra e o seu sentido oculto dão primado a toda a escrita de Pinter, o desejo sempre expresso por encontrar a palavra exacta, ou o silêncio adequado – que por vezes necessita apenas de uma pausa e outras vezes exige um silêncio didascálio. Há no autor uma constante busca, quase obsessiva, pelo domínio da linguagem, daí que a precisão seja cirúrgica na elaboração dos textos, na escolha do vocábulo exacto para cada situação. Diz Pinter:

(...) I pay meticulous attention to the shape of things, from the shape of a sentence to the overall structure of the play. This shaping, to put it mildly, is of the first importance. But I think a double thing happens. You arrange and you listen, following the clues you have for yourself, through the characters. (...) It is in the silence that they are most evident to me.⁸

Da articulação entre o que é dito, o que está subentendido e o que é remetido para o domínio do indizível, nasce a importância do silêncio, não enquanto obstáculo à comunicação, mas como meio propiciador do entendimento, da percepção das personagens que certas fragilidades não podem ser expostas numa fala, porque simplesmente não podem ser pronunciadas as palavras que seriam adequadas à expressão, mas que colocariam a personagem numa situação de desnudamento da sua identidade ao olhar alheio, de forma demasiado perigosa. O silêncio é o veículo que absorve o impacto das palavras, cria um escudo protector e desenha a margem necessária à gestão de emoções que não podem transparecer no discurso falado

mas que, de forma recíproca, também expõe, pela ausência, a dimensão avassaladora do que ficou por dizer.

O silêncio na voz do autor é pois vários e com sentidos muito precisos, consoante a situação:

There are two silences. One when no word is spoken. The other when perhaps a torrent of language is being employed. (...) When true silence falls we are still left with an echo but are near nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness. (...) I think that we communicate only too well, in our silence, in what is unsaid (...). Communication is too alarming. To enter into someone else's life is too frightening. To disclose to others the poverty within us is too fearsome a possibility.⁹

É curioso que tal discurso tenha sido proferido numa altura em que Pinter tinha apenas nove peças publicadas e se mantenha tão actual, tendo em conta a peça *Celebration*, publicada em 1999, que será analisada sob esta dimensão, na terceira parte do capítulo. Peculiar também pela forma que Pinter encontrou para terminar o discurso com uma citação do romance de Beckett *The Unnamable*, que acentua a (in)capacidade de falar sem motivo aparente, a pedido, sem nada importante, ou interessante, para relatar.¹⁰ Aliás, o mote para a elaboração dos textos parece ser a ausência de sentidos explícitos. Segundo o autor, não há uma ideia abstracta a partir da qual as personagens ganham expressão, elas apenas existem e vão sendo delineadas à medida que se vão revelando. Daí que o público seja

irrelevante, uma vez que os textos existem não a pensar no leitor/espectador, nem tão pouco para veicularem uma mensagem.

Pinter escreve para seu próprio benefício:

Firstly and finally, and all along the line, you write because there's something you *want* to write, *have* to write. For yourself¹¹

Afirmações semelhantes viriam a ser retomadas, alguns anos mais tarde, numa imagem plena de poesia, quando refere:

When you can't write you feel banished from yourself.¹²

Apesar de tentar sempre não apresentar definições a nível de posicionamento teórico, acaba por ser incontornável a referência a movimentos, mesmo que se trate de uma definição pela negação:

If you press me for a definition, I'd say that what goes on in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism. (...) And I'm not conscious of any particular social function. (...) The old categories of comedy and tragedy and farce are irrelevant (...)¹³

Num discurso proferido em Hamburgo, em 1970, altura em que foi distinguido com o *German Shakespeare Prize*, Pinter voltou a sublinhar a preocupação com a crítica:

I'm a writer not a critic. (...) I have a particular relationship with the words I put down on the paper and the characters which emerge

from them which no one else can share with me. And perhaps that is why I remain bewildered by praise and really quite indifferent to insult. Praise and insult refer to someone called Pinter. I don't know the man their talking about. (...) And I distrust theory.¹⁴

Observa-se, novamente, uma das características mais recorrentes em Pinter, a recusa das “etiquetas” literárias, que tenta ignorar, não obstante, se traduz numa vontade indomável por falar, por se explicar, nem que seja somente para reiterar o facto que não deve qualquer explicação. Isto leva-nos a reflectir sobre a “personagem” que Pinter criou de si mesmo, ou aquilo em que a crítica o transformou, enquanto autor obstinado em classificações ou explicações do seu trabalho, porém indignado com os mal-entendidos que vão sendo romanceados. Em qualquer entrevista, ou discurso proferido, encontramos no repúdio assinalado, reminiscências do poema de T. S. Eliot, que parece servir de coro ao que a crítica tem vindo a escrever sobre as suas obras:

That is not what I meant at all. That is not it, at all.¹⁵

A afirmação tem fundamento quando nos concentramos a analisar atentamente a postura de Pinter face à criação dramática e à encenação dos seus textos. Quando o primado é sempre colocado na contenção de gestos, de movimentos e de palavras, é difícil, e mesmo inconsistente, dar largas a uma torrente de palavras para explicar essa severidade espartana com que os diálogos são tratados. Daí que, para

Pinter, trabalhar com Peter Hall seja a comunhão perfeita do texto com o palco, uma vez que,

(...) the key word is economy, economy of movement and gesture, of emotion and its expression, both the internal and the external in specific and exact relation to each other, so that there is no wastage and no mess.¹⁶

Peter Hall, com a partilha da sua experiência enquanto encenador de algumas peças de Pinter, veio igualmente ajudar a melhor compreender as opções do dramaturgo, ao referir a importância das pausas e do silêncio:

There are three different kinds of pauses in Pinter: Three dots is a sign of a pressure point, a search for a word, a momentary incoherence. A Pause is a longer interruption to the action, where the lack of speech becomes a form of speech itself. The Pause is a threat, a moment of non-verbal tension. A Silence – the third category– is longer still. It is an extreme crisis point. (...) By their use, the unsaid becomes sometimes more terrifying and more eloquent than the said. Pinter actually *writes* silence, and he appropriates it as part of his dialogue.¹⁷

Em entrevista a Catherine Itzin e Simon Trussler, publicada no *Theatre Quarterly*, Hall acrescentaria o seguinte:

A pause is really a bridge where the audience think that you are on this side of the river, then when you speak again, you're the other

side. That's a pause. And it's alarming often. It's a gap, which retrospectively gets filled in. It's not a dead stop – that's a silence, where the confrontation has become so extreme, there is nothing to be said until either the temperature has gone down, or the temperature has gone up, and then something quite new happens. Three dots is a very tiny hesitation, but it's there, and it's different from a semi-colon, which Pinter almost never uses, and it's different from a comma.¹⁸

Exemplificando a dimensão do não dito, Hall conta como Pinter, um dia, lhe telefonou para pedir que retirasse uma pausa do texto que estava a encenar. A ideia é reiterada por Michael Pennington que, enquanto actor, reportando-se ao trabalho de Pinter como encenador, comenta:

(...) this is a man who appreciates the value of silence, and the explosive effect of the right word dropped into it.¹⁹

Pennington lembra ainda a conquista de Pinter ao conseguir banir os tubos de “Smarties” do bar do teatro, alegando que o seu chocalhar era muito perturbador e desconcentrava fortemente os actores.

Constata-se que existe uma procura incessante da palavra certa, do gesto exacto que descreva o momento, uma preocupação deliberada, tanto nos textos como nas entrevistas que concedeu a propósito deles, pela preservação da ambiguidade, claramente assumida, ao dizer:

If I'm being explicit I'm failing.²⁰

Outro exemplo da economia, está patente na forma como Pinter descreveu *The Birthday Party* ao primeiro encenador da peça, Peter Wood, em oito linhas, tendo contudo a preocupação de enfatizar o pormenor dos cornflakes e do leite azedo. Apesar de tentar descrever algumas personagens, nomeadamente Stanley, a mensagem reflecte uma atitude estética, que acentua as contradições da linguagem ao afirmar:

Meaning begins in the words, in the action, continues in your head and ends nowhere. There is no end to meaning. Meaning which is resolved, parcelled, labelled and ready for export is dead, impertinent – and meaningless.²¹

A tónica dominante parece ser o que Martin Esslin expressou numa só ideia ao dizer, a propósito dos textos de Pinter:

It is not for an artist to provide a critical child's guide to his intentions. A work of art must speak for itself.²²

É certo que Esslin, como analisarei no sub-capítulo seguinte, estava muito próximo de Pinter e, por vezes, a voz do crítico comunga da voz do autor. Nesses momentos Esslin é o “porta-voz” e o defensor de Pinter, encontrando nas palavras do autor uma explicação para as

suas asserções críticas, factor que penaliza a sua análise, em termos de distanciamento.

A selecção de textos, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998* vem dar projecção à opinião do autor acerca da obra e das suas influências e dá ênfase às condicionantes que pautam a concepção dos textos. É também uma recolha importante dos textos que Pinter publicou em jornais sobre a sua postura social e política, anti-americana e anti-Blair, em defesa dos direitos humanos fundamentais, que são diariamente infringidos, muitas das vezes sob a égide da preservação da democracia. Quando se trata de convicções nada fica por dizer, Pinter é muito explícito e frontal nas acusações que tece, nomeando sempre os responsáveis e nunca deixando que o silêncio se sobreponha e deixe que os crimes fiquem por denunciar por falta de uma voz. Em meu entender, é um aspecto fundamental, visto que traça uma espécie de linha de separação entre os textos dramáticos e a visão política, embora a estilização da linguagem esteja sempre presente. Alguns textos (concretamente, *One for the Road*, *The Hothouse*, *Mountain Language*, *The New World Order* e *Ashes to Ashes*) que denunciam a visão dos recursos utilizados pelos opressores para justificarem a tortura e o abuso grotescos e que têm um profundo cariz intervencionista, reflectem, segundo Pinter, o que se passa no quotidiano, sem que nisso esteja implícita uma doutrina política:

My plays are not political discussions. They are living things. They are certainly not debates. They *are* violent. Violence has always been in my plays, from the very beginning. (...) I have no ideology in my plays. I just write; I'm a very instinctive writer. I don't have a calculated aim or ambition; I simply find myself writing something which then follows its own path. And that path tends to include acts of violence of one kind or another, because it's the world in which I live. And so do you.²³

Numa entrevista de 2001 com Anne-Marie Cusac, Pinter reformulou a noção que nada nas suas peças é político, aproveitando para explicar que a recusa em dar pistas sobre o seu trabalho se prende com o facto de sempre ter procurado que as peças “falassem por si”.²⁴ Porém, recupera a ideia que as peças não têm uma vertente propagandista:

I've written plays which have nothing to do with politics, during the seventies, one or two. I've always had a number of lines going in my life. And I don't write plays, you know, to do with party politics.²⁵

Há uma vontade em Pinter, sobretudo após o ano de 2003, em explicar abertamente os seus constrangimentos, a sua visão do mundo enquanto cidadão activo e autor literário. Também a doença que o atingiu em 2002²⁶ contribuiu, de alguma forma, para uma tentativa de abertura face à imprensa que, nas suas palavras, sempre o considerou “enigmatic, taciturn, tense, prickly, explosive and forbidden”²⁷. É

curioso, porém, que Pinter tenha sido, desde sempre, descrito como intratável e pouco dado a conceder entrevistas, face ao material que temos ao nosso dispor, o que remete, uma vez mais, para a personagem que a imprensa e os críticos moldaram, com a ajuda de episódios caricatos e exemplificativos do conhecido temperamento explosivo de Pinter²⁸ e que este cultivava, com um jargão que inclui o uso abundante de linguagem ofensiva.

Um dos melhores exemplos da profusão de material existente, foi recolhido por Mel Gussow, ao publicar as conversas que foi tendo com Pinter, desde 1971. No decurso dos encontros, Pinter fala abertamente sobre a sua obra, evitando explicações, não obstante revelando as suas preferências e antagonismos com as peças e as personagens que criou, admitindo, por exemplo, que *Silence* foi a peça que mais tempo demorou a ser escrita e que não foi exactamente bem conseguida, em seu entender, mas que tinha de ser escrita. Ao relembrar como *The Birthday Party* foi massacrada em Londres, em 1958, como *The Caretaker* foi um fracasso em Paris e como, anos mais tarde, se revelou um sucesso estrondoso, enfatiza certos aspectos:

I don't give a damn what other people think. It's entirely their own business. I'm not writing for other people. (...) With most of my plays people react very strongly. (...) I'm writing for the stage, for actors to act. But it comes second. The characters are first.²⁹

E confessa, em relação à opinião dos outros:

I must admit that I also tend to get quite exhausted about being this Harold Pinter fellow. This is quite apart from being me. Harold Pinter sits on my damn back. (...) He is not me. He's someone else's creation.³⁰

Ao sermos confrontados com estas afirmações desapegadas e aparentemente indiferentes à crítica, é perceptível, desde muito cedo na carreira de Pinter, a “fabricação” de uma imagem de autor distante e indiferente às análises. Antes de ser autor, Pinter foi actor e essa vocação acompanhou-o sempre e auxiliou-o na criação desse “Harold Pinter fellow” que é tanto da responsabilidade dos críticos e da imprensa, como sua.

Através das entrevistas e dos escritos compilados em *Various Voices* que ficamos a conhecer muitas das preferências literárias, como Beckett – Pinter considerava *Endgame*, a mais perfeita das peças – que visitava regularmente e a quem mostrava em primeira mão as suas peças ou argumentos, desde a altura de *The Homecoming* – primeira peça que submeteu à apreciação do dramaturgo irlandês. De acordo com Pinter, Beckett gostou especialmente de *Silence* e, na altura da sua morte, estava a ler a adaptação de Pinter do *Processo* de Kafka. O que mais marcou Pinter foi a simplicidade de meios usada por Beckett, para descrever as emoções. Questionado sobre uma possível relação de aluno–mestre, rejeita a sugestão, dizendo apenas:

No, not as pupil to master... I think he is the most remarkable writer in the world, that's what I feel. I don't feel pupil to master, for a start, because I don't see where I relate to him at all.³¹

Claro que, como Gussow sublinhou, muitos críticos discordam da opinião e o facto de Pinter submeter os seus textos à apreciação de Beckett, e os aspectos em comum que encontramos nas obras dos dois autores contrariam a afirmação citada. Ainda em relação à obra de Beckett e Kafka, diz Pinter:

When I read them it rang a bell, that's all, within me. I thought: something is going on here which is going on in me too.³²

Refere outros nomes de grandes autores que deixaram uma marca na sua forma de perceber a vida, nomeadamente Dostoevski, Hemingway, Henry Miller, Proust, James Joyce, Kafka, Wittgenstein, George Barker, W. S. Graham, Tom Scott, Philip Larkin, Yeats, Eliot, e, claro Shakespeare, a quem dedica um artigo – “Note on Shakespeare”, referida no capítulo dois, onde avança uma definição amplamente adjectivada ao trabalho do dramaturgo Isabelino, a partir da imagem de uma ferida, metáfora que viria a ser usada pelos críticos, sobretudo por Martin Esslin, para definir o seu trabalho. Diz Pinter:

Shakespeare writes of the open wound and, through him, we know it open and know it closed. We tell when it ceases to beat and tell it

at its highest peak of fever. (...) The fabric never breaks. The wound is open. The wound is peopled.³³

Posteriormente, diria a Gussow:

I suppose Shakespeare's dominated my life the way he's dominated many people's lives. We don't recover from Shakespeare.³⁴

No domínio de outras expressões artísticas, Pinter cita Bach, Buñuel³⁵, Dali, Marcel Carné, Eisenstein e Orson Welles reconhecendo certas influências na sua obra:

I'm well aware that my work is packed with literary references. Of course I am. I know what they are too. [Laughs.] I am writing away and in the act of that writing, these references occur. It happens very quickly: a kind of intuition is involved. At the same time, I know intellectually what's going on.³⁶

Relembra também as suas experiências televisivas e a sua preferência pela rádio, como meio privilegiado para a escrita teatral, uma vez que a ambiguidade pode ser mais facilmente preservada e exemplifica com a personagem silenciosa do Matchseller em *A Slight Ache*, que deixa em aberto se existe, de facto, ou se é produto da imaginação de Edward, secundado por Flora. No que diz respeito aos textos, aponta episódios, falas, ou pormenores marcantes, tentando definir o germen do trabalho como escritor:

I would certainly say that writing for me is an act of freedom and celebration. Whatever I'm writing about, it's a celebration. What you're celebrating is the ability to write.³⁷

A afirmação é relevante, se recordarmos que a último texto dramático longo que escreveu para o palco se intitula, precisamente Celebration, como se, na hora da despedida, fosse importante recuperar esta vocação inicial, a surpresa da descoberta da capacidade de produzir que descreve, ao confessar:

All I know is the blank sheet of paper in front of me, and then, when it is filled, I can't believe it. (...) Each play is quite a different world. The problem is to create a unique world in each case with a totally different set of characters. With a totally different environment. It's a great joy to do that.³⁸

A celebração do momento e a escrita simultaneamente espontânea e meticulosa em que, tal como na vida, as personagens acontecem e surgem do nada, sem passado, estão intrinsecamente relacionadas com a definição de teatro que Pinter oferece:

I think the theatre is about relish, passion, engagement. It also leads to adventure. It's not a careful activity, it's a very dangerous activity. But danger can happen in many ways. (...) There are many ways of expressing this perilous fact of life which theatre is all about.³⁹

Uma das formas de expressão preferidas pelo autor é o silêncio, a quietude dos gestos e das expressões que preenchem as peças e que dão espaço às palavras e à sua ausência, deixando-as participar activamente no acto de comunicar, reproduzindo, em suma, os sons, as reticências, as pausas e os silêncios que preenchem o grande teatro da vida.

Afigura-se clara uma certa opção estética pelo não dito, na forma esquiva como Pinter evita explicar certas questões relativas aos enredos e às personagens dos seus textos, cultivando a noção que as palavras são apenas isso e que nada mais há a referir, para além da página que se preenche e que, depois, apenas existe. De tudo o que se pode acrescentar, são feitas as entrevistas, os ensaios e toda a panóplia de informação de que dispomos sobre o autor que, de resto, tem a preocupação de escrutinar o que vai sendo veiculado acerca da sua obra, por muito que reitere que não está interessado no trabalho da crítica.

Um exemplo acabado desta grande preocupação em filtrar a informação e monopolizar a sua imagem foi, sem dúvida, o discurso de aceitação do Prémio Nobel, emitido a 7 de Dezembro de 2005. Impossibilitado, por questões de saúde, de se deslocar a Estocolmo, Pinter colocou em prática todas as estratégias de estetização que sempre distinguiram os seus textos e os seus dotes de actor. A gravação do discurso⁴⁰, transmitida em ecrã gigante para uma plateia restrita em Estocolmo e para todo o planeta, via Internet, foi encenada milimetricamente: Pinter surge, no meio do ecrã, sentado, numa

cadeira de rodas, os joelhos tapados com uma manta – que recordam de imediato o Krapp Beckettiano – e começa a falar com voz rouca, grave e pausada que indicia toda a debilidade física. Este plano inicial constitui uma “manobra de diversão”, uma vez que face à fragilidade que a imagem transmite, a agressividade das palavras que se seguem surpreendem o público, que estava ciente da agressividade, conhecendo as posições políticas de Pinter, porém não tinha sido preparado para a imagem de fraqueza aparente que o primeiro grande plano transmitiu. O discurso inicia com a reiteração de um excerto redigido pelo autor em 1958, altura em que Pinter escreveu a primeira peça, tentando estabelecer uma distinção entre arte, verdade e política, porém convocando sempre as pausas e os silêncios, na abordagem dos três vectores. Se o início da “lição” é dedicado à explicação do processo criativo, depressa fica claro que o tema principal não será a sua obra, enquanto autor, antes a sua visão do mundo, enquanto cidadão, que engloba sucessivos ataques à orientação da política externa dos Estados Unidos e da Grã-Bretanha e à denúncia de atrocidades várias que a democracia americana tem vindo perpetrar. Pinter é, como salientei no início, tudo menos um homem silencioso. Porém, a sua expressão artística está voltada para um silêncio estilizado, apreendido enquanto propulsor da comunicação de vários sentidos, com diferentes interpretações. Mesmo quando quer fazer os interlocutores acreditarem que a arte é um mundo separado da cidadania, os expedientes das reticências, pausas e silêncios são os mesmos que utiliza nos textos dramáticos,

pois esse é o grande traço distintivo da sua “voz”. Por mais que o autor defenda que política e literatura são perspectivas diferentes, algo que enquanto crítica me parece pertinente, o facto é que o denominador comum entre o escritor e o cidadão passa por uma produção estudada dos gestos e dos momentos não-verbais.

2. As Vozes da Crítica

Pinter, como acontece com todos aqueles que figuram no cânone literário, tornou-se um autor incontornável no âmbito da escrita dramática, o que se traduz em inúmeras classificações que tentam aferir influências e determinar correntes que sufixem, o género dramático em que a sua escrita se insere. A grande ironia é o paradoxo que existe no facto de que só os que se destacam pela sua singularidade podem fazer parte do cânone e de isso significar ser alvo de tentativas para os inserir num determinado movimento.

Para traçar um itinerário sobre a crítica à obra de Pinter, é preciso ter presente que, em 1970, as suas peças já eram objecto de análise e de dissertações de pós-graduação em literatura e que, no início dos anos setenta, alguns dos seus textos constavam dos *curricula* do ensino secundário e propedêutico britânico, americano e até da Alemanha Ocidental. Também já nessa altura tinha entrado na cultura popular com referências em musicais – como *Company* de Stephen Sondheim (1970) e *California Suite* de Neil Simon (1978) – e termos como “a Pinter play” e “Pinter heroines”. A notoriedade actual de Pinter pode ser avaliada pela existência de um *website* oficial em www.haroldpinter.org e várias páginas dedicadas a Pinter no *website* da BBC Four⁴¹ (que transmitiu um ciclo dedicado à obra de Pinter entre 26 de Outubro e 9 de Novembro de 2002, que será objecto de estudo no quarto capítulo) que inclui, entre vários documentos, biografia,

artigos, *clips*, entrevistas e um “Pinter Quiz”, uma espécie de “Trivial” sobre Pinter com 10 questões sobre a vida do autor.

No caso específico de Portugal, os Artistas Unidos, sob a direcção de Jorge Silva Melo e o grupo O Cão Solteiro, têm vindo a desenvolver um trabalho continuado, encenando e investigando as peças de Pinter com regularidade, entre 2001 e 2003 – tendo já encenado as peças *O Serviço, O Amante, Um Para o Caminho, Cinzas às Cinzas, Traições, Há Tanto Tempo, A Colecção, O Encarregado e Victoria Station*, e os “Sketches” *The Black and White, Trouble in the Works, Last to Go, Request Stop, That’s All*.⁴² Em 2005, para assinalar a despedida dos Artistas Unidos do Teatro Taborda, foi encenada, de novo sob a direcção de Jorge Silva Melo, a peça *A Nova Ordem Mundial*, seguida de uma leitura dos poemas *Guerra*. O interesse na obra de Pinter resultou na publicação, pela Editora Relógio d’Água, de dois volumes com as peças mais importantes do autor e na compilação de conversas, depoimentos, ensaios, discursos e uma entrevista acerca de Pinter na Revista *Artistas Unidos*, número 7, de Maio de 2002, na edição bilingue dos poemas *Guerra*, pela Quasi, em 2003 e na publicação de *Conferência de Imprensa e Outras Aldrabices*, editado conjuntamente pelos Artistas Unidos, O Teatro Nacional D. Maria II e as Edições Cotovia, em 2005, que inclui o texto original de Harold Pinter, juntamente com textos de António Onetti, António Tarantino, Arne Sierens, Davide Enia, Duncan McLean, Enda Walsh, Finn Iunker, Irmãos Presniakov, Jon Fosse, José Maria Vieira Mendes, Juan Mayorga, Letizia Russo, Marcos Barbosa, Miguel Castro Caldas e

Spiro Scimone, em homenagem ao autor. Todos os *pequenos sketches de “revista” política* ⁴³ foram encenados por Jorge Silva Melo, entre 16 e 25 de Junho de 2005, na Sala Estúdio do Teatro Nacional D. Maria II.

Porém, as encenações portuguesas de Pinter são bastante anteriores a esta data: *The Dumb Waiter* estreou em Lisboa, em 1962 (apenas cinco anos após a sua publicação), com o título *O Monta-Cargas*, na sala Guilherme Cossoul, encenado por Jacinto Ramos; *The Birthday Party* estreou em Lisboa, em 1967, com o título *Feliz Aniversário*, no Teatro Avenida, pela companhia Amélia Rey Colaço/Robles Monteiro, encenado por Artur Ramos; *The Caretaker* estreou em Lisboa, igualmente em 1967, com o título *O Porteiro*, no Teatro Tivoli, encenado por Jorge Listopad; *Old Times* foi a peça escolhida para inaugurar, a 12 de Outubro de 1978, a Sala Experimental do Teatro D. Maria II, em Lisboa, com encenação de Carlos Quevedo; *The Lover* estreou em Lisboa, em 1992, com o título *O Amante*, na Sala Experimental do Teatro Trindade, encenado, traduzido e interpretado por Diogo Infante; O Teatro da Comuna estreou em 1996 *Monologue* e *The World New Order* e ainda os esboços *Night* e *Precisely* com encenação de Álvaro Correia.

Se alargarmos a pesquisa ao mundo, as referências são intermináveis e as recepções variadas e díspares, facto que realça o interesse que, desde muito cedo, a obra dramática de Pinter suscitou e que fez expandir todos os estudos e ensaios sobre o autor. A premissa mais referida é a noção que Pinter pertence à geração dos “Angry Young Men”, assim designada devido à peça de John Osborne *Look*

Back in Anger. O próprio Osborne nunca mostrou especial simpatia pelo “rótulo” utilizado para designar peças simultaneamente realistas e naturalistas, que se desenrolavam num universo de classe operária, algures nos subúrbios de Londres. Partindo do conceito, várias sub-designações foram sendo propagadas – como a de “Kitchen Sink Drama” para as peças de Wesker, ou “Comedy of Menace” para as peças de Pinter – e reformuladas e corrigidas, dependendo do crítico ou de um novo texto que os autores, entretanto, publicavam. A única premissa que parece recolher unanimidade é a de que, para o Reino Unido, o século XX foi profícuo em manifestações dramáticas e assistiu a uma nova geração de dramaturgos prontos a inovar e a subverter algumas convenções ainda vigentes, secundados por encenadores capazes de levarem ao palco toda esta singularidade e por críticos que tiveram a visão de elogiarem o trabalho de alguns autores, remando contra a maré de rejeição por parte dos seus pares e do público em geral.

Foi o que aconteceu com as primeiras peças de Pinter, que se tornaram objecto de recepções por parte do público e dos críticos absolutamente díspares. Escrita em quatro dias, em 1957, *The Room*, foi “encomendada” por Henry Woolf, amigo de Pinter, para ser encenada no departamento de drama da Universidade de Bristol. O sucesso da peça foi tal, que outra escola de teatro em Bristol decidiu encená-la e concorrer a uma competição de teatro estudantil, organizada em Bristol, pelo *Sunday Times*. Harold Hobson, um dos juízes do concurso, ficou tão impressionado com a peça, que escreveu

um artigo no *Sunday Times*. Tal facto, tirou Pinter do anonimato, enquanto autor, uma vez que o jovem empresário Michael Crodon, leitor atento da coluna de Hobson, pediu a Pinter que lhe enviasse outras peças que tivesse escrito. Pinter submeteu à sua apreciação *The Birthday Party* e *The Dumb Waiter*, que entretanto tinha escrito. Crodon mostrou interesse pela primeira, que estreou a 28 de Abril no Arts Theatre, em Cambridge, encenada por Peter Wood. A estreia londrina aconteceu a 19 de Maio, no Lyric Theatre e as críticas foram demolidoras. Milton Schulman escrevia o seguinte, no dia posterior à estreia, no *The Evening Standard*, estabelecendo, em primeira-mão, paralelismos com outros dramaturgos :

Sorry, Mr. Pinter, you're just not funny enough. Sitting through *The Birthday Party* (...) is like trying to solve a crossword puzzle where every vertical clue is designed to put you off the horizontal. It will be best enjoyed by those who believe that obscurity is its own reward. Others may not feel up to the mental effort needed to illuminate the coy corners of this opaque, sometimes macabre comedy. Not nearly as witty as Simpson's *The Resounding Tinkle* nor nearly as chilling as Ionesco's *The Lesson* (...).⁴⁴

O *The Times* londrino descrevia a peça nos seguintes termos:

The first act sounds an offbeat note of madness; in the second the note has risen to a sort of delirium; and the third act studiously refrains from the slightest hint of what the other two may have been about.⁴⁵

O *The Manchester Guardian* continuava as apreciações e comparações com outros autores concluindo:

(...) What all this means, only Mr. Pinter knows, for as his characters speak in non-sequiturs, half-gibberish and lunatic ravings, they are unable to explain their actions, thoughts or feelings. If the author can forget Beckett, Ionesco and Simpson, he may do much better next time (...)⁴⁶

Como consequência de todas as críticas negativas e do pouco número de espectadores, a peça foi retirada, ao fim de apenas uma semana, no dia 24 de Maio. Porém, no dia seguinte, o *Sunday Times* publicava a crítica de Harold Hobson que, uma vez mais, viria em defesa do dramaturgo de forma peremptória e eloquente, lembrando as críticas demolidoras recebidas por outros dramaturgos e resgatando Pinter e a sua obra:

(...) I am well aware that Mr. Pinter received extremely bad notices last Tuesday morning. (...) 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 Mr. Pinter, on the evidence of this work, possesses the most original, disturbing and arresting talent in theatrical London. (...) The influence of unfavourable notices on the box office is enormous; but in lasting effect it is nothing. *Look Back in Anger* and the work of Beckett both received poor notices the morning after production. (...) The early Shaw got bad notices; Ibsen got

scandalous notices. Mr. Pinter is not only in good company, he is in the very best company.⁴⁷

Hobson prossegue, dizendo que o texto de Pinter possui características comuns aos dos grandes autores como Shakespeare e Henry James e, em breves linhas, descreve a essência da peça e vaticina favoravelmente o futuro:

Mr. Pinter got hold of a primary fact of existence. We live in the verge of disaster. (...) It breathes in the air. It cannot be seen, but it enters the room every time the door is opened. There is something in your past – it does not matter what – which will catch up with you. (...) There is terror everywhere. Meanwhile it is best to make jokes (Mr. Pinter jokes are very good) (...) Mr. Pinter and *The Birthday Party*, despite their experience last week, will be heard of again. Make a note of their names.⁴⁸

É preciso notar que Hobson, ao publicar o artigo, tendo em conta o nome firmado enquanto crítico de teatro que possuía e o jornal onde escrevia, não arriscou grandemente a sua reputação, mas contribuiu, uma vez mais, para que o nome e as peças de Pinter fossem observados com maior cautela.

Curioso, porém, o facto de todas as citações apresentadas apenas diferirem, a meu ver, nos juízos de valor que suscitam, uma vez que os críticos do *The Evening Standard*, do *The Manchester Guardian* e do *The Times* apreenderam a sensação de desconforto, de quase loucura, que a peça transmite, mas valoraram negativamente

todas as características anteriormente referidas, por se terem resguardado atrás de questões como o quando, quem e porquê, ao passo que Hobson foi o primeiro a reconhecer o potencial da estranheza, do universo fechado num quarto, suspenso, à espera de nada, mas sempre temendo que esse nada se converta em pesadelo e entre pela porta.

A partir do comentário de Hobson, as críticas às peças de Pinter passaram a ser feitas com maior cautela e mais elogios e, em menos de três anos, a opinião veiculada pelos jornais alterou-se por completo, não a nível da apreensão suscitada, mas da semântica utilizada pelos críticos para a definir, persistindo na vontade de agrupar para compreender, avançando novas comparações com outras peças e outros autores. A propósito da estreia em Janeiro de 1960 da encenação de *The Room* e *The Dumb Waiter*, no Hampstead Theatre Club, o *The Times* estabeleceu o paralelismo entre a obra de Pinter e as composições musicais de Webern, por serem composições curtas e condensadas e porque:

(...) like Webern he inclines to etiolated pointillist textures, forever trembling on the edge of silence, and to structures elusive, yet so precisely organized that they possess an inner tension nonetheless potent because its sources are not completely understood.⁴⁹

Como salientei, a perplexidade é a mesma das primeiras críticas, mas a adjectivação passa a ter uma conotação positiva. A questão fulcral consiste no facto de a crítica teatral publicada nos jornais se

apresentar difusa e um tanto perdida, quando se trata de apontar méritos ao texto, independentemente das influências e das intertextualidades com outras obras e autores. Porém, a última crítica mencionada revela a particularidade de ter sido a primeira a mencionar a presença marcante do silêncio, enquanto traço distintivo do texto. Em Abril do mesmo ano, a adjectivação é reforçada e quase toda a crítica parece estar rendida ao fascínio da escrita de Pinter. *The Caretaker*, encenado no Arts Theatre Club, em Londres⁵⁰, recebe comentários elogiosos no *The Times*, o mesmo acontecendo com a crítica de John Rosselli no *The Guardian*, que abre um parênteses para referir a semelhança com Ionesco em *The Chairs*, existindo apenas duas únicas exceções aos comentários favoráveis – a análise de Patrick Gibbs, no *Daily Telegraph* que refere:

(...) had *Waiting for Godot* never been written, this piece would be judged to be masterly. As it is, it appeared to be excessively derivative, almost to the point of parody.⁵¹

E a crítica de Kenneth Tynan, no *Observer*, menos acutilante e apontando melhorias em relação a *The Birthday Party*, nomeadamente no nível de paranóia, que diz ser menor, e na utilização dos símbolos.

A consagração e reconhecimento do talento de Pinter viriam a ser dados, a 15 de Janeiro de 1961, por Noël Coward, quando escreve no *Sunday Times*:

(...) at the moment ... there is only one "New Movement" straight play playing to good business in a London theatre - *The Caretaker* by Harold Pinter. (...) Mr. Pinter is neither pretentious, pseudo-intellectual nor self-consciously propagandist. True the play has no apparent plot, much of it is repetitious and obscure, and it is certainly placed in the lowest social staturum; but it is written with an original and unmistakable sense of theatre and is impeccably acted and directed.⁵²

Cinco anos depois, em entrevista ao *Sunday Telegraph*, a 22 de Maio de 1966, Coward reforça a sua opinião favorável e, em poucas palavras e sem estabelecer comparações, define a génese do teatro de Pinter, quando observa:

Pinter is a very curious, strange element. He uses language marvellously well. He is what I would call a genuine original. Some of his plays are a little obscure, a little difficult, but he is a superb craftsman, creating atmosphere with words that sometimes are violent and unexpected.⁵³

Ainda no ano de 1961, a recepção francesa da versão do *The Caretaker* - *Le Gardien* - é francamente negativa com apreciações desfavoráveis em jornais e revistas. Porém, em 1969, quando uma nova adaptação do *Le Gardien* é encenada, B. Porot Delpech acaba por desculpar a má recepção inicial, quando escreve no *Le Monde*, a 17 de Setembro:

Without a doubt the contact with Pinter was premature then (...). In the meantime our sensibility has grown accustomed to the new Anglo-Saxon theatre (...). A great play.⁵⁴

A única excepção às más reacções iniciais veio dos Estados Unidos. Quando *The Caretaker* estreia em Nova Iorque, em Outubro de 1961, com quase todo o elenco londrino a opinião de Howard Taubman, no *The New York Times*, é incondicionalmente favorável:

A work of rare originality, *The Caretaker* will tease and cling to the mind. No matter what happens in the months to come, it will lend luster to this Broadway season.⁵⁵

O número de críticas continua, até aos nossos dias, pois há sempre novas encenações em exibição, por todo mundo, mas centrei a atenção no período até 1970, por ser aquele em que a reputação de Pinter se criou, com base nas recepções feitas nos jornais. A partir de 1970, passa a existir outro manancial de informação. Com um nome já instituído, como dramaturgo do novo teatro britânico, Pinter passa a ser objecto de estudo mais aprofundado em ensaios académicos.

Um dos primeiros estudos inteiramente dedicado a Pinter surge em 1969, quando Lois G. Gordon publica *Stratagems to Uncover Nakedness – The Dramas of Harold Pinter*, utilizando um excerto de uma declaração de Pinter⁵⁶. Observa-se, no texto, uma tentativa de colagem dos temas, situações e personagens das peças de Pinter, publicadas até então, a uma visão eminentemente psicanalítica,

freudiana, a que não é decerto alheio o facto de Gordon fazer questão de mencionar no seu *curriculum* o seu casamento com um psiquiatra.

Gordon privilegia a importância das relações entre as personagens, que corrobora com citações de Pinter e, partindo de uma abordagem freudiana, classifica as várias peças, chamando a atenção para a imagem uterina, para as questões do domínio do complexo de Édipo mal resolvido, ou para a estrutura onírica dos diálogos. O pressuposto de Gordon é que:

Psychologists have long noted that, in communication between people, the rational verbal interchange is only the most superficial facet of a multilevel communication.⁵⁷

Tendo isto em mente, muitos dos jogos que se encetam têm como finalidade esconder outros aspectos mais obscuros de cada um, o que explica a forma como personagens, à partida inofensivas, como o vendedor de fósforos, se podem tornar numa calamidade, embora a autora não considere as personagens trágicas, visto que, na sua opinião, não possuem aquela força moral final que confere ao herói a dimensão trágica. A análise subsequente que é feita das peças, é pois um desmontar dos vários jogos de linguagem que se vão delineando. Diz Gordon:

The pattern is simple: The “intruder’s” appearance initiates the breakdown of the patterned words and games, the habitual stratagems to cover nakedness. (...) At last, as the internal menace

is fully projected externally, language disintegrates, and the so-called victim is expelled from the room; he finally exhibits himself in all his mental nakedness.⁵⁸

É talvez por isso que a autora considera *The Lover* a peça menos interessante de Pinter, pois não pode encontrar tão facilmente as estruturas necessárias à sua interpretação, uma vez que, como admite:

(...) *The Lover* oversimplifies a complex situation and draws two people who, in terms of psychological portraiture, are shadows by comparison with his other couples. (...) *The Lover* is weak, for everything is overtly spelled out.⁵⁹

O “desnudamento”, que, em minha opinião, nem sempre se verifica em todas as peças, é crucial para a análise de Gordon, pois sustenta a conclusão, um pouco generalista e até contraditória, que a autora apresenta ao dizer:

Given any society and any role, Pinter’s conclusions would remain the same: Man is a rather untidy creature who must, and yet cannot, live within the ostensibly tidy company of men.⁶⁰

Generalista por incluir uma definição demasiado lata de homem e contraditória uma vez que sustenta que o homem, em termos genéricos, é demasiado sujo para estar na companhia de outros homens que, estranhamente, teriam “escapado” à condição de estarem marcados pela impureza.

Há, não obstante os pontos de divergência que possamos apontar, passadas mais de três décadas sobre esta análise, um ponto que foi oportunamente referido por Gordon e que, posteriormente, tem vindo a ser retomado – o da importância da linguagem na (des)construção de sentidos:

Ultimately in Pinter's work, the disintegration of normal language becomes a measure of dramatic tension, and, in a sense, drama exists at the level of language, as opposed to plot.⁶¹

Ao referir influências, Gordon admite ser difícil *categorizar* a obra de Pinter. Porém, aponta, de forma adequada, as convergências com Beckett – embora realce que Beckett se reporta às personagens à mercê das forças do destino, enquanto as personagens de Pinter estão mais dependentes dos acontecimentos banais do quotidiano – Kafka, Ionesco e Chekhov – abrindo um parêntese para acrescentar os nomes de Mallarmé e Pirandello – e sugere uma aproximação com Alfred Hitchcock, pelo humor negro presente nos textos de Pinter. Segundo Gordon, Pinter acaba por fazer com o género dramático, o que James Joyce e Virginia Woolf fizeram com o romance, ao explorarem as inúmeras complexidades do “eu”.

Na definição de um estilo, Gordon mostra-se claramente desfavorável à designação de teatro absurdo para descrever os dramas de Pinter, avançada por Esslin em *The Theatre of the Absurd*, da mesma forma que rejeita a noção de existencialismo, por não

considerar que as personagens se encontram no “edge of being”. Para a autora:

Pinter is simply, if a label is necessary, a ruthless realist.⁶²

Nesta fase primária da argumentação, as discussões processam-se em torno da terminologia correcta, não encontrando, para além da nomenclatura utilizada, grandes diferenças ao nível da substância da análise que é apresentada dos dramas.

James R. Hollis, em 1970, publica *Harold Pinter: The Poetics of Silence*, o primeiro ensaio que apresenta a questão do silêncio como central nos dez textos dramáticos publicados até essa data (*The Room, The Birthday Party, The Dumb Waiter, A Slight Ache, The Lover, The Collection, The Caretaker, The Homecoming, Silence e Landscape*).

Tal como Esslin, Hollis também não foge à inclinação de justificar a importância da obra de Pinter, citando-o abundantemente e afirma-se em sintonia com a opinião veiculada por Esslin, a propósito da obra de Pinter, em *The Theatre of the Absurd*. Hollis reconhece que o teatro absurdo é aquele que associa todos os géneros e que os textos de Pinter reproduzem essa multiplicidade:

Absurd drama may occasionally be tragic in the aristotelian sense, but it also goes beyond tragedy and beyond the purgative laughter of the comic. (...) Much of the laughter which one hears in Pinter's audiences seems a species of nervous laughter which releases

tensions occasioned by characters becoming uncomfortably recognizable and situations unaccountably familiar.⁶³

A inovação apontada por Hollis, consiste em considerar os espaços em que Pinter se desloca como metáforas de silêncio:

One of the central metaphors in Pinter is “the room”. The room is suggestive of the encapsulated environment of modern man, but may also suggest something of his regressive aversion to the hostile world outside. (...) Metaphor is the discourse of divided experience, the schizophrenic in the asylum of language.⁶⁴

Se a visão de Gordon parece condicionada por um modelo freudiano, a de Hollis apresenta uma matriz junguiana, onde a metáfora surge como sinónimo de símbolo. Neste caso, sob a perspectiva de Hollis as metáforas de silêncio em Pinter são compostas pela linguagem que traduz a incomunicabilidade:

Pinter employs language to describe the failure of language; he details in forms abundant the poverty of man's communication; he assembles words to remind us that we live in the space between words.(...) The effect of Pinter's language , then, is to note that the most important things are not being said(...)⁶⁵

A partir do que fica por dizer, Hollis identifica os tipos de silêncio que encontra na obra de Pinter; o silêncio mais comum, composto pelos momentos de pausa; o silêncio mais profundo que traduz a percepção

de algo mais avassalador – o reconhecimento (*anagnorise*) de algo de natureza íntima e impronunciável; o silêncio que estrutura um discurso repleto de palavras, porém vazio de sentido. No capítulo final, após uma análise das dez obras supracitadas, Hollis avança algumas noções que me parecem importantes, e que recupero neste estudo, sobre o uso do silêncio em Pinter:

Pinter's particular achievement has been to sustain linguistically the sort of tensions which seem to drive his characters from within. The fragmentary sentence, the phrase left hanging, the awkward pause, become outer manifestations of the inner anxiety, the deeper uncertainty. (...) On such occasions, Heidegger reminds us, language seems not so much a faculty that man possesses as that which possesses man.⁶⁶

A pertinência destes enunciados é maior, precisamente por Hollis ter sido o primeiro a identificar a questão do silêncio como fulcral à compreensão da obra de Pinter. Esslin, um ano depois de Gordon e Hollis, aquando da publicação de *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, teria oportunidade de expandir a sua definição acerca da obra de Pinter, discutindo a sua inserção em vários géneros, num texto ainda hoje importante, pela listagem detalhada que apresenta dos textos, representações e críticas, bem como traduções publicadas em vários países, até 1969.

Num capítulo dedicado a possíveis influências presentes em Pinter, Esslin “responde” a Gordon, principiando por comentar a noção

de existencialismo moderno, preconizada inicialmente por Martin Heidegger, admitindo que a probabilidade de o filósofo ter influenciado Pinter seja diminuta, mas estabelecendo um paralelismo importante, o mesmo que Hollis apresentava na última citação que transcrevi, ao referir:

Pinter, like Heidegger, takes as his starting point, in man's confrontation with himself and the nature of his being, that fundamental anxiety which is nothing less than a living being's basic awareness of the threat of non-being, of annihilation.⁶⁷

Esslin retira a noção de personagens no “edge of being” de uma resposta que Pinter deu a Kenneth Tynan⁶⁸ e fundamenta assim a visão existencialista, contrariando a noção de Gordon. Porém, noutros pontos da sua análise, verifica-se uma total concordância com a visão de Gordon, nomeadamente quando refere as influências de Kafka e Beckett, salvaguardando contudo as diferenças:

(...) but whereas Kafka and Beckett are moving in a surreal world of acknowledged fantasy and dream, Pinter essentially, remains on firm ground of everyday reality.⁶⁹

Esslin também reconhece os elementos simbólicos e sobrenaturais – o cego negro em *The Room*; as subidas e descidas misteriosas do monta-pratos em *The Dumb Waiter* e o enigmático vendedor de fósforos em *A Slight Ache* – mas considera que o trabalho mais

recente de Pinter (em 1970) está mais voltado para “real events”, o que não significa que a obra de Pinter possa ser considerada naturalista:

Pinter is not a naturalistic dramatist. This is the paradox of his artistic personality. The dialogue and the characters are real, but the over-all effect is one of mystery, of uncertainty, of poetic ambiguity.⁷⁰

Demonstra igualmente um conhecimento preciso da obra de Pinter e vê-o, antes de tudo, como um poeta, sendo as suas peças um “ballet linguístico”, onde somos iludidos pelo naturalismo e naturalidade da linguagem. Pinter oscila entre o prazer de ver as palavras crescerem e a quase náusea de as sentir acumuladas até à atrofia. Apesar de estar muito preocupado com as palavras de Pinter, que cita abundantemente, para reforçar as suas opiniões, o trabalho de Esslin é fundamental pela ênfase que confere à importância da linguagem, da comunicação e do silêncio. A propósito disto, introduz a intertextualidade de Pinter com Chekhov, ao lembrar uma cena específica de *O Jardim das Cerejeiras*, em que o não dito, a pausa, marca a mudança, embora, segundo Esslin:

Pinter has developed this Chekhovian technique much further than his master. (...) Pinter is able to put far more into the form of “oblique” dialogue, to let far more of the real emotional tension of a situation shine through the interstices of monosyllabic utterance.⁷¹

Esta ideia do diálogo “oblíquo”, introduzida por August Strindberg e Frank Wedekind, conhecidos pela fragmentação do discurso, é muito interessante e foi retomada por outros críticos de Pinter, visto descrever com alguma exactidão o que se passa, o que se diz e o que fica por dizer, nos textos de Pinter. Outra comparação pertinente que encontramos em Esslin, é a afirmação que o teatro de Pinter recupera a forma que Brecht veiculava para a arte dramática, onde os gestos e os movimentos deviam seguir a cadência das palavras naturalmente. É importante também referir a noção que as palavras, no teatro de Pinter, são uma arma de arremesso, mas que os silêncios também funcionam como indicadores de quem comanda ou é comandado ao longo da acção, ou como observa Esslin:

Silence, thus is, for Pinter, an essential, an integral part, and often the climax, of his use of language. (...) Pinter's theatre is a theatre of language; (...) Words, in Pinter's plays, become weapons of domination and subservience, silences explode, nuances of vocabulary strip human beings to the skin.⁷²

Segundo Esslin, o drama foi a forma encontrada por Pinter para expor o silêncio, pois nem a poesia, nem o romance conseguem transmitir o não dito. Citando um excerto do romance de Pinter, *The Dwarfs*, Esslin conclui:

To write those lines of poetry that have no words at all in them, Pinter had to turn to drama. Those lines with no words at all in

them are the pauses that climax the dialogue. The poetry of the stage is indeed the only poetry that can produce great lines with no words in them at all.⁷³

Um dos pontos importantes e inovadores na obra de Esslin, não é tanto a extensa análise das peças publicadas até 1970, também encetada por Hollis, mas a existência de um capítulo integralmente dedicado à linguagem e ao silêncio. Esslin é o primeiro crítico a explicar, de forma mais detalhada que Hollis, a forma como a linguagem de Pinter evoluiu para outros registos, desde o *low-life dialogue* de *The Caretaker*, até registos mais sofisticados que podem ser observados em *The Lover* ou *The Tea Party*, por exemplo. Aproveita também para definir com citações o que se pode entender por linguagem “Pintaresca” e para lembrar que a maior inovação de Pinter consiste na forma como ele descobriu que as personagens não têm de se explicar demasiado em palco, para que o público perceba as suas motivações e o seu passado, pois isso raramente acontece na vida real:

Pinter is far from wanting to say that language is incapable of establishing true communication between human beings; he merely draws our attention to the fact that in life human beings rarely make use of language for that purpose. (...) What matters in most oral verbal contact is therefore more what people are *doing* to each other through it than the conceptual content of what they are saying.⁷⁴

Só quando se alcança a percepção de que as palavras são mais um acessório que, por vezes, impede a manifestação de outras emoções, é que se torna possível apreender a verdadeira dimensão das palavras no teatro de Pinter e a constante preocupação com a economia de gestos, com a precisão de momentos sem palavras – de pausa ou silêncio – ou de situações de repetição, de quase refrão, em que o vazio das palavras acentua o vazio das personagens. A ideia capital é sempre a da luta de cada personagem pela palavra adequada, o gesto exacto para definir uma emoção que, perante a impotência do fracasso, se remete à única forma que dispõe para expressar o que não consegue articular – ao silêncio ou ao grito (exemplo de Stanley, quando é levado).

Em suma, no universo dramático de Pinter a linguagem é, para as personagens, um campo de batalha e as pausas e os silêncios são a fórmula encontrada para perpetuar o medir de forças. Concordo com Esslin quando afirma:

Only when it was recognised that the verbal element need not be the dominant aspect of drama, or at least that it was not the content of what was said that mattered the most but the action that it embodied, and that inarticulate, incoherent, tautological and nonsensical speech might be as dramatic as verbal brilliance when it was treated simply as an element of action, only then did it become possible to place inarticulate characters in the centre of the play and make their unspoken emotions transparent. Pinter is among the discoverers of this highly significant aspect of drama.⁷⁵

Para o crítico, a descrição relativa a Shakespeare, citada no subcapítulo anterior, pode aplicar-se com a mesma precisão às personagens de Pinter, também elas amalgamadas numa só ferida que se define enquanto angústia existencial:

The wound is the world. And the world is the wound. And because of the world's suffering and anguish and the suffering of other people as well as of the mind behind the open eye, the open wound - the wound *is* peopled.⁷⁶

Uma visão acerca da comunicação é a novidade incontornável que Esslin apresenta, apesar de, como já referi, existir uma preocupação constante por reiterar as suas apreciações com os comentários do autor e que nos leva a concluir que a voz de Esslin é, na maior parte das vezes, semelhante à voz de Pinter.

Em 1971, Katherine Burkman, em *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual* prosseguiria com a tendência de examinar a obra de Pinter utilizando, maioritariamente, citações do autor para validar a sua opinião. No caso de Burkman, a visão crítica centra-se no pressuposto que:

The drama of Harold Pinter evolves in an atmosphere of mystery. While the surfaces of life are realistically detailed, the patterns below the surface are as obscure as the motives of the characters (...). Despite the vivid naturalism of his characters' conversations, they behave very often more like figures in a dream than people with whom one can easily identify, at least on superficial levels.⁷⁷

Burkman encontra dois tipos de rituais nos textos de Pinter: o ritual das actividades diárias, rotineiras e sem importância ou significado especial – o fazer o chá e as torradas, por exemplo – que, devido à estrutura automática e repetitiva, contrastam com um segundo tipo de rituais, os seculares, como os rituais sacrificiais que se interligam, de forma oculta, na estrutura das peças, na medida em que são os rituais diários que protegem as personagens que se escondem nos gestos automáticos e temem as novidades que são implementadas quando algo, ou alguém, vem alterar a dinâmica vigente – a entrada de um elemento exterior ao espaço do quarto, por exemplo. Diz Burkman, avançando com comparações com outros dramaturgos:

As in the rest of Pinter's dramatic world, the rituals of daily life are seen at one and the same time as comic and ineffectual, and as tragic and pathetic. Their emptiness is exposed with all the intellectuality of Ionesco's kind of irony, but the effort to sustain them is explored with all the sympathy of Beckett for his two *Godot* clowns, desperately improvising their routines in a void.⁷⁸

Toda a análise de Burkman está orientada pelas teorias antropológicas da escola de Cambridge e a relação entre ritual, mito e arte, presentes no estudo de James Frazer, *The Golden Bough*. A partir da leitura desta obra, a autora encontra nos dramas de Pinter variações sobre o tema abordado por Frazer, nomeadamente em relação ao papel da vítima,

dando como exemplos os casos de Stanley, Davies, Gus, Edward e Disson enquanto sucedâneos modernos dos heróis trágicos. Neste universo, Stanley é semelhante a Penteu de *As Bacantes*, pois também ele recusa a celebração da festa – neste caso do seu aniversário; *The Room* transforma-se numa versão actualizada de *Édipo Rei*, deixando sempre evidente que o sacrifício que está na base da tragédia também se encontra presente nos dramas de Pinter.

Burkman avança ainda com novas analogias, a propósito das peças *Silence* e *Landscape* que diz já nada terem na sua génese que se possa incluir no chamado “teatro da ameaça” e recupera dois autores, Eugene O’Neill e o texto *Strange Interlude* e o drama *Pélléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck: o primeiro pela estranheza, semelhante ao universo das duas peças de Pinter, o segundo, pelos diálogos que têm lugar num estado de semiconsciência.

Após estabelecer várias intertextualidades, utilizando sempre noções retiradas do *The Golden Bough* e também muitas ideias importadas de Freud, Burkman conclui:

Pinter conceives life as a battleground on which there is no clearcut victory or defeat, always victory and defeat; a battleground on which the enemy, who often seems distant and distinct, is often but another aspect of the self. (...) Pinter, in fact, not only uncovers the primitive rhythms which lie below the surface of civilization, but also explores the celebration which accompanies the most cruel rituals of life. (...) Pinter’s drama remains enigmatic and mysterious then, even as its ritual rhythms celebrate the continual renewal of life.⁷⁹

A linha de análise, centrada numa visão eminentemente freudiana, seria continuada por Lucina Paquet Gabbard, em *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*, publicado em 1976, que dissecava as peças em função da estrutura onírica dos conteúdos latentes para lá do enredo, procurando uma unidade na obra de Pinter, através da classificação dos dramas em termos de tipos de sonhos – de punição, de desejo por uma figura maternal ou de ansiedade. Gabbard, contudo, está receptiva a várias classificações e embora a ênfase seja inequivocamente psicanalítica, admite que:

In general, no one of these interpretations or determinations is any more valid than another. However, one determination may be more meaningful or more recognizable to one individual than another, depending on his associations. (...) The principal focus of this study is on the various overall interpretations of the plays that overdetermination allows and comprises.⁸⁰

Austin Quigley, em *The Pinter Problem*, publicado em 1975, tenta dar um novo impulso à crítica sobre Pinter, que considera estagnada, embora os ensaios fossem cada vez em maior número. Quigley cunha a expressão de linguagem “interrelacional”, rebaptizando a função interpessoal da linguagem, segundo a definição de Halliday e desvalorizando a interpretação de Esslin de subtexto, quando afirma:

Suggestions that Pinter's language conveys something other than the meaning of his words, that Pinter shows that language can be used to convey what it cannot say, that it is not the words that count but the subtext, that Pinter has transcended the boundaries of language – all are based upon a separation of meaning and use.⁸¹

Em resposta, Esslin escreveu uma crítica extraordinariamente negativa ao livro de Quigley, que hesita em considerar “académico”, por achar que o autor fabricou um problema para fazer *curriculum*, uma vez que a função “interrelacional” de que fala e que valida cientificamente citando Wittgenstein e J. R. Firth, é apenas aquilo que os actores consideram o subtexto:

(...) Mr Quigley gives hardly any evidence that he has ever been to a theatre, has ever seen a play or, indeed, has ever spoken to an actor. Had he done any of these things, he would have found that his problem was, in fact, a pseudo-problem. Any actor would have told him – and Harold Pinter writes from an actor's standpoint and experience – that, when speaking the lines in a play, one has to be aware not only of the dictionary meaning of the sentence one utters but, above all, what its effect will be on the character to whom it is addressed and what the *intention* is in which it is addressed. That is what Mr Quigley calls the ‘interrelational aspects of language’ and what actors call the subtext.⁸²

Em toda a polémica criada, um facto parece evidente – a crescente importância de Pinter e a manifestação de uma nova fase no

rumo da crítica, que já não se confina à obra do dramaturgo, expande-se para o domínio da metacrítica e propicia todo um manancial de abordagens, não à obra do autor, mas à crítica, às terminologias e apreciações feitas. Ironicamente, apesar de todos os críticos de Pinter salientarem a importância da comunicação e o valor das palavras, muitos acabaram enredados nas suas próprias teias de expressões e definições, tentando atribuir a palavra exacta e acabando num caminho sem saída.

O início dos anos oitenta assistiu a uma nova investida nos caminhos da crítica da obra de Pinter, na sua vertente pós-modernista. Almansi e Henderson, no ensaio crítico *Harold Pinter*, publicado em 1983, defendem:

Pinter's plays, once labelled 'comedies of menace', are chiefly comedies of elusion, avoidance, withdrawal, mendacity and guile.⁸³

O ensaio de Almansi e Henderson representa um corte com as análises psicanalíticas das motivações das personagens, estando voltado para a perspectiva da estética da recepção e assim privilegiando o leitor e as várias recepções que foram existindo da obra de Pinter. A visão pós-moderna, que reformula a importância do autor e do leitor é veiculada logo no prefácio de Malcolm Bradbury e Christopher Bigsby ao apresentarem um itinerário sumariado da literatura desde 1950 a 1980 e dos rumos da nova crítica.

Detectam-se, porém, alguns pontos de convergência entre a nova abordagem crítica e as que a precederam, nomeadamente no que diz respeito à forma como as palavras e a comunicação, num sentido lato, são articuladas. Almansi e Henderson chamam a atenção para o facto de Pinter inverter a afirmação de Wesker, expressa no primeiro acto de *Roots*⁸⁴ e rejeitam a visão ritualística de Burkman ao observarem:

In Pinter words are not bridges: they are barbs to protect the wired enclosure of the self. (...) His language was never chaste, but corrupt from birth. (...) He has always used words as incantations without letting us know to which religion his rituals belong.⁸⁵

Porém, à luz do conceito de Roland Barthes que postula que, no Pós-modernismo, a morte do autor deu uma novo sopro de vida ao leitor e, no caso de Pinter, ao espectador, Almansi e Henderson, apresentam uma proposta crítica, que passa pelo rejeitar de um certo tipo de análise, centrada em motivações e explicações:

The critic is thus the motive-monger who tries to join the dots and completes the picture, filling the gaps in the overall view, adding motivations to the character's actions, causes to his emotions, pretexts to his whims, reasons to his ideas, fuel to his passions.⁸⁶

A via que defendem requer uma compreensão da estratégia dos jogos que vão sendo encenados, desde o jogo de perguntas das peças

iniciais, ao jogo de escondidas de *The Caretaker*, ao jogo crítico de *The Homecoming* e ao jogo de memória de *Old Times*, *No Man's Land* e *Betrayal*. Dizem Almansi e Henderson:

For us, Pinter criticism has a better contribution to make – through our understanding of the strategic purpose of dialogue, rather than through our involvement with the characters' emotional needs. We are not being dogmatic, nor are we issuing a critical manifesto of anti-psychologism. We are simply indicating the general direction that our inquiry is going to take.⁸⁷

No decurso da sua análise, que também tenta encontrar uma coerência interna – neste caso os jogos – Almansi e Henderson vão estabelecendo os paralelismos habituais com autores já mencionados, mas introduzem um dado novo e oportuno, quando referem as semelhanças, ao nível da desconstrução, entre Pinter, Baudelaire e Rimbaud, na ideia que a comunicação está, à partida, envenenada, porque os interlocutores tentam esconder e dissimular o máximo sobre si, ao mesmo tempo que tentam saber tudo sobre o outro. Tal comparação acaba por ser familiar, quando pensamos que muitas raízes do Pós-modernismo se encontram no Simbolismo e, aqui, verifica-se uma continuidade com o que Burkman referia, ao introduzir o nome de Maeterlinck na listagem dos ecos encontrados em Pinter.

Outra novidade que Almansi e Henderson apresentam é o tratamento que fazem dos textos de Pinter e da sua recepção teatral, não estando tão condicionados pelas palavras do dramaturgo, embora

o citem profusamente, e sendo capazes de se abstraírem das análises aprofundadas das personagens, assumindo o ponto de vista dos leitores/espectadores, no desconcerto que experienciam, na inquietude, indiferença, ansiedade ou simples incompreensão perante os dramas. Como observam:

Pinter's plays are post-modernist texts, rejecting all conciliatory blandishments of an audience, all friendly gestures towards readers ever so willing to suspend their disbelief. The plays are meant to create bafflement, irritation, fear, a general sense of impotence, feelings of helplessness, a seething resentment, an acrid hostility.⁸⁸

Na análise que elaboram das peças enquanto jogos, Almansi e Henderson partem da identificação de Roger Caillois (em *Les Jeux et les Hommes*, de 1958) de quatro tipos de jogos e dividem as peças, consoante esta articulação. Acrescentam ainda que:

The notion that language itself is a kind of game is one of the major insights to be found in Wittgenstein's *Philosophical Investigations* – communication, according to this view, is simply an exchange of various language games.⁸⁹

Para analisarem os jogos a que se referem, Almansi e Henderson importam de Jakobson os modos fático (no início das peças, quando encontramos uma personagem silenciosa e outra faladora) e retórico (no clímax das peças, para acentuar as divergências) para explicar como Pinter utiliza e até subverte as formas de encetar o contacto – a

mesa do pequeno almoço que, aparentemente, deveria ser o ponto de reunião e que acentua o afastamento, ou o jornal que serve para suavizar um momento de tensão e iniciar um diálogo, por exemplo – e salientam a importância, segundo eles negligenciada por vários críticos, das frases interrogativas, sobretudo nos primeiros dramas. À semelhança de outros autores, concordam que *Silence* e *Landscape* são as peças mais “Beckettianas” de Pinter, onde a sensação de quietude ganha uma dimensão plena e realçam a importância do silêncio, do tempo e da memória. Terminam, apresentando as diferenças e as semelhanças fundamentais entre as primeiras peças e as dos anos oitenta:

In the latter plays (...) characters have become articulate, intelligent, cultivated, literate, with no speech impediment, glottal stop or mental occlusion. Yet they are still able to articulate the dead weight of small talk – of microscopic talk – which Pinter orchestrates in virtuoso fashion.⁹⁰

Com *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, editado por Alan Bold, em 1985, surgem reunidos vários depoimentos sobre o autor, que apresentam perspectivas diversas sobre o teatro de Pinter. Na elaboração do livro, Bold teve a preocupação de reunir textos que representassem diferentes aspectos da crítica, com um ponto em comum – a convicção que:

(...) Pinter is a subtle dramatist. He places words carefully in a highly theatrical structure so there is every point in listening to what happens creatively between the lines: you never heard such silence.⁹¹

Um dos artigos mais relevantes consiste na opinião de Peter Hall sobre a experiência de encenar peças de Pinter. Para Hall, o perigo para os actores reside na noção que têm de representar o género “pinteriano” ou “pintaresco”, deixando-se conduzir pelas noções estereotipadas avançadas por muitos críticos, ao invés de tentarem descobrir as emoções, para poderem voltar a colocar a máscara e camuflarem, uma vez mais, a emoção original. Hall fala das influências de Beckett e de Eliot em Pinter, pela forma como pegam numa frase e a repetem, mantendo-a no ar, como se de uma bola se tratasse. Acerca da encenação das peças explica:

The mystery to me is that there is communication in the theatre which is beyond words, and which is actually concerned with direct feeling. (...) My vocabulary is all the time about hostility and battles and weaponry, but that's the way Pinter's characters operate, as if they were all stalking round a jungle, trying to kill each other, but trying to disguise from one another the fact that they are bent on murder. (...) Equally, Pinter deals in stillness, in confrontations which are unbroken, and I believe it mandatory to do as few moves in a Pinter play as possible.⁹²

Hall também se recusa a considerar as peças de Pinter naturalistas e reconhece a importância dos jogos que as personagens vão encetando ao longo do texto, que se resume a um grande jogo denominado de “social intercourse”.

Num outro artigo, Randall Stevenson argumenta que Pinter é inovador, até certo ponto, uma vez que são nítidos os ecos de Dostoevski, Joyce, Miller, Kafka, Beckett e Ionesco. Relembra as analogias com Eliot, Priestley, Auden e Christopher Fry e apresenta uma intertextualidade mais precisa entre *The Dumb Waiter* e *The Birthday Party* com *The Killers* de Hemingway. A propósito do valor das palavras e da permanência do silêncio, estabelece um paralelismo interessante ao confrontar citações de Pinter com as de Hemingway em *Farewell to Arms* e Virginia Woolf em *To The Lighthouse*⁹³. Refere, igualmente, a importância da geração dos *Angry Young Men* uma vez que, para Randall, o trabalho de Pinter constitui uma síntese do drama de Osborne com as ansiedades metafísicas de Beckett e Ionesco⁹⁴. Remata, salientando que Pinter é inovador,

(...) in terms of his substantially independent creation of a theatrical idiom.⁹⁵

Em “Pinter’s Stagecraft: Meeting People is Wrong”, Stanley Eveling sublinha, uma vez mais, o papel das palavras, a sensação de mistério que envolve as peças de Pinter e o que fica por dizer. Ao contrário de outros críticos, rejeita as analogias com Wittgenstein,

dizendo que o silêncio do filósofo é diferente do silêncio do dramaturgo, uma vez que em Pinter, o silêncio é uma consequência mais directa da incapacidade de as personagens enfrentarem o seu quotidiano, ao passo que em Wittgenstein o que não pode ser traduzido em palavras – a arte e a religião, por exemplo – está longe de ser banal. Para Eveling:

(...) the plays exist in a sort of untragic limbo. (...) There are no messages, meanings, only the facts and those who live among them. Pinter's plays exist to contain violence and have as their primary value the ability to transform useless action into enjoyed speech (...) When words fail, say nothing and do nothing and when this is so, the plays end.⁹⁶

Outro exemplo de uma compilação de artigos que apresentam diversos estádios da evolução da crítica aos textos dramáticos de Pinter foi editado, em 1986, por Steven H. Gale⁹⁷. O fio condutor do trabalho é a percepção que, em vinte cinco anos, a crítica evoluiu e com ela aumentou a necessidade de se procurarem novos parâmetros para analisar obra de Pinter. Para além da reflexão acerca das peças sob outros pontos de vista, encontramos uma abordagem ao trabalho radiofónico de Pinter, a cargo de Martin Esslin. A compilação oferece ainda a possibilidade de reunir diferentes vozes que já haviam publicado textos acerca de Pinter – como Austin Quigley, Katherine Burkman e Lucina Paquet Gabbard, por exemplo – que puderam, na

forma sumariada de um artigo, reflectir, expandir ou corrigir ideias expostas anteriormente.

Evidencia-se uma constante em todas as propostas de análise das peças, que se traduz na necessidade de particularizar, abandonando as concepções de carácter mais genérico sobre a obra, a biografia ou as influências do autor. Cada estudo tenta encontrar um campo restrito para observar, seja uma peça ou um assunto específico, como o espaço, o tempo, ou as questões da memória, ou a recepção de determinada peça. É notória a interiorização, por parte do editor, que já muito foi dito e que é premente encontrar novas vias para manter viva a obra de Pinter através dos olhos da crítica.

Os meados dos anos oitenta marcam essa mudança de rumo, em termos da crítica. Os estudos abandonam a tradicional forma de analisar os textos e passam a centrar-se em aspectos particulares. Já não são referidas influências, a título de exemplo, antes se utilizam as semelhanças entre autores para pormenorizar um ponto específico. Exemplo disto é o que faz Bob Mayberry ao estudar o teatro da discórdia em peças específicas de Beckett, Albee e Pinter. Mayberry parte do postulado que os palcos ocidentais foram, desde muito cedo, dominados pela palavras e pela iluminação e que os três autores que apresenta se atreveram a criar a dissonância ao partirem de um ponto de permanente ruptura com a palavra e a iluminação, questionando as convenções dramáticas instituídas. Através da análise de peças de um acto - *Play* e *Breath* de Beckett; *Box* e *Quotations from Chairman Mao Tse-Tung* de Albee; *Landscape* e *Silence* de Pinter - Mayberry

exemplifica como cada dramaturgo elaborou um modelo de dissociação com o espaço acústico e visual, observando:

The information transmitted to the audience by what they see is not synchronous with that communicated by what they hear. As a result, the traditional goals of unity and consonance within each work are replaced by fragmentation and dissonance. The center of the action shifts away from the usual conflict between characters or the ideas they represent and relocates in the tension between the two simultaneous modes of audience perception, which are also modes of performance production.⁹⁸

Após um estudo dirigido das peças supracitadas Mayberry conclui que a nova forma de expressão dramática cumpre um objectivo:

The theatre of discord gives light and sound to the spectacles our memories perform daily for us in the theatre of the mind.⁹⁹

Mayberry usa a expressão “Theatre of the Mind”, não referindo o paralelismo com o teatro francês simbolista, nem considerando que os dramas estáticos tinham já proposto uma quebra nas convenções, na procura de um teatro que traduzisse o desajustamento que prevalece entre o objecto a descrever e a forma encontrada para o expressar. A maior diferença situa-se ao nível da intensidade metafísica e da permanência do mistério – que é maior nos dramas considerados simbolistas que na obra de Pinter – e da vontade de encenar os textos, que é maior no teatro contemporâneo, muito embora o teatro

simbolista dos “porte-parole”, eternizados pela experiência do teatro de “L’Oeuvre”, em que os actores se consideravam usurpadores dos sonhos, não esteja assim tão distante da forma como Pinter defende uma economia de gestos e o encontrar da expressão exacta para as palavras a dizer.

No início da década de noventa, assiste-se a uma nova abordagem na crítica a Pinter. Começam a problematizar-se certas considerações anteriormente formuladas e, um pouco à semelhança do que acontece no presente subcapítulo, existe a preocupação em delinear uma sinopse das vertentes críticas anteriores e de procurar novos ângulos de análise.

Foi este o objectivo primordial de Susan Hollis Merritt, responsável pelo *website* oficial de Pinter - www.haroldpinter.org - e editora bibliográfica de *The Pinter Review* ao publicar, em 1990, *Pinter in Play - Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*. Mais do que um guia das várias abordagens a Harold Pinter e das principais escolas da crítica, Merritt elabora uma detalhada perspectiva sobre os contextos culturais, filosóficos, sociológicos e até pessoais que pautaram as opções dos críticos que, ao longo de três décadas se dedicaram ao estudo da obra de Pinter. O trabalho de Merritt, no domínio metacrítico é extenso e minucioso.

O objectivo da autora ao apresentar todas as perspectivas críticas e as formas como os vários autores “jogam” com Pinter (no sentido mais lato da palavra *play*, intraduzível num só vocábulo para português), fica claramente definido quando defende uma colaboração

estreita, por parte dos críticos, de forma a garantir uma mudança cultural de mentalidades. Para isso apresenta dez propostas para uma nova abordagem, mais virada para a troca de ideias entre os críticos, com a finalidade de produzir trabalhos verdadeiramente inovadores:

Cooperation and collaboration are alternatives to the “masculine discourse” dominant in most literary criticism and particularly noticeable in criticism of Pinter. They will help us move beyond mere self-perpetuation toward something worth perpetuating, so that critical strategies for self-survival can become ways to better both ourselves and others.¹⁰⁰

Merritt defende que os trabalhos sobre Pinter recaem em duas categorias: a dos trabalhos seminais e a dos trabalhos não indispensáveis. Sistematiza, igualmente, os tópicos dominantes na análise das peças de Pinter, definindo como principais os seguintes: *themes and techniques, rituals and games, and fantasies and dream; language, structure and comedy; social and sexual relations.*

Na análise evolutiva que faz da obra de Pinter, em termos críticos, Merritt realça a forma como o que antes estava fora de moda – a obscuridade de Pinter – se tornou, de repente, o tema do momento, ao mesmo tempo que se assistiu a uma alteração dos horizontes de expectativa, o que acaba por condicionar a forma como os leitores e os espectadores de Pinter apreciam os textos e suas encenações:

If plays endure (both as theater and as texts), it may be in part also because critics' work returns readers to them. But when readers do turn back to dramas like Pinter's after having read criticism of them, or turn to them first with criticism in hand, these texts are *altered* in the reading by the writing about them. They are reread after they have been rewritten. Such interactive alterations of Pinter's work by Pinter's criticism (and of Pinter criticism by Pinter and by other Pinter critics) seem inescapable, no matter how hard each of us may try to escape noticing them.¹⁰¹

Se acrescentarmos à crítica a atribuição de um prémio com prestígio do Nobel, somos levados a admitir que a recepção de o Pinter, está para sempre contaminada por uma aura de sucesso, mesmo que o espectador não alcance o grau de obscuridade. A autora apresenta ainda um roteiro das várias denominações que foram sendo aplicadas aos textos Pinter – *plays of impasse, dramas of enquire, drama of uncertainty, theatre of discord e comedy of manners* – e faz um levantamento detalhado das vias que a crítica foi escolhendo para analisar os dramas. O ensaio de Merritt adquire um valor acrescido para quem leu os textos em questão, uma vez que encontra um guia detalhado e comentado das várias abordagens. No caso deste estudo, foi particularmente útil, uma vez que me ajudou a consolidar uma visão mais abrangente que possuía da crítica e a aceitar, com naturalidade, que um estudo temático de Pinter, como o que encetei, reflecta várias posições e não se restrinja a um domínio ou modelo puro, pois a propagação de opiniões fundamentadas conduz-me, não

ao deslumbramento pelas palavras dos críticos, mas à aceitação da diversidade de ideias.

Para além da vertente metacrítica, a década de noventa assistiu também ao despontar de uma nova dinâmica nos estudos literários, linguísticos, culturais e de género que deixaram a sua marca nas análises dos dramas de Pinter.

Um outro exemplo de uma linha de abordagem semelhante encontra-se em *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, da autoria de Marc Silverstein, publicado em 1993, que equaciona três aspectos: como a linguagem funciona nas peças de Pinter; qual a relação entre a linguagem e a subjectividade das peças; aquilo que as peças revelam acerca de como a linguagem se transforma no veículo do poder cultural. Silverstein reavalia a forma como Pinter fora até aí analisado e defende que os dramas do autor propiciam uma compreensão semiótica da linguagem, onde se sublinha a distinção entre *langue* e *parole*, como estão descritas na perspectiva de Saussure. Na elaboração da sua proposta, Silverstein estabelece várias analogias, convocando e contrapondo outros críticos assíduos no debate da obra de Pinter, como Hollis, Adrian Brine, Austin Quigley e Martin Esslin, e recorrendo aos enunciados teóricos nomeadamente de Wittgenstein, Adorno, Bakhtin, Foucault, Barthes, Kristeva, Derrida, Lacan, Marcuse e Althusser sobre linguística, linguagem, processos de socialização e ideologias.

Partindo da análise das peças, Silverstein defende que a dimensão política de Pinter foi, durante muito tempo, escamoteada e

argumenta que os dramas exploram o grande desafio que constitui a vida que se processa dentro de parâmetros ideológicos, sociais e discursivos que acabam por dominar o sujeito. Aqui reside a inovação de Silverstein – a classificação de Pinter como um autor eminentemente político e a luta discursiva pela supremacia, que se traduz numa linguagem de poder:

(...) we can only fully grasp what is at stake in the struggle for power that forms the quintessential action of a Pinter play if we focus on how subjectivity emerges and finds itself contained within the cultural space organized and supported by the ensemble of codes, structures of representation, and ideological discourses that speak (from) the Other.¹⁰²

A partir do exemplo de Goldberg e Stanley, em *The Birthday Party*, Silverstein explica como o importante, em termos de domínio, não é dar voz, mas ter voz que garanta o caminho para o poder. Ao considerar uma opinião assim, é impossível não lembrar que, mesmo para Pinter, a frase mais importante da peça é o que Petey diz a Stanley quando é levado – *Don't let them tell you what to do.*

A grande questão na análise de Silverstein é o seu excesso de zelo em validar a opinião que os dramas de Pinter reflectem essencialmente uma visão política, quando observa, ainda a propósito de *The Birthday Party*.

Like Marcuse and a certain defeatist strain in Adorno, Pinter sees the entrenchment of the capitalist order as a kind of cultural fascism, an extension of the ideological universe of totalitarianism. While this vision receives compelling dramatization, the play (again, like Marcuse as well as Althusser) tends to collapse the distinction between Western capitalism's totalizing ideological project and its real ideological conditions.¹⁰³

A meu ver, Silverstein argumenta a sua posição de forma e coerente, mas reduz os dramas de Pinter a uma perspectiva politizante que é demasiado restrita pois repudia outras análises, talvez menos dogmáticas e não tão sustentadas em teorias culturais, ideológicas, linguísticas e até psicanalíticas de outros autores mas, nem por isso, menos acertadas.

Igualmente na linha dos estudos de *power* e de *gender*, encontra-se o ensaio de Victor Cahn, publicado em 1994, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*. Cahn consegue apresentar uma análise das peças mais emblemáticas de Pinter e tecer algumas considerações acerca do que a crítica foi escrevendo sobre o autor nas últimas duas décadas.

Ao longo da análise que elabora, Cahn vai exemplificando como as peças de Pinter se processam alternando sempre entre dois planos de conflito: o plano consciente, que se traduz na defesa de território e que se manifesta no conflito visível (como acontece em *The Birthday Party*); o plano inconsciente em que as personagens funcionam instintivamente, impulsionadas por forças biológicas que elas próprias

desconhecem. Segundo Cahn, a luta pela supremacia opõe primordialmente homens e mulheres, sendo o campo de batalha o lar e, contrariando muitas teses feministas a propósito das peças de Pinter¹⁰⁴, avança com a consideração que:

Biology, mystery, passion, power: such are the components of sexual conflict in Pinter's plays. (...) Pinter implies that much of the behavior of men and women is the product of their nature. In his plays, social and linguistic manifestations are not causes of the roles the characters play, but products. (...) Pinter always dramatizes men and women as fundamentally contrasting in nature, with distinct values and desires revealed in the seemingly eternal struggle for power.¹⁰⁵

A novidade da tese de Cahn situa-se na constatação que os homens controlam a arena ao nível da supremacia física, mas as mulheres são as vencedoras das batalhas que se travam no plano emocional, não por questões de ordem social, mas por inerência fisio-biológica, alimentada por razões que se prendem com o género e o domínio territorial:

Sexual drive and a need for love propels men and women toward one another. Other instincts and desires drive them apart. Thus their relationships are necessary and intimate, yet contentious and often painful. One goal remains paramount: power, the capacity to impose will and thereby create order, establish values, and find meaning, purpose and identity.¹⁰⁶

Um olhar bem distinto do oferecido pelos estudos feministas, de género ou de poder, é o de Martin S. Regal que em 1995, na obra *Harold Pinter: A Question of Timing* opta por se concentrar no estudo dos fluxos temporais das peças de Pinter, evoluindo muito para além das noções sobejamente referidas do tempo, enquanto eterno associado da memória. Regal apresenta-nos o tempo subjectivo e perturbante, a vários níveis, das peças de Pinter inserindo-as em esquemas temporais que incluem contínuos e descontínuos e que servem de base conceptual para explicar o envolvimento do autor nas áreas do tempo e da memória - produto final da descontinuidade endémica a Pinter.

A divisão da análise de Regal agrupa as primeiras peças e as peças radiofónicas e televisivas, à luz de textos posteriores e confere um enfoque especial ao guião de Proust analisando-o até à elaboração de *No Man's Land* e apontando as diferenças principais entre Proust e Pinter - sendo o primeiro um mestre em elaboração de ideias e o segundo um perito em economia de meios e palavras. Por fim, Regal dedica um capítulo às obras pós-Proust.

Em relação às primeiras peças há a preocupação de realçar um aspecto marcante:

All the early plays offer such disorientations, confusions of identity and "emblems of silence", yet they rarely diverge from traditional time schemes. (...) Indeed, they draw attention to the effective sometimes at the expense of the reflexive so that we are more

aware of what a Pinter play is about while it is in performance than when it is over. (...) Thus while they sustain a continuity of action inside a broadly realistic time frame, they also suggest discontinuity and disruption.¹⁰⁷

De acordo com Regal, o paradoxo que a continuidade e descontinuidade deixam antever foi amplamente desenvolvido nas peças radiofónicas e televisivas que permitem enfatizar de forma mais precisa as idiossincrasias temporais. Este estudo de Regal foi importante na medida em que me ajudou a equacionar o que intitulei de “silêncio da Memória”, à luz destes fluxos/ unidades de tempo.

No campo das influências, Regal estabelece, no capítulo final, uma analogia interessante entre os pontos de convergência da obra de Proust e Kafka, à partida improváveis a nível de semelhanças, mas que vistos sob o olhar de Pinter adquirem uma possibilidade de relação já que aquilo que parece atrair o dramaturgo nestes autores resume-se numa frase:

While Proust looks forever backwards into the past, Kafka lingers in the present to avoid the future.¹⁰⁸

Já no início do século XXI, a crítica de Pinter tem vivido de estudos mais concentrados nas particularidades dos dramas. Aproveitando o septuagésimo aniversário do autor, a editora Routledge publicou sob a edição de Lois Gordon, *Pinter at 70: A Casebook*¹⁰⁹. Nesta colectânea de ensaios que reúne nomes

reconhecidos, já aqui citados – Lois Gordon, Ruby Cohn, Austin Quigley, Martin Esslin, Mel Gussow, Katherine Burkman, Susan Hollis Merritt, Francis Gillen, Michael Billington, entre outros – há a preocupação de apresentar outros ângulos na análise das obras – nomeadamente os aspectos políticos, as questões relacionadas com o processo criativo em Pinter e nas adaptações cinematográficas, que têm ocupado uma grande extensão da crítica que vai sendo feita, em parte por não estarem tão amplamente estudadas e constituírem território novo para investigar. Encontramos, igualmente, o revisitar de peças mais conhecidas e trabalhadas, como *The Homecoming* ou *The Dumb Waiter*, a par com novas tentativas de reposicionamento do drama de Pinter no seio do teatro moderno e contemporâneo e uma cronologia actualizada até 2000.

Claro que, como todas as edições comemorativas, o livro é um enfoque simultaneamente do Pinter *mainstream* e da crítica que lhe está associada que celebra o autor e, por isso, elogia detalhadamente o seu trabalho. Essencialmente, o mérito reside no facto de reunir nomes de críticos, especialistas em Pinter, que têm a possibilidade de fazerem uma espécie de viagem sentimental pelo que escreveram, décadas antes, sobre o autor¹¹⁰, contribuindo com novas propostas de análise, para futuras investigações bio-bibliográficas e acrescentando novos pontos de interesse a obras analisadas.

É o que faz Ruby Cohn no artigo “The Economy of *Betrayal*”, ao tratar os vários afluentes da linguagem em Pinter. Como estudiosa de Beckett e Pinter, a autora revela uma capacidade especial para articular

os dois autores, abordando as questões da linguagem e do silêncio e avançando com definições pertinentes, ao afirmar:

More repetitive than any verbal technique in Pinter's plays are his units of silence – indicated in print by comma, period, three dots, pause, and silence, which can function like musical notation for the actor. (...) Where Pinter's shaping most resembles that of Beckett is the rhythm of verbal duels. (...) Beckett's duologues are valiant strategies against the void. For Pinter, in contrast, the short-lined exchanges usually constitute an attack and defense.¹¹¹

Outro artigo digno de nota, é o de David Lodge, que faz uma análise estruturalista de *Last to Go*, partindo de conceito de “phatic communion” do antropólogo Malinowski – que postula que a principal função do discurso não é fornecer informações mas, essencialmente, manter o contacto entre os interlocutores – e aplicando o modelo estruturalista de Jakobson em que a mensagem transmitida no acto da fala que privilegia o contacto tem uma função fática. Diz Lodge acerca de *Last to Go*:

The sketch, we might, venture to say, is on one level about two lonely people who rather than face their own solitariness, late at night, desperately keep a conversation going although they have nothing substantial to communicate. Neither of them wants to be the last one to go (home).¹¹²

Lodge prossegue a sua análise do *sketch*, aplicando teorias sociolinguísticas de Deidre Burton, em articulação com noções de Greimas da semântica estruturalista, para concluir:

In "Last to Go" the life/death theme is represented as presence/absence. Life is presence, death is absence. Speech requires presence, and in phatic communion is used chiefly to maintain presence. The opposite of speech is silence, absence of speech, the "pause" that is such a characteristic feature of Pinter's drama. (...) The Semiotic structure of the sketch might therefore be summarised as: Speech is to Silence as George is to the last newspaper to go.¹¹³

Finalmente, um último artigo digno de menção é o de Kimball King, auxiliado por Marti Greene, intitulado "Pinter's Achievement and Modern Drama", que para além de percorrer os já referidos rótulos aplicados ao autor e referir os artistas que influenciaram Pinter, tem a originalidade de sublinhar os autores que Pinter, por seu turno, influenciou, nomeadamente Sam Shepard e David Mamet. O artigo conta ainda com dois gráficos que ilustram alguns pontos importantes do que o autor considera as "Trends in Pinter Scholarship": O primeiro gráfico apresenta a frequência com que as peças até *Other Places*, foram estudadas, sendo que na liderança se encontra *The Homecoming*; o segundo gráfico apresenta os tópicos mais investigados nas diferentes décadas, desde os anos sessenta até aos anos noventa¹¹⁴. A conclusão principal a retirar do último gráfico é que

os anos noventa são definitivamente a época do estudo da linguagem e dos filmes. Kimball defende também que o caminho a seguir na abordagem à obra de Pinter passa pela consulta dos manuscritos que foram doados pelo autor à British Library.

O livro termina com a apreciação de Michael Billington à última peça de Pinter, *Celebration*, e às inúmeras abordagens que o texto pode suscitar.

Na sequência dos ensaios comemorativos de Pinter, enquanto autor do cânone literário, surge, igualmente em 2001, *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, editado por Peter Raby. A colectânea, mais diversificada do que a anterior, apresenta várias perspectivas a nível da crítica e encontra-se dividida em três partes: A primeira aborda questões relacionadas com o texto e o seu contexto nas obras de Pinter; a segunda é dedicada à representação das peças de Pinter; a terceira centra-se nas reacções a Pinter.

Entre os vários artigos apresentados, realço, na primeira parte, o de Peter Raby, pela forma inovadora como se concentra em elaborar uma topografia das peças de Pinter que têm como cenário os centros urbanos, com os seus mitos subjacentes, concluindo:

Pinter explores the voices of the city, the languages of the capital. He deconstructs and reconstructs them. English is a language of pauses and hesitations, of polite evasions, of incompleteness, of what is implied but often left unspoken. It can also be a language of clipped precision, which can give the impression of certainty and clarity, but which also simultaneously contrives to obscure. In his

urban plays, Pinter explores and exposes an extraordinarily wide range of Englishness and English speech, cataloguing the voices of the city as accurately as he has indicated the topography.¹¹⁵

Na segunda parte destaco, igualmente pela originalidade, a análise de Richard Allen Cave, professor de Drama e Artes Teatrais, centrada na linguagem corporal dos dramas de Pinter, um assunto pouco desenvolvido, mas extremamente importante – até para o próprio Pinter pois, caso contrário, não faria tanta questão em encenar as suas peças e participar como actor – que lembra:

The body *speaks* truths, which the voice would often seek to deny.¹¹⁶

Neste segundo momento do livro, há ainda a referir os artigos de Peter Hall, sobre a sua experiência como encenador das peças de Pinter e o de Michael Pennington, enquanto actor, pelo testemunho que dão na primeira pessoa do que constitui trabalhar em proximidade com o autor e com os textos. No caso de Hall, temos uma visão muito clara do desafio que constitui para o encenador trabalhar os textos e do imenso prazer que sente ao ver que o seu trabalho e o dos actores resultou, a par com descrições de pequenos episódios que ajudam a perceber a visão de Pinter.¹¹⁷

Na terceira parte, evidencio o texto de Mireia Aragay, pela forma como questiona o Pós-modernismo, e a subjectividade que o termo abrange, em nome do que é entendido enquanto “politicamente

correcto” – que implica o respeito pelas opiniões alheias – lembrando que, por vezes, é necessário levantar a voz e remar contra a corrente, sem temer retaliações, esquecendo o que é social, ou politicamente aceite como paradigma. A autora valida, assim, as actuais tomadas de posição políticas de Pinter que, muitas vezes, são confundidas com exercícios de estilo e não como uma defesa inequívoca e apartidária dos direitos essenciais do ser humano. Conforme expliquei anteriormente, a propósito do discurso de aceitação do Nobel, discordo da autora por achar que não se trata de confundir as opiniões de Pinter com estilo, trata-se da *dramatização* que Pinter imprime às suas declarações que leva os críticos a tirarem essas ilações.

A crítica literária acerca de Harold Pinter é um verdadeiro trabalho em progressão, visto que diariamente se publicam novos textos, se encenam novas peças por todo o mundo. O próprio Pinter, enquanto cidadão do mundo, continua a intervir na vida política e social, ao mesmo tempo que publica poemas, lê discursos, escreve artigos, participa em peças como actor, o que proporciona novas vertentes de análise.

No momento actual, o rumo da crítica parece orientado para os guiões cinematográficos, estabelecendo comparações entre os textos originais e a rescrita de Pinter e para a seu exercício político de cidadania. Em paralelo, depois da descoberta da linguagem em Pinter e de todas as análises e denominações, os críticos começam a reencontrar o silêncio e a sua importância, sempre sublinhada pelo autor, numa época que, talvez por estar a estrear um novo século, se

quer “pós-qualquer-coisa” que ainda não foi devidamente classificada e que, precisamente por não ter sido nomeada, encontra no silêncio um reflexo dos tempos conturbados e repletos de subtextos que vivemos. Aliás, o comunicado que anunciava e justificava a atribuição do Nobel remete para este sentido, afirmando que Pinter:

(...) in his plays uncovers the precipice under everyday prattle and forces entry into oppression's closed rooms¹¹⁸

Independentemente de o Nobel, poder ser uma forma de premiar a sua posição contra a guerra¹¹⁹, há o reconhecimento do potencial enigmático e ameaçador que a linguagem quotidiana apresenta.

A crítica literária de Pinter não tem fim previsível, vive de oscilações, de modas que são catalogadas quando se encontra um padrão. As vozes dos críticos irão continuar a fazer-se ouvir, sobretudo porque os primeiros críticos continuam activos e a sustentar novas apreciações, num universo académico que penaliza seriamente quem está muito tempo sem publicar. A angústia da publicação, por si só, é suficiente para alimentar mais páginas sobre os dramas, os poemas, os guiões, as actuações, os artigos nos jornais, a vida privada, as entrevistas e tudo mais em que Pinter esteja envolvido, directa ou indirectamente. Acresce que os leitores da crítica de Pinter são, fundamentalmente, críticos de Pinter, o que origina debates intermináveis.

O desejo de Susan Merritt, anteriormente explicitado, de uma estreita colaboração entre os críticos, parece ganhar forma nas edições em que académicos de renome aceitam participar com artigos. Em todo o caso, em colaboração ou em profunda dissonância, as vozes da crítica estão muito longe de se silenciarem, embora seja a própria Susan Merritt que deixa a dúvida inquietante, após todo o seu trabalho metacrítico, ao lembrar:

Can humanity ever be post-contemporary, post-history, post-theory, post-criticism – and still be alive? Is anything definite/definitive, anything certain, beyond the immutability of change and human attraction and resistance to it? (...) – at times the most concealing and revealing final word *is* silence.¹²⁰

É por o silêncio se poder escrever que, neste início de século, tem vindo a aumentar este retorno ao estudo do não-dito, como forma de reflectir um estado geral de desassossego e perplexidade, às portas de um futuro atormentado por múltiplas incertezas, onde o único refúgio parece ser este silenciar das vozes e das emoções, numa contenção que acentua, não a falta de palavras, mas a falta de sentido(s).

Na exegese que elaborei sobre as várias perspectivas críticas, dos últimos trinta anos, encontro pontos afins com a terminologia de Hollis, Esslin, Merritt uma vez que, de acordo com a temática do silêncio que seleccionei como núcleo deste trabalho, me ajudaram a perspectivar a totalidade da obra dramática de Pinter e a tripartir a

análise que proponho sobre a permanência e a pertinência do que fica por comunicar. O que falta a Esslin e Hollis em 1970 e 71 - a capacidade de fugir à subordinação das opiniões do autor - sobra a Meritt, em 1995, que dispõe da apreciação de mais vinte cinco anos de crítica. Porém, nas afirmações directamente relacionadas com o silêncio, continuo a subscrever o modelo citado por Hollis e Esslin, mais junguiano, mais voltado para o que fica por dizer, no espaço entre as palavras.

3. Análise Temática das Peças – Silêncios Repletos de Sentido(s)

Como ficou ilustrado no subcapítulo precedente, os textos dramáticos de Harold Pinter têm sido objecto de várias denominações que abrangem temas tão diversos como visões psicanalíticas, políticas, linguísticas, entre outras.

Na proposta de análise que apresento, contemplo o estudo do não-dito e suas manifestações nas peças do autor, considerando três perspectivas, que acabam por dividir os textos em diferentes categorias de materialização do silêncio:

1. Textos dramáticos em que o mistério está presente e, por isso, é indizível, enquanto ameaça silenciosa, e incompreensível que paira sobre as personagens. Incluo nesta categoria as seguintes peças: *The Birthday Party*, *The Room*, *The Dumb Waiter*, *A Slight Ache*, *The Dwarfs*, *The Basement* e *Victoria Station*.
2. Peças em que as personagens se distinguem essencialmente pela sua verborreia ou violência física que, em muitos dos casos, apenas serve de subterfúgio a tudo aquilo que nunca poderão dizer. Embora exista, por vezes uma ameaça que paira sob as personagens, esta já não é inexplicável, ao contrário do que surge na primeira divisão, insere-se no domínio da opressão e é

criada por um enigma inicial. Essencialmente, procuro interpretar o subtexto que é deixado à mercê da recepção do leitor. São elas: *The Hothouse, A Night Out, The Caretaker, The Collection, The Lover, Night School, Revue Sketches* (que inclui *Trouble in the Works, The Black and White, Request Stop, Last to Go* e *Special Offer*) e *Revue Sketches II* (*That's Your Trouble, That's All, The Applicant* e *Interview*), *The Homecoming, Tea Party, No Man's Land, Precisely, One for the Road, Mountain Language, The New World Order, Party Time* e *Celebration*.

3. Textos em que o silêncio é o tema capital, ou em que o pensamento tem voz, através de monólogos, e as personagens falam de momentos passados, povoados de ausências e questões pendentes. Trata-se de um silêncio que tem como aliado primordial a memória, nas suas vertentes de recriação do passado e do esquecimento do presente. Considero as seguintes peças: *Landscape, Silence, Revue Sketches II* (*Night* e *Dialogue for Three*), *Old Times, Betrayal, Monologue, Family Voices, A Kind of Alaska, Moonlight* e *Ashes to Ashes*.

De notar que a divisão que estabeleci não pretende ser intrinsecamente redutora e que o facto de certos textos dramáticos revelarem um pendor mais definido que me leva a incluí-los numa das três categorias propostas, não exclui outras possibilidades de inserção e de análise no campo das perspectivas remanescentes. A

segmentação é fruto, primeiramente, de uma análise que percorre o fio condutor que interliga as peças, em termos do que considero a sua essência e que, por isso, as agrupa naturalmente em determinado secção, dependendo do enfoque maior na ameaça, no enigma, ou na memória.

3.1. A Ameaça Silenciosa

As primeiras peças de Harold Pinter apresentam um mundo aparentemente decalcado da realidade, com personagens que trocam palavras entre chás, cereais, ovos mexidos e torradas. Porém, desde o início, paira uma sombra de instabilidade, que vai adquirindo proporções avassaladoras que culmina, na maior parte das vezes, com a entrada de um elemento desconhecido, vindo do mundo exterior que não pode ser associado ao mundo dito “real”, pela sua estranheza e pelas alterações profundas que acaba por instalar no seio da micro “comunidade” que, até essa entrada, habitava o espaço. Os textos redimensionam os pequenos mundos domésticos e lembram que, antes de a ameaça se converter em gente, a instabilidade já existia nas relações entre os habitantes que se encontram, à semelhança do que acontece com o leite numa das peças, metaforicamente azedos. As presenças inusitadas que são admitidas no espaço familiar apenas agudizam a consciência prévia que tudo o que é exterior e desconhecido só pode ser sinónimo de ameaça. Aliás, tal forma alucinada de sentir o exterior como algo assustador começa por ser

um mero preconceito que se materializa, no final da peça, em punição para alguns dos habitantes do espaço, mas também, em certos casos, para os intrusos.

Em *The Birthday Party* o mistério está subjacente desde o início, com a simples presença de Stan e sobretudo com o seu passado desconhecido. McCann e Goldberg são a ameaça exterior que Stanley sempre temeu, são os que o vêm resgatar de um exílio para o levar para uma prisão diferente, com promessas de um rápido restabelecimento psíquico e de uma vida nova. Por conseguinte, a ameaça que os dois homens representam, não é mais do que a concretização dos medos de Stanley e, por isso, eles apenas colocam termo à angústia da espera da personagem, obcecada, desde o início, com o fantasma de ser descoberta.

Todas as personagens convocadas à celebração do alegado aniversário de Stanley estão, de certa forma, condenadas a não viverem os seus sonhos, a reprimirem os seus desejos: Meg nunca será mãe, nem a mulher fogosa e sensual que imagina ter sido na manhã seguinte à festa; Lulu nunca ultrapassará a sua condição de rapariga fácil que tenta seduzir os homens, mas que confunde um discurso banal de lisonja com a perspectiva de um grande amor; Petey nunca será o homem da casa no sentido de impor a sua vontade; Goldberg nunca foi o “Simey” da sua mãe ou da sua mulher, ou o “Benny” do seu pai como gosta de fantasiar; McCann nunca será o inquiridor principal, apesar de parecer o mais frio e equilibrado dos dois homens; finalmente, Stanley nunca conseguirá escapar ao

passado e viver a sua ilusão de grande pianista reformado numa pensão ao pé do mar. A culpabilização a que as personagens se votam, antes de serem descobertas e torturadas, é a maior das ameaças silenciosas em *The Birthday Party*, pois deposita no medo do indivíduo o princípio de todas as angústias. Quando McCann e Goldberg – curiosamente dois nomes (um irlandês e outro judeu) com que Pinter, subtilmente, inverte a história moderna, ao colocar no papel de inquisidores, potenciais estereótipos de abusos – interrogam Stanley, confundindo-o com versões díspares da sua vida passada e lembrando-lhe a sua deserção da “organização”, apenas têm como objectivo, não a obtenção de respostas, mas o silenciar definitivo e sem escrúpulos da vítima. Quando Stanley se mostra incapaz de articular uma resposta em relação ao ovo e à galinha, os dois dão por concluída a primeira parte da investida, para atacarem feroz e impiedosamente na festa e alcançarem o xeque-mate final na manhã seguinte, quando vão buscar Stanley ao quarto.

Tal como acontece em *The Room*, *Tea Party* e *A Slight Ache*, o silêncio associa-se à perda da visão, como se alienar a capacidade de verbalizar fosse sinónimo de cegueira: Stanley primeiro “empresta” os óculos a Goldberg, depois deixa-se vender durante o jogo e, por último, é remetido a um estado quase catatónico em que, após um imenso esforço e concentração, só consegue emitir grunhidos. A imagem final do Stanley de fato e gravata, semelhante aos seus acompanhantes, que é levado num carro, vítima de um “esgotamento nervoso”, apresenta um homem esvaziado de sentido, prestes a ser

reformulado porque está finalmente no estado *post mortem* que Goldberg diagnosticou anteriormente, pronto para ser esterilizado:

You're dead. You can't live, you can't think, you can't love. You're dead. You're a plague gone bad. There's no juice in you. You're nothing but an odour!¹²¹

Quando Petey, incapaz de fazer frente a Goldberg e McCann, desiste de tentar impedir que Stanley seja levado e lhe diz a frase, que segundo Pinter é a mais importante da peça,

Stan, don't let them tell you what to do!¹²²

é demasiado tarde para Stan, Petey e todas as personagens intervenientes, recuperarem a sua autonomia e cessarem a sua condição de marionetas à mercê de alguém, ou dos seus próprios medos. A única alternativa verosímil parece ser a de Stanley, cujo silêncio é mais profundo que a capacidade de articulação da fala e vem provar que o clímax do terror também pode ter uma capacidade exorcizadora, uma vez que o liberta de uma vida angustiada para uma morte ou uma existência vegetal, ambas distantes do sofrimento psíquico inicial.

O "Monty" de que falam Goldberg e McCann fica por explicar, pode ser um cemitério, um sanatório, o nome da organização, ou simplesmente de um médico e, no contexto em que é referido, torna-se numa espécie de *Godot* beckettiano, pois é desarrazoado

acreditar que a vida de Stanley irá melhorar, em termos do restaurar da sua sanidade mental.

No caso de *The Room*, as ameaças vindas do exterior sucedem a um ritmo imparável. Porém, a ameaça inicial vem, uma vez mais, do interior da casa, com a personagem de Rose permanentemente em estado de alerta, tentando distrair os seus temores, falando ininterruptamente de banalidades e mantendo um falso diálogo, tendo por interlocutor um marido silencioso e distante que só manifesta algum entusiasmo quando, na cena final, fala pela primeira vez para reportar a forma como dominou a carrinha e chegou a casa bem, apesar das condições atmosféricas extremamente adversas para a condução.

A presença do mistério em *The Room* começa por se evidenciar na interrogação de Rose sobre a identidade dos inquilinos que habitam a cave. O grau de perplexidade agrava-se com a entrada de Mr. Kidd que aparenta ter sérios problemas auditivos. Mr. Kidd continua o esquema dialógico de Rose, ao dirigir-se sempre a Mr. Hudd, apesar de ser Rose quem responde a todas as perguntas. Graças à presença de Mr. Kidd, ficamos a saber que os Hudds habitam um quarto, que já foi seu, numa casa grande, apesar de não saberem ao certo o número de andares e de desconhecerem por completo os vizinhos, ou mesmo a simples evidência de a casa ter, ou não, mais ocupantes.

O nervosismo de Rose aumenta quando, ao abrir a porta, acidentalmente, descobre o casal Sands. O diálogo dos Sands, com os

seus pequenos desentendimentos e tudo o que deixam escapar sobre a casa e o facto de, alegadamente, o quarto de Rose estar disponível para alugar, apenas adensa o tormento da inquilina. A penumbra da casa, a escuridão da rua e a presença inexplicável do casal pressagiam algo insólito.

Tal como em *The Birthday Party*, em que a presença de Goldberg e McCann começa por ser anunciada, deixando uma sensação inusitada a pairar, também o casal Sands fala de um homem na cave e, de seguida, após a saída dos Sands, para avolumar a tensão, surge de novo Mr. Kidd a solicitar que Rose receba o inquilino misterioso, que deseja falar com ela. A entrada de Riley é a concretização palpável dos receios de Rose, em relação ao que está “enterrado” na cave, como se o seu passado inexoravelmente a apanhasse e ela sempre tivesse noção que assim aconteceria. O facto de Riley ser cego expressa, metaforicamente, toda a invisibilidade da vida de Rose, sempre trancada numa casa escura, incapaz de enfrentar o exterior. O pedido de Riley, emissário do pai, ou o próprio pai de Rose/Sal, para regressar a casa produz a derrocada final no seu mundo, mas é o próprio Riley, juntamente com Rose, quem sofre as consequências da intrusão, ao ser selvaticamente espancado por Bert, sem qualquer motivo aparente. No final, a cegueira de Rose apenas encontra uma manifestação fisiológica para uma vida passada na penumbra, embora a expressão última possa apenas ser interpretada como um fechar dos olhos, uma recusa determinada em encarar a brutalidade do marido, o seu passado e a sua condenação.

Em *The Dumb Waiter* a ameaça está desde sempre presente pois, como se percebe no final, o trabalho dos dois assassinos é a morte de um deles. É como se, através de Gus e Ben, retrospectivamente se pudesse finalmente compreender a actividade a que Goldberg e McCann se dedicam. As fontes do insólito convergem para a presença de um elevador – criado mudo – aparentemente inactivo, mas que persiste em subir e descer, com os pedidos mais extemporâneos. A preocupação continua a ser a mesma das personagens anteriores, o facto de o espaço poder ser invadido por alguma presença, o olhar por detrás do ombro, no pânico de ser descoberto. No intervalo da espera por instruções, as personagens entretêm-se com jogos linguísticos, leituras do jornal e tentam satisfazer os caprichos gastronómicos que o monta-cargas lhes apresenta. As personagens Goldberg e McCann são as que mais se assemelham à parelha Vladimir e Estragon, de *En Attendant Godot*, pois também eles não se deslocam, visto poderem ser convocados, a qualquer momento, por uma entidade que desconhecem mas que, no caso dos mercenários, lhes fornece instruções precisas sobre o próximo alvo a abater. No final, uma vez mais, o desfecho fica em aberto, sendo povoado por um longo silêncio e o que transparece é a ideia repetida que as personagens, por mais inverosímeis que sejam as situações, nada questionam, pois estão encarceradas na vida e não encontram uma fuga digna que ponha termo ao pânico da própria existência.

A condição de exílio do eu é reformulada e aperfeiçoada em *A Slight Ache*: Edward e Flora pertencem a uma condição social diferente de Rose e Bert, ou Meg e Petey e, por isso, a forma como embalam o vazio da suas existências é mais elaborada, com discussões sobre os termos latinos adequados para as flores que crescem no jardim. Porém, a perplexidade e o medo do exterior têm a mesma raiz dos casais anteriormente referidos.

Edward queixa-se, desde o início, de uma dor nos olhos e perde-se com detalhes de como matar uma vespa que é atraída para o pote de geleia, ou a presença misteriosa de um vendedor de fósforos, com o um tabuleiro, junto ao muro da propriedade. A obsessão de Edward pelo Matchseller pode ser manipulada de acordo com a encenação da peça¹²³, visto que o facto determinante não é a existência ou não do vendedor, é o pânico insano de Edward. Uma das diferenças, em relação às peças já comentadas, consiste na presença feminina de Flora que atrai o vendedor à casa e obriga o marido a confrontar as suas apreensões. A reviravolta final, em que o vendedor de fósforos arrebatava o lugar de Edward sem ter emitido um único som, apesar de explícita, é igualmente desconcertante e incompreensível. Porém, Edward, ao tomar o lugar do vendedor, alcança a proeza de trocar de papel e deixa outro mistério por equacionar, o de quem é, na realidade, o verdadeiro usurpado.

Uma situação idêntica volta a verificar-se no desfecho de *The Basement*, razão que me faz incluir a peça nesta categoria. Embora o mistério não seja tão inusitado e inexplicável, existe igualmente uma

intrusão inicial – primeiro de Stott, depois de Jane. As únicas manifestações mais invulgares são a constante mudança da decoração da casa e o posicionamento das personagens Stott e Law em função da luta silenciosa pela posse da casa e da atenção de Jane. Quando se dá a redecoração final e vemos Law à porta de Stott com Jane, ficamos, uma vez mais, divididos quanto à possibilidade de quem domina agora o espaço – Stott – ser o grande derrotado.

A peça anterior a *The Basement*, *The Dwarfs*, inicialmente concebida como um romance e readaptada como texto dramático, em 1960 para a BBC e reformulada numa outra versão, em 1963, apresenta um triângulo masculino que luta pela permanência territorial e afectiva, sendo que uma das personagens, Len, vive acometido de presumíveis alucinações com anões que vivem no seu jardim. Mark e Pete lutam pela amizade e permanência de Len. Len é como um Hamlet moderno, daí que pergunte:

The point is, who are you? (...) But who you are I can even begin to recognize and sometimes I recognize it so wholly, so forcibly, I can't look, and how can I be certain of what I see?¹²⁴

As dificuldades que perpassam a vida das três personagens resumem-se a uma vontade comum: a de serem reconhecidos e, cada qual de sua forma, luta pelo conhecimento de si e do outro com todo o fatalismo inerente a uma demanda tão utópica. A relação entre os três é semelhante ao trabalho que os anões desenvolvem no jardim. Depois de Pete e Mark terem apontado os defeitos mais marcantes que

encontram um no outro, Pete sai e entra Len dizendo que tudo mudou, já que os anões deram por concluída a limpeza e, no jardim, apenas subsiste relva, um arbusto e uma flor. Tendo isto em mente, o final parece mais otimista, mas a mudança, de acordo com a alucinação de Len, é apenas o prenúncio de algo mais avassalador. O que parecia um desertar dos anões, consiste numa intrusão superior na mente de Len, que não consegue encarar a vida com esperança, uma vez que a mudança, mesmo quando se apresenta de forma positiva, só pode trazer malefícios, pois os intrusos maiores não são os anões mas, uma vez mais, as personagens.

Tal como em *The Caretaker*, peça imediatamente anterior a esta, há um certo pendor lúdico que não pode ser descurado numa análise mais aprofundada, visto que as personagens jogam com as suas emoções, com as relações que estabelecem umas com as outras e com o redimensionar do espaço à medida das suas possibilidades e estilo de vida.

Em *Victoria Station*, o silêncio é usado através da forma de ruído branco que o receptor da central de táxis produz e está presente em cada tentativa desesperada do controlador para obter uma resposta de um outro interlocutor, que não o condutor do táxi 274. A intrusão é diferente, pois tem somente a forma de voz e silêncio, não vive de uma presença física que se impõe, antes de uma recusa por parte do condutor em regressar à estação de Victoria. Em comum, taxista e controlador partilham o isolamento e a angústia de não encontrarem

um interlocutor adequado. Diz, em dado momento, o controlador, sintetizando a sua condição:

I'm just talking into this machine trying to make some sense out of our lives. That's my function.¹²⁵

O taxista está preso no Ford Cortina e abandonou a sua profissão ao encostar metafórica e literalmente o carro com um passageiro a bordo e falhando a sua missão de chegar a um destino. O controlador, com o passar da noite, acaba embriagado pelo isolamento do taxista e solta as rédeas aos seus fantasmas. No final, deixa-se contagiar e também ele abandona o seu posto e a sua missão de guiar os outros, para ir ao encontro do taxista, numa terra de ninguém, visto que a localização exacta do veículo 274 permanece desconhecida. Uma vez mais, encontramos o paralelo com as peças radiofónicas de Samuel Beckett, com as suas vozes sem corpo, à deriva num limbo sem sentido, nem desejo de libertação.

Importante notar como, decorridos 24 anos entre a apresentação de *The Birthday Party* e *Victoria Station* a expressão da solidão personificada em silêncios atemorizadores permanece, ainda que reinventada, esbatendo-se progressivamente a divisão vítima – vitimador e acentuando-se apenas a reclusão silenciosa ao indizível que perpetua a ideia fundadora que a ameaça começa no âmago do indivíduo.

3.2. O Silêncio que as Palavras Escondem

Nos textos dramáticos que incluí no fraccionamento proposto considerei como *leitmotif* primordial as palavras ininterruptas que são usadas com duas finalidades distintas: seja para silenciar de forma peremptória os interlocutores, seja para tentar espantar o silêncio que ameaça as personagens. Apesar de se tratar de uma característica que também se verifica nos textos que incluí no ponto anterior – basta lembrar o exemplo de *The Birthday Party* –, a grande diferença consiste na anulação da existência de uma força misteriosa, de um intruso que viola o espaço e corporiza os medos das personagens, isto porque, apesar da sua estranheza, muitas das situações continuam.

Em *The Hothouse*, peça que começou por ser escrita em 1958 e que Pinter abandonou, para retomar 21 anos depois, não é evidente, desde o início, que a acção decorre num sanatório. A grande conclusão que se retira é que o pessoal médico e auxiliar está mais perturbado que todos os que sofrem de uma patologia real e que, por isso, estão internados. O que importa salientar é a forma como o poder instituído usa as palavras para subjugar e adensar a alienação, a par com a aplicação indiferenciada de violência física, na forma de choques eléctricos, violação e assassinato. É como se o sanatório fosse uma torre de Babel com todas as atrocidades possíveis em exibição. O massacre final acaba por não constituir o clímax da acção, pois não prenuncia uma renovação, apenas a perpetuação das desumanidades, com um novo opressor a ocupar o posto de chefia.

A grande vítima sacrificial é Lamb – que tem o destino delineado no próprio nome – cujos interrogatórios, que ao princípio são encarados com uma certa euforia, reduzem ao transe catatónico final. A peça termina com as didascálias que reportam o estado de Lamb pois ele, apesar de fazer parte dos empregados, responsável pelo trancar e destrancar das portas, é a parábola de todos os doentes que se encontram na instituição que, antes de estarem presos num sanatório de horrores, já eram prisioneiros das suas mentes. A actuação atroz dos empregados só intensifica a privação da liberdade, estendendo-a ao domínio dos direitos básicos de respeito pela vida humana. Ao ficar preso, servindo de bode expiatório, cúmplice da chacina alegadamente desencadeada pelos doentes, o silêncio final de Lamb é semelhante ao de Stan, uma vez que representa a incapacidade de reacção face à torrente de palavras a que foi submetido até emudecer. A verborreia constitui uma das armas de Roote, Cutts, Gibbs e Lush que esconde, em discursos pretensamente elaborados, em que os pacientes são reduzidos a números, a manietação das suas mentes e as suas frustrações. Todo o subtexto que se pode intuir das palavras de Roote, Cutts, Gibbs e Lush está povoado de insatisfação com as suas vidas e de tentativas para agradar aos demais, com a pior das intenções.

A mensagem é violenta mas, como Pinter não se cansa de sublinhar, o mundo é feito de violência gratuita e aparentemente inverosímil, e não apresenta redenção, uma vez que não há uma verdadeira punição, apenas mudam os nomes dos agressores. A única

possível réstia de equidade é a ironia de os opressores se tornarem nos alvos da violência que instituíram primeiramente, porém isso não constitui uma fonte de justiça ou alívio, apenas se transforma em mais outro mal, cicatriz axiomática dos tempos que vivemos.

O mesmo se verifica na peça *The Applicant - in: Revue Sketches* // – onde um candidato, curiosamente de nome Lamb, é assaltado pela entrevistadora com perguntas impossíveis, que lembram o diálogo entre Cutts e Lamb, mas que não adquire proporções tão devastadoras, pela escassa dimensão do esboço e que apenas deixa o leitor dividido entre o humor e a violência.

A Night Out convoca uma nova vítima, Albert, que está condenado a viver a maioridade plena sob o jugo de uma mãe castradora, que utiliza como arma primordial a chantagem psicológica, com que lembra constantemente o filho da sua condição de viúva. A escravidão filial impede que Albert estabeleça vínculos sociais com os seus colegas de trabalho e amigos, vivendo por isso marginalizado em todos os quadrantes.

A violência que Albert liberta, primeiro na mãe, depois na rapariga, é o culminar de anos de sucessivos abusos, é a sua forma de responder, pois o silêncio não chega para eliminar o adversário. A sua fala mais longa¹²⁶ não é dirigida à rapariga, mas à mãe que julga ter assassinado. No final, o pesadelo parece recomeçar, embora o leitor fique com a certeza que Albert, com ou sem a mãe, está condenado a uma existência defensiva com manifestações pontuais de raiva incontida. Igualmente estranha é a atitude da mãe, disposta a

esquecer e desculpar, mais preocupada com a ausência do filho que com a agressão brutal de que foi vítima, tudo para não ficar sozinha e para tentar restabelecer a sinistra hierarquia da relação entre os dois.

The Caretaker apresenta uma inversão de valores, uma vez que Davies inicialmente digno de compaixão por parte de Aston, e também, provavelmente, do leitor, revela-se um homem capaz dos actos mais desesperados para assegurar a sua permanência numa casa onde entrou por caridade. A grande incapacidade da vida de Davies não se prende com o facto de ter perdido, hipoteticamente, os seus papéis que estão à espera de ser resgatados em Sidcup, o seu maior mal é a admissão voluntária que nunca sonhou na vida e que tem orgulho que assim seja. Quando Aston refere, desde o início, que Davies tem um sono atribulado e murmura, ele nega de imediato. Ao nível do subtexto, encontramos três registos diferentes, ocultos nas palavras de Aston, Mick e Davies.

Os discursos de Aston são, a meu ver, os mais genuínos, até pelo facto de ele ter sido vítima de tratamentos por choques eléctricos e estar um pouco adormecido para a vida, tendo como única ambição construir um abrigo de madeira, no exterior da casa. Enquanto não consegue realizar esse desejo, dá abrigo a Davies, tenta cuidar dele, pois é uma forma de adquirir alguma autonomia, representando para outrem o que o seu irmão representa para si.

Mick é o irmão mais velho que é dono do quarto, embora sonhe com um palácio, e é quem toma conta de Aston e lhe permite algumas excentricidades, como trazer estranhos para co-habitarem no seu

espaço. Mick parece divertido com a situação e trata Davies como um interveniente num jogo, aproveitando para interrogá-lo e deixando-o acreditar que poderá ter um futuro de zelador, ou decorador de interiores. O jogo é empreendido por Mick que manipula Aston e Davies como peões, fazendo a Davies o que não pode fazer ao irmão – excepção feita a um único ataque isolado a Aston, quando lhe parte o Buda. No final, Mick prescinde de Davies, pois a consanguinidade acaba por ser mais importante.

Davies é o que mais se esconde atrás das palavras, é o mais solitário dos homens, uma personagem à mercê dos outros que tenta compensar a sua falta de vínculos afectivos passados e presentes com uma atitude pretensamente segura, negando que se encontra numa situação frágil, assustado e à mercê da bondade de perfeitos estranhos. De notar que rejeita sistematicamente as ofertas de roupas e de sapatos, mas acaba por escolher uma casaca de veludo encarnada, símbolo do seu desfasamento face à realidade. Ao tentar manipular os afectos dos dois irmãos, socorrendo-se de todos os meios ao seu alcance, incluindo as alucinações de Aston, Davies perde a possibilidade de ter abrigo, de se reformular enquanto homem, por isso, o seu discurso final pleno de reticências, apenas o remete para a condição de homem desesperado e inarticulado que culmina num longo silêncio. A sua preocupação com os pingos no balde e o seu destino quando estivesse cheio resultam como uma metáfora da sua permanência na casa, que cessa quando os irmãos se cansam do jogo. Ao contrário do que acontece com outras peças, a intrusão não

provoca o colapso dos habitantes iniciais da casa, apenas reforça os seus laços fraternais, pois todo o mal que existe com Aston e Mick é anterior à chegada de Davies.

Em *No Man's Land*, o tópico de dar abrigo a outrem persiste: Spooner, à semelhança de Davies, para quem está de visita, é bastante assertivo na forma como trata o seu anfitrião, como comanda os jogos de linguagem que encetam. Tal como Davies se orgulha de nunca ter sonhado, Spooner declara que a sua força provém do facto de nunca ter sido amado. A única fala plena de sentido é a resposta que Spooner dá a Hirst, no final, desnudando a frágil condição de ser humano, que ambos partilham, apesar das diferenças sociais, juntamente com o silêncio e a solidão de se sentirem desajustados em toda a parte, nessa terra de ninguém, metáfora do terreno junto ao muro de Berlim:

You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows older, but which remains forever, icy and silent.¹²⁷

A temática é recuperada, na personagem do criado de *Celebration*, também ela capaz de intervir e articular opiniões a (des)propósito de tudo, para no final revelar a sua verdade sobre a existência.

The Collection, a par com *The Lover*, explora o tema do adultério, sob uma perspectiva lúdica. No caso da primeira peça, os dois casais Bill e Harry, Stella e James, jogam uma espécie de “verdade ou consequência”. Stella dá o mote do jogo mas, curiosamente, acaba

por não estar directamente envolvida na partida. Estabelece-se um triângulo masculino entre Harry, Bill e James, mediado por uma cabina telefónica, que oscila entre a hostilidade pura e o afável convívio. O motivo que os tornou familiares – a presumível traição de Stella e Bill – torna-se acessório, a partir do momento em que James invade a casa de Harry e Bill. É uma partida recheada de troféus, onde azeitonas e facas servem de armas que vão dando pequenas vitórias intercalares a cada um dos intervenientes. A conclusão é pouco relevante pois o adultério também o parece ser, embora no final, Stella, que no decorrer do percurso inquisitório do marido permaneceu sozinha em casa, ganhe o jogo de forma indiscutível, no silêncio com que recusa uma confirmação da versão final de James.

Tanto *The Collection*, como *The Lover*, veiculam a mensagem que o jogo de subentendidos é necessário, mesmo indispensável para a permanência da estabilidade entre as relações. James diz a Bill:

It's just a game, that's all. (...) I say, you're a bit of a spoilsport, aren't you?¹²⁸

Da mesma forma, Richard diz a Sarah:

Come on, don't be a spoilsport.¹²⁹

The Lover explora as possibilidades de uma fantasia sexual entre Sarah e Richard, casados há dez anos, que lentamente se vai esgotando e mostrando sinais de desgaste, permanecendo apenas

uma infelicidade latente para os dois elementos. Richard tem um papel mais activo porque se ausenta do espaço da casa para voltar enquanto Max (único nome que Pinter altera nos diálogos). Sarah existe como prostituta apenas na imaginação de Richard, num espaço distinto, por isso não tem de personificar essa personagem a que o amante/marido se refere. Só quando o jogo parece criar um ponto de ruptura em Max/Richard as personagens se vêm confrontadas, a um nível mais abstracto, com a relação de Max e Sarah, ou de Richard com a sua prostituta. A solução para evitar o colapso é a convergência e a inversão das situações, sendo que Richard transforma-se num amante nocturno, de fato e gravata e Sarah na prostituta da cidade. As palavras finais de Richard são um imperativo à mudança que, a um nível superficial, consiste numa troca de vestido, mas numa dimensão mais ampla, se refere às alterações que têm de fazer, enquanto casal, para se reinventarem uma vez mais. Richard transforma-se em Max e Sarah na prostituta, como se os amantes de ambos fossem agora um novo casal.

Os dois textos são exemplificativos de como as preocupações de Pinter parecem dar continuidade à mudança de rota, pois verifica-se um abandonar lento da violência física inusitada, para um jogo calculado em que a mente é orquestrada e corrompida subtilmente e, embora as cicatrizes produzidas sejam visíveis, a dor da ferida é vivida no silêncio, nas pausas e nas hesitações.

Night School, na mesma linha de interpretação de peças anteriores, vive de mal-entendidos, mas a dimensão da mentira é

maior, pois esconde a vontade que as personagens têm de ser vistas pelos outros de outra forma. Face ao descontentamento com as suas próprias vidas, Walter e Sally forjam uma ocupação diferente, com um passado distinto, para esconderem a insegurança e a vergonha que têm do seu presente. Walter é tão mau a falsificar documentos como a excogitar histórias sobre a vida. O texto acentua que o problema não é viver com a mentira, é sobreviver à sua descoberta, por isso Sally tem de partir, para tentar salvaguardar alguma credibilidade à sua fantasia de professora do ensino nocturno, não tanto para que os outros acreditem na mentira, antes para que ela possa continuar a viver a sua ilusão.

Revue Sketches (que inclui *Trouble in the Works*, *The Black and White*, *Request Stop*, *Last to Go*, *Special Offer*) apresenta, de forma breve, estratégias para contornar o silêncio e a solidão, através de diálogos despropositados, em que as repetições e aliteraões formam uma cadência inebriante, esvaziada de conteúdos, mas que permite aos interlocutores, enquanto as palavras flúem, a expulsão do silêncio das suas vidas. Tal como o jornal em *The Last to Go*, ninguém quer ser o último a falar ou a partir. O mesmo se verifica em *That's Your Trouble*, *That's All* e *Interview (Revue Sketches II)*, onde a redundância a propósito de assuntos triviais ganha uma nova dimensão que aponta a vontade de manter o diálogo aceso, mesmo depois de se ter esgotado a substância. Em *Revue Sketches* as conversas de circunstância, que parecem inoportunas, reflectem um exercício diário que todas as pessoas experienciam, como forma de quebrar silêncios

incómodos ou de fugir à constatação que, na esmagadora maioria das vezes, não temos nada realmente importante a dizer: basta considerar uma conversa telefónica para percebermos que nem sempre é fácil ser breve, há que despender palavras, por vezes escusadas, para obedecer a fórmulas de saudação e despedida e ter o cuidado de acabar a ligação com a certeza que a relação que nos une ao interlocutor ainda tem um futuro.

O mesmo modelo é seguido em *Precisely*, na forma como Roger e Stephen casualmente discutem números de mortos, querendo ironicamente matar quem não aceitar a precisão dos algarismos que avançam. As vítimas fatais são um pretexto, como falar do tempo, para os interlocutores manterem uma conversa acesa que lhes transmita a noção de serem importantes e até inteligentes.

The Homecoming já foi abordado numa multiplicidade de perspectivas que deixam pouca margem para uma análise que introduza noções originais. Parece-me importante, no contexto em que incluí a peça, apenas realçar o que as personagens sistematicamente silenciam, nos seus discursos violentos e ignescentes:

Em Max, a vergonha de ter de viver com o adultério da mulher falecida; em Sam o remorso de saber o que se passou com Jessie e omitir a verdade a Max; em Lenny, Joey e Teddy a incapacidade de amar, vítimas da condenação que o casamento fracassado dos seus pais lhes incutiu - Lenny procura refúgio no exercício da violência verbal e na agressão física a outras mulheres; Teddy foge para outro

país, tentando escapar à vergonha que sente da sua progeneritura e procurando satisfação profissional e intelectual, através da obtenção de graus académicos e da publicação de livros; Joey refugia-se na força física, enquanto pugilista – e em Ruth a incapacidade de fugir ao passado reconverte-a naquilo que nunca devia ter deixado de ser. Ruth é, em certa medida, uma continuação mais elaborada de Sally de *Night School*, pois tem a capacidade de tomar as rédeas da sua vida, assumindo a sua condição. Ela controla o “clube” de homens que habita a casa, ao reavivar a memória da presença de Jessie, enquanto mãe e meretriz, devolvendo aos habitantes o conforto de uma situação que sempre lhes foi desfavorável, porém familiar. O verdadeiro regresso é o de Ruth, que reinstala os motivos iniciais que levaram Teddy a desertar, embora seja detectável no marido uma filiação obscura aos desígnios masculinos vigentes na casa paterna, pela forma natural e desligada como “devolve” a mulher e aceita as condições propostas. Todas as reticências, pausas e silêncios que têm sido minuciosamente perscrutados, a propósito do texto, apenas enfatizam essa guerra-fria que as personagens travam em campo aberto, de acordo com a estratégia atacante, defensiva, ou evasiva de cada uma.

Tea Party, escrita inicialmente em forma de conto, em 1963, foi reformulada como peça, para ser transmitida em 16 países pela BBC, sob a designação de “The Largest Theatre in the World”, em Março de 1965. À semelhança do que acontece com outros textos, em *Tea Party* a presença do silêncio torna-se especialmente marcante, uma vez que

nas últimas oito páginas, que correspondem à festa, Disson mantém-se vendado, em silêncio, tentando descodificar os sons que o rodeiam, até ao estado de catatonia final, quando cai sentado e a venda lhe é retirada, expondo os seus olhos abertos e a sua existência cega, surda e muda para tudo o que o rodeia: a mulher que lhe é socialmente superior, o cunhado, igualmente superior em termos de estatuto, mas dependente financeiramente da produtividade da empresa de pedais de autoclismo de Disson, a secretária com quem inicia um jogo de sedução, que culmina com o deixar-se vender para lhe poder tocar, e os filhos com os quais não partilha um vínculo afectivo forte.

A cegueira de Disson e a venda, inicialmente posta para repousar os olhos e exercer pressão sobre as têmporas, constituem um escape para algo que está presente desde o início da peça - a invisibilidade com que é encarado pelas demais personagens que vivem em torno dele, por razões materiais. O complexo de inferioridade de Disson é alimentado até ao estado final de mutismo em que o anfitrião da festa se coloca, ao escutar sem ver, nem ser visto, tentando captar fragmentos de conversas, entre murmúrios, sussurros e silêncios.

One for the Road, *Mountain Language* e *The New World Order*, textos dos anos oitenta e noventa, desenvolvem o tópico da violência associada ao poder coercivo das palavras e da linguagem. O que liga os três textos, catalogados como políticos pela maior parte da crítica, é a forma como o poder instituído utiliza um discurso extemporâneo

que acompanha a violência física e a forma como as vítimas, no seu silêncio e passividade físicas, se destacam do opressor.

One for the Road é um texto pleno de equívocos que vive de quatro momentos fulcrais em que Nicholas tenta interrogar Victor, Nicky e Gila. Face à aparente entronização que Nicholas faz da sua pessoa, Victor remete-se ao silêncio, pedindo, na sua sexta intervenção, que o matem. A lógica de Nicholas é irracional e obedece a um esquema que tem como aparente finalidade que os prisioneiros o respeitem e o temam. Para isso, o discurso com Victor é pretensamente elaborado, passando por homem informado e culto. Com Nicky, a verdadeira criança na idade das questões incessantes parece ser Nicholas (facto a que não é alheia a semelhança do nome), e com Gila a tentativa intimidadora tem um efeito mais imediato, por ela já ter sido vítima da selvajaria dos soldados. O texto termina de forma brutal devido à menção de Nicky no pretérito, facto que deixa antever o pior dos desfechos, sem que haja a formalização da acusação que pende sobre a família. O seu desmembramento parece fruto irracional de uma escolha aleatória perversa, que sublinha o que tantas vezes se verifica no mundo actual, que nos silencia com manifestações inesperadas de violência.

Mountain Language, peça inspirada na visita que Pinter fez à Turquia com Arthur Miller onde constatou que os Curdos não podiam falar a sua língua¹³⁰, destaca a mesma questão do deslumbramento do poder por parte de quem o exerce. Tanto o sargento como os guardas prisionais manifestam a superioridade que os separa dos reclusos e

das suas famílias, com a prática repetida da violência e da imposição de leis absurdas e díspares. Das várias situações que vão sendo apresentadas, a última – a mãe que visita o filho – é a mais emblemática pois a senhora vence o opressor com a perenidade do silêncio. A mãe do prisioneiro é silenciada pelos guardas, mas quando estes tentam inverter o processo, instigando-a a falar o seu dialecto, não obtêm quaisquer resultados, prova que o silêncio pode triunfar sobre as palavras e sobre as agressões físicas.

Em *The New World Order*, peça de 1991, o pendor politicamente mais intervencionista adensa-se, pois estamos perante dois torturadores que confrontam estratégias de linguagem, com o objectivo de limparem o mundo e de o manterem asseado, em nome da democracia – treze anos após a primeira apresentação, poder-se-ia facilmente encontrar cenários, no quadro político internacional, onde situações idênticas se verificam. Não obstante, há simultaneamente um retrocesso, em termos de temática recorrente em Pinter, que nos lembra as duplas de *The Birthday Party* e de *The Dumb Waiter* entretidas com os seus jogos de palavras. Uma vez mais, o que fica é o silêncio expectante do condenado vendado, presente desde o início, mas incapaz de emitir um único som.

Party Time e *Celebration* posicionam-se num outro ponto da esfera temática de Pinter que nos lembra o esvaziamento e a superficialidade da maior parte das relações sociais. Em comum partilham a surpresa dos monólogos finais de Jimmy e do criado que se, inicialmente, parecem contrastar fortemente com a natureza das

conversas que perpassam a festa e o jantar, acabam por se revelar como a verbalização dos vários medos e terrores que se foram insinuando.

No caso de *Party Time*, a comemoração mascara uma situação de instabilidade no exterior, com bloqueios de estrada e soldados, ameaça que Gavin, enquanto anfitrião, refere no final da festa. Existe um segundo ponto que gera algum interesse que consiste na insistência com que Dusty alude ao que aconteceu ao seu irmão Jimmy. Subsiste a dúvida se, de facto, Dusty sabe o que se passou e apenas quer reconhecimento por parte dos outros convidados, ou se deseja ser esclarecida. Em qualquer dos casos, as suas tentativas são sempre incapacitadas pelo marido, Terry, que insiste em afastar esse tópico, tentando que o assunto principal seja a discussão de um novo e moderno ginásio que quase todos os convidados frequentam.

Se a festa disfarça o que se passa no exterior, o tópico do ginásio ajuda a camuflar as angústias das personagens. Apenas Melissa consegue falar da vida em geral e da morte, porque tem a capacidade de usar o tema do ginásio como ponto de sustentação para estabelecer outras comparações. O aparente refúgio do caos que os convidados atravessaram para chegar à festa não os protege, pois não há abrigo possível das relações disfuncionais que estabelecem, quer no plano conjugal, quer na sua incapacidade de enfrentar abertamente os problemas.

A “câmara ardente” metafórica em que Jimmy se encontra, uma luz num quarto, cuja porta está entreaberta, que se vai intensificando

até se tornar abrasadora e converter os outros em silhuetas, e a sua saída da luz, anunciando que tudo o que possui é a escuridão, que está cego, surdo e incapaz de respirar, vem revelar a verdade, não só sobre a sua ausência, mas sobre todos os convidados presentes, tornando escusadas todas as tentativas frívolas que foram sendo encenadas para fugir ao facto que todos eles, tal como Jimmy, estão condenados ao vazio.

É tentador extrapolar acerca de um possível contexto histórico, imaginando o ostentação das festas que decorreram durante a Segunda Guerra Mundial que tinham como objectivo discutir estratégias, ao mesmo tempo que se tentava transmitir a ideia que o mundo exterior não estava em estado tão deplorável e que a guerra constituía apenas um mero incidente de percurso, cujos detalhes não deveriam marcar presença nas ocasiões festivas.

Em *Celebration*, o restaurante transforma-se num palco de comemorações que, à medida que o serão vai decorrendo, nem sempre são sinónimo de ocasiões festivas. O aniversário de casamento de Julie e Lambert, comemorado com os respectivos irmãos de ambos, que também formam um casal, depressa se transforma num desfiar de críticas corrosivas ao casamento e à vivência a dois, que se resume a algo desinteressante e monótono. Na mesa de Russell e Suki, dez anos mais novos, posiciona-se outra abordagem à relação a dois como se, em analepse, tivéssemos hipótese de ver o estádio de uma relação semelhante à de Julie e Lambert com uma década de diferença, altura em que ainda é possível sentir o ciúme. Quando as duas gerações de

matrimónios se juntam, devido ao encontro sexual fortuito entre Suki e Lambert no passado, há o inevitável comparar de relações, a par com os diálogos circunstanciais que acompanham o jantar. À medida que as garrafas de vinho se esvaziam, duras verdades vão sendo proferidas, com casualidade, mas com uma violência implícita fortíssima.

O inusitado volta a manifestar-se na forma como os irmãos se referem ao seu trabalho de consultores estratégicos responsáveis pela manutenção da paz, sem porte de arma, numa reformulação sofisticada de Ben e Gus, em *The Dumb Waiter*, e no discurso de Russell a Richard, ao afirmar que o restaurante reprime os desejos sociopatas que alberga em si.

O texto é de um humor refinado e propicia o riso, pela forma *nonsense* como o criado se dirige aos clientes, referindo a despropósito os conhecimentos do seu avô que incluem inúmeras personalidades, desde o Arquiduque do Império Austro-húngaro a Mussolini, Kafka, Stravinsky, Picasso, Yeats, ou os Three Stooges, entre outros. A parada de pessoas célebres parece interminável e abrange várias categorias, desde a história, à literatura mundial, passando pela pintura, a música e o entretenimento. O criado começa por funcionar como uma espécie de bobo shakespeariano, cuja função é divertir as personagens. Verdadeiramente hilariante é os três casais não terem muita noção dos anacronismos do seu discurso, deixando transparecer o novo-riquismo que os classifica.

Na mesma linha de ironia, o dono do restaurante e Sonia, a empregada, debitam opiniões descabidas sobre diversos tópicos que corroboram a noção de vazio e absurdo de toda a situação.

Quando as personagens saem e o criado, sem nome, fica só em palco, fala pela primeira vez das suas memórias de infância com o avô e dos males que o atormentam, sobretudo o facto de se sentir perdido num mundo fechado, à procura de uma saída, semelhante à que o seu avô encontrou. O entretenimento cessa, para expor uma existência atormentada que tenta escamotear as angústias, com intervenções despropositadas.

Os monólogos finais posicionam os dois textos, juntamente com as palavras de Spooner supracitadas, numa fase que considero de transição para o silêncio da memória, pois já não se reportam ao subtexto vibrante que as peças respiram, espelham unicamente o repúdio do artifício, o cair da máscara, a procura desesperada de uma identidade, não necessariamente perdida, apenas nunca encontrada. Daí que Jimmy, à semelhança do que acontecera com Len, ecoe o verso de Shakespeare, enquanto Hamlet moderno e reformulado na sua perplexidade vivencial:

What am I?¹³¹

e que o criado conclua:

My grandfather introduced me to the mystery of life and I'm still in the middle of it. I can't find the door to get out.¹³²

É como se as palavras iniciais de L.P. Hartley em *The Go-Between*¹³³, que Pinter adaptou para o cinema, tivessem sido repensadas e o passado fosse simultaneamente um estranho a viver num eterno presente, o que justifica a propriedade com que o texto foi encenado e editado em conjunto com a primeira peça de Pinter. Em dado momento, Suki conclui:

I sometimes feel that the past is never past.¹³⁴

É uma das afirmações mais pertinentes do texto, uma vez que pode ser aplicada enquanto ideia-chave que percorre transversalmente toda a obra de Pinter.

3.3. O Silêncio da Memória

Landscape e *Silence*, os textos unanimemente considerados como os mais beckettianos de Pinter¹³⁵, apresentam como tema nuclear o silêncio.

Em *Landscape*, Beth e Duff mantêm, ao longo do texto, dois monólogos paralelos, que se assemelham a um diálogo, não fosse o facto de os tópicos serem absolutamente diferentes. Beth tece uma fantasia de vida a dois, banhada pelo mar e aquecida pelo sol, enquanto Duff aborda questões triviais, mas centrando-se essencialmente em Beth. Por vezes, o discurso de ambos coincide, por

mero acaso, no mesmo tópico. Ambos accionam o poder da memória com imagens de água – Beth do mar, Duff de um lago – sendo essa uma metáfora maior do que os divide – Beth está orientada para a vontade de infinito que o mar lhe lembra, Duff encontra-se circunscrito ao espaço definido de um lago – e que ilustra, de uma forma estereotipada, as diferentes perspectivas que os homens e as mulheres experienciam do amor. De acordo com as indicações fornecidas, Beth nunca olha Duff e parece não ouvir a sua voz; Duff dirige-se a Beth, mas encontra-se igualmente surdo a tudo o que ela vai dizendo. O que parece notório, é que a memória de Beth e Duff não é de sonhos passados, é mais centrada em amarguras, em ter deixado passar o momento de amar, de ter filhos, de apostar na felicidade. A peça difunde uma cadência de intensidades, do sol, da sombra e da noite, que acompanha as pausas e os silêncios povoados de memórias indizíveis.

O texto assemelha-se a *Night*, um esboço em que um homem e uma mulher sem nome forjam um passado, a partir do momento em que se conheceram, com a diferença que, os membros do último casal, embora estando em desacordo, ainda têm consciência do outro enquanto interlocutor.

Em *Silence* a estrutura minimalista, a inércia dos movimentos, as imagens figurativas e o tom encantatório e crítico são idênticos a *Landscape*. Mais do que um triângulo, as três personagens vivem a solidão dos projectos que não se consumaram e, de novo, só o silêncio reproduz a inquietude de viver com um futuro que ficou por

cumprir. Existem expressões do desejo de mudança que fenecem assim que são enunciadas. Bates interroga-se:

If I changed my life, perhaps, and lived deliberately at night, and slept in the day. But what exactly would I do? What can be meant by living in the dark?¹³⁶

E, ao longo do texto, vai ecoando o seu refrão, tentando subtrair a importância do sonho e do amor :

Sleep? Tender love? It's of no importance. ¹³⁷

Ellen pondera na solidão e no desejo de encontrar um interlocutor, repetindo as duas primeiras frases ao longo do texto:

Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself. (...) Is it me? Am I silent or speaking? How can I know? Can I know such things? No-one has ever told me. I need to be told things.¹³⁸

A personagem feminina perdeu a noção de passado e vai reiterando a sua incapacidade de distinguir entre o pretérito imperfeito, o perfeito e o mais-que-perfeito pois, embora se lembre, o fio temporal que une as memórias está definitivamente quebrado. Também para Ellen o passado é um “país estranho”. Assim sendo, a arquitectura fragmentária do texto é consistente com a expressão da descontinuidade do tempo das lembranças e explica a tentação de falar, como quem profere uma oração, para afugentar o silêncio que

convida à reflexão e acentua o peso da solidão de três vidas interrompidas.

Dialogue for Three, na forma reduzida de mero esboço, também tenta apresentar, de forma mais suave, as inconsistências de uma mulher que necessita de constante verificação da parte do homem que está mais absorto num diálogo circunstancial com outro homem.

Em *Old Times*, o diálogo de três personagens à procura de um passado comum assume um carácter diferente, uma vez que já não se trata de relembrar, antes de competir num ringue perigoso onde, aparentemente, só há lugar para dois protagonistas e Kate tem a sua posição assegurada. Os conflitos são múltiplos mas centram-se sempre em Kate: Por um lado encontramos a luta de Deeley e Anna pelo passado e pela posse de Kate, por outro a disputa privada entre Kate e Deeley pela liderança da relação a dois.

Enquanto Anna e Deeley encenam o passado, atirando fragmentos de canções um ao outro, Kate permanece silenciosa sendo, aparentemente, manipulável e chegando mesmo a constatar que Anna e Deeley falam dela como se estivesse morta. Porém, é no silêncio de Kate que reside a sua força e a sua capacidade de reduzir o marido e a amiga à condição de fiéis seguidores da sua existência e, no final, Kate assume o controlo total da situação e das vidas das personagens, porque percebe que a maior fraqueza de Anna e Deeley é o amor que têm por ela. Das três personagens, Kate é a única que consegue sobreviver à solidão, por no passado ter visto metaforicamente a imagem de Anna morta e por ter sujado Deeley – neste contexto, a

importância dos banhos que toma adquire uma função regeneradora, pois é precisamente depois de um banho que Kate silencia Deeley e Anna.

Old Times poderia estar considerada no subcapítulo anterior, pelas semelhanças que Kate partilha com Ruth, de *The Homecoming*, mas a componente da quietude da casa e das ausências de Deeley, remetem Kate para uma solidão mais profunda, transformam o texto num elogio ao silêncio e ao poder da memória da personagem que absorve as demais. Kate, apesar das semelhanças pontuais que podemos encontrar com outras personagens femininas de Pinter, acaba por ser radicalmente diferente e inovadora, na medida em que, ao longo de vinte anos, metamorfoseia as suas fraquezas em poder e o seu silêncio em alento, sendo única na forma como convive tranquilamente com a ausência de interlocutores e de diálogos sem conteúdos. A sua vitória reside na redundância aparente de o seu silêncio ter a capacidade de emudecer os outros, deixando-os não confortáveis como ela, mas angustiados e sós porque, ao contrário de Kate, as suas vidas existem em função de outrem e precisam de articular o passado para que ele exista e lhes devolva algum sentido. É por isso que Anna diz, ressoando tantas outras vozes de outras personagens:

There are some things one remembers even though they may never have happened. There are things I remember which may never have happened but as I recall them so they take place.¹³⁹

Na cena final, encontramos três personagens que encenam, em silêncio, uma situação anteriormente descrita por Anna, e apesar de o final ser inconclusivo fica a certeza que a vida de Anna e Deeley só é possível em função do apreço de Kate.

Em *Betrayal* o triângulo é diferente de *Old Times* pois aborda o relacionamento de dois amigos e da relação adúltera que um deles manteve, no passado, com a mulher do outro. *Betrayal* é um texto inovador no território dramático de Pinter, primeiramente pela sua estrutura em analepses progressivas (que facilitou a adaptação cinematográfica possibilitando o recurso abundante aos *flashbacks*¹⁴⁰) e pelo facto de ficar bem claro, desde o início, que não existem mistérios por solucionar, apenas uma situação anterior que, no presente, se torna constrangedora para as personagens.

Em termos de linguagem, estamos perante um texto com diálogos lineares que nunca culminam num monólogo poético, ou numa tentativa de explicação, vivem da sequência da pergunta e resposta breve, até ao esgotar de um determinado assunto. Em suma, o tópico das relações conjugais complicadas é semelhante ao de outras peças, mas a abordagem é diferente. Outro aspecto comum, que me faz posicionar o texto neste subcapítulo é o percurso que liga as três personagens a um passado comum e as hesitações e silêncios que se instalam entre Jerry e Emma, desde os primórdios da sua relação – no final da peça – até ao presente estado – no início. Para lá do jogo de perguntas e respostas, nas pausas, nas reticências e nos silêncios, fica a noção que Emma tenta impressionar Jerry com o seu

novo amante, já que não conseguiu impressionar o marido; por seu turno, Robert aprecia mais o valor da amizade do que a mulher, e Jerry, da mesma forma, está mais preocupado com a onisciência de Robert do que com o facto de ter mantido uma relação adúltera, durante um largo período de tempo, com Emma.

Betrayal é um texto difícil de posicionar no cânone de Pinter, pois falta alguma substância às motivações das personagens, falta-lhes poesia, ou alma. É fácil imaginar o texto a ser convertido no argumento de um filme, pelo realismo cru dos diálogos e das situações e pela conclusão última que, tal como na vida, dois amantes podem passar da partilha total à condição desconfortável de quase estranhos, ao passo que a amizade parece ter raízes mais profundas e duradouras. A nível do estudo do silêncio, não é uma peça especialmente rica, visto que o que fica por dizer está associado ao processo da ocultação da verdade primeiro de Jerry e Emma face a Robert, depois de Robert e Emma perante Jerry e finalmente de Jerry e Robert em relação a Emma.

Em *Monologue*, *Family Voices* e *Moonlight* encontramos um denominador comum – a presença do passado através da memória dos que já não se encontram vivos.

Monologue encena o discurso de um homem, tendo por “interlocutor” uma cadeira vazia, sobre a vida, a amizade e uma mulher. O monólogo encontra-se povoado de referências literárias, musicais e da pintura que ajudam a nortear os interesses do homem sem idade que, apesar de não se manter em silêncio – é um texto

repleto de reticências e indicações didascálicas de pausa, mas nunca de silêncio – reconhece que:

(...) it's a fact of life. The ones that keep silent are the best off.¹⁴¹

A voz do homem, que vai desfiando a memória que perdura dos momentos passados, reduz-se a uma espécie de assombração que reaparece para contar pequenos fragmentos de vida. As semelhanças com excertos de “The Love Song of J. Alfred Prufrock” são incontornáveis e, de certa forma, o homem sem idade é o Lazarus de Eliot, ressuscitado uma segunda vez, para reformular a sua existência.

Os fantasmas de *Family Voices* e de *Moonlight* são mais evidentes visto que, tanto a terceira voz de *Family Voices*, como a voz de Bridget, filha de Andy em *Moonlight*, parecem vir do além.

O discurso em *Family Voices* surge repartido por três monólogos que se complementam, por mera coincidência, e que abordam a temática do afastamento, da solidão e dos desencontros: Uma mãe que procura reencontrar o filho, que encontrou outra família, mas que decide voltar, na precisa altura em que a mãe desiste de o procurar, intercalado com a voz do pai falecido que vai dando conselhos vagos tentando expressar, depois de morto, o que nunca conseguiu em vida.

Moonlight segue a mesma linha de abordagem, embora de forma mais aprofundada, pois o sentido de terra de ninguém e a falta de objectivos que encaminhem a existência são potenciados: Andy está prestes a despedir-se da vida e tem a oportunidade de

equacionar o passado, ajudado pelas acusações da mulher. À medida que as memórias vão sendo encadeadas, a relação de ambos é revisitada sob diversos aspectos, desde a mulher que ambos amaram, às divergências linguísticas que os separam. A grande ausência é a dos filhos que não têm tempo para se despedir do pai mas que, curiosamente, se sentem mais confortáveis a falar dele depois de morto. O final inesperado com a aparição de Bridget, assemelhando-se simultaneamente a um fantasma e a um anjo da guarda, relembrando uma situação inusitada de passeios ao luar, parece ter como finalidade resgatar o texto e as personagens, pela poesia das palavras. Contudo, até as noites de luar se transformam em casas escuras e em silêncio, já sem vida, como os seus ocupantes que, por diferentes motivos, vivem enterrados antes da morte, fechados na vida para tudo o que os rodeia.

A ideia de clausura é mote de *A Kind Of Alaska* e explica o interesse de Pinter pelo livro *Awakenings*, de Oliver Sachs. O que primeiramente parecia uma mudança de direcção na procura de outras formas de expressão acaba por ser um retorno ao Pinter de sempre, com personagens numa terra infértil e irrecuperável. O drama maior de *A Kind of Alaska* não é o facto de Deborah ter passado vinte e nove anos da sua existência num coma profundo, ausente do mundo, mas fazendo parte dele, é o acordar para descobrir a profunda contradição de viver, sem ter vivido, acordando mulher de meia idade, com comportamentos adolescentes. As pausas e os silêncios que orientam as intervenções de Deborah, lembram Stanley, adulto feito criança a

tocar um tambor, e reconstroem o universo de Pinter, pleno de becos fechados em que as personagens buscam, em vão, uma saída. Deborah acorda para sentir o peso do nada a que se resume uma vida passada a respirar, mas destituída de sensações, sonhos ou qualquer memória. Quando diz:

You can't imagine how still it is. So silent I can hear my eyes
move (...) ¹⁴²

está apenas a reformular a angústia de estar presa a uma existência estranha, num corpo que não conhece.

Em *Ashes to Ashes*, texto de 1996, assiste-se ao recuperar inovador de certos tópicos recorrentes em Pinter. Há uma permanência de ecos de outros textos nas falas de Rebecca que contrasta com o registo de Devlin, afirmativo e directo. Rebecca vive como se estivesse hipnotizada e Devlin vive obcecado com as memórias da mulher, tentando encontrar pistas que o conduzam ao outro homem da vida dela. A grande questão que os silêncios e pausas profusas evidenciam é que o grande vazio que inunda a mente de Rebecca tem a sua raiz na perda de um bebé.

As recordações da forma como a criança desaparece transportam-nos, de imediato, ao horror dos campos de concentração nazi, embora a conclusão seja inteiramente do leitor. Devlin, na forma violenta como responde à lembrança da perda do bebé, intimando a mulher a beijar-lhe o pulso, também se assemelha a um torturador,

tentando impor a sua vontade através do recurso à violência física e psicológica.

Ashes to Ashes apresenta dois discursos absolutamente contraditórios que caminham em linhas paralelas, sem qualquer possibilidade de encontro. Em comum, Devlin e Rebecca já só têm os momentos a dois vividos em silêncio que não se traduzem, porém, em situações de partilha, antes acentuam a distância irremediável que os separa. O eco da voz de Rebecca e o longo silêncio terminal remetem para o final inconclusivo e lembram que nunca chegou a existir qualquer entendimento, na tentativa de diálogo encenada.

Em Pinter não há silêncios idílicos, de comunhão perfeita da felicidade entre almas dialogantes. Há um silêncio maior, fruto de violência, tortura e coacção que agudiza a incapacidade de amar e destila um prenúncio de morte. O silêncio é ainda, paradoxalmente, arma e escudo protector, consoante se trate do ataque ou da defesa da identidade e, em alguns casos, da própria sobrevivência.

Muitos dos textos analisados no último ponto foram catalogados como sendo eminentemente políticos, contudo, numa análise minuciosa de todas as peças, a violência marca sempre presença e é Pinter que afirma:

I feel the question of how power is used and how violence is used, how you terrorize somebody, how you subjugate somebody, has always been alive in my work.¹⁴³

É neste sentido que todos os textos de Pinter são actuais pois, por mais que tentemos mitigar as desilusões, uma das componentes da existência humana é o exercício gratuito da ameaça, da violência, do poder absurdo e desmedido. Por vezes, a vida silencia-nos porque a comoção da dor, tal como a da felicidade, não tem palavras correspondentes exactas.

Se aliarmos os textos aos inflamados discursos antimilitaristas de Pinter, podemos até perceber porque é que muitas das suas peças, antes de poderem ser consideradas políticas, são eminentemente humanas, cheias de contradições, sem respostas ou desfechos aceitáveis, somente longos períodos de incomunicabilidade – *metáforas* ou *emblemas* de silêncio, de acordo com a terminologia de Hollis e Esslin – que ao contrário do que gostaríamos de acreditar, quase nunca são fecundos, nem profetizam um final feliz. O grande ponto de divergência da crítica situa-se no grau maior ou menor de aceitação desta premissa. O desconforto que as peças de Pinter causam depende da vontade que cada um tem de compreender que a falta de um desfecho plausível não empobrece os textos, antes amplifica a capacidade de preencher o vazio do que ficou por explicar, de tentar conferir uma voz ao silêncio do que está por dizer.

Notas

¹ Entre as várias acções que tem levado a cabo para denunciar abusos de poder e divulgar a defesa dos direitos humanos, destaca-se, pela sua actualidade política, a forte posição que tomou contra a intervenção das tropas aliadas no Iraque, não só em cartas aos jornais (uma delas ao “The Independent” que causou forte polémica, uma vez que o jornal, alegadamente devido a uma falha, se esqueceu de imprimir o nome de Tony Blair, a seguir à palavra “vilão”), como em discursos no Parlamento e em três poemas publicados (“God Bless America”, “Democracy” e “Weather Forecast”). Para mais detalhes sobre este aspecto *vide* o website www.haroldpinter.org.

² Harold Pinter, “Writing for the Theatre” in *Harold Pinter: Plays 1*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. vii

³ Em 1948, na altura de cumprir o serviço militar obrigatório, assume a sua condição de objector de consciência. Esta convicção aos 18 anos valeu-lhe um processo longo, que só se concluiu aos 21 anos, após duas multas e duas idas a tribunal. Disse à *The New Yorker*, a 25 de Fevereiro de 1967: *I was aware of the suffering and the horror of war, and by no means was I going to subscribe to keeping it going. I said no.*

⁴ Harold Pinter, *Op. Cit.*, p. viii

⁵ *Ibidem*, pp. ix–x

⁶ É impossível não “ouvir” na última frase citada os ecos de Beckett, no final de *Waiting for Godot*, na tradução inglesa: *They give birth astride of a grave, the light gleams an instant, and then it's night once more.*

⁷ Harold Pinter, *Op. Cit.*, p. xii

⁸ *Ibidem*, p. xiii

⁹ *Ibidem*, p. xiii

¹⁰ Diz Pinter citando Beckett: *the fact would seem to be, if in my situation one may speak of facts, not only that I shall have to speak of things which I cannot speak, but also, which is even more interesting, but also that I, which is if possible even more interesting, that I shall have to, I forget, no matter. Ibidem*, p. xiv

¹¹ Harold Pinter, “Writing for Myself” in *Harold Pinter: Plays 2*, Faber and Faber, Londres, 1996, p. ix

¹² Harold Pinter, "Introduction" in *Harold Pinter: Plays 3*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 12

¹³ Harold Pinter, "Writing for Myself", *Op. Cit.*, pp. ix-xi

¹⁴ Harold Pinter, "Introduction", *Op. Cit.*, pp. 8-9

¹⁵ T. S. Eliot, "The Love Song of J. Alfred Prufrock", in *The Waste Land and Other Poems*, Faber and Faber, Londres, 1985, p. 12

¹⁶ Harold Pinter, *Op. Cit.*, p. 11

¹⁷ Peter Hall, "Directing the Plays of Harold Pinter" in Peter Raby (Ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, Reino Unido, 2001, p.148

¹⁸ Ian Smith, *Pinter in the Theatre*, Nick Hern Books, Londres, 2005, p. 144

¹⁹ Michael Pennington, "Harold Pinter as a Director", in Peter Raby (Ed.) *Op. Cit.*, pp. 138-139

²⁰ Entrevista ao *Daily Mail*, 7 de Março de 1964, p. 8

²¹ Harold Pinter, *Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, Grove Press, Nova Iorque, 1999, p. 9

²² *Ibidem*, p. 13 (Nota de Martin Esslin a propósito de uma carta de Pinter a Hall, acerca da encenação de *The Birthday Party*)

²³ *Ibidem*, p.75

²⁴ Pinter explica como em 1970, num discurso de atribuição do German Shakespeare Prize, respondeu, irreflectidamente e para dissuadir mais perguntas nesse sentido, que o seu trabalho era acerca de "the weasel under the cocktail cabinet" e a forma como essa simples frase, atirada ao acaso, foi usada, ao longo dos anos em inúmeros artigos e ensaios, como uma observação extremamente pertinente sobre a sua obra, o que o deixou extraordinariamente frustrado, já que, na sua opinião, "the remark meant precisely nothing" (Cf. *The Progressive*, March 2001)

²⁵ *The Progressive*, March 2001

²⁶ Foi-lhe diagnosticado um carcinoma no esófago, em Fevereiro de 2002. Porém, Pinter permaneceu no activo, mesmo durante os tratamentos, e deu voz à doença, num poema de Março de 2002 - "Cancer Cells":

"Cancer cells are those which have forgotten how to die".

(Nurse, Royal Marsden Hospital)

They have forgotten how to die
And so extend their killing life.
I and my tumour dearly fight.
Let's hope a double death is out.
I need to see my tumour dead
A tumour which forgets to die
But plans to murder me instead.
But I remember how to die
Though all my witnesses are dead.
But I remember what they said
Of tumours which would render them
As blind and dumb as they had been
Before the birth of that disease
Which brought the tumour into play.
The black cells will dry up and die
Or sing with joy and have their way.
They breed so quietly night and day,
You never know, they never say.

²⁷ No discurso de agradecimento aquando da atribuição do David Cohen Literature Prize pela obra realizada, em 1995, citado por Stephen Moss em "Under the volcano", artigo publicado no *The Guardian* de 4 de Setembro de 1999

²⁸ Entre os mais conhecidos, Moss relembra, no artigo supracitado, o da senhora que escreveu ao autor pedindo-lhe explicações sobre *The Birthday Party* dizendo: "These are the points I do not understand: 1. Who are the two men? 2. Where did Stanley come from? 3. Were they all supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to these questions I cannot fully understand your play." Ao que Pinter respondeu: "These are the points I do not understand: 1. Who are you? 2. Where do you come from? 3. Are you supposed to be normal? You will appreciate that without the answers to these questions I cannot fully understand your letter." Fala ainda de Alan Ayckbourn, na altura com 20 anos, que pediu a Pinter alguma informação sobre a biografia de Stanley para melhor representar o papel e que obteve como resposta "Mind your own fucking business. Just say the lines." E, por último, o de ter interrompido um actor dizendo-lhe que estava a representar dois pontos, em vez dos três que estavam no texto.

²⁹ Mel Gussow, *Conversations with Pinter*, Grove Press, Nova Iorque, 1996, pp. 20–22

³⁰ *Ibidem*, pp. 24–25

³¹ *Ibidem*, p. 30

³² Pinter entrevistado por John Sherwood para a BBC European Service, a 3 de Março de 1960

³³ Harold Pinter, *Various Voices...*, pp. 5–7

³⁴ Mel Gussow, *Op. Cit.*, p. 79

³⁵ Diz Pinter, “I think Buñuel was a phenomenon: there was no one like him; nor will there ever be. To say that I was influenced by him is to put it much too glibly. He was part of my life. He was a revelation because he was so brutal” *Ibidem*, p. 63

³⁶ Mel Gussow, *Op. Cit.*, p. 124

³⁷ *Ibidem*, p. 128

³⁸ Entrevista publicada na *The New Yorker* de 25 de Fevereiro de 1967

³⁹ Harold Pinter, *Various Voices...*, p. 78

⁴⁰ O discurso pode ser lido e visto em <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html>

⁴¹ Para mais informações consultar o endereço electrónico www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter/

⁴² Para mais informações sobre o projecto “A Capital” no qual se inserem os “Artistas Unidos” consulte o endereço electrónico www.artistasunidos.pt

⁴³ Jorge Silva Melo “Em Tempo de Guerra limpam-se as Armas”, retirada da brochura da peça.

⁴⁴ Citado por Martin Esslin in *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, Anchor Books, Nova Iorque, 1970, p. 8

⁴⁵ *Ibidem*, p. 8

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 8–9

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 9–10

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 10–11

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 12–13

⁵⁰ Encenada por Donald McWhinnie e com um elenco notável – Alan Bates, Peter Woodthorpe e Donald Pleasence.

⁵¹ Martin Esslin, *Op. Cit.*, p. 14

⁵² *Ibidem*, p. 15

⁵³ *Ibidem*, p. 16

⁵⁴ *Ibidem*, p. 23

⁵⁵ *Ibidem*, p. 17

⁵⁶ Quando Pinter diz, num dos seus discursos, já citados: “When true silence falls we are still left with an echo but are nearer nakedness. One way of looking at speech is to say that it is a constant stratagem to cover nakedness.”

⁵⁷ Lois G. Gordon, *Stratagems To Uncover Nakedness: The Dramas of Harold Pinter*, University of Missouri Press, Estados Unidos da América, 1969, p. 3

⁵⁸ *Ibidem*, p. 5

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 52–53

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 7–8

⁶¹ *Ibidem*, p. 4

⁶² *Ibidem*, p. 10

⁶³ James R. Hollis, *Harold Pinter: The Poetics of Silence*, Southern Illinois University Press, EUA, 1970, p. 5

⁶⁴ *Ibidem*, p. 19 e 29

⁶⁵ *Ibidem*, p. 13

⁶⁶ *Ibidem*, p. 123

⁶⁷ Martin Esslin, *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, Anchor Books, Nova Iorque, 1970, pp. 27–28

⁶⁸ Pinter, entrevistado por Kenneth Tynan, na série “People Today”, transmitida pela BBC Home Service, a 28 de Outubro de 1960, dizia, a propósito do facto de as suas personagens não parecerem interessadas em sexo, política ou ideias em geral: “I’m dealing with these characters at the extreme edge of their living, where they are living pretty much alone, at their hearth, their home hearth...”

⁶⁹ Martin Esslin, *Op. Cit.*, p. 29

⁷⁰ *Ibidem*, p. 30

⁷¹ *Ibidem*, p. 41

⁷² *Ibidem*, p. 40 e p. 42

⁷³ *Ibidem*, pp. 129–130

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 212–213

⁷⁵ *Ibidem*, p. 214

⁷⁶ *Ibidem*, p. 51

⁷⁷ Katherine Burkman, *The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual*, Ohio University Press, Estados Unidos, 1971, p. 3

⁷⁸ *Ibidem*, p. 12

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 135–139

⁸⁰ Lucina Paquet Gabbard, *The Dream Structure of Pinter’s Plays: A Psychoanalytic Approach*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, Nova Jérsea, 1976, p. 23

⁸¹ Austin E. Quigley, *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton, 1975, p. 46

⁸² Cf. Martin Esslin, Rev. of *The Pinter Problem* by Austin E. Quigley, *In Journal of Beckett Studies*, nº 2, Verão de 1977, pp. 102–105

⁸³ Guido Almansi e Simon Henderson, *Harold Pinter*, Methuen, Londres e Nova Iorque, 1983, p. 19

⁸⁴ "Language is words ... It's bridges, so that you can get safely from one place to another"

⁸⁵ Guido Almansi e Simon Henderson, *Op. Cit.*, pp. 12-13

⁸⁶ *Ibidem*, p. 17

⁸⁷ *Ibidem*, p. 18

⁸⁸ *Ibidem*, p. 21

⁸⁹ *Ibidem*, p. 26

⁹⁰ *Ibidem*, p. 92

⁹¹ Alan Bold (Ed.), *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, Vision & Barnes and Noble, Reino Unido e Estados Unidos, 1985, p. 16

⁹² *Ibidem*, pp. 21-22

⁹³ Pinter: "I think we communicate only to well in our silence, in what is unsaid"; Hemingway: "I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice..."; Woolf "Words ... broke up the thought and dismembered it ... one could say nothing to nobody ... words fluttered sideways and struck the object inches too low" Cf. *Ibidem*, p. 32

⁹⁴ Randall cita Ruby Cohn: "Pinter is not only Beckett's spiritual son. He is at least a cousin of the Angry Young Englishmen of his generation ... Like Osborne, Pinter looks back in anger; like Beckett, Pinter looks forward to nothing" *in Ibidem*, p. 50

⁹⁵ *Ibidem*, p. 53

⁹⁶ *Ibidem*, pp. 88-89

⁹⁷ Steven H Gale (Ed.), *Harold Pinter: Critical Approaches*, Associated University Presses, Londres e Toronto, 1986

⁹⁸ Bob Mayberry, *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter*, Associated University Presses, Londres e Toronto, 1989, p. 14

⁹⁹ *Ibidem*, p. 76

¹⁰⁰ Susan Hollis Merritt, *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Duke University Press, Durham and London, 1995 (edição *paperback*), p. xxvii

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 85

¹⁰² Marc Silverstein, *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Bucknell University Press, Londres e Toronto, 1993, p. 26

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 47–48

¹⁰⁴ Nomeadamente as abordagens de Elizabeth Sakellaridou em *Pinter's Female Portraits* e Deborah A. Sarbin em “Decided She Was’ – Representation of Women in *The Homecoming*” in *The Pinter Review* 3.

¹⁰⁵ Victor L Cahn, *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*, McMillan Press Ltd., Londres, 1998 (2ª edição), pp. 7–8

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 136

¹⁰⁷ Martin S Regal, *Harold Pinter: A Question of Timing*, St. Martin's Press, Inc., Estados Unidos, 1995, p. 37

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 128

¹⁰⁹ Cf. Lois Gordon (Ed.), *Pinter at 70: A Casebook*, Routledge, Grã-Bretanha, 2001

¹¹⁰ O exemplo mais marcante deste tipo de abordagem é o artigo de George E. Wellwarth, “*The Dumb Waiter, The Collection, The Lover* and *The Homecoming*: A Revisionist Approach” (in *Ibidem*, pp. 95–108) que, passados 25 anos sobre a publicação do seu *The Theatre of Protest and Paradox*, reformula, em tom quase apologético, as suas opiniões sobre Pinter.

¹¹¹ Ruby Cohn, “The Economy of Betrayal” in *Ibidem*, p. 19

¹¹² David Lodge, “*Last to Go*: A Structuralist Reading”, in *Ibidem* p. 64

¹¹³ *Ibidem*, p. 74

¹¹⁴ Os tópicos considerados são: *Language* (o tópico mais estudado dos anos noventa, no topo da escala); *Silence* (muito pouco estudado, situando-se no número 6, nos anos noventa, onde regista a maior incidência, numa escala de 30); *Influence*; *Form*; *Menace*; *Cruelty*; *Violence*; *Politics*; *Women*; *Identity*; *Memory/Time* (em plena ascensão nos anos noventa); *Absurdism*; *Psychological*; *Realism*; *Irony* (apenas

estudado de forma muito escassa nas décadas de sessenta e setenta) e *Films* (o que mais progrediu, nas última quatro décadas, e que ocupa nos anos noventa, o segundo lugar) Cf. Kimbal King “Harold Pinter’s Achievement and Modern Drama”, in *Ibidem*, pp. 253–254

¹¹⁵ Peter Raby, “Tales of the city: some places and voices in Pinter’s plays” in Peter Raby (Ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Cambridge University Press, Reino Unido, 2001, p. 70.

¹¹⁶ Richard Allen Cave, “Body language in Pinter’s plays”, in *Ibidem*, p. 126

¹¹⁷ Como por exemplo, o relato de Hall de como Pinter lhe telefonou uma vez, pedindo-lhe que retirasse a pausa na página 37, ou a descoberta de Hall que a maçã que Sam come em *The Homecoming* tinha de ser verde.

¹¹⁸ In <http://nobelprize.org/literature/laureates/2005/index.html>

¹¹⁹ Pinter, aliás, na entrevista que concedeu aos jornalistas, à porta de sua casa, a 13 de Outubro de 2005, imediatamente a seguir à notícia da atribuição ter sido divulgada, manifestava a sua incerteza acerca dos motivos da distinção, afirmando que não excluía a hipótese de as suas posições políticas terem desempenhado um papel preponderante na decisão da academia sueca.

¹²⁰ Susan Hollis Merritt, *Op. Cit.*, p. 275

¹²¹ Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays One (The Birthday Party; The Room; The Dumb Waiter; A Slight Ache; The Hothouse; A Night Out; The Black and White; The Examination)*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 46

¹²² *Ibidem*, p. 80

¹²³ Na versão radiofónica, a presença de um Matchseller é de todo inexistente, pois a personagem nunca fala, nem emite qualquer som que deixe transparecer que, de facto, existe.

¹²⁴ Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Two (The Caretaker; The Collection; The Lover; Night School; Trouble in the Works; The Black and White; Request Stop; Last to Go; Special Offer)*, Faber and Faber, Londres, 1996, pp. 99–100

¹²⁵ Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Four (Betrayal; Monologue; One for the Road; Mountain Language; Family Voices; A Kind of Alaska; Victoria Station; Precisely; The New World Order; Party Time; Moonlight; Ashes to Ashes)*, Faber and Faber, Londres, 1998, p. 198

¹²⁶ Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays One*, pp. 370–371

-
- 127 Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Three*, p. 399
- 128 Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Two*, p. 140
- 129 Harold Pinter, *Ibidem*, p. 182
- 130 Apesar disso, o texto não é acerca de Turcos e Curdos, como Pinter, de resto, deixou claro na entrevista a Mel Gussow: "(...) the play is about suppression of language and the loss of freedom of expression" *Vide Mel Gussow, Op. Cit.*, p. 68
- 131 Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Four*, p. 314
- 132 Harold Pinter, *Celebration and the Room*, Grove Press, Nova Iorque, 2000, p. 67
- 133 "The past is a foreign country; they do things differently there.", *in* L. P. Hartley, *The Go-Between*, Penguin Books, London, 1953, p. 7
- 134 Harold Pinter, *Ibidem*, p. 52
- 135 É inevitável não relacionar a descrição dos afazeres de Duff em casa de Mr Sykes, em *Landscape*, com o relato das tarefas de Watt em casa de Mr Knott, da mesma forma que as enunciações passadas de Beth trazem reminiscências de Krapp.
- 136 Harold Pinter, *Harold Pinter: Plays Three*, p. 194
- 137 Harold Pinter, *Ibidem*, p. 203 e p. 209
- 138 Harold Pinter, *Ibidem*, p. 201
- 139 Harold Pinter, *Ibidem*, pp. 269–270
- 140 Reino Unido, 1983, realização de David Jones, que também adaptou o texto conjuntamente com Pinter, com Jeremy Irons, Patricia Hodge e Ben Kinsley.
- 141 *Harold Pinter: Plays Four*, p. 125
- 142 Harold Pinter, *Ibidem*, p. 189
- 143 *In Mel Gussow, Op. Cit.*, p. 73

4

**A Comunicação Silenciosa:
Peças filmadas para televisão e quatro adaptações
cinematográficas**

The mechanically reproduced and photographic forms of drama - the feature film and the television play - differ from live dramatic performance in that the spectator in the mechanically transmitted media has no direct contact with the performers, that their work has to be brought to him through the mediation of the camera.

Martin Esslin

O arquivo do British Film Institute, sediado em Londres, possui as peças de Pinter que foram produzidas para televisão. No total, engloba doze peças disponíveis para consulta. Para analisar a forma como passou para o palco, ou para a câmara, o meio de comunicar através de outros signos, para além da linguagem, visionei, num primeiro momento, os títulos disponíveis que seguem o texto original.

Num segundo momento, concentrei-me nas peças adaptadas para cinema, disponíveis ao público: *The Caretaker* (1963); *The Birthday Party* (1968); *The Homecoming* (1973); e *Betrayal* (1983). No que se refere a estes últimos quatro exemplos, a tarefa é dificultada pelo facto de os guiões, da autoria de Pinter, não se encontrarem publicados, apesar de *Betrayal* ter sido nomeado para um Óscar na categoria de melhor argumento adaptado e dos vários prémios atribuídos aos quatro filmes, em diferentes categorias.

A principal diferença entre o visionamento da peça, enquanto espectador no teatro e telespectador, situa-se ao nível da autonomia da recepção, por parte de quem olha, tal como Esslin refere na epígrafe que introduz este capítulo. Enquanto o texto escrito permite a cada leitor ser o encenador, na sua imaginação, das palavras que vai assimilando, o teatro apresenta parte do trabalho já feito, ao oferecer um cenário e uma encenação específicas. Porém, na sala de espectáculo e dependendo do lugar em que se está sentado, o espectador ainda detém o poder de controlar o olhar, de seguir determinado actor, ou de se concentrar em certos pormenores. Com a filmagem para televisão, a liberdade do espectador diminui, um outro nível; Pode continuar a escolher os detalhes que mais lhe interessam, mas o total do palco já foi filtrado por uma leitura prévia – a do realizador – e as imagens que a câmara devolve, apesar de semelhantes às quatro paredes do teatro em que uma é inexistente, por estar aberta ao espectador, são escolhidas, maioritariamente, em função de quem detém o poder da comunicação, o que pode significar, em termos das produções de Pinter, filmar os que permanecem silenciosos.

A distinção mais aguda situa-se no confronto entre a dimensão de um palco e a de um ecrã: Se no palco o espectador partilha uma intimidade maior com os actores, no ecrã, o distanciamento que a ausência física das personagens causa, é compensado pela proximidade dos seus rostos, dos seus movimentos, que “enchem” a tela, sempre que o realizador julga pertinente. Uma personagem

angustiada que chora em palco, por exemplo, é facilmente retratada num *close-up* num rosto com umas quantas lágrimas. Em termos de representação, o trabalho das personagens acaba por se revelar mais subtil, no cinema, pois a redução da actuação a unidades de filme – *takes* – permite o apuramento da mensagem que se quer transmitir

Sendo o silêncio o aspecto que considereei como objecto de estudo, interessa-me observar em que medida a ênfase nos momentos de reticências, pausas e silêncios, que estão na génese da criação do género “pinteresco”, continuam presentes no palco televisivo e na montagem dos filmes. Não se trata pois de uma crítica a espectáculos encenados, com os detalhes subjacentes a esse tipo de comentário, mas a uma abordagem de carácter subjectivo que tende a validar a importância, também nas produções para televisão e nos filmes, que é conferida ao silêncio. A este propósito, reitero as palavras de Steven Gale que, no seu estudo acerca dos guiões cinematográficos de Pinter, observa a distinção entre teatro e literatura, no âmbito da crítica:

Theatrical people tend to be interested primarily in the production aspects and to minimize the literary elements; literary critics frequently have little understanding of performance and examine plays in terms of the manipulation of language on a printed page.¹

Ao contrário de Gale, que se propõe estabelecer um equilíbrio entre a vertente teatral e a literária, reconheço ter mais vocação e preparação para a apreciação literária das obras, embora esteja

interessada nos aspectos que compõem a encenação, ainda que de forma amadora.

No universo das produções teatrais para televisão existem dois tipos de abordagem a considerar: Por uma parte, temos as filmagens de ensaios gerais *in loco*, que incluem poucos meios e são destituídas de planos elaborados, limitando-se a seguir o texto à medida que as palavras vão sendo proferidas, ou que determinados momentos são enfatizados no texto didascálico. Uma outra produção das peças para televisão é a que se verifica com *The Basement* e *The Collection*. Continuam a ter a designação de dramas, contudo têm uma montagem prévia, idêntica à de um filme, com diferentes planos de cenas exteriores e interiores, sem a limitação de um palco, para reproduzir vários cenários. Desde logo, a montagem diferencia estes dois tipos de produção, ao imprimir uma dinâmica que no formato de filme, é forçosamente mais rápida. Gale defende que a natureza declamatória do palco, não resulta sob o “olhar” televisivo, que é menos intimista e menos intenso, relativamente à relação de proximidade que estabelece com o espectador. A filmagem dos dramas que recorre a uma montagem laboratorial, retira uma certa magia, ao mesmo tempo que devolve uma maior verosimilhança. Mesmo dramas com características pouco realistas se tornam credíveis, pois já não se apresenta só o interior de uma casa, é possível situar geograficamente os locais, aspecto que também é possível no palco, porém de forma menos conseguida, sob o ponto de vista da credibilidade. Finalmente, os três textos transformados em

guiões cinematográficos, receberam um tratamento e uma montagem diferentes, facto que permite avaliar a intensidade e propagação do silêncio, que já não surge apenas como resultado de uma noite de representação – como as peças gravadas ao vivo – antes traduz uma vontade consciente do realizador em escolher minuciosamente os planos e os tempos de pausa. Gale, enquanto estudioso dos guiões de Pinter – não somente das adaptações das suas peças, mas de todos os guiões que escreveu – identifica a diferença maior entre o texto dramático e o guião cinematográfico:

A film script differs from a drama script in that it is the words that carry the primary meaning in a drama, whereas in a film the visual images are usually as important and frequently more important than the words. Given the financial element that drives filmmaking and requires relative simplicity, movie plots tend to be more linear and structurally clear; this makes his motion pictures more accessible to the less discerning. Equally important in his success is his effective use of montage, the defining element in a film.²

Esta diferenciação das palavras e o contrapeso das imagens aponta para um outro ângulo a ser considerado, uma metalinguagem que acentua os significados contidos nas palavras, ou nos silêncios. No caso das peças transformadas em guiões cinematográficos que analiso, esta divisão torna-se importante, tendo em atenção que o factor que se pretende estudar se concentra, precisamente, na ausência de palavras – no texto original – que, na montagem cinematográfica, é convertida em imagens. A forma as imagens

preenchem o vazio das palavras, constitui outro aspecto que tentarei abordar no último ponto.

Por uma questão de coerência temática, mantive a linha de abordagem apresentada no terceiro capítulo, da divisão em três tipos de classificação dos conteúdos, no que se refere à materialização do silêncio. Deste modo, segmenta-se o visionamento dois pontos distintos: peças televisionadas e peças adaptadas para cinema. No primeiro aspecto analisam-se três momentos:

1. As peças televisionadas, em que a ameaça é a grande força motriz da (in)acção: *The Birthday Party*, *The Room*, *The Dumb Waiter* e *The Basement*.

2. As peças televisionadas em as personagens se distinguem pela sua verborreia, deixando escapar momentos silenciosos (enigmáticos), que respiram um subtexto que permite inúmeras possibilidades de interpretação: *The Collection*, *The Lover*, *No Man's Land*, *One for the Road*, *Celebration* e *Sketches* (Que inclui *Last to Go*, *Tess*, *Press Conference* e versões animadas de *Trouble in the Works* e *Black and White*.

3. Textos que são construídos em volta das três configurações habituais do mutismo, as reticências, as pausas e os silêncios: *Old Times* e *Landscape*.

No campo das quatro peças adaptadas para guião, apesar de ser igualmente possível tripartir a análise, uma vez *The Caretaker* e *The Homecoming* se inscrevem no enigma, *The Birthday Party*, na ameaça e

Betrayal, na memória, optei pela divisão em subcapítulos, correspondendo cada um a um filme, evitando repetições escusadas.

Na primeira parte, a preocupação com detalhes, que podem ser excessivos, pela pormenorização que fazem da história, surge como forma de tentar mitigar a circunstância de estes elementos não estarem disponíveis para venda, sendo apenas possível o seu visionamento *in loco*. No que se refere aos quatro filmes analisados, a preocupação pelo detalhe descritivo deixa, naturalmente, de fazer sentido, uma vez que estão comercializados, em formato VHS e DVD. A análise do último ponto encontra-se, assim, direccionada para as apreciações, já estabelecidas, do que considero importante – no que se reporta aos tipos de silêncio identificados – na passagem do texto dramático ao filme.

Peças Televisionadas

1.1. Silêncios Ameaçadores

The Birthday Party, a segunda peça de Harold Pinter, estreou-se a 28 de Abril de 1958, no Arts Theatre, em Cambridge, e foi seguida por uma apresentação no Lyric Opera House, em Hammersmith. A produção para televisão só aconteceu em Junho de 1987, numa transmissão da BBC2, com o seguinte elenco: Meg: Joan Plowright; Goldberg: Harold Pinter; Stanley: Kenneth Cranham; McCann: Colin Blakely; Lulu: Julie Walters e Petey: Robert Lang, sob a encenação de Kenneth Ives.

Em termos de cenário, verifica-se a preocupação em reproduzir com exactidão as instruções didascálicas do texto. Desde o início do drama, mesmo para o espectador que não está familiarizado com o enredo, percebe-se uma forte tensão, que começa por ser algo meramente do foro conjugal, e que se subentende mais pela linguagem corporal de Meg e as suas curtas pausas, do que pelas pequenas frases que vai trocando com o marido, aparentemente uma inocente conversa trivial de um casal que já não tem muito para partilhar. A personagem interpretada por Joan Plowright manifesta uma agitação crónica que se traduz por uma incapacidade de permanecer imóvel, da mesma forma que o jornal de Petey funciona como um escudo protector para evitar o diálogo com Meg e, ao mesmo tempo, para servir como tópico de conversa, quando a sua

recusa a falar parece não ser compreendida pela mulher. Quando Petey comenta que há um novo espectáculo em exibição na cidade e responde que Stanley não poderia participar, por se tratar de “straight show”, a expressão no rosto da actriz, juntamente com a pequena pausa que faz antes de pedir explicações a Petey, enfatizam a importância da palavra “straight” e deixam o espectador a reflectir nas suas múltiplas acepções. Nem mesmo quando Petey explica que é o facto de o espectáculo não ter música, nem dança, que exclui a possibilidade de Stanley participar, se dissipa a suspeita de que Stanley não é “straight” – modernamente a palavra adquire uma conotação sexual, porém, no desenrolar dos acontecimentos, verifica-se que Stan não é tido como, “normal”. A reacção de Meg torna-se, ainda mais, o espelho da perplexidade, quando Petey refere que neste espectáculo, as pessoas se limitam a falar.

Em termos de expressão corporal e de tom empregue, a personagem Meg é uma combinação de mãe e de sedutora, permanecendo indistinta a qualidade que é mais preponderante na sua relação com Stanley que, por seu turno, alterna entre a atitude infantil e a do sedutor. A advertência de Meg a Stanley que a palavra “succulent” – normalmente associada para adjectivar comida, especialmente carne – não deve ser proferida diante de uma mulher casada ilustra a dicotomia com exactidão. A atitude de Stan é agressiva e intimidadora, a sua presença é crispada e indicadora que há um mistério na sua vida. Robert Lang alterna entre o papel da personagem demente que abusa Meg e os silêncios em que parece

absolutamente exausto. Torna-se óbvio que, tanto Stan como Meg, conhecem segredos que preferem escamotear. Quando Stanley tenta abordar a questão dos dois homens que irão chegar para o levar, Meg recusa-se a ouvir, tal como acontece no final, quando deduz que Stanley ainda está no seu quarto.

O primeiro diálogo com Lulu, que antecede a entrada de Goldberg e de McCann em cena, constitui um dos momentos fulcrais da peça para criar a atmosfera de algo ocorrerá, embora a definição em termos de quando e de quem, permaneça obscura. Lulu surge em cena vestida de forma sedutora com roupa justa e uma atitude confiante. O apelo de Stanley para que Lulu fuja com ele, em resposta a um simples convite para um passeio por parte dela, assemelha-se aos diálogos de Didi and Gogo em *Waiting for Godot*, cuja finalidade é entreter a espera:

Stanley (*abruptly*): How would you like to go away with me?

Lulu: Where?

Stanley: Nowhere. Still we could go.

Lulu: But where could we go?

Stanley: Nowhere. There's nowhere to go. So we could just go. It wouldn't matter.

Lulu: We might as well stay here.

Stanley: No. It's no good here.

Lulu: Well, where else is there?

Stanley: Nowhere.³

No presente caso, a espera não é longa e o “godot” surge com a saída de Lulu e a entrada de Goldberg e McCann, só que as personagens, ao contrário do Godot beckettiano, sob o ponto de vista de Stanley, nada têm de redentores. Goldberg, interpretado por Pinter, comanda a situação, enquanto McCann tenta descortinar mais detalhes acerca da missão a cumprir. A forma como as palavras não contribuem para clarificar os acontecimentos é evidenciada, quando Pinter de pé, e em tom conhecedor, tranquiliza McCann referindo-se ao trabalho que os espera:

Goldberg: The main issue is a singular issue and quite distinct from your previous work. Certain elements, however, might well approximate in points of procedure to some of your other activities. All is dependent on the attitude of our subject. At all events, McCann, I can assure you that the assignment will be carried out and the mission accomplished with no excessive aggravation to you or myself. Satisfied?⁴

McCann, tal como o espectador, não fica esclarecido, mas tenta não desautorizar Goldberg. O tipo de recurso em que as palavras servem como camuflagem e não como revelação de intenções, é uma constante nas intervenções de Goldberg, embora algumas das suas palavras façam sentido, num outro contexto. Por exemplo quando diz referindo-se à festa surpresa de Stanley:

Goldberg: We'll bring him out of himself.⁵

Num sentido mais literal do que metafórico, McCann e Goldberg, vão fazer precisamente isso, ao roubarem a identidade a Stanley, ou pelo menos a capacidade de resposta.

O silêncio de Stanley principia no momento em que Meg lhe revela o nome de Goldberg, imediatamente antes do episódio do tambor. Na encenação para televisão, com o colocar do tambor à volta do pescoço, Stanley inicia uma espécie de ritual guerreiro, só que a batalha que anuncia com o tocar descompassado do tambor, antes do final do primeiro acto, já está perdida e a condição de menino rebelde a que se reduz, sob o olhar preocupado de Meg, não chega para espantar os maus espíritos que o assaltam e afugentar a presença dos intrusos que o vieram buscar.

O segundo acto principia, igualmente, com a ausência de palavras e a presença de um som repetido – um exercício de paciência de McCann que se entretém a rasgar tiras de jornal, deixando transparecer a forma como combate a ansiedade da espera, antes de executar a *missão* e dá início ao ritual que serve de metáfora para a desintegração mental de Stanley. Em todo o diálogo que se segue entre Stanley e McCann existe um subtexto, ambos os homens conhecem a sua condição de presa e predador e enquanto o primeiro tenta fugir, o segundo tenta impedi-lo. Quando Goldberg é apresentado por Petey a Stanley, ele nada diz, ao passo que Goldberg continua a sua conversa trivial como se estivesse entre amigos de longa data. Ao ficar a sós com Stanley, ou Webber, como lhe passa a

chamar, Goldberg tenta anestesiá-lo com palavras banais que ocultam os seus desígnios mais sombrios. Só quando olha intensamente para Stanley e o obriga a sentar-se fica claro, no *close-up* que é feito do seu rosto, que os gestos, o silêncio e o olhar, são mais fortes que as palavras. Depois do silêncio e de Stanley se sentar, Goldberg está apto a iniciar o tratamento de choque, com o interrogatório interminável, que deixa Stanley incapaz de qualquer raciocínio, somente um grito final, antes de ficar num estado de pavor afásico e tentar agredir os seus carcereiros. O jogo é interrompido com a chegada de Meg e inquisidores e inquirido retomam o seu papel habitual de actores na peça “inocente” em que consiste a vida de “faz-de-conta” de Meg, com aniversários fictícios e a ilusão de que possui uma casa de hóspedes referenciada e uma existência plena de felicidade. Mesmo a forma como as luzes se apagam e a lanterna de McCann incide em Stan, para que Meg faça o seu brinde, inverte a tradicional ideia da ausência de iluminação para o soprar das velas.

Com a entrada de Lulu, Goldberg volta a assumir a sua condição de actor, desta vez numa vertente sedutora. Pinter desempenha, sem dúvida, um papel fundamental, pois o registo alterna de acordo com a situação, enfatizando o facto de Goldberg ser um homem preparado para qualquer eventualidade, capaz de cumprir o seu objectivo, ao mesmo tempo que aparenta divertir-se. Na conversa com Lulu, Goldberg é bastante frontal, mas só Stanley se apercebe da realidade, enquanto possui a capacidade de ver, até os seus óculos serem despedaçados.

O jogo da cabra cega é apenas uma metáfora do que se passa em cena, daí que Meg seja a primeira a ser vendada, pois é a que se encontra mais distante da realidade. Segue-se McCann, que por não saber exactamente a sua função, também cumpre o seu papel no jogo. O último jogador é Stanley que aceita participar, apenas para tentar reaver os óculos que lhe são retirados, antes do colocar da venda. O serão funciona como uma espécie de terapia de grupo que termina com o riso demente e inconsolável de Stanley, contraponto exacto do grito no final do primeiro acto.

No terceiro acto, Meg pressente a verdade sobre Stanley, mas mantém o seu pose cândida, negando os seus pressentimentos e refugiando-se na ilusão de uma beleza passada. Petey ajuda-a a manter o embuste, ao ocultar a verdade, após inquirir Goldberg em vão e tentar impedir que Stan seja levado. Goldberg assume o controlo total da situação e impossibilita a intromissão de Petey, só perdendo a compostura quando McCann recomeça a cortar as tiras do jornal. Nessa altura, McCann ajuda-o a voltar a si, soprando para dentro da sua boca, numa espécie de manobra de reanimação tragico-cómica. O episódio evidencia que todas as personagens são perseguidas pelos seus fantasmas e todas têm um momento de “esgotamento cerebral”, idêntico ao diagnóstico que é feito por Goldberg a Stanley. No caso de Goldberg, o momento de confusão chega quando é incapaz de terminar uma frase:

Goldberg: Because I believe that the world... (*Vacant*).... Because I believe that the world... (*Desperate*).... BECAUSE I BELIEVE THAT THE WORLD... (*Lost*)⁶

Goldberg, tal como as demais personagens, não tem convicções, apenas representa melhor o seu papel, recorrendo a histórias de uma infância perdida, para preencher o vazio que o seu trabalho obscuro acarreta. No final, Petey volta a refugiar-se no jornal, para adiar confrontar Meg com o desaparecimento de Stanley. A última imagem de Stanley é a de um homem paralisado, incapaz de falar, sem óculos, mas vestido de forma semelhante a Goldberg e McCann, com fato preto, camisa branca e gravata preta. A insinuação inicial de Stanley quando diz a Meg que a carrinha tem um caixão adquire uma imagem real, com três homens vestidos de agentes funerários.

The Room, a primeira peça escrita por Pinter, foi originalmente representada na Universidade de Bristol, em Maio de 1957. Em 2001 esteve em exibição no Almeida Theatre, em Londres e o visionamento que se encontra disponível constitui as filmagens de um ensaio geral, na véspera da estreia da produção londrina no Lincoln Center, em Nova Iorque, em Julho de 2001. Pinter encenou a peça, procurando, como gosta de salientar, seguir o texto fielmente. O elenco foi o seguinte: Rose: Lindsey Duncan; Bert Hudd: Steve Pacey; Mr Kidd: Henry Woolf; Mrs Sands: Lia Williams; Mr Sands: Keith Allen e Riley: George Harris.

Apesar de terem passado quarenta e quatro anos sobre a encenação inicial do texto, também ela a cargo de Pinter, e

comparando com a produção dos anos oitenta de *The Birthday Party*, as duas encenações partilham enormes semelhanças. Em primeiro lugar, observa-se que, uma vez mais, o cenário em palco é uma reprodução fiel de toda a descrição que consta no texto, sobretudo no que diz respeito ao posicionamento das várias cadeiras – uma de braços, outra de baloiço e duas junto à mesa – que se tornam imprescindíveis, à medida que as personagens entram e saem de cena, resguardando-se da presença dos interlocutores ao escolherem cantos opostos para se sentarem.

A figura Rose surge em palco servindo o pequeno-almoço ao marido, à semelhança do que acontece em *The Birthday Party*. Porém, ao contrário da referência do texto, Rose não aparenta ter sessenta anos, apesar do seu rosto evidenciar sinais da passagem do tempo: é magra e encontra-se visivelmente debilitada e não se vislumbra qualquer esforço para estar apresentável. Contrariamente ao que acontecia com Meg, Rose é o retrato da desolação. Bert, sentado à mesa a tomar o pequeno-almoço, vai lendo uma revista – no caso da encenação, uma edição de banda desenhada de *Two Fisted Tales* – que lhe oferece o pretexto de permanecer mudo, enquanto Rose faz o seu monólogo. O ambiente é extraordinariamente agressivo, acima de tudo pelo silêncio de Bert que não pronuncia uma palavra, até sair de casa.

Rose articula a sua movimentação em cena entre o fogão a gás, a cadeira de baloiço junto à cama, a cadeira perto da mesa e a janela do quarto. Quer sentada, quer em pé, está geralmente de braços

cruzados em frente ao peito, baloiçando-se ligeiramente, mesmo quando anda, como se perpetuasse o movimento da cadeira de baloiço, embalando todos os medos que procura expulsar. Aparentemente, algo a perturba e as referências incessantes à cave e à humidade alternam com lapsos em que parece dar lugar à voz do superego, quando, por exemplo, diz ao marido:

If they ever ask you, Bert, I'm quite happy where I am. We're quiet, we're all right. You're happy up here. It's not far up either, when you come in from outside. And we're not bothered. And nobody bothers us.⁷

A obsessão com o quarto continua, à medida que vai enumerando as suas qualidades, que se resumem a ser espaçoso e a possuir uma janela. A entrada de Mr Kidd em cena vem adensar a situação de instabilidade, uma vez que Bert também o ignora, não respondendo a nenhuma das suas tentativas para estabelecer o diálogo. Percebe-se o nervosismo de Mr Kidd, pela forma como hesita sentar-se e, é notório, que está apenas a fazer tempo, até que Bert saia. O mutismo de Bert, contrasta com a atenção que Kidd e Rose lhe dedicam e acentua o potencial de violência que nele existe e que se vem a manifestar, de forma inequívoca, no final da peça. A personagem de Mr Kidd, tal como acontece com Rose, também revela um enorme desconforto, um nervosismo contido que tenta ocultar mantendo um diálogo, a contragosto, acerca da casa e do número de andares, da irmã que morreu e da mãe. A frase que o define e que Pinter, enquanto

encenador, tenta sublinhar, através da ênfase que é dada pelo actor, é a constatação:

I've made ends meet. (...) Oh yes, I make ends meet.⁸

A saída de Mr Kidd, antecede a saída de Bert e deixa Rose ainda mais perdida no quarto, ao longo de um minuto e cinquenta e oito segundos de silêncio, até à entrada do casal Sands.

A entrada dos novos intrusos no espaço fechado do quarto, bem vestidos e articulados, contribui para aumentar o grau de desconfiança de Rose, sobretudo quando sabe que, aparentemente, a cave está ocupada por um inquilino invisível, reduzido a uma voz que, segundo o relato minucioso de Clarissa, terá sugerido que o quarto de Rose e Bert estaria prestes a ficar vago. Para além dos mal-entendidos em torno da identidade do senhorio, a presença do casal Sands é como um recuar no tempo, na relação de Bert e Rose. É manifesta a tensão que existe entre o casal, com Toddy a recusar sentar-se e a agredir verbalmente Clarissa, contrariando todas as suas afirmações. A diferença consiste no facto de Clarissa possuir o direito de responder, de discordar, de expressar os seus desejos. Após confrontarem Rose com a probabilidade de ficar sem o quarto, saem, deixando-a em silêncio e num estado de angústia maior.

Quando Mr Kidd regressa, percebe-se uma urgência na forma como anda apressado, querendo falar abertamente com Rose, acerca do misterioso intruso hospedado na cave, que se encontra à espera de

falar com ela. O nervosismo de Kidd prende-se com o estranho comportamento do homem:

He just lies there. It's not good for me. He just lies there, that's all waiting.⁹

O espectador sente a tensão de Rose a acumular-se no rosto crispado, à medida que o seu tom de voz se vai exaltando, com a sugestão de Kidd que Rose conhece o homem que a quer ver. Por último, o terror que tem de Bert é maior e acede receber o intruso. Passam cerca de dois minutos em que Rose espera em silêncio, até que Riley entra no quarto. O discurso de Rose é desconexo, com inúmeras pausas que alternam com os gritos descontrolados que dirige a Riley e que, por vezes, adquirem um tom quase infantil. Riley, sentado na cadeira de braços, à entrada do quarto, fala pausadamente, nos intervalos deixados por Rose, até que lhe chama Sal e lhe pede que regresse a casa. As pausas e a forma como Riley escuta Rose, num silêncio compreensivo, contribuem para a súbita revelação daquilo em que se transformou a sua vida. Rose aproxima-se e admite, finalmente, como que em pleno transe hipnótico, de mãos dadas com Riley e a chorar, que é prisioneira no quarto, como na vida. A entrada de Bert vem interromper o fluxo confessional. Após um minuto e meio de silêncio, Bert, na sua primeira fala, constata que chegou bem. Como Rose ainda parece demasiado abalada para conseguir dar continuidade ao diálogo, limitando-se a concordar com o marido, Bert principia uma descrição pormenorizada sobre a

mestria da sua condução, que abunda em analogias sexuais. Após esta longa tirada, seguem-se cinquenta segundos de silêncio, Bert senta-se em frente de Riley, levanta com o pé a cadeira, e empurra o intruso para o chão, ao mesmo tempo que se levanta e dá um pontapé no fogão a gás, junto ao qual Riley se encontra deixando-o, aparentemente, inconsciente. Pinter evita a violência explícita do texto original, em que Bert pontapeia repetidamente Riley, pois o momento de tensão criado com a queda e o pontapé são suficientes para ilustrar a magnitude da agressão. Em vez disso, Bert bebe um copo de água, enquanto Rose, em estado de choque, diz não conseguir ver. A verdade é que Rose só viu, efectivamente, quando foi confrontada com a cegueira e passividade de Riley. Importa destacar, ainda, a forma como o percurso de Bert evolui desde o silêncio hostil, à torrente de palavras com que descreve a sua perícia automobilística, culminando com a única acção visível em todo o drama, o espancamento gratuito de Riley. Tudo fica por decifrar, tal como acontece no texto, mas a imagem de Rose, cega, indica que não há retorno, nem salvação, para as personagens em palco.

The Dumb Waiter foi apresentado pela primeira vez no Hampstead Theatre Club, em Janeiro de 1960, e produzido para a BBC2, a 23 de Julho de 1985, uma vez mais encenado por Kenneth Ives e com um elenco conhecido de *The Birthday Party*,

Colin Barker (McCann em *BP*) como Ben e Kenneth Cranham (Stanley em *BP*) como Gus.

O cenário é uma réplica exacta da descrição apresentada no texto. Nos primeiros dois minutos e sete segundos, o silêncio é absoluto e apenas assistimos aos gestos de Gus, que se levanta da cama, aperta o sapato repetidas vezes, sai pela porta, ouve-se um som de uma corrente de autoclismo que não parece funcionar, volta e só então Ben fala, proferindo uma interjeição, aparentemente revoltado como uma notícia que lê em voz alta. Uma vez mais o jornal – no caso desta produção o *Daily Mirror* – é pretexto para refúgio, mas acaba por funcionar, igualmente, como um desbloqueador do silêncio. A propósito de uma notícia sobre um atropelamento, o diálogo entre os dois flui naturalmente. Finda a notícia, o silêncio reinstala-se, Gus volta a sair e de novo se ouve a corrente do autoclismo a tentar ser puxado. Quando regressa, senta-se e começa a elogiar o serviço de jantar, descrevendo minuciosamente cada detalhe dos pratos e das chávenas. Fica por explicar o “he” que lhes deixou o serviço. Assim que Gus tenta abordar a questão do “trabalho” que têm de cumprir, Ben muda de assunto e recorre mais uma vez a uma notícia do jornal – uma menina de oito anos que matou um gato – para se escusar a falar prestar esclarecimentos.

Depois de discutidas todas as implicações da notícia, após uma pausa, Gus levanta-se e volta a referir o trabalho:

Gus: What time is he getting in touch?

Ben *reads*.

What time is he getting in touch?

Ben: What's the matter with you? It could be any time. Any time.¹⁰

É notório que Gus está nervoso e que pressente algo, embora não o consiga verbalizar. Já Ben, é a imagem da calma, na forma como permanece sentado na cama a ler o jornal, apenas evidenciando alguns rasgos de impaciência, face às constantes interrupções de Gus. A irritação aumenta, quando este se queixa do tipo de trabalho e do facto de não lhes sobrar tempo para aproveitar o ar livre. O diálogo é em tudo semelhante ao de um casal, mesmo quando Ben acusa Gus de não ter um passatempo. Ben parece estar ao comando, mais contido, menos impaciente e mais autoritário. A desconfiança de Gus vai aumentando, ao mesmo tempo que Ben assume o controlo da situação.

O segundo momento que quebra o silêncio desconfortável introduz uma discussão sobre um jogo específico do Aston Villa, até que um envelope fechado é introduzido por baixo da porta e Ben, pela primeira vez, levanta-se e parece intrigado e nervoso. Ao constatarem que se trata de fósforos, o desassossego de Gus aumenta e vai buscar uma pistola que tem escondida debaixo da almofada. Segue-se um momento de descontracção interrompido por nova discussão, uma

disputa linguística extraordinariamente violenta sobre a expressão correcta – “put the Kettle on”, segundo Gus e “light the Kettle”, de acordo com Ben – que o último ganha, apesar de não ter razão. O desentendimento termina com Ben a apertar o pescoço de Gus e, após ele ceder, usa a expressão do companheiro – “put on the kettle” – que minutos antes havia rejeitado.

Gus continua perplexo sobre a natureza do trabalho e volta a questionar Ben. A tensão é cada vez maior e já nem Ben consegue disfarçar, ficando agitado e descontrolado, sobretudo quando Gus fala da rapariga do “último trabalho”. As recordações desse trabalho tornam mais clara a ideia, para o espectador, de que estamos face a um par de assassinos profissionais. A teoria é corroborada pelo facto de apontarem rapidamente as armas para o monta-pratos, mal o sentem mexer. O acessório foge ao domínio de Ben que tenta, a todo custo, encontrar uma explicação razoável para o seu funcionamento. O desespero de Gus vai crescendo, ao mesmo tempo que o pragmatismo de Ben o leva a tomar o controlo da situação, tentando enviar pelo monta-pratos a comida que lhes resta.

Quando o assunto do criado mudo parece resolvido, Ben dá ordens para que se preparem para o trabalho e ambos, até então de calças e mangas de camisa, começam a vestir os coletes e a colocar os coldres, as gravatas e os casacos. No entanto, surge um terceiro pedido no monta-pratos, mais requintado e disparatado do que os anteriores. Conseguem finalmente despachar um prato, enquanto Gus, grita tudo o que está a enviar. O chá é devolvido juntamente com

outro pedido inteligível. A forma contida como Ben fala através do intercomunicador e se desculpa pela má qualidade dos alimentos mandados é verdadeiramente surpreendente, mantendo a compostura, como se toda a situação fosse perfeitamente normal. Contudo, a voz tem um efeito estranho em Gus e Ben que ficam desesperados por não poderem cumprir o último pedido de “acender a chaleira” (utilizando a expressão inicial de Ben).

Após a distração oferecida pelo funcionamento do monta-pratos, Ben relembra a Gus as instruções para o trabalho, esquecendo-se de referir que Gus tem de tirar a sua arma. O mais importante na repetição parece ser a ênfase no silêncio absoluto: existe um silêncio de um minuto e meio, até que Gus, a propósito dos fósforos, perde definitivamente a calma e grita até ser ameaçado por Ben, que regressa à cama e à leitura do jornal, em silêncio, tentando reproduzir a cena inicial em que comenta as notícias. As respostas de Gus, passam a ser proferidas por reflexo condicionado e o tom de todas as suas interjeições é de absoluto desinteresse, indicador de que não está a escutar, de que desistiu de lutar e sobretudo de questionar.

Enquanto Gus sai para beber água, o intercomunicador do monta-pratos assobia e Ben responde à chamada, dizendo-se pronto. Estranhamente, a porta de acesso à casa de banho, por onde Gus tinha saído, não é aquela por onde regressa, a da entrada, e Ben compreende, finalmente, quem é a vítima. Gus vem despojado, sem a pistola, o colete, o casaco e a gravata que envergava antes de sair. O último olhar silencioso entre os dois demora trinta e oito segundos,

nos quais assistimos à expressão de pena, por parte de Ben, e de terror, por parte de Gus. Tudo fica por explicar e, em termos de enredo, só o silêncio subsiste.

The Basement foi escrita especialmente para televisão, o que proporciona uma concepção, por parte de Pinter, a pensar na câmara, esquecendo o palco. O formato televisivo permite a criação de cenas exteriores, particularmente as cenas iniciais e finais. A peça televisiva foi transmitida na BBC2, a 20 de Fevereiro de 1967, com Pinter a desempenhar o papel de Stott; Kika Markham no papel de Jane; Derek Godfrey como Law e foi realizada por Charles Jarrott.

A curiosidade maior do texto dramático reside na sua aproximação ao guião cinematográfico, já que a ausência do palco permite uma maior liberdade de cenários e de planos. Assim, o silêncio inicial que medeia a acção no exterior – com Stott e Jane parados à porta de Law, à chuva, enquanto Len está no interior de casa sentado perto da lareira a ler um livro – é preenchido com o som da chuva e do relógio que se encontra em cima da lareira, ao mesmo tempo que os planos vão alternando, com grandes planos, ora em Stott e Jane, ora em Law. Os “travellings” da câmara, acompanham a figura de Law efectuando uma volta de 360 graus à cadeira para poder focar os vários objectos da casa e o livro que Law está a ler. Sem que nenhuma palavra tenha sido trocada, fica estabelecido que Law se sente seguro e que o toque da campainha vem perturbar a leitura do *Persian Manual of Love*, que esconde dentro do jornal, antes de se levantar para abrir a porta a um velho amigo. A câmara continua com

Law, no entanto, quando ele sai pela segunda vez da sala, para ir buscar uma toalha para se secar, a câmara não o segue, antes devolve o olhar de Stott em torno da sala.

No início, Law só tem questões e Stott só apresenta respostas evasivas. A situação é manifestamente estranha e Law tenta fazer conversa de circunstância, mas as frases são sempre marcadas pelas pausas desconfortáveis que se seguem. Ao fim de sete minutos, Stott menciona a presença de Jane no exterior da casa, o que contribui para aumentar a singularidade de toda a situação. Assim que Jane entra em casa, Law começa a perder território e a câmara só o passa a focar, esporadicamente, em grandes planos, para revelar o seu semblante perplexo. Sempre em silêncio, Jane despe-se e deita-se na cama de Law, Stott acompanha-a e nada é explicado. Para tentar minimizar a situação, Law mantém um monólogo sobre a aquisição da casa porém, como Stott e Jane permanecem silenciosos, acaba por se reduzir ao silêncio e voltar a ocupar o seu lugar junto à lareira, ignorando os gemidos de Jane.

No segundo momento exterior, passado na praia, Law tenta conversar com Jane, que não parece saber muito sobre Stott, nem estar interessada nos episódios que Law tem para contar. Uma vez mais, pela presença dos grandes planos, fica claro que o conteúdo do diálogo não é o fundamental e começa a revelar-se um jogo de sedução entre Law e Jane e a cena termina com Law seguindo-a pela praia, ao encontro de Stott, que se encontra a dormir.

Na cena seguinte, interior da casa, a atracção entre Jane e Law parece evoluir, com um sorriso silencioso que trocam a meio da noite. As cenas vão alternando entre interior e exterior, Verão e Inverno, Jane com Law, Jane com Stott e Stott com Law. Por vezes, existem cenas sem qualquer palavra e os diálogos entre Stott e Law, quando existem, são uma sequência dos olhares que trocam – da mesma forma que trocam o afecto de Jane – e representam um medir de forças. Presente-se em Law um complexo de inferioridade em relação a Stott e uma arrogância por parte deste, na forma como vai ocupando o espaço, redecorando, integralmente, a casa e a vida do seu anfitrião.

A cena passada num bar, ilustra como o silêncio é mais intenso que as palavras. A câmara capta a imagem das três personagens sentadas à mesa, Stott à direita, Law, à esquerda e Jane ao centro, de frente para o ecrã. A câmara aproxima-se, pára no rosto de Jane e posiciona-se atrás dela. Só então Stott e Law falam. Há a preocupação deliberada de substituir as palavras por imagens, para deixar que o silêncio se propague e o desconforto aumente. Ao revisitarem as memórias dos tempos passados em comum, uma mera discussão sobre Proust e o desporto ganha novos contornos, acabando por ficar subentendido que Stott está a par da traição de Law e Jane:

Stott: The cricket. The squash courts. You were pretty hot stuff at squash, you know.

Law: You were unbeatable.

Stott: Your style was deceptive.

Law: It still is.

Law *laughs*.

It still is!

Stott: Not any longer.¹¹

Ao dizer que é um homem verdadeiramente feliz, Stott olha fixamente primeiro para Jane, depois para Law. No final da cena, a câmara regressa à sua posição inicial, desta vez afastando-se do trio.

O antagonismo aumenta, com a corrida entre Law e Stott, arbitrada por Jane, que dá início à partida, e a competição deixa de ser algo dissimulado. Stott recusa-se a correr, Law olha para trás desequilibra-se e cai na lama e Stott, quando interpelado por Law, permanece em silêncio. Na cena de interior que se segue, é Law quem se recusa a responder a Stott que, pela primeira vez, parece ser o verdadeiro intruso – Jane e Law partilham o sofá e Stott fica na poltrona a observá-los. Tudo acontece, uma vez mais, em silêncio. Após o episódio do bar, a ausência de palavras é cada vez maior e Law começa a manifestar o desejo de se ver livre de Stott.

As explosões de agressividade acontecem a propósito de incidentes menores, Law parte alguns dos seus discos, num acesso de ciúme, Jane rejeita Stott e a perplexidade inicial de Law, ganha um fulgor demente. Face às rejeições sucessivas de Jane a Stott, Law vai ganhando uma maior confiança que culmina com um novo “take” na praia, quando Jane lhe pede para afastar Stott, lembrando-lhe a possibilidade de recuperarem uma felicidade que já tiveram.

A atitude de Law muda e, pelo prazer de comandar a situação, sussurra, pausada e deliberadamente, a Stott as repetidas traições de

Jane, numa gradação de intensidade, através de um crescendo na adjectivação e do uso da repetição de frases breves:

Law (whispering very deliberately): She betrays you. She betrays you. She has no loyalty. After all you've done for her. Shown her the world. Given her faith. You've been deluded. She's a savage. A viper. She sullies this room. She dirties this room. All this beautiful furniture. This beautiful Scandinavian furniture. She dirties it. She sullies the room.

*Scott turns slowly to regard Jane.*¹²

Verifica-se uma pequena alteração, em relação ao texto original, com a introdução de uma cena silenciosa em que Jane cose uma meia. O texto didascálico não faz qualquer menção, o que leva a imaginar que foi introduzida para aumentar o grau de familiaridade de Jane na casa. De repente, Stott parece estar a morrer e Jane e Law entretêm-se a falar dele no pretérito e a fazer preparativos para o funeral. Aqui, os gemidos de Jane que cortam o silêncio já são destinados a Law e é Stott quem os surpreende. O momento corresponde a uma nova alteração de cenário que é, agora, semelhante a uma sala inspirada na renascença italiana.

Em vez do silêncio, a arma de arremesso de Law passa a ser a flauta em que vai tocando a canção de embalar *Twinkle, twinkle little star*, até ser alvejado por Stott com uma uva. De imediato, a música dá lugar à competição desportiva e a flauta transforma-se num taco de baseball, com que Law se defende das investidas de berlindes que Stott

vai lançando. Todo o jogo se desenrola em silêncio, à exceção da palavra “play” que Stott profere antes de cada lançamento e do aplauso de Jane, quando Law consegue acertar no berlinde e partir o aquário. Na batida seguinte, Stott acerta com o berlinde na testa de Law que cai. Numa sequência de três segundos, que foi acrescentada ao texto original, Law e Stott estão em tronco nu, na sala vazia, posicionando-se em extremos opostos, com garrafas partidas nas mãos, prontos a lutar. O silêncio é interrompido pelo barulho do quebrar das garrafas. A sequência do texto é recuperada com uma nova cena muda: Jane, na cozinha, a preparar duas chávenas de café, enquanto na sala vazia, transformada em arena, a luta de Law e Stott prossegue igualmente em silêncio – ao longo de dois minutos e vinte segundos, só se ouve o barulho de Jane na cozinha e das garrafas de Stott e Law. O episódio termina com um grande plano do gira-discos onde toca Debussy e crê-se que a peça chegou ao fim, com a condição primária a que os dois amigos se foram reduzindo. Porém, a câmara recua lentamente para revelar o plano da aparelhagem onde se encontra um disco de Jazz.

A última cena é em tudo semelhante à primeira, tanto no cenário como nos planos escolhidos pela câmara, só que agora, é Stott que se encontra no interior, a ler um livro policial, enquanto Law e Jane aguardam à porta, à chuva. A sequência mantém-se idêntica – a campainha toca, interrompendo o silêncio, Stott pousa o livro, a câmara acompanha-o até à porta, onde se mostra surpreendido por ver Law e o convida a entrar, sem se aperceber da presença de Jane.

Para o espectador, como para o leitor dos textos, as três peças não oferecem qualquer explicação, não têm por objectivo apresentar uma sequência de acção lógica, com princípio, meio e fim. Aliás, *The Basement* contraria propositadamente qualquer tentativa de explicação, ao terminar com a cena inicial, invertendo apenas os papéis das duas personagens masculinas.

1. 2. Silêncios Enigmáticos

As produções para televisão que incluo no segundo grupo evidenciam como as preocupações de Pinter se foram alterando e sofisticando, à medida que o *status quo* das personagens aumenta. O guarda-roupa e os cenários distanciam-se do ambiente de classe operária, as casas estão bem decoradas e as personagens são elegantes e exibem o seu cosmopolitismo com os seus *cocktails* e cigarros. A agressividade suaviza-se, em termos violência exterior, mas os silêncios contidos, as pausas e a hostilidade latente permanecem.

The Collection foi apresentada pela Associated Rediffusion Television, em Londres, a 11 de Maio de 1961, tendo sido filmada para televisão em 1976, sob a direcção de Michael Apted e com a participação de Laurence Olivier, no papel de Harry, Alan Bates como James, Helen Mirren, interpretando Stella e Malcolm McDowell, no papel de Bill. Tal como acontecia com *The Basement*, o facto de uma peça ser produzida para televisão permite a apresentação de imagens

exteriores. No caso específico de *The Collection*, os “takes” iniciais situam a acção em Londres, num bairro residencial. Em relação ao texto didascálico original verifica-se a ausência da cabina telefónica e do promontório que separa as duas casas, visto que não há necessidade de recorrer à economia de espaço, pois o drama não está encerrado num só palco. É acrescentada uma cena exterior de Stella na sua loja, comunicando à empregada que James não virá trabalhar.

A inexistência do espaço restrito do palco, possibilita que os contastes entre a casa de Harry – conservadora e intemporal – e de Stella e James – reflexo integral do estilo dos anos sessenta – sejam evidentes. Comparativamente às primeiras peças analisadas, verifica-se uma maior sofisticação. Já não estamos perante casais de classe média baixa, somos convidados a espreitar a vida de dois casais de classe média alta, ligados à moda e com hábitos cosmopolitas.

Embora não exista qualquer menção a cenas e a actos, a divisão acontece de forma natural, com os *fade out* a substituírem as entradas e as saídas das personagens. O enredo desenvolve-se a partir de uma história, que começa por ser contada por Stella a James e que vai sendo filtrada, negada e até reinventada, na tentativa de se apurar a sua autenticidade. Mais do que o presumível adultério de Stella, a câmara persegue o desejo de confirmação por parte de James e a necessidade de Harry tentar contrapor alguma razoabilidade nas dúvidas esquizofrénicas de James. Se o enredo parece linear, os episódios domésticos de vida conjugal mantêm-se, embora a noção de casal seja ampliada a membros do mesmo sexo, com uma acentuada

diferença etária – Bill é extraordinariamente jovem e bonito, ao passo que Henry aparenta ter mais do que quarenta anos e canaliza o ciúme que sente de Bill colocando-o numa situação de inferioridade. Se não fossem as insinuações de Bill que não aprecia mulheres¹³ e a história de como Harry encontrou Bill num bairro degradado, poderia tratar-se de uma relação entre pai e filho, pois as discussões, a par com a infantilidade de Bill e o tom autoritário de Harry, encaixam nesse padrão.

A primeira grande cena, em termos de representação do silêncio, ocorre no momento em que James consegue, finalmente, falar com Bill. Os grandes planos incidem nos olhos de ambos, facto que acentua o silêncio e as pausas que vão perpassando o medir de forças que encetam. A postura de James é muito mais agressiva: É ele quem se vai aproximando de Bill, ao passo que este, numa postura defensiva, permanece de mãos nos bolsos, tentando que James não se demore. A expressão facial de Bill é intraduzível e, nesse sentido, o trabalho de actor de Malcolm McDowell é notável, pois interpreta as reticências, as pausas e os silêncios de forma exacta.

Quando Bill confessa a sua versão, sob coacção, do breve encontro com Stella, em Leeds, o espectador fica, tal como James, com a sensação que a verdade está a desaparecer, em vez de se manifestar. A posição de Bill, deitado no chão com o corpo preso entre as pernas de James, corrobora o escamotear da alegada verdade, ficando também no espectador – que “vê” Bill com os olhos de James – a

impressão que Bill apenas alinhou no jogo para poder libertar-se, não por os acontecimentos descritos serem autênticos.

A teia de palavras que vai sendo entrelaçada, transforma simples afirmações em jogos de poder, como o episódio das uvas – cuja grainha James guarda na carteira, seguindo literalmente a sugestão disparatada de Bill – e das azeitonas que James insiste em pedir, primeiro a Bill, depois a Stella, para recusar quando Bill se prontifica a ir buscar, num segundo encontro.

Como salientei, sempre que James surge, a câmara segue o seu ponto de vista e os seus movimentos, acompanhando o frenesim de palavras, com sequências rápidas. Quando Bill se apropria da palavra, a câmara segue-o, sobretudo na sua longa versão da noite em Leeds. Uma vez mais, é interrompido por James que insiste na versão do adultério, enriquecendo-a com detalhes minuciosos. Antes da cena acabar, há um longo silêncio, interrompido por Bill que decide participar na demência de James e corrige-o dizendo que não estava sentado na cama de Stella, mas sim deitado. É um fim de cena triunfante para Bill, pois o admitir da versão de James, na forma tortuosa como os homens em palco entendem o mundo e as conquistas, é semelhante ao guardar das grainhas na carteira, traduz a vitória com o uso da arma fornecida pelo adversário, deixando-o, momentaneamente, sem resposta. O silêncio que antecede a espantosa revelação de Bill cumpre uma função vital, ao criar uma ansiedade no interlocutor e no espectador, antes de deferir o golpe final.

A segunda batalha travada por Bill acontece na cena seguinte com Harry, que utiliza o jornal como pretexto para afirmar a sua superioridade. A forma como vão atirando o jornal um para o outro e para o chão, deixa transparecer uma guerra de poder, pela verdade e pela liderança da relação. No final, após um silêncio breve, Bill apanha o jornal atira-o a Harry e diz:

Bill: You have it, I don't want it.¹⁴

Ao fazê-lo ganha mais uma batalha pois prescinde do jornal, da mesma forma que prescinde da verdade e que renuncia à liderança da relação com Harry. Quando se voltam a encontrar, Bill utiliza o silêncio para responder à violência verbal de Harry.

Na casa de Stella e James, quase em simultâneo, decorre um outro jogo de poder semelhante, porém as respostas de Stella à fúria de James são breves e não incentivam a agressão verbal. Sendo, supostamente, a personagem que criou a versão inicial da história, Stella nunca perde a calma e consegue mesmo reformular uma variante diferente quando é visitada por Harry, acusando o marido de ter imaginado toda a situação.

O que distingue Harry, de James é o facto de o primeiro, ao contrário do segundo, não estar interessado em obter verificação. Harry quer uma versão dos acontecimentos que lhe agrade e ponha termo aos telefonemas e às visitas de James, que subitamente manifesta uma enorme empatia e intimidade com Bill, com o culminar

do episódio do espelho em que observam os seus reflexos e se aproximam um do outro, antes do convite burlesco de James para um duelo com Bill, tendo por armas uma faca de fruta e uma faca de queijo.

Desde o início, quando o telefone toca, que Harry parece ter mais ciúmes de James do que de Stella e a sua única preocupação vai no sentido de o afastar do companheiro. A história de Bill, que Harry introduz quando visita Stella, também ajuda a perceber a ansiedade de Harry que escolheu Bill e ajudou-o monetariamente, mas que não se sente escolhido por ele. A sua vingança resume-se à humilhação gratuita de Bill, lembrando-lhe as suas origens modestas, tema que desenvolve, amplamente, diante de James quando regressa a casa.

Ao longo das cenas finais da peça, todas as personagens têm direito a recontar a história e a câmara vai acompanhando com grandes planos as suas tiradas: Stella diz a Harry que toda a história é fruto da imaginação do marido; Harry diz a James que Stella lhe confessou ter inventado tudo e Bill, para rematar, num discurso entrecortado por pausas, diz que tudo o que Stella contou não aconteceu realmente, apenas imaginaram juntos o que poderia ter acontecido, enquanto estavam a conversar no bar do hotel. O silêncio que segue estas afirmações dura dois minutos e meio.

Na cena final, James volta ao ponto de partida, tentando apurar a verdade e submetendo a versão final de Bill à apreciação de Stella. Esta mostra-se atenciosa, mas não preenche as pausas do discurso do marido com qualquer tipo de confirmação ou desmentido, apenas o



olha, em silêncio, pois também ela, como qualquer pessoa sob suspeita, sabe que tudo o que disser poderá ser usado contra si e, em última análise, está consciente que a história foi demasiado manipulada e retorcida, para existir espaço para a verdade.

Os silêncios e pausas reproduzidos com precisão, ao longo da produção televisiva, reforçam a fragilidade da verdade, acentuam o poder que as palavras têm de manipular e enganar, de aprisionar os momentos, reduzindo-os a meros factos que não podem ser comprovados. James sintetiza a artificialidade da linguagem para descrever emoções e relatar acontecimentos quando desabafa:

James: I get a bit tired of words sometimes, don't you?¹⁵

A única certeza final é que a verdade é uma grande ficção e a verificação de factos é uma tarefa extenuante e declaradamente inglória.

A peça *The Lover* foi produzida para televisão pela Associated Rediffusion Television e transmitida a 28 de Março de 1963, com Alan Badel no papel de Richard, Vivien Merchant, como Sarah e Michael Forest como John. A direcção esteve a cargo de Joan Kemp-Welch. Seis meses depois, a 18 de Setembro, o texto subiria ao palco do Arts Theatre em Londres, sob a encenação de Pinter.

A produção televisiva, a preto e branco, é característica dos anos sessenta, quer em termos de cenário, quer de guarda-roupa. A peça inicia com uma cena que não consta do texto e que serve de metáfora

para o que se irá passar: Um grande plano de uma conga e uma mão masculina, em perfil, a tamborilar a um ritmo rápido. Subitamente, a mão é interrompida por uma mão feminina, com umas unhas muito longas. A mão do homem encolhe-se e surge um primeiro silêncio. A partir daí, o tamborilar vai alternado de intensidade, à medida que as mãos se aproximam, lentamente, até que a unha feminina toca na mão masculina. Em silêncio, a mão masculina não retribui as carícias dos dedos femininos, até que agarra a mão feminina e a vira ao contrário. A mão debate-se e tenta libertar-se, até que se ajusta à do homem e ambos começam a tocar ao ritmo inicial, embora com mais intensidade, porque a duas mãos. A cena dura quarenta e quatro segundos e assemelha-se a sombras chinesas, visto que só o fundo branco está iluminado e as mãos e a conga permanecem na penumbra, entretidas num jogo de sedução que termina no mesmo compasso.

O texto didascálico inicial também foi alterado, já que Richard está na sala a preparar-se para sair, enquanto Sarah se encontra na divisão contígua a colocar flores numa jarra (o texto refere que está a despejar os cinzeiros). A característica inicial que gera a confusão por parte do espectador, consiste na naturalidade com que Richard pergunta a Sarah se o seu amante a virá visitar. Sarah nunca se vira para ele e apenas vai assentindo com interjeições, acentuando que, sob a sua perspectiva, a natureza do diálogo é trivial.

A cena seguinte, não consta igualmente do texto original e é passada em silêncio. Começa com um grande plano de um pé e umas mãos a calçar uma meia de liga: A câmara acompanha o percurso da

meia até à anca e fica parada na cintura, enquanto a personagem anónima veste um vestido de noite drapejado. Quando o fecho do vestido é apertado, a figura dirige-se para o espelho da cómoda e identificamos Sarah. De seguida, desce as escadas e na entrada calça uns sapatos de salto alto de verniz preto, vai até à sala e senta-se no sofá, até a campainha tocar. De costas para o ecrã está um homem, com um fato diferente daquele com que Richard saiu de casa, que ela cumprimenta com um sorriso e um olhar sedutor. São três minutos e quinze segundos em silêncio, acrescentados ao texto original, que contribuem para tornar credível o facto de Sarah ter recebido uma visita masculina, depois da saída do marido.

A produção retoma a sequência do texto, com a chegada de Richard a casa. Sarah recebe-o com o vestido que envergava quando este saiu e ambos se sentam no sofá, cada qual lendo o seu jornal, a conversarem sobre o decurso do dia. Ao contrário dos textos anteriormente visionados, Richard e Sarah não demonstram qualquer antagonismo, há uma relação de paridade – até na forma como se levantam, à vez, para servir bebidas – e as pausas e os silêncios parecem um prolongamento natural da harmonia conjugal. De facto, só o teor da conversa sobre o amante causa estranheza ao espectador, sobretudo pela forma casual com que Richard alterna o desejo de detalhes sobre a visita do amante de Sarah, com observações acerca das venezianas estarem mal colocadas. Se, em James, era notória uma ansiedade por descobrir a verdade, em Richard encontramos apenas

um vago desejo de verificação, sem a angústia de querer ser esclarecido.

O episódio seguinte introduz alguns pontos de antagonismo quando Richard, quebrando as regras do jogo, interroga Sarah sobre o facto de ela pensar nele, enquanto está com o amante. Pela primeira vez, as pausas de Sarah manifestam surpresa. A hostilidade entre ambos aumenta, no momento em que Richard repara nos sapatos de salto alto que Sarah se esqueceu de tirar. A cena que foi acrescentada ao texto, ajuda a compreender melhor a indignação de Richard que detecta um erro, na forma como a mulher se esqueceu de despir o acessório pertencente à mulher adúltera. Em silêncio, seguida por Richard, Sarah dirige-se à entrada e troca os sapatos. Retorna à sala e inverte as regras do jogo questionando Richard sobre a sua amante. Richard volta a tomar a dianteira ao afirmar, para espanto de Sarah, que não tem uma amante, mas sim uma prostituta¹⁶. A partir deste momento, a situação muda, pois sabendo que ambos encenam as suas fantasias sexuais, criando personagens e situações para estimularem um casamento de dez anos, a forma como cada um vê o outro é radicalmente diferente: Para Sarah, o amante é uma continuação de Richard, sendo-lhe difícil desassociar a imagem dos dois, ao passo que para Richard, Sarah e a amante/prostituta são duas entidades distintas:

Sarah: I must say I find your attitude to women rather alarming.

Richard: Why? I wasn't looking for your double, was I? I wasn't looking for a woman I could respect, as you, whom I could admire

and love, as I do you. Was I? All I wanted was... how shall I put it...
someone who could express and engender lust with all lust's
cunning. Nothing more.¹⁷

Ao tentarem perceber quem começou a infidelidade, retomam o jogo de sedução que termina com um silêncio apaziguador, de curta duração.

A cena do quarto retoma as interrogações, agora é Sarah quem tem dúvidas acerca da amante de Richard. Mais do que nos encontros durante a tarde, em que têm a oportunidade de fantasiarem, Richard em Sarah insistem em prolongar o jogo, introduzi-lo permanentemente nas suas conversas, o que acaba por reflectir o vazio da relação, pois já não é só durante a tarde que assumem uma nova identidade, vivem a dois em função dessa mentira, revendo todos os pormenores.

A cena da manhã seguinte, omite uma passagem do texto no quarto e retoma as posições do dia anterior, em que Sarah se despede de Richard e o informa que o seu amante a vem visitar – em termos de subtexto é a forma de comunicar ao marido que quer jogar novamente.

Na sequência seguinte, aparece com o vestido drapejado do dia anterior e denota alguma preocupação com o passar do tempo. O episódio do leiteiro é reproduzido na íntegra para marcar a ansiedade relativa à chegada do amante. Quando a campainha toca, uma segunda vez, o plano é do interior para o exterior e o homem está de costas voltadas, quando a porta se abre. Lentamente, volta-se e surge

Richard, vestido de forma distinta da que saiu de casa, a quem Sarah chama Max. Antes do *fade out* que marca o final da cena ouvem-se as congas que surgiram na sequência inicial das mãos, que marcam o início do jogo. O fragmento silencioso das mãos repete-se, embora num plano diferente, visto em *plongée* e com as mãos iluminadas. No final, em vez de tocarem a mesma música, a mão de Sarah liberta-se, indicando que não deseja continuar. O jogo muda e Richard faz o duplo papel de homem que persegue Sarah, num parque, e que a salva. Ambos parecem familiarizados com as fantasias que recriam, pois representam o papel na perfeição, até ao momento que “Max” decide mudar abruptamente as regras do jogo, inquirindo Sarah sobre o marido. As conversas entre Max e Sarah são mais frontais, a linguagem é mais informal e o nível de agressividade é maior. Até que Sarah, lembra o sentido do jogo e tenta hipnotizar “Max” com palavras, para o fazer voltar ao duplo de Richard. A tarde acaba de forma desastrosa, com Max a abandonar a casa, deixando Sarah inquieta, por não conseguir encaixar o comportamento do amante em nenhuma das personagens inventadas.

Quando Richard entra em cena, a hostilidade de Sarah é marcante. É evidente que Richard continua a desempenhar o duplo papel, ao passo que Sarah não consegue dissociar a imagem de Richard, da de “Max”. Quando Richard insinua que o comportamento depravado de Sarah tem de terminar, ela olha-o em silêncio, antes de ripostar. Sarah gosta dos artifícios de sedução, porém não consegue jogar até às últimas consequências.

Richard levanta-se dirige-se ao armário da entrada, de onde retira a conga. Quando Sarah sugere que recebe outras visitas, para além de Max, Richard começa a tocar a conga e debita excertos das personagens que interpretou durante a tarde. Ao contrário do que anteriormente se verificara, consegue um desempenho apropriado por parte de Sarah, pois ela está de facto assustada, até que percebe, sorri e entra no jogo, sussurrando as palavras certas e permitindo que o silêncio regresse. A cena final mostra as duas personagens numa harmonia, que embora precária, consegue repor um certo equilíbrio no desgaste da vida conjugal.

No Man's Land, foi primeiramente apresentada no National Theatre, em Londres, a 23 de Abril de 1975 tendo sido produzida pela Granada, em 1978, com o mesmo elenco, à excepção do actor que desempenhava o papel de Foster (Michael Feast, na produção teatral). É uma produção especialmente importante, por ser encenada por Julian Amyes a partir da encenação de Peter Hall e por contar com a presença de John Gielgud, no papel de Spooner e Ralph Richardson, como Hirst; As personagens Foster e Briggs são desempenhadas por Michael Kitchen e Terence Rigby, respectivamente.

Por ser a recriação da produção do teatro nacional, na transmissão televisiva, os planos não são tão diversificados e o cenário consiste na sala e numa porta que dá acesso a uma escada. Em termos de cenário, acessórios, guarda-roupa e posicionamento das personagens em palco, as indicações do texto didascálico são seguidas escrupulosamente.

Em *No Man's Land* o silêncio inicial, interrompido com o som dos copos de whisky, é meramente circunstancial, Spooner está pouco à vontade com a situação e tenta disfarçar, elaborando longos discursos. As pausas são a forma encontrada por Spooner para tentar envolver Hirst no diálogo e como essa tentativa se revela inútil, Spooner continua a falar. Os planos do rosto de Hirst demonstram que não está a perceber a conversa do convidado, uma vez que as suas intervenções são demasiado longas para que consiga concentrar-se no conteúdo. Percebendo isto, Spooner resolve o assunto com questões mais simples. Em determinado momento elogia o silêncio de Hirst, dizendo:

Spooner: You're a quiet one. It's a great relief. Can you imagine two of us gabbling away like me. It would be intolerable.¹⁸

A natureza bizarra da conversa que os dois homens mantêm fica clara, quando Spooner, enquanto *entertainer* privado de Hirst, pergunta se exagerou na torrente de palavras:

Spooner: I have gone too far, you think?

Hirst: I'm expecting you go very much further.

Spooner: Really? That doesn't mean I interest you, I hope?

Hirst: Not in the least.

Spooner: Thank goodness for that. For a moment my heart sank.¹⁹

O tom de voz de Hirst é claramente o de um homem embriagado e desencantado, que tenta eterizar todas as suas frustrações no consumo desmesurado de álcool. No episódio que relata o encontro com o membro da aristocracia húngara, Spooner refere que, embora seja um homem de muitas palavras, não dá muita importância ao que é dito.

Ao fim de treze minutos em cena, Spooner introduz-se, dizendo o seu nome e acrescentando uma breve nótula acerca dos seus interesses. Porém, por momentos, também ele fica sem palavras e os silêncios acabam por aproximá-los, porque a única coisa que ambos, efectivamente, partilham é o desespero e a solidão.

Quando a conversa evolui para o tópico da mulher de Hirst, este reage, levantando-se e fazendo menção de agredir Spooner com o copo (pormenor que não consta do texto) porém, decide dirigir-se ao louceiro e servir mais um whisky que acaba por atirar a Spooner, quando as suas palavras o começam a incomodar em demasia. O registo de Spooner é radicalmente novo, com conotações sexuais e uma linguagem extremamente informal, algumas vezes excessiva, que contrasta com as suas tiradas anteriores. Na presumível impotência de Hirst, Spooner encontra a sua força, o seu papel. Antes do colapso repetido de Hirst, que sai da sala de gatas, as palavras desconexas e reticentes introduzem o refrão da peça²⁰, que será parafraseado por Spooner, na última intervenção, sob forma de axioma, e sintetiza existência dos dois homens, à margem da vida, numa terra estéril.

Após a saída de Hirst, em silêncio, Spooner explora a sala e acende um cigarro.

A entrada de Foster e o olhar que trocam em silêncio, demonstra que as personagens em cena raramente baixam as defesas, e quase nunca deixam transparecer no discurso aquilo que as atormenta. Foster fica perplexo ao ver Spooner, contudo, após um silêncio inicial, age com naturalidade, tratando-o como se o conhecesse, só se preocupando em saber quem é o convidado, depois de lhe perguntar o que está a beber e de debitar um discurso que silencia Spooner, que parece vencido no próprio jogo.

Briggs é mais directo e assim que entra indaga a identidade de Spooner. Foster é uma mistura jovem e articulada de Hirst e Spooner, vagamente embriagado e hostil.

Ao longo da cena com Briggs e Foster, Spooner espera até poder relatar a sua história sobre uma visita a Amesterdão, eminentemente descritiva e vazia, finda a qual questiona Foster, que parece ser um adversário à altura das suas divagações linguísticas. Um de cada vez, vão contando histórias armadilhadas, como se descrevessem um enigma, e no final pedem explicações ao interlocutor. Pela primeira vez, há um acréscimo do poder de concentração por parte de duas personagens que, embora não estejam a dialogar – antes a medir forças e a avaliar o poder do adversário – conseguem escutar-se.

Hirst regressa, em pijama e de roupão, estranhamente conversador e aparentemente animado e sóbrio, apesar de ter perdido a noção do tempo e de não se lembrar de Spooner. Em termos de

escrita para teatro é interessante e inteligente, pois o protagonismo de Hirst e a forma como vai debitando as lembranças fragmentárias do seu passado, estabelece o contraponto com a atitude inicial de Spooner. O entusiasmo de Hirst vai esmorecendo, à medida que bebe e as memórias dolorosas se vão afogando, como o barco no lago que refere amiúde. Spooner aproveita o segundo colapso de Hirst para reentrar no jogo e se aproximar do anfitrião. O primeiro acto termina com os desabafos de Foster sobre a vida e uma outra história curiosa, antes do apagar das luzes.

No segundo acto, Spooner acorda sozinho, na sala. O renascer do dia, dá-lhe um novo ânimo e parece mais confiante, assumindo a postura de poeta desencantado com o mundo, debitando excertos do que parecem ser poemas acerca dos episódios de *déjà vue* que vão acontecendo²¹. Briggs também mostra ser um homem capaz de longas tiradas, apesar do conteúdo ser totalmente absurdo e o registo menos culto. Após o pequeno-almoço invulgar, com torradas e champanhe, Spooner inventa uma nova história e prepara-se para sair, quando é informado que Foster também é um poeta, assim como Hirst que, a par disso é um ensaísta e um crítico (de notar a ironia da poesia ser a menos importante das funções de um homem “de letras”).

Quando Hirst reentra, parece confundir Spooner com Charles Wetherby, um amigo da universidade. Como a confusão lhe é favorável, Spooner escuta-o em silêncio, mas quando as perguntas surgem, dá as respostas e fala de pessoas de um círculo comum a Hirst. Para o espectador, fica a dúvida se Spooner é, de facto, o

Charles que Hirst imagina. Quando ambos se sentam a falar nos amores antigos, a pose arrogante de Spooner atenua-se, são apenas dois amigos de longa data a conversar sobre os “bons velhos tempos”. Subitamente, a conversa transforma-se em discussão, com Spooner a acusar Hirst de ter tido um caso com a sua mulher, Emily e Hirst inicia um discurso cheio de reticências acerca dos bons costumes que se perderam, enquanto Briggs lhe serve mais whisky. Volta a referir a existência de um álbum de fotografias, onde guarda os fantasmas do passado, os retratos dos seus amigos falecidos. A partir daqui, o silêncio torna-se alarmante, pois nada do que é dito para o preencher tem um efeito apaziguador. As frases tornam-se curtas e as respostas resumem-se ao assentimento ou à negação, até à entrada de Foster.

Quando Hirst menciona o trabalho, Spooner adopta uma atitude humilde e começa a tentar apoderar-se do cargo de Foster, enquanto secretário de Hirst. Briggs e Foster impedem-no de prosseguir e Spooner fica, novamente, excluído do jogo, ao ser omitido no brinde de Hirst:

We three, never forget, are the oldest friends.²²

Briggs e Foster estão junto ao sofá de Hirst, enquanto Spooner, no sofá mais afastado, contempla a cena, em silêncio. Assim que o brinde termina volta a tentar aproximar-se porém, a reacção de Foster é violenta e propicia a enumeração exaltada de tudo o que faz por Hirst, de secretário, a empregado de limpeza e amante. Durante o desabafo

de Foster, Hirst parece estar alheado e apenas intervém para dizer que conhece Spooner de Oxford, instalando um novo silêncio que permite a Spooner levantar-se e aproximar-se de Hirst começando um discurso, impressionante em termos de trabalho de actor, sobre as qualidades que possui para preencher o posto de Foster. Ao longo do discurso, as pausas são introduzidas estrategicamente – começa por enumerar as habilitações que possui, de poeta a cozinheiro, faz uma pausa e refere-se à sua experiência passada e educação e termina com uma metáfora hiperbólica do cavaleiro capaz de dar a vida pelo mestre. O silêncio de quatro segundos que se segue, não consegue ser quebrado por nenhum dos intervenientes. Hirst está manifestamente incomodado e, apesar de permanecer silencioso, a sua expressão corporal e a tensão facial revelam que está perplexo e entediado. Spooner não desiste e tenta convencê-lo a participar num serão de poesia que organiza regularmente no *pub* onde se conheceram, tentando cativá-lo com a distinção. A impaciência de Hirst aumenta e sugere que mudem de assunto, *pela última vez*. A ênfase que é dada a este aspecto, faz com que Foster e Briggs o secundem numa conversa estranha, muito semelhante a certos diálogos beckettianos, sobre as probabilidades de fazer prevalecer as implicações de dizer algo pela última vez, com exemplos elucidativos. Quando Briggs e Foster terminam a sua demonstração didáctica, Hirst regressa ao seu mundo de pesadelos, ao lago e ao corpo afogado. Após um curto silêncio, Spooner encontra uma deixa para voltar a ser importante, parafraseando as palavras anteriores do anfitrião. Hirst faz mais um

brinde, a câmara recua e mostra o plano da sala com as quatro personagens no centro da imagem que lentamente se esfuma, dando lugar a um desenho de grupo, que lembra as fotografias do álbum de que Hirst, cheias de pessoas esquecidas, sem rosto, ou nome.

One for the Road subiu ao palco pela primeira vez no Lyric Theatre Studio, em Hammersmith, a 28 de Março de 1984 e, desde então, tem sido recorrentemente encenada. A produção para televisão que se encontra disponível é da responsabilidade do Gate Theatre de Dublin e foi filmada pela produtora Arena, no New Ambassadors Theatre, em Londres, em Julho de 2001, no dia do ensaio geral. É uma enorme oportunidade de assistir ao desempenho assombroso de Pinter no papel de Nicholas, numa produção recente, encenada por Robin Lefevre. O restante elenco inclui no papel de Victor, Lloyd Hutchinson, no de Gila, Indira Varna e no de Nicky, Rory Copus.

A produção obedece ao texto que, por ter poucas didascálias – à excepção do assinalar das posições das personagens e das pausas e silêncios – permite, em termos de cenário, recriar ambientes diferentes. A peça inicia com um grande plano de uma secretária, com um candeeiro aceso e um telefone. O candeeiro é a única fonte de iluminação, no meio da total escuridão e, ao longe, ouvem-se os sinos de uma igreja. No caso desta produção, a secretária não deixa transparecer nada acerca do local, é de madeira trabalhada indicando que tanto poderia estar num escritório, ou gabinete, como num consultório médico. Só pelo discurso de Nicholas nos é dada a perceber a situação de interrogatório que se verifica.

A câmara desloca-se para a esquerda e vemos um homem, Nicholas, vestido informalmente, sentado numa cadeira, com um copo de whisky na mão e o semblante pensativo. Em silêncio, bebe o whisky num só trago e fica estático por momentos. De súbito, levanta-se e torna-se perceptível para o espectador que a cadeira em que estava sentado se encontra em frente da secretária, pousa o copo numa mesa à esquerda, hesita quanto à possibilidade de voltar a enchê-lo, desiste, dirige-se a um intercomunicador, à direita, e pede que tragam Victor, enquanto veste o casaco, sem pressa. No total, são dois minutos e dez segundos em silêncio e na obscuridade. Nicholas senta-se, atrás da secretária, e folheia uns papéis, mostrando-se ocupado.

Victor entra, com a camisa meia aberta e visivelmente amarrotada e fica de pé junto à secretária, até que Nicholas o manda sentar, na cadeira que previamente tinha ocupado. O semblante de Victor é a imagem da confusão e do desalento e as palavras de Nicholas, seguidas de pausas, apenas intensificam o seu estado de tensão.

Nicholas levanta-se e começa um discurso sem nexos acerca do polegar e do dedo mínimo. O episódio é visto num grande plano da mão de Nicholas, em frente da cara de Victor. Nicholas posiciona-se ora atrás de Victor, ora em frente e inicia uma sequência de perguntas retóricas em que as pausas marcam a mudança de tópico e o servir de mais uma bebida. À menção da mulher, Victor volta-se para trás, olha Nicholas e volta a encarar o ecrã com uma expressão que é um misto de desespero e raiva contidos, com os braços caídos ao lado da

cadeira agarrando o assento. Quando Nicholas volta a pedir a Victor que se levante, a câmara muda de perspectiva e aproxima-se da face do interrogado. Ao final de cinco minutos e quarenta segundos em cena, Victor quebra o silêncio e responde pela primeira a Nicholas, dizendo que não o conhece.

A troca de palavras entre Nicholas e Victor é feita num grande plano dos rostos de ambos, com Nicholas de pé, debruçado sobre o rosto de Victor que fala pausadamente tentando conter as emoções e a cólera que se pressentem, fitando o seu interlocutor nos olhos. Nicholas retoma o seu monólogo, que só é interrompido quando pergunta a Victor pelo filho e ele responde. Os tópicos de Nicholas vão sendo cada vez mais absurdos.

Durante o monólogo acerca da morte, num sentido abstracto, e das preferências sexuais de Gila, a câmara vai alternando planos entre Victor e Nicholas e, a dado momento, a cadeira de Victor parece estar muito distante da secretária, em relação à posição inicial. É claro o intuito de provocação porém, à medida que a agressividade de Nicholas aumenta, o silêncio de Victor vai sendo ainda maior, provando que as tentativas para o intimidar são infrutíferas, até por o estado de revolta inicial se começar a transformar em atitude apática.

Ao fim de mais cinco minutos e cinquenta e um segundos em silêncio absoluto, Victor, à beira do colapso nervoso, pede a Nicholas que o mate. Antes do *blackout*, que determina o fim do suposto interrogatório de Victor, Nicholas aproxima-se, pede a Victor que o olhe e diz-lhe em tom afável:

Your soul shines out of your eyes²³

A câmara foca Nicholas de perfil da cintura para cima e a luz que incide sobre ele, apaga-se. Voltam a ouvir-se os sinos.

No segundo momento, Nicholas surge em pé, ao lado da secretária, virado para a câmara, enquanto Nicky está em pé, de costas voltadas para o espectador a olhar para Nicholas mas, à medida que este último avança, Nicky volta-se para o ecrã. Nicholas senta-se, de lado, na cadeira em frente da secretária, de costas para o ecrã, e, no plano seguinte, faz um gesto a Nicky para que se sente ao seu colo e aperta-o junto a si. A câmara detém-se num grande plano das mãos de Nicholas a agarrar os braços da criança, enquanto a conversa sobre soldados prossegue. A cena termina, com Nicholas de forma afectuosa a tocar com um dedo na barriga de Nicky, o que causa no telespectador uma sensação de estranheza e desconforto, pois as suas intenções ficam por esclarecer.

Novo *blackout* e som de sinos, nova cena: Entra Gila, descalça, com o vestido rasgado e com alguns hematomas visíveis. Fica de pé ao lado da secretária, onde Nicholas permanece sentado. O tom de voz de Nicholas é autoritário e violento, contrariamente às cenas anteriores. De igual forma, a hostilidade de Gila é clara e o seu estado de desespero levam-na a gritar algumas das respostas. As pausas de Nicholas são maiores e quando se levanta para encarar Gila, a câmara apresenta um grande plano do rosto de ambos em perfil. Gila baixa os olhos e começa a soluçar de forma quase imperceptível, à medida que

os gritos de Nicholas aumentam. Nicholas regressa à secretária e retoma as perguntas iniciais. Gila altera a versão dos factos, mas volta a impacientar-se e acaba por chorar quando Nicholas lhe fala nos seus violadores. Quando Nicholas introduz o tópico do filho, a postura de Gila está mais tensa que nunca, de pé com os braços ao longo do tranco e as mãos ligeiramente suspensas, como sonâmbula. A cena termina com um grande plano de Nicholas.

Na cena final, Nicholas retoma a posição do início, sentado na cadeira em frente da secretária. Encontra-se de cabeça baixa, com um semblante absorto. As luzes aumentam e Victor entra, com a cara ensanguentada e dificuldade em falar. Victor fica de pé, ao lado de Nicholas, e procura responder rapidamente às perguntas que lhe são feitas. Em relação à cena inicial, a sua atitude muda pois, apesar dos sinais inequívocos de espancamento, parece mais forte e mais apto a enfrentar o seu inquiridor. Nicholas serve um whisky a Victor e obriga-o a beber, causando-lhe uma enorme dor, visto ter a língua cortada. Se na primeira cena Victor se recusa deliberadamente a falar, agora fá-lo, com dificuldade, por questões físicas, para perguntar pelo filho. Nicholas, sentado à secretária a escrever, deixa a nota final de terror, ao referir-se a Nicky no pretérito, deixando em aberto para o espectador a eventualidade de ter sido assassinado, embora nada mais corrobore a afirmação, a não ser o facto de os mais fracos serem mais abusados e, nesse estranho enquadramento Victor seria libertado, Gila ficaria prisioneira mais uma semana para poder entreter os soldados e Nicky seria eliminado.

Na peça, as palavras são usadas para intimidar os prisioneiros, contudo, observa-se um triunfo do silêncio por parte de Victor, que acaba por ser liberto fisicamente debilitado, porém com uma certa dignidade e uma certa admiração por parte de Nicholas que, contrariamente ao que deseja, desde a cena inicial, não consegue fazer-se respeitar, acima de tudo porque a forma como bebe em serviço também revela metaforicamente a falta de prazer com que executa um trabalho indigno.

Celebration, o texto dramático de Pinter de 1999, foi encenado pelo próprio, a 16 de Março de 2001 no Almeida Theatre, em Londres. A produtora Arena filmou a encenação da Almeida Theatre durante o Pinter Festival que teve lugar no Lincoln Center, em Nova Iorque, em Julho de 2001, com o mesmo elenco londrino: Keith Allen, como Lambert; Susan Wooldridge, Julie; Andy de la Tour, Matt; Lindsey Duncan, Prue; Steven Pacey, Russel; Lia Williams, Suki; Thomas Wheatley, Richard; Danny Dyer, o criado; Indira Varma, Sonia; Nina Raine, primeira criada e Emily Strawson como segunda criada (papel desempenhado por Katherine Tozer, na versão londrina).

O drama inicia com o ruído de fundo de pratos e vozes num restaurante requintado. Na mesa redonda, à direita, decorre uma conversa sobre a ementa escolhida. A câmara aproxima-se da mesa dos dois casais, pára um pouco, como se a escutar a conversa, e “viaja” até à mesa à esquerda para transmitir a conversa de Russel e Suki. À medida que Suki vai enumerando os segredos de quando era secretária, Russell, inicialmente descontraído e alegre, começa a

revelar algum desconforto que aumenta na proporção que ouvimos as gargalhadas da plateia, divertida com o duplo sentido das palavras de Suki.

A câmara regressa à mesa da direita, onde a troca de piadas vai aumentando, na proporção em que as garrafas se vão esvaziando. Nova luz sobre a mesa de Suki e Russell, onde a tensão se vai acumulando: Suki é incapaz de se calar e o tom de Russell vai crescendo em hostilidade.

Na mesa à esquerda, a conversa também vai aumentando de intensidade como resultado do estado notoriamente embriagado dos convivas. Quando Richard surge indagando se está tudo do agrado dos clientes, só existe espaço para ficar de pé, em silêncio, a escutar o absurdo da situação, até Prue e Julie se levantarem para o tentarem beijar. Richard sai de cena e as obscenidades continuam, até serem interrompidas pelo telemóvel de Lambert.

A alternância entre as duas mesas faz-se através de um jogo de iluminação que substitui a mudança de cena. Quando a luz foca uma mesa as personagens falam e, devido ao ritmo fluido do diálogo, existe uma noção de continuidade que, no caso da produção para televisão, é potenciada pelo aproximar da câmara da mesa que está a ter protagonismo, no momento.

Em *Celebration*, não existe lugar para o silêncio e nas pausas destes primeiros fragmentos, apenas se procura retratar um serão animado, entre pessoas com um grau de intimidade elevado.

O contraponto da aproximação de Richard à mesa dos dois casais acontece quando Sonia se aproxima de Suki e Russell. Pela forma como Russell responde, percebe-se que também ele já ultrapassou o patamar da sobriedade, arrastando demasiado as palavras, no final das frases. Sonia, ao contrário de Richard, sente-se confortável em manter um registo profissional, mesmo falando de assuntos da sua vida privada. O tom de comédia persiste, com um riso cada vez mais alto dos espectadores, mesmo quando a câmara foca as mãos do criado, por trás da mesa de Suki e Russel. À medida que o criado vai recitando os nomes dos escritores famosos, amigos do seu avô, a câmara alterna entre um fragmento do tronco e cintura e um grande plano do tronco e do rosto, quando se inclina para falar com Russell e Suki que estão sentados. Como também fica claro no texto original, Suki e Russel, que tinham acabado de descrever um serão passado na ópera dizendo ter demasiadas canções, são incapazes de detectar as idiossincrasias do discurso do criado, ou sequer reconhecer os nomes que vai enumerando. A plateia, ao contrário, detecta de imediato os anacronismos e as gargalhadas brindam cada nome pronunciado. Embora no texto original não conste qualquer referência didascália, o criado senta-se junto a Suki e pega nos copos de vinho e coloca-os nas mãos do casal, prosseguindo naturalmente com o seu relato, como se a situação fosse absolutamente comum. Quando acaba a sua tirada absurda, Suki sorri, ao passo que Russell tenta mudar de assunto e, sobretudo, tenta excluí-lo da mesa. O criado retira-se e a cena passa para os outros casais. O nível de

embriaguez já é avançado quando o irmão, a mulher e a cunhada de Lambert escutam, em silêncio, o seu discurso incoerente.

Richard aproxima-se de Suki e Russell para uma troca de palavras que fica marcada pela tentativa vã que as personagens encetam para evidenciar uma fluência na língua inglesa, introduzindo mesmo alguns vocábulos franceses, para mostrar o seu cosmopolitismo e requinte. O resultado é uma caricatura que diverte a plateia.

Lambert faz um brinde à mulher, que termina em pura agressão verbal, mas que rapidamente é sanada quando as irmãs começam a falar dos filhos. Quando Sonia se aproxima, a recepção do público é hilariante, muito por ser uma plateia americana e Sonia estar constantemente a repetir que não é preciso ser inglês para apreciar boa comida e sexo. A intervenção seguinte do criado, é igualmente brindada com várias gargalhadas por o tema, além de ser ilógico, se situar no universo americano – a indústria cinematográfica dos anos trinta em Hollywood. O grau de receptividade do criado é maior nesta mesa e a forma como debita a sua história breve, transformam-no num actor de *stand-up comedy*.

O criado sai, no ecrã surge um plano afastado das duas mesas, ambas iluminadas. Lambert reconhece Suki e ambos se levantam e abraçam-se; Russel levanta-se igualmente e sentam-se todos na primeira mesa, Suki entre Lambert e Prue, seguido de Matt, Julie e Russell e iniciam uma conversa, em que se observa, pelas expressões faciais, que há uma hostilidade latente entre Suki e as irmãs. A cena

termina num registo completamente novo, com Lambert e Matt a ameaçarem Russell. A plateia fica em silêncio, tal como as mulheres, mas depressa o ambiente de tensão se desvanece com a chegada de Sonia e Richard com o champanhe.

A interrupção do criado coloca todas as personagens no papel de espectadores, embora, ao contrário da plateia, não encontrem motivos para sorrir. Lambert volta a interromper para dar uma gorjeta aos empregados e se despedir de Russell e Suki. Todos se levantam, prontos a sair, Richard e Sonia também saem de cena.

A cena final principia com um plano das duas mesas vazias, seguido de escuridão. Surge um grande plano de perfil do criado, que permanece em silêncio, cinquenta e três segundos, à medida que se vai aproximando lentamente do centro do palco, até parar no meio das duas mesas. Quando começa a falar do avô, o seu tom é solene e ao mesmo tempo atormentado, cheio de reticências e de pausas, muito distante da fluidez das suas anteriores “interjeições”. O mutismo prévio e o tom do criado silenciam a plateia, pela primeira vez, que deixa de se fazer ouvir, compreendendo que não há nada de cómico no desabafo de um homem jovem que se sente aprisionado na vida, sem encontrar uma forma de se libertar. O criado inicia a última frase, interrompe-a e fica em silêncio, enquanto a câmara faz um *zoom* do seu olhar distante. Não há explicações, nem conclusão e a comédia termina com uma nota de amargura.

A transmissão que a BBC4 apresentou da produção da Arena de *Sketches* inclui dois momentos distintos:

- Três *Sketches* filmados, ao vivo, no National Theatre, em Londres, em Fevereiro de 2002 que incluem *The Last to Go* - com Andy de la Tour e Henry Woolf - *Tess*, um monólogo interpretado por Penelope Wilton e *Press Conference* - com Harold Pinter²⁴, no papel de ministro da cultura e ex-chefe da polícia secreta e as vozes de Linda Basset, Andy de la Tour, Douglas Hodge, Kika Markham, Catherine McCormack, Samantha Robson e Henry Woolf como jornalistas. A encenação dos três fragmentos foi da responsabilidade de Gari Jones.

- Duas versões animadas, realizadas pelo canadiano Gerald Potterton, em 1968, de *Trouble in the Works* e *Black and White*, com a particularidade de as vozes das personagens de animação serem de conhecidos actores ingleses - Harold Pinter e Donald Pleasance na primeira e Kathleen Harrison e Dandy Nichols na segunda.

Em relação aos primeiros *Sketches*, *Last to Go*, é o que oferece maiores probabilidades de análise sobre o ponto de vista do silêncio. Tem a duração exacta de sete minutos, ao longo dos quais a única preocupação do vendedor de jornais consiste em prolongar a companhia do empregado do bar, o maior tempo possível. As personagens surgem paradas, de pé, em frente de uma mesa onde se encontram um bule e uma chávena de chá. A cena tem um acréscimo de bizarria, que não consta do texto, pela diferença de porte entre Andy de la Tour, que é muito alto, e Henry Woolf, de estatura mediana. Ao fim de um minuto em silêncio, os dois tentam estabelecer um diálogo baseado em meras constatações circunstanciais, em torno do mesmo tópico: A afluência de clientes no café, a uma determinada

hora, e o título do último jornal vendido pelo homem. O conteúdo das palavras é completamente irrelevante e a câmara vai subindo, ou descendo, consoante a personagem que foca.

À semelhança de *Celebration*, a filmagem foi feita no teatro, numa noite normal de representação, pelo que as gargalhadas e a receptividade do público invisível, porém audível, vão aumentando, quando dois homens começam a repetir, com uma insistência disparatada, as frases anteriormente proferidas. Apesar de ser um fragmento muito curto, com personagens apenas identificadas como pertencentes a uma dada profissão, o tormento de ter de sair e ficar privado do contacto verbal, ainda que desconexo e inútil, marca indelevelmente todas as palavras do vendedor de jornais.

Tess é um pequeno monólogo de cinco minutos e trinta e três segundos, escrito por Pinter, em 2000 e apresenta uma mulher, com cerca de quarenta anos, amargurada com a vida, mas capaz de transformar o seu infortúnio em sátira social. Tanto neste fragmento como no seguinte, não há grande espaço para o silêncio, visto que o principal objectivo se centra na sátira social a um tipo de classe alta, que perdeu quase tudo – o dinheiro e a dignidade – porém, consegue manter uma pose aristocrata e transformar os assuntos mais sórdidos em animada conversa de salão ligeiramente picante – como o facto de a mãe ser uma cortesã medalhada.

Em *The Press Conference*, escrita em 2002, a ironia está inteiramente apontada à classe política: Um homem surge num púlpito, largamente aplaudido, para responder a perguntas de

jornalistas sobre o actual posto de ministro da cultura e do seu papel anterior como chefe da polícia secreta. É um texto de pleno humor corrosivo que leva os espectadores a sorrir, face à torrente de barbaridades que o ministro profere, assumindo uma postura racista e xenófoba, em nome de valores tradicionais e conservadores, para que seja preservada, *the essential goodness of your ordinary Jack and your ordinary Jill*. A caricatura lembra George W. Bush, nos tiques nervosos e na citação bíblica final: *He that is lost is found*. Como referi, é um fragmento político que não revela momentos de pausas deliberadas significativas.

O mesmo se verifica com as duas peças de animação, que ilustram a versatilidade dos textos e a forma como podem ser adaptados para outros contextos, acrescido do pormenor digno de nota de Pinter e os actores *supracitados*, terem aceite fazer as vozes das personagens e, tal como acontecia nas emissões de rádio, serem capazes de transmitir pela entoação e pausas, algumas das peculiaridades do universo dramático “pinteresco”.

No caso de *Black and White*, o timbre irritante das duas senhoras rabugentas e de idade avançada confere verosimilhança a uma conversa decalcada da realidade sobre ruas, números e paragens de autocarros pertencentes à zona central de Londres. Em *Trouble in the Works*, o timbre gradualmente exaltado do patrão (boneco gigante) vai esmorecendo, à medida que no empregado (figura minúscula) cresce a confiança e o volume da voz aumenta, quando enumera os produtos específicos que desagradam os funcionários. Para um espectador

pouco familiarizado com a maquinaria fabril o motivo da discussão é perfeitamente ininteligível porém, o que importa na entrevista é, uma vez mais, a mensagem subliminar, o facto de o patrão ficar sem palavras e acabar a pedir sugestões ao empregado.

1.3. Silêncio e Memória

Old Times foi encenada pela primeira vez, pela Royal Shakespeare Company, no Aldwych Theatre, em Londres, a 1 de Junho de 1971, por Peter Hall, tendo sido filmada para a BBC, a 22 de Outubro de 1975, com encenação de Christopher Morahan e o seguinte elenco: Barry Foster como Deeley e Anna Cropper e Mary Miller, respectivamente no papel de Kate e Anna.

A peça inicia com um grande plano de uma sombra de uma mulher de pé, de costas para o ecrã, junto a uma janela; A câmara afasta-se e revela um sofá com um homem sentado de frente para o ecrã e uma mulher sentada num sofá, à esquerda, de perfil. A sala encontra-se em silêncio e, na obscuridade, apenas os rostos das personagens sentadas estão iluminados por um foco. A luz aumenta e ilumina toda a sala deixando, contudo, a figura de preto junto da janela, na penumbra. A concretização do texto didascálico, à semelhança do que acontece com outras peças televisionadas, é total, com a excepção de, contrariamente ao que vem expresso no texto, Kate e Deeley não estarem ambos a fumar um cigarro. Em vez do cigarro, Deeley tem na mão direita um copo de whisky. Após um

minuto e vinte e dois segundos de silêncio, Kate fala e faz uma pausa. O espectador fica com a sensação de ter chegado no meio de uma conversa cujo sentido, à partida desconexo, se revela, à medida que as personagens falam.

Kate está com as pernas no sofá e, enquanto Deeley a questiona sobre a amiga de juventude, fica claro pela pose e determinação do seu tom de voz, e até pela forma como impede que Deeley conclua alguma das suas frases, que Kate comanda a situação, serena mas peremptoriamente, sobretudo quando se trata de encontrar a palavra exacta para descrever uma situação. O primeiro grande exemplo é o confronto verbal, a que é dada uma ênfase especial às palavras *best one* e *only*, em que Deeley, que provoca a contenda, acaba derrotado:

Deeley: Did you *think* of her as your best friend?

Kate: She was my only friend.

Deeley: Your best and only.

Kate: My one and only. *Pause* If you have only one of something you can't say it's the best of anything.²⁵

Kate mostra-se desinteressada com a perspectiva de rever Anna e assume com naturalidade o facto de não possuir mais amigos. Quando refere que Anna lhe roubava roupa interior, o *close-up* que surge do seu rosto apresenta um ar ligeiramente misterioso e divertido e a expressão que nos é dada de Deeley revela uma certa surpresa, que se repete, de forma mais intensa, ao saber que Anna e Kate partilharam a mesma casa.

Em termos discursivos, a serenidade de Kate é absoluta e o encadeamento do seu raciocínio é pragmático, sem “falhas” que Deeley possa aproveitar, nas várias tentativas que empreende para provocar uma reacção mais emotiva em Kate. A técnica de Kate é irrepreensível, chegando ao pormenor de devolver estrategicamente as perguntas de Deeley para as quais não tem resposta, tendo assim a última palavra e ironizando com as conjecturas do marido acerca de Anna.

A mudança de cena é rápida, Anna vira-se de frente, a luz ilumina-lhe o rosto que aparece em grande plano e, uma vez mais, o espectador chega a meio de uma história sobre o passado de Kate e Anna. O visual de Anna é sofisticado, a condizer com as memórias de dias e noites em zonas cosmopolitas de Londres, que vai declamando, num tom artificial, o mesmo que utiliza na escolha de palavras, como *lest*, *gaze* e *rather beguilingly*, claramente em desuso na linguagem informal, para espanto de Deeley. Na primeira fala de Anna, existe o cuidado em evidenciar a teatralidade dos seus gestos e das suas palavras, que contrastam com a serenidade e autenticidade de Kate, acentuando a insegurança latente de Anna. Kate escuta-a, em silêncio, vagamente divertida, trocando olhares com Anna que se sente impelida a continuar a falar, por Kate não dialogar. Anna faz as perguntas e Deeley responde, como se fosse o porta-voz da mulher, que aproveita para introduzir fragmentos do seu quotidiano, com um semblante sonhador. O nervosismo de Anna é evidente, como se o silêncio fosse um peso. Progressivamente, enquanto Deeley e Anna se vão afastando para um canto da sala e falam de Kate, a sua imagem,

ao fundo do ecrã, parece esfumada, acentuando a essência onírica da sua existência.

Deeley, ao longo do primeiro acto, encara Anna como uma aliada inestimável, pois a sua presença e as suas histórias ajudam-no a catalogar a mulher como uma pessoa um pouco tola, que vive isolada do mundo, numa redoma de silêncio e passeios à beira mar. Daí que Anna se levante do sofá, onde estava sentada, e mude, estrategicamente, para o lado de Deeley, no sofá oposto ao de Kate, quando começam a desfiar o *medley* de canções do top da sua juventude, face ao ar impassível de Kate, embora algumas das canções cantadas em dueto (como *Smoke gets in your eyes*) pareçam surtir algum efeito, pois a câmara, atenta às suas reacções, foca-a a baixar os olhos. Quando Deeley conta a história de como conheceu Kate no cinema, há um silêncio e uma troca de olhares, quase imperceptível, entre Anna e Kate, e o espectador fica com a sensação que nada do que está a ser dito tem importância, face ao que os olhares cúmplices das duas mulheres parecem esconder.

Anna, passada a insegurança inicial, está mais confiante e atreve-se a provocar Deeley e Kate com uma história hipotética do passado, que deixa Deeley visivelmente consternado e nervoso, ao passo que Kate escuta, fechando os olhos. Deeley muda de tática e tenta saber a identidade do homem da história de Anna e pela primeira vez, Kate manifesta o seu desagrado, tossindo para interromper Anna e levantando-se bruscamente em direcção à lareira para tirar um cigarro, ao mesmo tempo que comenta que falam dela

como se estivesse morta, incidindo, uma vez mais, no jogo linguístico -*as if I were dead* e *as if I am dead*.

É a vez de Anna terminar as frases de Deeley que começa a entender que não tem aliados na sala, antes é vítima de uma espécie de conspiração. Há um longo silêncio que é preenchido pelos movimentos de Kate que dá lume a Deeley e oferece igualmente um cigarro e lume a Anna. A forma como Anna pega no cigarro e exala o primeiro travo, revelam o seu nervosismo. Deeley muda de assunto mas as suas palavras, contrariamente às de Kate, são desconexas e o seu tom, o de um homem embriagado. A câmara vai focando, alternadamente, Kate e Anna que, em silêncio, continuam a trocar olhares cúmplices intensificando a percepção que nada do que está a ser dito é realmente importante e que a verdadeira história da vida das duas mulheres, está a desfilar diante delas num diálogo mudo. A metáfora da temperatura da água, que Anna usa para se referir ao casamento de Kate e Deeley, deixa transparecer uma espécie de ironia, tem um tom vagamente acusatório, como se depois de toda a história comum, a ideia de Kate casar com um homem como Deeley fosse absolutamente paradoxal. Deeley, em silêncio, passa a concentrar-se em observar as reacções de Kate às histórias de Anna, que terminam com a menção da ida ao cinema com Kate, para ver o filme que Deeley tinha referido anteriormente, desta feita sem que seja feita qualquer menção à sua presença. Há um silêncio intenso, Deeley muda de assunto e aproxima-se de Kate, apoiando-se por detrás do sofá onde ela se encontra sentada, indicando, através da linguagem corporal,

que a aliança com Anna está desfeita e que começa a sentir necessidade de proteger o seu território – a sua mulher. À semelhança do que se verificou com Anna, a insegurança de Deeley aumenta, na proporção em que a necessidade em falar e posicionar-se como um homem viajado e culto vai sendo maior, num claro medir forças com Anna, interrompido uma vez mais por Kate que interroga a amiga, com dúvidas acerca de episódios quotidianos da vida na Sicília. Deeley, por seu turno, aproveita para interromper Kate sempre que ela fala. A tensão aumenta, Kate continua a ignorar Deeley. Há um longo silêncio, durante o qual Kate e Anna se olham. Deeley afasta-se para o sofá mais distante da câmara, derrotado, enquanto Anna, num registo diferente, fala dos gostos de Kate. Anna aproxima-se de Kate, senta-se no sofá e fica claro que conseguiu vencer Deeley, na conquista da atenção total de Kate, que lhe pede sugestões acerca da roupa que deve vestir, no dia seguinte. Há uma intimidade estranha entre as duas mulheres, que parece ultrapassar as fronteiras da amizade, uma sensualidade que ambas não procuram esconder. O acto termina com Kate a sair de cena: Em silêncio, Deeley levanta-se, aproxima-se de Anna, igualmente em pé, de costas para a câmara, e desafia-a com o olhar. A câmara faz um grande plano do rosto de Anna que se volta para o encarar com uma expressão triunfante, a luz apaga-se e o acto termina.

O segundo acto reproduz o quarto descrito no texto, com as camas e o sofá colocados como se fossem a imagem do negativo das posições dos sofás no primeiro acto; A iluminação também está em

consonância com as indicações. Deeley entra e serve café a Anna, enquanto exemplifica a versatilidade das camas, em termos de posicionamento, antes de dizer que se lembra de ter conhecido Anna num bar londrino. Anna parece divertida mas, gradualmente, começa a ficar tensa e a sua expressão é rígida e vai fazendo movimentos respiratórios mais rápidos, embora recupere a compostura e retome as lembranças sofisticadas de serões passados no Ballet e em concertos, antes de Deeley começar a descrever a precisão dos banhos de Kate. Mais do que uma história passada, ambos têm uma mulher em comum e isso funciona como um terreno neutro que propicia o diálogo – com subentendidos em torno das palavras *dry in* e *dry out*. Deeley exalta-se e acaba descontrolado a gritar que consegue secar e aplicar pó de talco na mulher, se Anna supervisionar. Anna olha-o em triunfo e Deeley, com semblante vingativo, volta a abordar o passado. Há um silêncio, durante o qual Anna se levanta e se senta de costas para Deeley. Nesse espaço de tempo, Kate sai da casa de banho. O silêncio é interrompido por um novo dueto de Anna e Deeley, ao despique, altura em que Kate se posiciona no meio dos dois, olhando-os alternadamente com ternura. Quando a canção termina, afasta-se e senta-se na cama vazia, à direita. Anna, volta-se, de imediato, para a seguir com o olhar. Kate mostra-se animada e conversadora; Anna mostra-se ansiosa e tensa, com os lábios cerrados; Deeley parece desligado. Anna serve café a Kate e aproveita para se sentar ao seu lado. Kate sorri e pergunta por amigos comuns. Ficam sentadas a tagarelar, enquanto Deeley, de pé, as olha consternado. De súbito,

Anna levanta-se senta-se no sofá e começa a contar pormenores íntimos da sua vida com Kate. O posicionamento dos três forma um triângulo e é o rosto de Kate que espelha angústia, pela forma como vai engolindo em seco.

Deeley canaliza a sua raiva de Anna, acusando-a de abandonar o marido em Itália. Acaba por ser interrompido por Kate, cuja voz não é suave, nem carinhosa, que em tom seco e abrupto manda Deeley embora. É o primeiro momento de discórdia frontal entre ambos e Anna aproveita para capitalizar esta pequena vitória, pondo termo à discussão, ao convidá-los a ir à Sicília. Kate e Deeley param de falar, há um longo silêncio, ao mesmo tempo que um grande plano foca o casal a olhar para Anna com uma expressão de surpresa. Anna aproveita o momento para reclamar a posse de Kate, por a ter descoberto primeiro; Em resposta, Deeley recorre à única arma que dispõe para atrair a atenção de Kate, contando a sua história com Anna, que ora volta a cara, ora fixa Kate, ora Deeley. Kate não parece surpreendida e acrescenta detalhes à história. Finalmente, Anna admite conhecer Deeley, mas é interrompida por Kate que, num grande plano de rosto, diz a Anna que se lembra dela morta. São, no total, cinco minutos e dezasseis segundos de um discurso que coloca a verdade acima de tudo, entrecortado por pausas e pelas lágrimas de Kate. Depois da verdade reposta, ao fim de vinte anos de mentiras, não há mais nada que possa ser dito, o jogo é cancelado, as máscaras das personagens caem. Os quatro minutos e cinquenta segundos finais da produção são passados em silêncio e as personagens de

Deeley e Anna movem-se, de acordo com a descrição no texto, terminando imóveis.

Na imagem final, Anna está deitada na cama da esquerda, Deeley permanece de costas para a câmara, no sofá, virado para as duas mulheres e Kate continua sentada na cama com os braços flectidos a apoiar o tronco, absolutamente estática, com um olhar vazio. A luz diminui, até ficarem só três focos que incidem sobre a parte de trás da cabeça de Deeley, o rosto deitado de Anna e o rosto de Kate, a única personagem cuja expressão é visível.

A inclusão desta peça televisionada neste sub-capítulo prende-se, essencialmente, com a forma como os cinco minutos finais exemplificam a viabilidade da encenação do silêncio e acentuam que as palavras se tornam absolutamente prescindíveis, uma vez desnudada essência.

O texto *Landscape* foi propositadamente concebido para ser transmitido pela BBC rádio, a 25 de Abril de 1968. A peça foi apresentada no palco pela primeira vez, numa produção da Royal Shakespeare Company, no Aldwych Theatre, a 2 de Julho de 1969, com a encenação de Peter Hall. A produção para televisão só aconteceu em 1995, numa encenação para a BBC2 de Harold Pinter com a presença dos notáveis Ian Holmes, no papel de Duff e Penelope Wilton, como Beth.

A imagem inicial é uma reprodução exacta do texto didascálico, tendo sido acrescentados apenas dois pormenores: Os móveis de cozinha, atrás das personagens, estão absolutamente vazios, como se

a casa estivesse desabitada; Em cima da longa mesa, perto do canto esquerdo onde Duff se encontra sentado, estão um bule e uma chávena de chá, que Duff aperta entre as mãos.

A posição de Beth é imutável ao longo da peça: Sentada de frente para o palco, vai contando a sua história de amor, sempre com o mesmo tom cadenciado e ignorando por completo a presença de Duff. Na produção televisiva, o único elemento que sofre alterações são os planos que alternam entre a focalização frontal da personagem e a de perfil, sempre do tronco para cima. Vendo a encenação da peça é impossível não tentar conferir algum sentido ao discurso e, se houvesse uma referência que Beth sofria de uma patologia como alzheimer ou esclerose, a sua amnésia aparente em relação ao presente fariam sentido. No entanto, como nada na sua postura indicia traços da debilidade física que acompanha as doenças degenerativas, resta a possibilidade de a considerarmos demente, ou alguém vítima de uma depressão profunda.

Sempre que profere uma frase, Beth faz uma pausa, que alterna entre os três e os seis segundos. Mesmo antes de começar a falar, sustém a respiração para evidenciar a pausa. Apesar de Pinter e Hall defenderam a diferença entre a *pausa* e *silêncio*, na produção em questão, não se observa qualquer distinção na duração de ambas.

Durante os monólogos de Beth, Duff permanece agarrado à chávena de chá, com a cabeça baixa. A sua posição sofre poucas alterações: Levanta a cabeça, fala, baixa a cabeça, olha para Beth, até ao momento em que, revoltado com o estado de indiferença a que é

votado, larga a chávina e cerra os punhos, ao mesmo tempo que o seu tom de voz aumenta de intensidade, até que, na sua última fala, se descontrola, grita e acaba a chorar. As suas pausas e silêncios são mais breves que os de Beth, não ultrapassando os quatro segundos, à excepção do momento referido em que se exalta e que é seguido por um silêncio de onze segundos, findo o qual Beth retoma a história, no mesmo tom monocórdico como começou, sorrindo à menção do seu amor passado e ficando em silêncio, sete segundos, até ao *fade out* final.

A produção televisiva difere do texto original, sob a minha análise, num aspecto crucial que altera substancialmente a interpretação: No texto existe uma nota inicial que diz que *Duff fala normalmente com Beth, contudo parece não escutar a sua voz*, Na produção televisiva esse aspecto não fica claro, pois Duff parece ouvir o que Beth diz, e a iniciativa de falar de assuntos triviais enquadra-se numa perspectiva de a afastar do passado e lhe devolver o presente. A voz de Beth parece ter um efeito em Duff, pois enquanto Beth vive para celebrar o passado, Duff é perseguido por essas recordações, daí que tente fazer um contraponto com outras memórias passadas felizes, a dois. Em Duff ainda se vislumbra uma vontade de mudança, uma tentativa em tom de súplica, pela forma como olha Beth, pela forma como lhe volta a pedir perdão pelo adultério e pela agressividade do passado.

A produção televisiva é, sem dúvida, a que mais se aproxima das peças de Beckett, muitas delas igualmente televisionadas, pois nada

acontece: As personagens surgem do nada, falam, hesitam, calam-se e extinguem-se, sem que nada se passe, não havendo qualquer progressão, apenas o desconforto da observação de duas vidas vazias.

A realidade hostil das famílias de classe baixa, média ou alta, com os seus jornais, celebrações, álcool, cigarros, tambores, música e agressões, não tem lugar num drama que está intrinsecamente ligado à alienação, ao silêncio e à incapacidade de acordar para o presente e escutar o outro, recomeçando a viver.

A única razão por que estes textos têm menos probabilidades de serem produzidos, prende-se com a recepção do espectador que, na maioria das vezes, não está preparado para assistir a um espectáculo, ou programa televisivo, sobre os aspectos mais soturnos da vida. Filmar o silêncio não é difícil – Beckett é o maior exemplo de sucesso que se pode referir – a dificuldade centra-se no olhar do espectador e na sua capacidade de aderir a uma forma diversa de contar a realidade de cada indivíduo que, tal como num palco, também se faz com reticências, pausas e muitos momentos de silêncio, de maior ou menor duração e intensidade.

2. Quatro Adaptações Cinematográficas

2.1. *The Caretaker*

The Caretaker foi editado em filme em Fevereiro de 1964, após uma primeira apresentação no Festival de Berlim, a 17 de Junho de 1963, onde ganhou o Urso de Prata. A realização esteve a cargo de Clive Donner e contou no elenco com Alan Bates (Mick), Robert Shaw (Aston) e Donald Pleasence (Davies). Nos Estados Unidos o título foi alterado para *The Guest*, provavelmente para evitar uma sobreposição com o filme *The Caretakers*, de Hal Bartlett, de 1963.

Começo por analisar este filme, por ter sido o primeiro a ser adaptado por Pinter para guião cinematográfico, a partir do texto original. Anteriormente, Pinter já se havia estreado na escrita cinematográfica com a adaptação, em 1963, do romance de Sir Robert Maugham, *The Servant*.

O orçamento inicial para o projecto, estimado no montante de £40 000, foi disponibilizado, por inteiro, por uma companhia Americana que, ao fim de três semanas de ensaio, retirou o capital. O produtor, Michael Birkett, reduziu o orçamento para £30 000 e juntamente com Pinter, Donner e os três actores elaborou uma lista de amigos interessados em subscrever financeiramente o filme. A iniciativa inovadora alcançou uma resposta surpreendente e a lista de participantes incluiu os nomes de Peter Hall, Leslie Caron, Noël Coward, Elizabeth Taylor e Richard Burton e do produtor Harry

Saltzman. As subscrições depressa terminaram, deixando de fora interessados célebres como Vivien Leigh, Leonard Bernstein, entre outros. Pinter, Donner, Birkett e os actores não receberam qualquer pagamento, até chegarem os lucros da distribuição do filme.

Para a realização foi alugada uma casa em Hackney, nos subúrbios de Londres (local onde Pinter viveu a sua infância e adolescência) e todas as cenas de interior foram filmadas num sótão minúsculo, obedecendo à estrutura de sequencial do guião. Apesar de todos os inconvenientes inerentes à situação desconfortável de estarem reduzidos a uma divisão precária, sem aquecimento, nem comodidades, onde se deslocavam com dificuldade, Pinter e Donner consideravam que o trabalho obtido seria mais realista desta forma do que filmarem em estúdio.

A filmagem das cenas de exterior ocorreu entre 1962 e 1963, num dos períodos mais difíceis para a capital inglesa, em termos meteorológicos, com ventos árticos, o que acabou por contribuir para a atmosfera soturna que o filme apresenta.

Um dos extras apresentados na versão em DVD, editada pelo British Film Institute, consiste num comentário de quinze minutos, de Michael Billington, intitulado “The Caretaker: From Play Into Film”. Este documento torna-se relevante visto Billington apresentar manuscritos originais, que se encontram no Arquivo doado por Pinter à British Library, e traçar as principais diferenças textuais entre a peça e o guião. A conclusão a que rapidamente se chega é que Pinter, tal como faz na fixação final do texto dramático, retira e acrescenta vários

momentos. Em termos de cenas introduzidas no filme há que salientar a sequência inicial exterior, com Mick à porta de casa, sentado na carrinha a fumar um cigarro. De igual modo, encontramos um acrescento de 12 minutos no argumento, de uma cena no café, em que Davies se envolve numa disputa com o dono, Brown, e é resgatado por Aston. Nesta cena, para além da discussão entre Davies e Brown, que ilustra o carácter belicoso do primeiro, no guião original também se verifica a participação de outras personagens, presentes no café, que vão intercalando, com as suas intervenções, o diálogo entre as personagens principais. Porém, de acordo com Billington, na montagem final Pinter e Birkett decidiram não incluir esta cena e depois da entrada de Mick em casa, a acção passa para Aston e Davies, na rua.

Nas sequências exteriores, Pinter reconheceu que o formato em filme lhe deu a hipótese de apresentar aspectos que no palco lhe estiveram interditos:

What I'm very pleased about myself is that in the film, as opposed to the play, we see a real house and real snow outside, dirty snow and the streets. We don't see them very often but they're there... and these characters move in the context of a real world - as I believe they do. In the play, when people were confronted with just a set, a room and a door, they often assumed it was all taking place in a limbo, a vacuum, and the world outside hardly existed.²⁶

O realismo cinematográfico foi uma das prioridades de Pinter na conversão da peça em filme e todas as inclusões e exclusões estão direccionadas para este propósito. Enquanto no texto dramático todas as tentativas de Davies para afastar Mick do irmão decorrem em casa, no filme surgem como cenas de exterior, em que Davies acompanha Mick pelas ruas, e até no pub, aproveitando os momentos a sós para se queixar de Aston. Outro exemplo relevante consiste na cena do jardim, em que Mick e Aston contemplam um tanque, em silêncio, enquanto Davies os observa, da janela de casa. Terei oportunidade de analisar esta cena com maior detalhe, uma vez que constitui um exemplo paradigmático da importância que é conferida ao silêncio, mesmo na versão cinematográfica, sobretudo ao sabermos que Pinter confessou a Billington, que se tratava de uma das suas cenas favoritas, em todo o filme. Uma outra cena de exterior, adicionada propositadamente para o filme, é aquela em que Mick se oferece para levar Davies a Sidcup, para este último ir resgatar os papéis que, alegadamente, diz ter perdido. Assim que Davies entra na carrinha de Mick, este dá uma volta completa à praça e volta a deixá-lo no mesmo local inicial. A frase final desta cena foi adicionada ao guião dactilografado, pela mão de Pinter:

“Come up and have a drink at my place, sometime. Listen to some Tchaikovsky”²⁷

Como já referi, se existem cenas acrescentadas ao texto dramático, o inverso também se verifica, com excertos que desaparecem no guião,

factor que intensifica a preocupação de Pinter em adaptar a linguagem ao meio usado para a veicular e a noção clara que a tela necessita de estratégias diferentes das que usou em palco; No encontro inicial entre Mick e Davies, em que o primeiro intimida verbalmente o segundo, Pinter retirou várias linhas dos excessos discursivos de Mick.

Em relação ao ponto que me interessa analisar, a forma como o silêncio é transportado para a tela, observo que todo o filme existe em função da potenciação do silêncio e da sua vertente enigmática. As personagens, até ao minuto 29 - a duração do filme é de 105 minutos - não têm nome, até que Davies é obrigado a apresentar-se, enquanto o nome de Mick e Aston fica por referir, intensificando a designação de "irmãos", que utilizam sempre que se referem um ao outro. O factor que aumenta o carácter enigmático do filme, centra-se na personagem de Aston, cujas motivações para dar abrigo a um vagabundo, desconhecido, permanecem misteriosamente interditas aos olhos do espectador, devido ao silêncio contido com que escuta Davies e pouco se manifesta.

Reforço que o silêncio tem um papel proeminente, uma vez que as opções de realização de Clive Donner, em simbiose com Pinter, enfatizam a ausência de discurso, dando os primeiros planos do ecrã a quem ouve, deixando quem fala num plano secundário: No caso do quase monólogo inicial de Davies, no quarto, este situa-se de lado para à tela, enquanto o plano frontal é o de Aston que permanece de semblante vazio, escutando a narração atribulada de Davies, de episódios dispersos e destituídos de sentido. As cenas do interior do

quarto estão projectadas para que o espectador deixe de prestar atenção ao discurso incoerente e se concentre nas expressões faciais de Aston, tentando descortinar o “enigma” escondido. No que se refere a Mick, o “enigma” a desvendar consiste na tentativa de perceber as constantes alterações comportamentais, desde a presença silenciosa à verborreia intensa.

A cena inicial já referida (Mick no interior do carro) constitui outro exemplo da importância que se atribui aos momentos de ausência de discurso, que preparam o espectador para a forma como o irmão vai observar cada gesto de Aston e de Davies, *zelando* pelo irmão de forma silenciosa, na sua presença, e intimidando verbalmente Davies, na sua ausência. A cena silenciosa do tanque, anteriormente descrita, revela esta cumplicidade entre os dois irmãos, que não necessita de palavras para ser ilustrada. Apesar de os espiar, igualmente em silêncio, através da janela do quarto, Davies é claramente o excluído, o que estando dentro de casa, não pertence ao espaço. Nesta cena, os planos alternam entre Aston e Mick, até que a câmara se decide a acompanhar a saída de Mick.

O enigma que ensombra a presença, aparentemente desligada, de Aston só é desvendado aos 65 minutos de filme, na única altura em que, numa tirada extensa, conta os tratamentos a que foi submetido e o seu internamento por questões do foro psiquiátrico. Ficamos a saber que, anteriormente aos choques eléctricos, Aston apreciava sair e conversar, porém a terapia a que foi submetido silenciou-o e, acima de tudo, ensinou-o a permanecer mudo. As opções de Donner, neste

episódio, reflectem o crescente de intensidade do discurso, através dos movimentos de justaposição da câmara que se vai aproximando, culminando num *close-up* do rosto de Aston, na descrição dos tratamentos e numa longa pausa, a seguir à narração, para regressar a um plano de fundo, incluindo a presença de Davies, no ecrã.

Após esta explicação, o espectador compreende melhor o silêncio de Aston, a sua obsessão pela construção de um abrigo de madeira no jardim, a vontade de juntar objectos desmantelados e a persistência com que se dedica a arranjar a ficha de uma velha torradeira e fica a perceber que as oscilações temperamentais de Mick, estão relacionadas com o irmão.

No final, a expulsão do convidado acontece precisamente por Aston não suportar o ressonar e as palavras desconexas que povoam o sono de Davies e o impedem de dormir. O que parecia uma aliança de Mick e Davies contra Aston, transforma-se numa forma de Mick ajudar o irmão a enfrentar os problemas e resolvê-los. Toda a animosidade que Mick sente, em relação ao facto de ser responsável pelo irmão, está condensada no momento silencioso em que parte o Buda, anterior à entrada de Aston no quarto. Se a cumplicidade já tinha sido focada na cena do tanque, o minuto sem som, em que os irmãos se entreolham, deixa claro que a sua aliança sanguínea não será destruída, ou abalada, pelas intrigas de Davies que compreende, em desespero, a inevitabilidade da expulsão. O verdadeiro “zelador” não é Aston, nem Davies, mas Mick, pela forma como tenta proteger o irmão.

Ao filmar os momentos de ausência de diálogo, os sons ganham um papel importante, daí que os pingos de água a caírem no balde, as tábuas do soalho a ranger, as portas e as janelas que fazem ruídos ao abrir e fechar e os sons do trânsito no exterior ajudem a agudizar a ausência de palavras, isto é, sublinha-se a dimensão silenciosa, ao colocar a câmara como transmissora de imagens e de ruídos, mais do que palavras. Existe ainda, na minha perspectiva, uma atribuição a cada uma das três personagens, dos momentos preferidos por Pinter para intensificar o mutismo: As pausas parecem exclusivo de Davies, enquanto os silêncios e as longas pausas são pertença dos irmãos: Mick na forma silenciosa com que observa o irmão e o convidado inesperado; Aston pela constante ausência de resposta às tentativas de diálogo de Davies.

Apesar de o guião diferir do texto dramático, a mesma linha mestra de silêncios produtivos que pauta a obra de Pinter e que estava patente no palco, consegue transitar para a tela, com o recurso a estratégias diferentes, que passam pelos movimentos da câmara e pelas opções de sonoplastia.

2.2. *The Birthday Party*

Entre a adaptação para filme de *The Caretaker* e a de *The Birthday Party* decorreram cinco anos, ao longo dos quais Pinter teve oportunidade de rescrever textos de outros autores, com considerável sucesso: *The Pumpkin Eater* (1964), adaptado do romance homónimo

de Penelope Mortimer, que ganhou o prémio da academia britânica para melhor argumento; *The Quiller Memorandum* (1966), a partir do romance de Adam Hall; *Accident* (1967), a partir do romance homónimo de Nicholas Mosley que obteve um prémio especial do júri, em Cannes, a par com outros prémios de mérito. Nesse interregno também adaptou para televisão o texto *The Basement* (1967), anteriormente referido.

A principal diferença entre a adaptação para cinema, de 1968, de *The Birthday Party* e a transmissão televisiva da peça em 1984, que analisei no capítulo anterior, consiste na economia de diálogo que se concretiza numa quase anulação do papel de Lulu, que apenas surge na altura da festa, quando se envolve fisicamente com Goldberg. Para além disto, muitas cenas estão cortadas, no que se refere às intervenções de Meg, tendo sido retirada, a meu ver, a componente de comédia que é perceptível na peça. Pinter defendia que tudo é engraçado, até deixar de ser e se tornar atemorizador; Com a adaptação cinematográfica os elementos humorísticos reduzem-se ao diálogo inicial entre Meg e Petey.

Como contraponto dos elementos que desaparecem, são introduzidas cenas de exterior – o plano inicial, fundamental para criar uma atmosfera estática, com cadeiras de praia à beira mar e o som das gaivotas em fundo, seguido de um grande plano indistinto, do que parece um jornal, com um som aumentado de papel a ser rasgado – que mais tarde é identificado, na cena em que McCann corta o jornal em tiras – até que a câmara se afasta e percebe-se a imagem de um

espelho retrovisor de um carro que se desloca, numa rua de uma cidade costeira. O que ressalta é, novamente, a ausência de movimento, uma vez que, para além do carro, tudo o resto está parado, em silêncio, sem vida. No plano seguinte, surgem dois homens que caminham pela praia, em direcção ao pontão. Outro plano estático acrescentado é o do hall e vão das escadas que conduzem ao andar de cima da casa, que surge pela primeira vez, com duas cenas igualmente acrescentadas: quando Meg entra no quarto de Stanley para o acordar e quando mostra a McCann e Goldberg o quarto onde os vai hospedar.

Em termos da ameaça silenciosa e a forma como este elemento é transposto para a tela, verifico que a temática é introduzida, ao minuto dezasseis, quando Meg fala a Stanley da probabilidade de vir a hospedar dois homens. A reacção de Stan em silêncio e a sua tentativa de fuga, interrompida pela entrada de McCann e Goldberg, instalam a dúvida acerca do potencial medo que aflige Stan. Graças à câmara é possível termos um grande-plano dos óculos de Stanley, no chão da cozinha, que ao longo do filme irá sendo repetido, até ao plano dos óculos, nas mãos de McCann, a serem partidos ao meio. Há uma intenção propositada em focar o aspecto da quase cegueira de Stanley, que se acentua quando os óculos lhe são retirados e temos um plano distorcido que corresponde à sua visão míope. A mesma ênfase é dada ao tambor, com a opção de grandes planos do objecto, ainda na caixa de presente, depois ao pescoço de Stan, mais tarde a ser pisado por ele (durante o jogo da cabra-cega) e no final nas mãos de Meg.

As opções de realização estão voltadas para a observação da metamorfose de Stanley de hóspede sujo e remendado, em homem que mal vê e não consegue falar, apesar de estar irrepreensivelmente vestido. Aliás, em certa medida, a personagem de Stan, protagonizada pelo actor Robert Shaw, acaba por ser uma continuação do papel que desempenhara, enquanto Aston, em *The Caretaker*, porém, ao carácter enigmático e taciturno de Aston, há que acrescentar o terror e a angústia desesperada de Stanley, como se o primeiro fosse obrigado a revisitar os seus dias de internamento psiquiátrico.

A dimensão silenciosa, em termos cinematográficos, é alcançada igualmente através de planos em que é possível observar a forma como as várias personagens avaliam o seu território, espiando os movimentos das demais, escondidas dos intervenientes, contudo à vista dos espectadores. Tal aspecto fica por explorar no palco, onde as personagens saem de cena: Por exemplo, quando McCann e Goldberg entram e Stan os observa da cozinha.

Momentos cruciais, como o cortar do papel em tiras, são ampliados, pelos planos de pormenor da câmara, algo que em palco está demasiado distante para ser visualmente enfatizado - toda esta cena muda das personagens é preenchida pelo ruído do jornal a ser rasgado. Na cena em que Stan é interrogado por Goldberg e por McCann que termina em violência física, apenas interrompida pela entrada de Meg, os planos rápidos e tripartidos vão alternando grandes planos dos rostos das personagens, o que também constitui uma mais-valia, face à encenação, percebendo-se rapidamente que existe

um subtexto para lá das palavras trocadas e que Stan é derrotado, a partir do momento que é impedido de sair de casa e forçado a sentar-se.

Para além de Stanley, também McCann desempenha um papel importante na ilustração das pausas e das reticências “pinterescas”, no silêncio tenso com que ouve a conversa banal de Goldberg, com os donos da casa. Porém, o mutismo de McCann é diferente do de Stanley, até ao diálogo final com Goldberg, quando este emprega as mesmas estratégias de interrogatório que aplicou a Stanley e McCann sucumbe igualmente à sua vontade.

O maior recurso das técnicas cinematográficas para ilustrar o silêncio e a ameaça consiste nos segundos de ecrã negro que surgem quando Stan é vendado, no jogo da cabra-cega e quando a luz se apaga. A partir do momento da festa - que acontece ao minuto 70, Stan permanece vinte e dois minutos na tela sem falar, estando quase sempre visível aos olhos do espectador. Neste interregno, a luz apaga-se várias vezes, Stan é iluminado por uma lanterna e, no final da cena antes de Stanley gritar, assiste-se a dois minutos com imagens desconexas e mal iluminadas, a preto e branco, que aumentam a sensação de terror. Stanley só voltará a aparecer nos momentos finais e, apesar de estar vestido de forma semelhante a Goldberg, continua incapaz de produzir sons coerentes e a câmara foca o seu olhar ausente e o esforço inglório das suas tentativas em balbuciar algo, com grandes planos do rosto e dos olhos.

A cena exterior final, de dois minutos de duração, recupera o silêncio da sequência de abertura, mostrando que, depois do carro de Goldberg e McCann se afastar levando Stanley sob o olhar de Petey, que os observa da janela de casa, tudo permanece inalterável, razão pela qual o momento da saída dos hóspedes e as imagens finais é intercalado por uma cena na cozinha em que Meg e o marido repetem a litania do início do filme e Petey omite tudo o que se passou na ausência da mulher e o conseqüente desaparecimento de Stan.

2.3. *The Homecoming*

O argumento de *The Homecoming*, a terceira adaptação dos textos de Pinter para a tela, foi escrito em 1970, embora só fosse distribuído em 1973. A realização ficou a cargo de Peter Hall, que já tinha encenado a peça em 1965. Ao elenco original de 1965 – Paul Rogers, como Max; Ian Holm, como Lenny; Terrence Rigby, como Joey; Vivien Merchant, como Ruth – juntaram-se Michael Jayson, no papel de Teddy e Cyril Cusack, como Sam.

Tal como acontece em *The Birthday Party* as alterações, em relação à versão do palco, não são significativas. Ao nível da imagem, o guião acrescenta duas cenas no exterior da casa: A chegada de táxi, a meio da noite, de Ruth e Teddy e Ruth caminhando sozinha na rua. No primeiro caso, o plano mudo da rua deserta e a chegada do carro explora de forma mais conseguida a noção de “regresso”, presente no título do filme. No interior da casa foi acrescentada uma cena

silenciosa de Lenny no seu quarto e alguns planos estáticos do vão da escada.

Um dos motivos principais que fazem com que a filme apresente muitas similaridades com o texto dramático reside na presença de Peter Hall, cuja vocação primordial é de encenador, aliada ao reconhecimento da importância dos momentos de ausência de diálogo. Acerca do processo de edição, Peter Hall comentou:

I took my last risk with the editing. Films are cut to the rhythm of the visual action. But here, too, I was led by the theatre, and allowed the cuts to be dictated by the rhythm of the dialogue b By Pinter's pauses and his silences. His dialogue sits easily on the screen because it's visually ambiguous.²⁸

Ao privilegiar os compassos do texto original o realizador acaba por aproximar a versão filmada da peça em palco, com alguns benefícios acrescidos: As sequências iniciais já mencionadas e a forma como os planos de câmara que recorrem à justaposição e aos *close-ups* intensificam a luta territorial pelo poder que as várias personagens travam, sem interrupção. O plano do vão de escada por onde as personagens sobem, que só é visto de forma invertida (com a câmara a acompanhar Ruth a descer as escadas, em silêncio) quando, na cena final, Ruth entra na sala, senta-se no cadeirão de Max e impõe as suas condições é determinante: Partindo da desvantagem aparente de ser tratada como um mero objecto pelos vários elementos

masculinos, Ruth não rejeita a condição, nem a proposta do negócio de prostituição, apenas renegoceia os termos do acordo, conseguindo que todas as exigências sejam aceites. Este plano, a par com o episódio do copo de água que Ruth disputa com Lenny é fulcral na consolidação da supremacia territorial feminina.

Contudo, precisamente por respeitar demasiado o ritmo das palavras, existem momentos em que o resultado obtido por Hall, na versão filmada, é inferior e, em minha opinião, desnecessário. Por exemplo, a divisão dos dois actos, com os títulos “A Old House in North London. Evening” e “Afternoon” sobre a tela negra e a cena final com Sam estendido no meio da sala e Joey sentado no chão, com a cabeça nos joelhos de Ruth, tornam-se demasiado teatrais ao prolongarem excessivamente alguns momentos estáticos. Pode ser argumentado que a ideia de Hall é precisamente a da teatralização do argumento, por respeito às pausas e aos silêncios presentes no texto e que o sucesso do filme foi indiscutível, embora acredite que este facto esteja ligado ao potencial de escândalo com que Teddy assiste, imperturbável, à partilha da mulher com o pai e irmãos e como esta, aparentemente, se deixa manipular para poder comandar a situação.

O que a câmara consegue transmitir com os *close-ups* em Ruth é o desalento que a preenche, a sensação de vazio com que secunda, de forma quase alienada, as investidas dos cunhados – quer quando dança com Lenny, quer na cena do sofá com Joey. As pausas e os silêncios do palco, ganham uma maior visibilidade na tela, pois a sua duração, embora idêntica, sob o olhar da câmara e graças ao recurso a

múltiplos *fade outs*, é ampliada e contribui para acentuar a estranheza de uma situação plausível²⁹, porém absolutamente inusitada, nos contornos que vai adquirindo e no desfecho que apresenta.

Após a adaptação de *The Homecoming*, Pinter esteve uma década sem voltar a adaptar textos seus, mas obtendo um êxito considerável na escrita de argumentos cinematográficos, nomeadamente com a adaptação *The Go-Between* de L. P. Hartley, em 1971, *The Last Tycoon* de F. Scott Fitzgerald, em 1976 e *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, em 1981.

2.4. *Betrayal*

A adaptação de *Betrayal* para o cinema, acontece em 1982, quatro anos após estreia da versão teatral e um ano após a distribuição de *The French Lieutenant's Woman*. Reforço este aspecto, por considerar que a estrutura em analepse do texto, que se converte numa sucessão de flashbacks no ecrã, partilha elementos comuns com o guião adaptado do romance de Fowles.

Pinter parte de uma situação da esfera doméstica³⁰, um adultério entre um homem e uma mulher, e altera propositadamente o ângulo de visão, desafiando o espectador a tentar compreender as consequências, antes dos actos terem sido cometidos. Aliás, a tradução do filme - Anatomia de uma Traição - seguindo uma longa tradição portuguesa de avançar pistas acerca dos conteúdos nos

títulos, destaca o aspecto de retrospectiva, o dissecar de uma relação depois de terminada, por parte dos vários intervenientes.

A adaptação cinematográfica, com a qual Pinter foi nomeado para um Óscar pelo melhor argumento adaptado, contou com a realização de David Jones³¹ e um elenco famoso, com Patricia Hodge (Emma), Ben Kingsley (Robert) e Jeremy Irons (Jerry), nos papéis principais.

Embora respeitando o texto dramático original, Pinter introduziu algumas cenas, nomeadamente planos exteriores mais pormenorizados e de maior duração.

A cena inicial, no exterior de uma rua, frente a uma casa iluminada de porta aberta, de onde vão saindo várias pessoas, determina a natureza *voyerista* que a câmara vai manter, até ao final: A porta fecha-se e a câmara acompanha, através das janelas iluminadas, a personagem feminina até à cozinha, secundada pelo marido. Percebe-se que discutem, pois agridem-se fisicamente, porém toda a cena se passa em silêncio, sob o ponto de vista da câmara, pois as janelas encontram-se fechadas. É permitida a intrusão, ao nível da visão, mas a audição é-nos vedada.

A cena seguinte, entre Emma e Jerry, decorre num bar, altura em que, pela primeira vez, é possível ouvir as memórias de ambos. Através dos grandes planos de rosto e das pausas, a câmara espelha o desconforto da situação de estarem juntos, dois anos após a relação entre ambos ter terminado. A cena seguinte, entre Jerry e Robert, mantém o fluxo cronológico. Até que, na cena subsequente, de novo

de exterior, a imagem vem acompanhada das palavras, “dois anos antes”, quando assistimos ao final da relação de Jerry e Emma.

A partir deste momento, toda a mediação entre as cenas passa a ser acompanhada da legenda que determina o número de anos que a acção recua, sempre com um maior detalhe nas palavras, nos olhares cruzados que espiam – a câmara foca Jerry em silêncio, observando, da janela do apartamento alugado, a saída de Emma; no plano seguinte a câmara foca de um ângulo exterior, a janela do carro de Emma, enquanto esta chora no interior. A perspectiva da câmara intensifica o interdito da relação, através destes planos em que as personagens são vistas a observar e a espiar – outro exemplo são as cenas, em *contra-plongée*, do vão das escadas, com Mrs Banks (a senhoria), a espreitar o casal. A partir do momento em que o espectador compreende que terá de fazer alguns exercícios de aritmética, mais ou menos simples, para se situar temporalmente e que a dinâmica do filme apresenta uma cronologia invertida, é possível tentar compreender o que correu mal, contudo, o mais importante é o realce que é dado às inúmeras traições que ocorrem: o adultério de Jerry e Emma, a traição da amizade de Jerry e Robert e a traição de Robert a Jerry. Aliás, ironicamente, é a personagem de Jerry – que no final do filme (início da acção em termos de ordem cronológica) aparece como o motor que desencadeia a traição – que no princípio (final da acção cronológica) mais se sente traído: por Emma, que tem um novo amante, e por Robert, que sempre soube da traição e nunca o confrontou. A ironia é um dos pontos fundamentais e é conseguida,

em grande medida, pelo recurso do filmar das pausas e esgares silenciosos das personagens que fazem perdurar a última frase – este aspecto é mais evidente na personagem de Robert que se sente mais traído pelo elemento masculino, do que pela mulher.

A cena final regressa ao plano exterior da casa: Desta vez a porta está fechada e a casa está repleta de convidados. A câmara entra e acompanha Emma até ao quarto, assistindo ao começo da relação, nove anos antes do plano inicial. *Betrayal* é, em meu entender, o melhor exemplo de adaptação para guião a partir do texto original, pois todo o argumento está pensado para ser filmado, existindo várias anotações de Pinter, ao longo de vários meses, nos rascunhos que foi fazendo, que demonstram o tempo dedicado a pormenores como a idade dos quatro filhos do casal, para uma vez invertida a ordem, não surgirem falhas. *Betrayal* é o guião de Pinter para cinema, mais liberto de espaços restritos, com maior diversidade de cenários exteriores e interiores, factor que, não obstante se manterem as pausas, reticências e silêncios discursivos, imprime uma nova dinâmica à acção e cria no espectador um desejo de satisfazer a curiosidade em relação ao que aconteceu até ao final infeliz, do plano inicial. Esta estrutura fragmentada ajuda ainda a apresentar os vários ângulos das personagens e a afastar a perspectiva maniqueísta usual, em situações de adultério, de culpar os que quebram os votos matrimoniais, sobretudo a mulher. Em *Betrayal*, à medida que a câmara se desloca pelas memórias das personagens, percebe-se que ninguém sai

incólume de sofrimento, ou está isento de responsabilidades no fim das várias relações de Emma com Jerry e com Robert.

Notas

¹ Steven H. Gale, *Sharp Cut: Harold Pinter's screenplays and the artistic process*, The University Press of Kentucky, Estados Unidos da América, 2003, p.xi

² *Ibidem*, p. 4

³ Harold Pinter, *The Birthday Party*, in: *Harold Pinter: Plays One*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 20

⁴ *Ibidem*, p. 24

⁵ *Ibidem*, p. 27

⁶ *Ibidem*, p. 72

⁷ Harold Pinter, *The Room*, in: *Harold Pinter: Plays One*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 87

⁸ *Ibidem*, p. 93

⁹ *Ibidem*, p. 104

¹⁰ Harold Pinter, *The Dumb Waiter*, in: *Harold Pinter: Plays One*, Faber and Faber, Londres, 1991, p. 116

¹¹ Harold Pinter, *The Basement*, in: *Harold Pinter: Plays Three*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 154

¹² *Ibidem*, p. 158

¹³ Bill diz a James, quando é acusado de ter dormido com Stella: *I..just don't do such things. Not in my book* (*The Collection*. in: *Harold Pinter: Plays Two*, Faber and Faber, Londres, 1996, p. 119)

¹⁴ *Ibidem*, p. 126

¹⁵ *Ibidem*, p. 140

¹⁶ Richard: But I haven't got a mistress. I'm very well acquainted with a whore, but I haven't got a mistress. There's a world of difference. (*The Lover*. In *Ibidem*, p. 155

¹⁷ *Ibidem*, p. 157

¹⁸ Harold Pinter, *No Man's Land*, in: *Harold Pinter: Plays Three*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 325

¹⁹ *Ibidem*, p. 326

²⁰ Cf. *Hirst: No man's land... does not move... or change... or grow old... remains ... forever... icy... silent.* (p. 340) e *Spooner: No. You are in no man's land. Which never moves, which never changes, which never grows old, but which remains forever, icy and silent.* (p. 399)

²¹ *I have known this before. Morning. A locked door. A house of silence and strangers.* (p. 363); *I have known this before. The door unlocked. The entrance of a stranger. The offer of alms. The shark in the harbour.* (p. 364); *I have known this before. The voice unheard. A listener. The command from an upper floor.* (p.372). As semelhanças com *The Love Song of J. Alfred Prufrock* de T. S. Eliot são, uma vez mais incontornáveis.

²² *Ibidem*, p. 389

²³ Harold Pinter: *One for the Road. In: Plays Four*, Faber and Faber, Londres, 1998, p. 233

²⁴ Na sua última subida ao palco até à data, numa altura em que lhe foi diagnosticado o carcinoma no esófago e iniciou as sessões de quimioterapia.

²⁵ Harold Pinter, *Old Times*, in: *Harold Pinter: Plays Three*, Faber and Faber, Londres, 1997, p. 247

²⁶ Retirado do documentário de Billington, incluído nas opções extra, disponíveis na versão em DVD e de Gale *Sarp Cut*, p. 101.

²⁷ Manuscrito original incluído no espólio de Pinter, na British Library, sob a designação de LOAN NO 110 A/ caixa 6 (de um total de 74)

²⁸ Citação retirada de uma entrevista com Peter Hall disponível como extra nas opções da versão em DVD

²⁹ Segundo Billington, retirada de uma experiência de um amigo de Pinter que foi para o Canadá leccionar, e se casou, sem informar a família.

³⁰ Segundo Billington, o material do texto é parcialmente autobiográfico.

³¹ Pinter viria a colaborar novamente com Jones, em 1993, ao escrever o guião de *The Trial*, a partir da obra de Kafka.

Conclusão

*Around me sits the night. Such a silence. I can hear myself.
Cup my ear. My heart beats in my ear. Such a silence.
Is it me? Am I silent or speaking? How can I know?
Can I know such things? No-one has ever told me.
I need to be told things.*

Harold Pinter, *Silence*

A presente dissertação estando inscrita em Literatura Inglesa, respira outras leituras, pertencentes a outras áreas das ciências humanas, não obstante, como foi reiterado, ao longo deste trabalho, tem como ponto fulcral o estudo do silêncio na obra dramática de Harold Pinter.

O mutismo na época contemporânea tornou-se uma vertigem, uma ânsia de responder ao muito a que temos acesso, uma forma de racionalizar a abundância do verbo, estabelecendo limites. O silêncio já não existe apenas como resposta a tudo o que não conseguimos expressar; Passou a ser o meio eleito por várias esferas da sociedade, quer na política, na religião ou nas artes.

Em muitos casos, o silêncio não nasce do desespero, ou da incapacidade de dizer, mas do acto de criação *per se*. Silenciamos não porque queremos calar, mas porque, de forma consciente, podemos e sabemos fazê-lo, na compreensão de que as palavras e o mutismo partilham no mundo um lugar diferenciado, que converge, e todavia separa, quando a arte desenvolve o seu papel de intérprete no teatro da vida. O silêncio deixa de ser fruto da incapacidade de comunicar,

antes se torna no meio eleito para a comunicação. Cessa a sua função de limitador, de “beco sem saída” da linguagem, para adquirir o estatuto de representante da sociedade moderna, ponto de partida para infinitas fusões.

São inúmeras as manifestações artísticas que vibram com esta pulsão e nem todas pertencem à actualidade pois, conforme procurei desenvolver, em termos de raiz de pensamento, a ideia de comunicar de forma alternativa às palavras não é um fenómeno recente.

No caso da literatura, o primeiro grande momento a assinalar acontece no período Simbolista, mais facilmente identificável no contexto da literatura de expressão francófona, mas com exemplos por toda a Europa, tanto em Portugal, como na Grã-bretanha e na Alemanha. A este propósito, é quase inevitável a memória de Jorge de Sena em *Peregrinatio Ad Loca Infecta* de 1969, sobretudo no poema *Súplica Final*, ou nas *Elegias de Duíno* de Rilke. A comunhão entre Sena e Rilke, imbuída pelos pressupostos do Simbolismo francês, está clara, na homenagem que o poeta português faz ao dedicar, no livro *supracitado*, um poema a Rilke (*Os Vivos e os Mortos ou Homenagem a Rilke*). Nos Estados Unidos, o sentimento de proximidade com o silêncio também se encontra muito vincado, sobretudo em autores como Henry Thoreau e Emily Dickinson². Todos os exemplos são necessariamente fragmentários e incompletos, uma vez que estão submetidos a uma escolha intertextual que, enquanto leitora, estabeleci com o universo cognoscível pessoal. Não obstante, a presença destes dispersos tem como única finalidade a ilustração de

que a temática do silêncio parece ter sido recuperada, nesta viragem de século, tal como aconteceu na transição do século XIX, para o século XX.

Face ao actual panorama literário, artístico e social, o silêncio parece ter entrado definitivamente nas nossas vidas, por motivos de ordem diversa. Como todos os exemplos se complementam, quanto mais não seja por uma mera questão de sincronismo nas tendências, numa perspectiva filosófica, o silêncio parece advir primeiramente do excesso de informação: à medida que é primordialmente veiculada pelos meios televisivos, o público, que pouco lê, vai emprestando os ouvidos a uma sequência de notícias seleccionadas, sem um aparente encadeamento lógico, que parecem não cumprir a função primeira que a palavra informação contém, apenas preenchem um espaço de tempo com palavras que, fazendo sentido num contexto imediato, são maioritariamente vazias, em termos de substância. No esvaecimento que se segue, o silêncio aparece como um oásis. A própria comunicação social já percebeu a eficácia deste tipo de afirmação e tem vindo, nos tempos recentes, a encontrar formas de sublinhar os silêncios profícuos de determinado político ou personalidade. Para os meios de comunicação é, afinal, uma benesse reforçada pois, a propósito do silêncio, podem ser promovidos debates e usam-se milhares de palavras para recheiar os artigos de opinião. A opinião de John Osborne, em finais dos anos cinquenta, continua a ter um eco, perturbantemente adequado, quando afirmou:

Hoje que as técnicas de comunicação são quase ilimitadas, jamais pareceu haver tão pouco que dizer uns aos outros, ou tão pouco desejo de o dizer.³

Porém, nem sempre o silêncio é o resultado da ausência de sentido. Em termos artísticos verifica-se uma necessidade urgente de sublinhar o vazio, redesenhando-o sem palavras. Até a música pop se aliou a esta tendência: A banda “Depeche Mode” gravou nos anos oitenta um tema – *Enjoy the Silence* – que regressou às *playlists* das rádios de maior audiência, no começo deste novo século. Porém, o exemplo por excelência da música sem som, é o de John Cage com a peça *4'33''*, que consiste na encenação de um músico que se aproxima de um piano, abre-o e vira algumas páginas das pautas, sem contudo produzir uma única nota, ao longo de cerca de quatro minutos e trinta e três segundos, contabilizados por um relógio. O trecho foi interpretado pela primeira vez, em Agosto de 1952, em Woodstock, Nova Iorque, pelo pianista David Tudor⁴, tendo sido posteriormente gravado e sendo até possível “ouvi-lo”⁵. Acerca da peça, disse John Cage:

I have nothing to say / and I am saying it / and that is poetry / as I
needed it⁶

Na pintura, Robert Rauschenberg marcou a diferença ao abordar a perspectiva estética da arte, através da ausência de cor, com as suas telas absolutamente brancas ou negras. Num contexto mais recente, o

escultor britânico Antony Gormley, no catálogo da exposição intitulada *Mass and Empathy* afirma algo que reproduz a impotência face à nomeação:

Dediquei-me à escultura para escapar às palavras, ou para comunicar de uma forma física e, ao tentar explicar o meu trabalho sem o fazer através do trabalho, compreendo que estou a trair a minha decisão. Não vou conseguir efectivamente transmitir-vos o que a escultura é, para mim, mas é isso que quero fazer.⁷

O universo teatral é mais um, a tentar enquadrar a alienação em que consiste a existência acorrentada à noção da morte. Pinter, como referi, não gosta de falar sobre o seu trabalho, por acreditar, tal como Beckett, que este tem de respirar uma existência própria, como a pintura, a escultura ou a música e limita-se a assinalar o momento da pausa, do silêncio, tal como o músico insere uma pausa – também designada por silêncio, em termos musicais – diante da partitura.

A questão que se coloca, consiste no facto de todas as formas de arte parecerem estar dependentes do uso do verbo, quando são abordadas numa vertente crítica e, quando isso não se verifica, o destinatário culto apreende a dimensão estetizante que é convocada, podendo ou não aderir à sua forma, aparentemente com um conteúdo vago, e deixado à mercê do intérprete, mais do que as palavras permitem.

Vivemos num universo de *palavras armadilhadas*⁸ que atingiram todas as esferas da sociedade e a palavra é manipulada, como um

dispositivo fácil, destituída de ética, ao serviço de uma propaganda diversa – política, publicitária, mediática e também artística – assente numa retórica dimensionada para o consumo, até das artes, que Michel Meyer tão bem analisa em *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*. Julia Kristeva, em 1969, afirmava no início do seu livro *História da Linguagem*:

O homem moderno está mergulhado na linguagem, vive na fala, é assaltado por milhares de signos, a ponto de já quase só ter uma existência de emissor e de receptor.⁹

Mais de três décadas passadas sobre esta afirmação, a premissa continua válida, não obstante, devido ao carácter diverso e inesgotável dos *signos* propostos, ressurgiu um desejo de valorar o silêncio, que corresponde a uma vontade pragmática de afirmar que as palavras não possuem o remédio para todos os males, sendo muitas vezes usadas como paliativos que apenas anestesiam as divergências, sem contudo as resolverem. Talvez, face a esta preposição, o regresso ao silêncio seja uma característica da crise vivencial pós-moderna, se admitirmos a pós-modernidade como a descreve Lawrence Grossberg:

Postmodernity, then, points to a crisis in our ability to locate any meaning as a possible and appropriate source for an impassioned commitment. It is a crisis not of faith, but of the relationship between faith and common sense, a dissolution of what we might call the “anchoring effect” that articulates meaning and affect. It is not that nothing matters – for something has to matter – but that

we can find no way of choosing or of finding something to warrant our investment. It is as if we had to live two lives, one defined by the meanings and values available to us to make sense of our lives, and the other defined by the affective sense that life can no longer be made sense of.¹⁰

Pinter reflecte, mais através da sua obra que da sua vida, a importância da dualidade referida por Grossberg, presente na disparidade que separa o que cada personagem enuncia, daquilo que inicialmente pensou e do que o seu interlocutor percebe. Esta confusão, que Grossberg apelida de “crise de sentidos”, e que Lyotard identificava como a génese da criação artística pós-moderna, com o quebrar das regras e categorias preestabelecidas, acaba por ter ecos na crítica, que hoje aparece menos espartilhada, mais temática e menos sustentada por paradigmas.

Em Pinter a precariedade das relações está alicerçada na caducidade da existência, logo as palavras ficam sempre aquém do sentido global e profundo do que pretende comunicar, porque o mistério que a vida constitui impossibilita, desde o início, a sua revelação. O silêncio transmite uma dimensão estética maior, pois corrobora o enigma e tenta permanecer indecifrável o que, em termos pós-modernos, significa ser passível de infinitas interpretações. Segundo esta orientação, quando se tenta transmutar uma visão temática desta natureza, o resultado pode não se traduzir na obtenção de um argumento indefectível, antes se remodela numa série de hipóteses de interpretação, com uma vertente igualmente estetizante,

visto que a arte está incessantemente condicionada ao mimetismo. Logo, quando os sentidos apontam para uma escassez de fruição original, o resultado nem sempre pode ser traduzível em posicionamentos inequívocos.

Martin Esslin, que começou por inscrever a obra de Pinter no teatro do absurdo, afirma algo que, não obstante a designação tão contestada de absurdismo, traduz igualmente o sentir do homem moderno, quando escreve:

Ultimately, a phenomenon like the Theatre of the Absurd does not reflect despair or a return to dark irrational forces, but expresses modern man's endeavour to come to terms with the world in which he lives. It attempts to make him face up to the human condition as it really is, to free him from illusions that are bound to cause constant maladjustment and disappointment.¹¹

Reitero as palavras de Esslin, para sublinhar que, por vezes, enquanto crítica, reflectindo sobre aspectos contemporâneos nos dramas de Pinter, senti esta desilusão e falta de enquadramento, que reciclei sob a forma de aprendizagem de um (re)sentir pós-moderno de angústias literárias antigas que, de acordo com a era, vão sendo recuperadas. Ainda a este propósito, Alister Fowler lembra que o drama persegue inevitavelmente as especificidades de cada período e diz referindo-se a Pinter:

(...) Peças de Pinter, como *The Homecoming* (1965) e *Old Times* (1971) fazem uma exigência mais precisa. As suas explorações da linguagem e da comunicação alcançam a realidade, embora se trate de um novo realismo, numa plataforma mais céptica. Na realidade, nenhum dramaturgo desde Jonson observou o discurso de tão perto, e nenhum, por certo, as proporções significativas da sua ausência, nos silêncios.¹²

Os textos dramáticos de Pinter ilustram o *supracitado*, através da importância que conferem à distinção entre reticências, pausas e silêncios que marcam não apenas o intervalo das palavras, antes redimensionam os horizontes de comunicação, tanto sob o ponto de vista do leitor, como do público. Mesmo o espectador menos avisado, num primeiro contacto com uma encenação de Pinter, se apercebe que existem enunciados mudos e que os finais desconcertantes são reflexo de um silêncio maior, em que as palavras são inúteis. Ora é precisamente da inutilidade que nasce a importância, logo é paradoxal, porém normal, que os silêncios sejam intercalados por jogos de linguagem, em que as palavras são desnudadas de significados, apenas consideradas como unidades impulsionadoras de sentidos díspares.

Bernard Dukore, aprecia os textos de Pinter, igualmente sob o ponto de vista do sentido que vai sendo decodificado:

Pinter's plays are not 'about' something; they embody that something in dramatic and theatrical form. Meaning inheres in the

direct impact of what happens on stage, not in an explanatory character or discursive dialogue.¹³

Em última análise, todo o drama que é levado à cena está sujeito à apreciação de interlocutores silenciados pela força da tradição. O público, contudo, não deixa de participar pelo riso, pela comoção, ou simplesmente através de demonstrações de maior ou menor incómodo – tosse, bocejos, ou outros ruídos mais ou menos audíveis. O imperativo ao silêncio fica claro – as célebres pancadas de Molière foram substituídas, modernamente, pelo “convite” que é feito ao espectador para que desligue o telemóvel e, mais recentemente, pede-se que se desliguem “os meios de comunicação” que supõe um convite à encenação do silêncio do espectador.

A dimensão lúdica da obra de Pinter ganha um sentido novo, ao sabermos que, a 28 de Fevereiro de 2005, o autor declarou em comunicado à imprensa que a sua carreira de dramaturgo tinha terminado, já que tencionava dedicar o resto da sua vida à crítica política e à denúncia da opressão. Para este trabalho a transmutação do teatrólogo em politólogo é acessória, embora realce uma vocação para o silenciar da voz do dramaturgo que dá espaço ao poeta que deseja intervir na sociedade. Pinter afirmou, amiúde, que os seus textos, embora espelhem o quotidiano, não são políticos porém, nos últimos anos, tem apresentado uma posição contrária, defendendo a inevitabilidade de tudo ser intrinsecamente político.

A atribuição do Prémio Nobel da Literatura de 2005 a Pinter, posterior às opções iniciais que determinaram esta redacção, coloca novos desafios ao trabalho do investigador. O misto de satisfação e desagrado, perplexidade e desconforto com que a notícia foi recebida pelos média, inaugura uma nova era de informação e recepção. Num período em que as intervenções públicas de Pinter estão direccionadas para a denúncia da falsidade democrática dos Estados Unidos e seus parceiros estratégicos na questão do Iraque, é legítimo ponderar o peso desta posição, na escolha da academia sueca. Não obstante, o porta-voz da academia referiu somente as peças e o seu potencial de, no seio de uma situação doméstica e trivial, se poderem encontrar situações de uma dureza extrema, contudo verosímil. Segundo a academia, Pinter ganha o Nobel, pelo carácter indiscutivelmente original – “pinteresco” – que imprime aos textos dramáticos, o que nos remete, uma vez mais, para a relevância do silêncio.

A crítica actual encontra-se centrada na análise da vertente política e na sustentação retroactiva que o carácter e a dimensão intervencionista sempre marcaram uma vincada presença, ao longo da obra de Pinter. De igual modo, assiste-se a um interesse crescente nos aspectos da adaptação para a forma de guiões cinematográficos de várias obras – sendo a mais recente uma adaptação de *Rei Lear*. Em paralelo com os aspectos referidos, constato um interesse em conhecer mais detalhes biográficos sobre o autor, numa tentativa de celebrar o homem, o dramaturgo e poeta, dando-lhe voz, publicando entrevistas, ou depoimentos, quer de sua autoria, quer de outros

nomes relevantes, a propósito da sua vida e obra. Em prol de tal trajecto, Michael Billington, biógrafo oficial de Pinter, tem dado um contributo inquestionável. Mark Batty segue esta orientação na última publicação sobre Pinter – *About Pinter: The Playwright & the Work* – em que dá voz ao autor e a colaboradores e actores que com ele trabalharam e avança um passo na entronização do autor.

No caso de Portugal, graças aos esforços da Editora *Quasi* e dos Artistas Unidos, para além da tradução das obras dramáticas, verifica-se a divulgação da poesia e dos discursos de aceitação de prémios vários, com um cariz vincadamente político.

As designações que classificam a obra de Pinter são infundáveis: absurdista, simbolista, realista, naturalista, modernista ou pós-modernista, tudo se aplica quando se procura um enquadramento para circunscrever os dramas e as encenações conhecidas. Dos muitos ângulos de análise, escolhi desenvolver a temática do silêncio, na perspectiva estrita da análise que efectuei dos textos, das encenações televisionadas e dos filmes adaptados, a partir da sub-divisão que estabeleci dos vários tipos de silêncio que a sua obra oferece, por achar que havia espaço para uma recuperação da temática inicial das suas obras, face à obra dramática publicada até 2002 e por considerar que o cerne da sua originalidade está contida, antes de mais, nos textos dramáticos. O próprio Pinter, em Março de 2006, reforçou esta noção, elogiando o palco como o veículo de eleição:

Theatre has a unique, singular kind of excitement as no other media can or does. The mere fact of it being alive – there’s life on stage and in the audience – rather than a recorded experience of it like film or TV, there’s nothing like it. So I have a shaky faith in it still.¹⁴

Claro que estas afirmações são, essencialmente, fruto do peso do prémio atribuído, porém corroboram a responsabilidade sentida, até por Pinter, em promover o drama como forma privilegiada, em termos artísticos. Não obstante a valorização dos textos originais, constatei, através da análise das peças televisionadas e dos dramas adaptados para o cinema, que a preocupação com os momentos de pausa e silêncio se mantém quando o olhar da câmara é acrescentado. A transposição do mutismo efectua-se com o recurso a *close-ups*, planos estáticos, de exterior e interior, justaposições e exercícios de montagem que enfatizam a componente que transcende o significado das palavras e sublinha os gestos, ou os ruídos, ou, em casos mais esporádicos, a tela negra sem som.

Concordo com Merritt, ao defender que cada teoria se resume a uma hipótese que é testada e demonstrada e que o trabalho do crítico deve caminhar na direcção do diálogo com os pares, na sequência do que põe em prática no fórum dedicado a Harold Pinter. Foi esta a posição que tentei sustentar face à crítica, que se quer interdisciplinar e diversa, longe que está a fase de controvérsia dos anos oitenta. Neste trabalho, introduzi as *vozes da crítica*, tentando fazer a geografia cronológica das várias tendências que foram sendo seguidas na análise, numa espécie de viagem através do planisfério da crítica

mais proeminente a Pinter, enfatizando as convergências, com Hollis e Esslin e convocando diferentes exemplos de abordar tematicamente a obra dramática do autor.

Todos os finais são, por defeito, naturalmente inconclusivos, factor que se adensa quando se trata de estudar as *vozes do silêncio*, deixando que as palavras se sobreponham ao que se defende ser, por natureza, indizível. E, no entanto, digo-o ainda, na certeza que só o ponto final porá termo à interferência do verbo e me devolverá o silêncio, que em Pinter se traduz numa característica que intensifica a originalidade, mas também o sincretismo, enquanto autor ameaçador, enigmático e memorável.

(Ponto final. Longo silêncio)

Notas

¹ *Senhor: não peço mais que o silêncio,
o silêncio das noites de planície como enevoadas águas,
o silêncio dos montes quando a tarde acabou e as pedras
se afiam na friagem que é azul-celeste,
o silêncio do sol encarquilhado nas folhas,
e o vento na areia depois de ter passado,
o silêncio das ondas ao longe espumando tranquilas,
o silêncio das mãos e dos olhos,
e o das aves negras que pairam nas alturas
de um céu silencioso e límpido. Não peço
mais que silêncio. O silêncio das ideias que deslizam
no tecto escorregadio da memória silente.
E o silêncio dos sonhos coloridos, e o dos outros
a preto e branco imagens desejadas
que não pensei que desejava e esqueço
ao querer lembrá-las. E o silêncio
dos sexos que se possuem sem uma palavra.
E o do amor também, tão silencioso esse,
que não sei quem amo.*

*Não peço mais nada. Afasta
De mim o estrondo: não o das cidades,
/ ou dos homens, das águas, do que estala
na memória ou penumbra das salas desertas.
Afasta de mim o estrondo com que a vida
se acabará contigo, num rasgar de súbito
em que ficarei inerte e silencioso.
O estrondo em que não ouvirei mais nada. O estrondo
em que não mexerei um dedo. O estrondo
em que serei desfeito. O estrondo
em que de olhos abertos
alguém mos abrirá.*

*Senhor: não peço mais do que o silêncio do mundo,
o silêncio dos astros, o silêncio das coisas
que outros homens fizeram, e o das coisas
que eu próprio fiz. E o teu silêncio
de senhor que foi. Não peço mais.
Não é nada o que peço. Dá-me
o silêncio. Dá-me o que não fui:*

*o silêncio (porque calei tanto):
o que já não sou (pois que calo tanto):*

*o que hei-de ser (já que falar não adianta):
Silêncio.*

Senhor: não peço mais.

(In: Jorge de Sena: Trinta Anos de Poesia; Edições 70; Lisboa, 1984; pp. 212–213)

² Silence is all we dread.

There's Ransom in a Voice—

But Silence is Infinity.

Himself have not a face. *(In The Complete Poems of Emily Dickinson)*

³ John Osborne: "Chamam-lhe Cricket" *in: Depoimentos dos "Angry Young Men"*, Editorial Presença, Lisboa, 1963, p. 108

⁴ Na página de internet dedicada a David Tudor (www.emf.org/tudor), encontra-se uma descrição pormenorizada da encenação deste silêncio e são abordadas as ligações de Tudor a Merce Cunningham e à sua companhia de dança e a amizade com o pintor Robert Rauschenberg.

⁵ *Vide* http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage_433.html *os seguintes formatos:*

MIDI

[john_cage_4m33s.mid](#) (39 bytes, MIDI)

OGG

[433.ogg](#) (8,827 bytes, Ogg Vorbis)

Sun.au

[433.au.gz](#) (2,982 bytes – 3MB unGZ'd, AU)

WAV

[433.zip](#) (3,108 bytes – 3MB unzipped, WAV)

⁶ *In* http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage_433.html

⁷ *Newsletter*, (Número 50) Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Fevereiro de 2004, p. 14

⁸ Cf. Philippe Breton: *A Palavra Manipulada*, Editorial Caminho, Lisboa, 2001

⁹ Julia Kristeva: *História da Linguagem*, Edições 70, Lisboa, 1988, p. 9

¹⁰ Lawrence Grossberg: *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*, Duke University Press, Durham e Londres, 1997, p. 223

¹¹ Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, Eire & Spottiswoode, Londres, 1962, p. 313

¹² Alister Fowler: *História da Literatura Inglesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989, p. 473

¹³ Bernard F. Dukore: *Harold Pinter*, Macmillan Press Ltd, Londres e Basingstoke, 1982, p.7

¹⁴ Excerto de discurso proferido em Turim, a 12 de Março de 2006

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

1. OBRAS DE HAROLD PINTER

PINTER, Harold: *Harold Pinter: Plays One (The Birthday Party; The Room; The Dumb Waiter; A Slight Ache; The Hothouse; A Night Out; The Black and White; The Examination)*, Faber and Faber, Londres, 1991

_____: *Harold Pinter: Plays Two (The Caretaker; The Collection; The Lover; Night School; Trouble in the Works; The Black and White; Request Stop; Last to Go; Special Offer)*, Faber and Faber, Londres, 1996

_____: *Harold Pinter: Plays Three (The Homecoming; Tea Party; The Basement; Landscape; Silence; Night; That's Your Trouble; That's All; Applicant; Interview; Dialogue for Three; Tea Party [Short Story]; Old Times; No Man's Land)*, Faber and Faber, Londres, 1997

_____: *Harold Pinter: Plays Four (Betrayal; Monologue; One for the Road; Mountain Language; Family Voices; A Kind of Alaska; Victoria Station; Precisely; The New World Order; Party Time; Moonlight; Ashes to Ashes)*, Faber and Faber, Londres, 1998

- _____: *Various Voices: Prose, Poetry, Politics, 1948–1998*, Grove Press, Nova Iorque, 1999
- _____: *Harold Pinter: Collected Sreenplays One (The Servant; The Pumpkin Eater; The Quiller Memorandum; Accident; The Last Tycoon; Langrishe, Go Down)*, Faber and Faber, Londres, 2000
- _____: *Harold Pinter: Collected Sreenplays Two (The Go-Between; The Proust Screenplay; Victory; Turtle Diary; Reunion)*, Faber and Faber, Londres, 2000
- _____: *Harold Pinter: Collected Sreenplays Three (The French Lieutenant's Woman; The Heat of the Day; The Confort of Stangers; The Trial; The Dreaming Child)*, Faber and Faber, Londres, 2000
- _____: *Celebration and The Room*, Grove Press, Nova Iorque, 2000
- _____: *Press Conference*, Faber and Faber, Londres, 2002
- _____: *War / Guerra* (edição bilingue), edições Quasi, Vila Nova de Famalicão, 2003
- _____: *Conferência de Imprensa e Outras Aldrabices*, Artistas Unidos, Teatro Nacional D. Maria II, Livros Cotovia, 2005

2. OBRAS CITADAS SOBRE HAROLD PINTER:

ALMANZI, Guido and HENDERSON, Simon: *Harold Pinter*, Methuen, Londres e Nova Iorque, 1983

BATTY, Mark: *About Pinter: The Playwright & the Work*, Faber and Faber, Londres 2005

BOLD, Alan (Ed.): *Harold Pinter: You Never Heard Such Silence*, Vision & Barnes and Noble, Reino Unido e Estados Unidos, 1985

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

DUKORE, Bernard F.: *Harold Pinter*, Macmillan Press Ltd, Londres e Basingstoke, 1982

DUTTON, Richard: *Modern Tragicomedy and the British Tradition: Beckett, Pinter, Stoppard, Albee and Storey*, The Harvester Press, Grã Bretanha, 1986

ESSLIN, Martin: *The Peopled Wound: The Work of Harold Pinter*, Anchor Books, Nova Iorque, 1970

GABBARD Lucina Paquet: *The Dream Structure of Pinter's Plays: A Psychoanalytic Approach*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, Nova Jérσία, 1976

GALE, Steven H (Ed.): *Harold Pinter: Critical Approches*, Associated University Presses, Londres e Toronto, 1986

-----: *Sharp Cut: Harold Pinter's screenplays and the artistic process*, The University Press of Kentucky, Estados Unidos da América, 2003

GORDON, Lois G: *Strategems to Uncover Nakedness : The Dramas of Harold Pinter*, University of Missouri Press, Estados Unidos da América, 1969

-----: (Ed.): *Pinter at 70: A Casebook*, Routledge, Grã Bretanha, 2001

GUSSOW, Mel: *Conversations with Pinter*, Grove Press, Nova Iorque, 1996

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

MAYBERRY, Bob: *Theatre of Discord: Dissonance in Beckett, Albee, and Pinter*, Associated University Presses, Londres e Toronto, 1989

MERRITT, Susan Hollis: *Pinter in Play: Critical Strategies and the Plays of Harold Pinter*, Duke University Press, Durham and London, 1995

QUIGLEY, Austin E: *The Pinter Problem*, Princeton University Press, Princeton, 1975

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

REGAL, Martin S: *Harold Pinter: A Question of Timing*, St. Martin's Press, Inc, Estados Unidos, 1995

SILVERSTEIN, Marc: *Harold Pinter and the Language of Cultural Power*, Bucknell University Press, Londres e Toronto, 1993

SMITH, Ian: *Pinter in the Theatre*, Nick Hern Books, Londres, 2005

TAYLOR, John Russel: *Anger and After: A Guide to the New British Theatre*, Methuen, Londres, 1962

3. PEÇAS TELEVISIONADAS DE HAROLD PINTER

BLACK AND WHITE: s.p., Canadá, 1968

CELEBRATION: Arena, Nova Iorque, Julho de 2001

LANDSCAPE: BBC, Londres, 1995

NO MAN'S LAND: Granada, Londres, 1978

OLD TIMES: BBC, Londres, 22 de Outubro de 1975

ONE FOR THE ROAD: Arena, Londres, Julho de 2001

PRESS CONFERENCE: BBC, Londres, Fevereiro 2002

TESS: BBC, Londres, Fevereiro 2002

THE BASEMENT: BBC, Londres, 20 de Fevereiro de 1967

THE BIRTHDAY PARTY: BBC, Londres, Junho de 1987

THE COLLECTION: Associated Rediffusion Television, Londres, 1976

THE DUMB WAITER: BBC, Londres, 23 de Julho de 1985

THE LAST TO GO: BBC, Londres, Fevereiro 2002

THE LOVER: Associated Rediffusion Television, Londres, 1963

THE ROOM: Arena, Nova Iorque, Julho de 2001

TROUBLE IN THE WORKS: s.p., Canadá, 1968

4. FILMES DE HAROLD PINTER

THE CARETAKER: BFI, Reino Unido, 1963 (DVD)

THE BIRTHDAY PARTY: "The Film Collection", PT Video, Estados Unidos da América, 1968 (DVD)

THE HOMECOMING: inD, Estados Unidos da América, 1973 (DVD)

BETRAYAL: CBS/FOX VIDEO, Londres e Nova Iorque, 1983 (VHS)

5. ARTIGOS SOBRE HAROLD PINTER CONSULTADOS NA IMPRENSA

BILLINGTON, Michael: "Space Invaders", *The Guardian*, Londres, Março, 2000

----: "The Evil that Men Do", *The Guardian*, Londres, 30 de Junho, 2001

----: "And you thought his plays were great", *The Guardian*, Londres, 4 de Outubro de 2002

----: "A gulf in appreciation", *The Guardian*, Londres, 14 de Outubro de 2005

-----: Passionate Pinter's devastating assault on US foreign policy: Shades of Beckett as ailing playwright delivers powerful Nobel lecture *The Guardian*, Londres, 8 Dezembro 2005

CUSAC, Anne-Marie: "Harold Pinter (Interview)", *The Progressive*, Londres, Março, 2001

DEMETRIOU, Danielle: "Pinter gives up the Stage to Become a Full Time Critic of Politicians", *The Independent*, Londres, 1 de Março de 2005

ISHERWOOD, Charles: "Celebration / The Room", *Variety*, Londres, 30 de Julho de 2001

LAHR, John: "Weasel Words: Self-deception in Pinter and O'Neill", *The New Yorker*, 19 de Dezembro de 2005

LISTER, David: "Do Put Your Politics on the Stage Mr Pinter", *The Independent*, Londres, 5 de Março de 2005

MELO, Jorge Silva: "Um Homem de Confiança", *Público*, 14 de Outubro de 2005

MORLEY, Sheridan: "Pinter Double", *The Spectator*, Londres, 1 de Abril de 2000

MOSS, Stephen: "Under the Volcano", *The Guardian Profile: Harold Pinter*, *The Guardian*, Londres, 4 de Setembro de 1999

REYNOLDS, Nigel: "Pinter determined to keep working despite cancer", *The Daily Telegraph*, Londres, *s. d.*

WOOLF, Matt: "Celebration / The Room", *Variety*, Londres, 3 de Abril de 2000

5. ARTIGOS E PÁGINAS SOBRE HAROLD PINTER NA INTERNET

<http://books.guardian.co.uk/news/articles>

<http://books.guardian.co.uk/reviews/artsandentertainment>

<http://books.guardian.co.uk/nobelprize/story>

http://en.wikipedia.org/wiki/Harold_Pinter

<http://www.bbc.co.uk/bbcfour/pinter>

<http://www.guardian.co.uk/arts/reviews/story>

<http://www.haroldpinter.org>

<http://www.kirjasto.sci.fi/hpinter.htm>

<http://nobelprize.org/literature/laureates/2005>

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

1. OBRAS CITADAS

AA. VV.: *Artistas Unidos*, Ano 4, Maio, Número 7, Lisboa 2000

AA. VV.: *Depoimentos dos "Angry Young Men"*, Editorial Presença, Lisboa, 1963

AA. VV.: *Le Texte Dramatique la Lecture et la Scène*, Acta Universitatis Wratislaviensis n° 895, Romanica Wratislaviensia XXVI, Wrocław, 1986

ARISTÓTELES: *Poética*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa, 1986

BAIR, Deirdre: *Samuel Beckett: a biography*, Vintage, Londres, 1990

BALAKIAN, A. (org.): *A Comparative History of Literature in European Languages*, Akademiai Kiadó, Budapeste, 1984

BARTHES, Roland: *O Grau Zero da Escrita*, Edições 70, Lisboa, 1997

BECKERMEN Bernard, *Dynamics of Drama: Theory and Method of Analysis*, Knopf, Nova Iorque, 1970

BECKETT, Samuel: *Three Novels by Samuel Beckett: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Grove Press, Nova Iorque, s.d.

_____: *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber and Faber, Londres, 1959

_____: *Endgame*, Faber and Faber, Londres, 1964

_____: *Waiting for Godot*, Faber and Faber, Londres, 1965

_____: *Three Occasional Pieces*, Faber and Faber, Londres, 1982

_____: *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, John Calder, Londres, 1983

_____: *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, Londres, 1990

_____: *Happy Days*, Faber and Faber, Londres, 1990

BELLINGER, Martha Fletcher: *A Short History of the Theatre*, Henry Holt and Company, Nova Iorque, 1927

BLANCHOT, Maurice: *O Livro por Vir*, Relógio d'Água, Lisboa, 1984

BLOOM, Harold: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*; Papermac, Londres, 1996 (2ª Edição)

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques: *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1996

BRANDT, George W. (Ed): *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and the Theatre, 1840-1990*, Oxford University Press, Nova Iorque, 1998

BRATER, Enoch: *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*, Oxford University Press, Nova Iorque, Oxford, 1987

BRETON, David Le: *O Silêncio*, Instituto Piaget, Lisboa 1999

BRETON, Philippe: *A Palavra Manipulada*, Editorial Caminho, Lisboa, 2001

BROOK, Peter: *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre*, Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque, 1995.

_____: *There Are No Secrets: Thoughts on Acting and Theatre*, Methuen Drama, Londres, 1995.

- _____: *The Empty Space*, Touchstone, Nova Iorque, 1996.
- _____: *The Shifting Point: theatre, film, opera, 1946–1987*, Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque, 1999 (2ª edição)
- _____: *Evoking Shakespeare*, Theatre Communications Group, Inc., Nova Iorque, 1999
- _____: *Threads of Time: Recollections*, Counterpoint, Washington, D.C., 1999
- CAHN, Victor L: *Gender and Power in the Plays of Harold Pinter*, McMillan Press Ltd, Londres, 1998 (2ª edição)
- CASTRO, Carla Ferreira de: "The importance of saying nothing – An approach to Samuel Beckett's *Waiting for Godot*", in: *Actas do XV Congresso da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos*, Universidade de Évora, 1995
- _____: *Do Drama Estático das Almas ao Drama Extático em Gente: de Les Aveugles e L'Intruse de Maurice Maeterlinck a O Marinheiro de Fernando Pessoa*, tese policopiada, FCSH, UNL, Lisboa, 1996

- CORISCO, Vasco Lorente: *On The Air: voz, som e música na dramaturgia radiofónica e televisiva de Samuel Beckett*, tese policopiada, FCSH, UNL, Lisboa, 1996
- COUNSELL, Colin: *Signs of Performance: An Introduction to the Twentieth-Century Theatre*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996
- DANAN, Joseph: *Le Théâtre de la Pensée*, éditions médianes, Ruão, 1995
- DONALD, Merlin: *Origens do Pensamento Moderno*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999
- DRAIN, Richard (Ed.): *Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1995
- ELIOT, T. S.: *The Waste Land and Other Poems*, Faber and Faber, Londres, 1985
- ESSLIN, Martin: *The Theatre of the Absurd*, Eire & Spottiswoode, Londres, 1962
- _____: *The Field Of Drama*, Methuen, Londres, 1987

- FOUCAULT, Michel: *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1998
- FOWLER, Alister: *História da Literatura Inglesa*, Publicações Europa-América, Lisboa, 1989
- GROSS, Stefen (org.): *Introduction a une psychologie des songes et autres écrits, 1886-1896*, Labor, Bruxelas, 1985
- GROSSBERG, Lawrence: *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*, Duke University Press, Durham e Londres, 1997
- GUINSBURG, J.; NETTO, J. Teixeira Coelho; CARDOSO, Reni Chaves: *Semiologia do Teatro*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1988
- GUSDORF, Georges, *A Palavra: Função - Comunicação - Expressão*, Edições 70, Lisboa, 1995
- HARTLEY, L. P.: *The Go-Between*, Penguin Books, Londres, 1953
- HAWKES, Terence (Edit.): *Alternative Shakespeares*, Volume 2, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1996
- HOBSON, Harold: *Theatre in Britain: A Personal View*, Phaidon Press Limited, Oxford, 1984

HUNT, Albert; REEVES, Geoffrey: *Peter Brook*, Cambridge University Press, Grã Bretanha, 1995

KALB, Jonathan: *Beckett in Performance*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 55

KANE, Leslie: *The Language of Silence: On the Unspoken and the Unspeakable in Modern Drama*, Associated University Presses, Inc., Canadá, 1984

KRISTEVA, Julia: *História da Linguagem*, Edições 70, Lisboa, 1988

LYOTARD, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984

MAETERLINCK, Maurice: *Théâtre I-III*, Slatkine, Genebra, 1979

MEYER, Michel: *Questões de Retórica: Linguagem, Razão e Sedução*, Edições 70, Lisboa, 1998

MOFFITT, Dale (Edit.): *Between Two Silences: Talking with Peter Brook*, Southern Methodist University Press, Dallas, 1999

MONTEIRO, Paulo Filipe: *Os Outros da Arte*, Celta Editora, Oeiras, 1996

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna: *The Invisible Actor*, Routledge, Estados Unidos da América, 1997

OMESCO, Ion: *La Métamorphose de la Tragédie*, Presses Universitaires de France, França, 1978

PILLING, John (Edit.): *The Cambridge Companion to Beckett*, CUP, Londres, 1994

PIMENTA, Alberto: *O Silêncio dos Poetas*, Cotovia, Lisboa, 2003

PLATÃO: *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987

POUTNEY, Rosemary: *Theatre of Shadows-. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Colin Smythe, Buckinghamshire, 1988

ROSA, Armando Nascimento: *Falar no Deserto. Estética e Psicologia em Samuel Beckett*, Edições Cosmos, Lisboa, 2000

RYKNER, Arnaud: *L'Envers du Théâtre: Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, José Corti, Paris, 1996 (Tradução portuguesa: *O Reverso do Teatro: Dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004)

SARTRE, Jean-Paul: *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Paris, 1948

SENA,: *Trinta Anos de Poesia*; Edições 70; Lisboa, 1984

SERÔDIO, Maria Helena: *William Shakespeare: A Sedução dos Sentidos*,
Edições Cosmos, Lisboa, 1996

SIMON, Josef: *Filosofia da Linguagem*, Edições 70, Lisboa, 1990

SHAKESPEARE, William: *The Tempest*, Routledge, Londres e Nova
Iorque, 1989

_____: *The Illustrated Stratford Shakespeare*, Chancellor Press, Londres,
1991

_____: *Macbeth*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1991

_____: *King Lear*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1991

_____: *Hamlet*, Routledge, Londres e Nova Iorque, 1992

SMEDT, Marc de: *Elogio do Silêncio*, Sinais de Fogo Publicações, Lda,
Cascais, 2001

STEINER, George: *The Death of Tragedy*, Faber and Faber, Londres, 1974

_____: *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Nova Iorque e Londres, 1975

_____: *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Yale University Press, New Haven e Londres, 1998

SUCHER, C. Bernd: *O Teatro nas Décadas de Oitenta e Noventa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1999

SZONDI, Peter: *Théorie du Drame Moderne*, L'Age d'Homme, Lausana, 1983

UBERSFELD, Anne: "Maeterlinck et l'object théâtral", *in: Le Symbolisme en France et Pologne*, "Romanica Wratislaviensia", 614, Uniwersytet Wrocławski, Varsóvia, 1982, pp. 117-126

VASQUES, Eugénia: *Teatro*, Série «O Que é», Quimera, Lisboa, 2003

WATT, Stephen: *Postmodern/Drama: Reading the Contemporary Stage*, The University of Michigan Press, Estados Unidos da América, 2001

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações
Filosóficas*, Fundação Colouste Gulbenkian, Lisboa, 1995

2. PÁGINAS CONSULTADAS NA INTERNET

<http://cfp.english.upenn.edu/archive/Theory/0316.html>

http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage_433.html

<http://onwhatremains.blogspot.com/2005/02/poetics-of-silence.html>

<http://www.allmovie.com>

<http://www.artistasunidos.pt>

<http://www.bbc.co.uk/bbcfour>

<http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/ensaios/barata.html>

<http://www.clippingdale.com/other/ae.shtml>

<http://www.emf.org/tudor>

<http://www.findarticles.com>

<http://www.ijnet.or.jp/NOHKYOGEN/english/english.html>

<http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc7.htm>

<http://www.lichtensteiger.de/silence.html>

<http://www.mouton-noir.org/writings/silence.html>

<http://www.theatredatabase.com>

