



O HIPERREALISMO DE HAROLD PINTER EM *THE HOMECOMING*

Thierry Vieira dos Santos¹

RESUMO – Harold Pinter é constantemente associado ao Teatro do Absurdo e sua estética. Contudo, verifica-se em suas obras uma forte influência de matrizes ligadas ao drama burguês e ao realismo. Este artigo analisa a relevância das técnicas realistas na obra pinteriana a partir do estudo de *The Homecoming* (1965), traduzida para o português sob o título de *A Volta ao Lar*. Através do estudo da forma e do conteúdo utilizados por Harold Pinter na obra, verifica-se que o dramaturgo utiliza-se de técnicas realistas específicas e distintas, criando assim uma visão particular de realismo.

PALAVRAS-CHAVE – Harold Pinter; *The Homecoming*; *A Volta ao Lar*; técnicas realistas.

ABSTRACT – Harold Pinter is constantly associated to the Theatre of the Absurdo. However, it seems as his works suffer strong influence from bourgeois drama and realism matrices. This article proposes to analyze the importance of realistic techniques in Harold Pinter's writing by the study of his play *The Homecoming* (1965), translated to Portuguese as *A Volta ao Lar*. Through the study of form and content employed in the play by the author, it is shown that the playwright uses different and specific realistic techniques, therefore creating a singular take on realism.

KEYWORDS – Harold Pinter; *The Homecoming*; *A Volta ao Lar*; realistic techniques.



Introdução

O objetivo deste artigo é discutir o conceito de realismo na obra de Harold Pinter (1930-2008), tomando a peça **The Homecoming** (1965) como objeto de estudo. Serão analisadas as matrizes dramáticas da peça: a tradição do drama burguês e do Teatro do Absurdo, indicando como tal cruzamento contribui para a criação de uma nova sensação de realidade, distinta do próprio realismo como técnica tradicional. Elementos específicos da peça, como diálogo e cenário também serão levados em consideração.

O conceito de realismo e a sua influência na obra de Harold Pinter são elementos pouco explorados na fortuna crítica do dramaturgo, pois o seu nome está mais frequentemente associado ao Teatro do Absurdo, fenômeno teatral europeu no período do pós-Guerra. Tal tipo de teatro se coloca em oposição ao conceito de realismo teatral vigente até ali e visto, por exemplo, no drama rigoroso.

É importante mencionar que o termo **realismo** é por ora entendido não apenas como relativo à escola literária do século XIX, mas também como o conjunto de técnicas utilizadas para criar uma atmosfera considerada realista pelo público – da qual o movimento literário, que tem como grandes expoentes na literatura nomes como Gustave Flaubert, Machado de Assis, Liev Tostói, Anton Tchekhov, Charles Dickens, entre outros, se utilizou como meio de tratamento artístico.

De acordo com Moritz Baßler (2016), durante a vigência da escola realista havia “[a] aspiração de um olhar mais substancial sobre o próprio mundo, hoje, simplesmente lidamos com regras de gênero, cujo efeito estético se comprovou reiteradamente nos consumidores” (p. 85). Assim, como aponta o crítico, as técnicas realistas sobrevivem aos duros ataques sofridos durante o surgimento do Modernismo e tornam-se a variedade dominante na cultura burguesa contemporânea (*ibidem*, p. 95). Essas técnicas são as que serão levadas em consideração em nosso estudo.

Baßler aponta que, semiológica e estruturalmente, o Realismo toma a forma do conceito de mito, assim como ele é entendido por Roland Barthes, ou seja, ele é “um procedimento que oculta, ou até mesmo suprime, o seu próprio caráter simbólico. A forma poetológica básica do realismo é a da naturalização: $A=A$ ” (*ibidem*, p. 86).



O Realismo como escola literária queria apontar para a realidade comum do público a fim de assim poder discuti-la, enquanto os procedimentos realistas buscam criar um efeito. Roland Barthes (2001) definiu tal processo como “efeito de real”. Para o crítico:

(...) a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (p. 140).

A verossimilhança é então produzida a partir dos elementos aparentemente sem significado para o todo da obra, mas que são essenciais para a criação da sensação do verossímil.

O realismo de Harold Pinter

Em quase cinquenta anos de produção, Harold Pinter utilizou-se dos mais variados estilos em suas obras, contudo duas matrizes estão fortemente enraizadas em suas peças: o Teatro do Absurdo e o realismo. Tal fusão parece – e, de fato, é – um paradoxo, mas é neste conflito que surge o real ou, nos termos de Roland Barthes, o “efeito de real” na obra do dramaturgo.

A questão do real torna-se então complexa em sua obra e talvez explique a recepção geral do dramaturgo, tanto em seu país natal quanto no resto do mundo. Apesar de serem aceitas bem pelo público geral e até mesmo acadêmico desde o início de sua carreira, em vários momentos suas peças causaram um estranhamento no público. É importante mencionar que apesar do relativo sucesso da montagem da sua primeira peça *The Room*, em 1957, por um grupo de alunos universitários, a primeira montagem profissional de uma peça longa de Pinter em Londres – *The Caretaker* – durou apenas uma semana em 1960, sendo considerada um fiasco. Assim, mesmo que suas peças evoquem quadros rotineiros ao público, há algo de estranho e incômodo de forma subjacente às peças.

Apesar de ter sido um autor prolífero em sua carreira, com dezenas de peças longas; peças curtas; esquetes; contos; poemas; adaptações de suas obras e obras de outros autores para o cinema, um romance e uma ativa participação política a partir da década de 1980 contra as guerras e conflitos perpetrados pelos Estados Unidos e Inglaterra, Harold Pinter não deixou



muitos escritos teóricos sobre a sua obra. Mesmo assim, a partir de algumas de suas entrevistas e de seus discursos elaborados para momentos específicos de sua carreira é possível compor um panorama geral das ideias do artista em relação a sua própria obra.

Em uma entrevista concedida em 1961 a Richard Findlater, Harold Pinter comenta o seguinte acerca de suas peças:

Eu estou convencido de que o que acontece em minhas peças poderia acontecer em qualquer lugar, em qualquer época, em qualquer lugar; apesar dos eventos parecerem não-familiares à primeira vista. *Se você insistir em uma definição, eu diria que o que acontece nas minhas peças é realista, mas o que eu estou fazendo não é realista*¹ (1996, p. ix, **grifo nosso**).

Logo, o próprio dramaturgo reconhece a influência decisiva do realismo em sua obra, apesar de sempre confrontá-lo.

A pergunta que surge a partir de tal afirmação é: como a obra pode não ser realista se o que acontece no palco pinteriano, de acordo com o dramaturgo, é realista? A resposta está na segunda matriz essencial da obra do dramaturgo: o Teatro do Absurdo. É a partir desse veio que Pinter será capaz de subverter conceitos-chave do realismo.

Teatro do Absurdo é uma classificação teatral cunhada pelo crítico Martin Esslin em 1961 com a publicação de *The Theatre of the Absurd*. O objetivo do livro não era o de criar ou definir uma escola literária, já que os vários autores estudados pelo crítico se utilizam de várias técnicas diferentes e são distintos entre si. Em seu panorama geral sobre o teatro da época, Esslin consegue identificar elementos confluentes em vários dramaturgos, por mais divergentes que suas obras fossem entre si.

Entre esses elementos estão o modo particular de lidar com a exposição; o fraco delineamento das personagens e de suas motivações; o uso do sonho e da alucinação, assim como a ênfase nos estados da mente; uso de situações humanas básicas ao invés de desenvolvimento da trama, desvalorização da língua como meio de comunicação e compreensão entre sujeitos e a exposição da realidade cruel, fazendo o público se confrontar com o seu

¹ No original: "I'm convinced that what happens in my plays could happen anywhere, at any time, in any place, although the events may seem unfamiliar at first glance. *If you press me for a definition, I'd say that what goes in my plays is realistic, but what I'm doing is not realism*".



próprio isolamento diante do mundo (ESSLIN, 2001, p. 233). De acordo com o crítico, eles surgiram do *Zeitgeist* ou da atmosfera daquela época ao invés de considerações teóricas deliberadas.

Todos esses elementos contribuíram para uma atitude de pessimismo após a derrubada das suposições básicas da vida estabelecidas por gerações anteriores àquela daqueles dramaturgos, tais como a lógica e os valores burgueses ou a expectativa de uma vida estável e plena. As relações desse tipo de teatro com o período do Pós-Guerra tornam-se essenciais, já que esse tipo de atitude está de acordo com a vida desses autores durante o período.

Naquele momento, as concepções e expectativas europeias foram destruídas pelos horrores das duas grandes Guerras que assolaram o continente em um intervalo de tempo tão curto. Não é de se admirar que artistas que viveram aquele momento transpusessem para os palcos, para as páginas, para as telas, para os versos e para todos os outros demais meios artísticos seus sentimentos de confusão, desespero, incerteza e falta de sentido provindos de suas experiências pessoais e coletivas.

Assim, de acordo com Esslin (2001) “(...) o Teatro do Absurdo luta para expressar o seu senso de falta de sentido da condição humana e a inadequação da abordagem racional através do claro abandono dos dispositivos racionais e do pensamento discursivo²” (p. 24). Ou seja, o Teatro do Absurdo adota o próprio absurdo como meio de representação e explicação da realidade daquele momento histórico.

Mas o absurdo aqui não deve ser compreendido apenas no seu sentido corrente de algo “tolo” ou “ridículo”. Esslin faz questão de apontar em Camus e Ionesco a sua compreensão do termo: para os dois, o absurdo está no que não tem propósito ou explicação, no que é inútil ou sem sentido (*ibidem*, p. 23).

É neste mundo sem explicações, lógica ou sentido que estão as obras dos dramaturgos do Teatro do Absurdo, tais quais Eugene Ionesco, Jean Genet, Arthur Adamov, Samuel Beckett e Harold Pinter. Apesar de serem dramaturgos muito distintos em seus temas e formas

² No original: “the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought”.



dramatúrgicas, todos eles – assim como tantos outros autores do período – compartilham a ideia da falta de sentido na vida humana.

Franz Kafka (1883–1924), em sua obra, parece prever o que viria adiante na arte europeia. Em **A Metamorfose** (1915), Grégor Samsa se transforma, inexplicavelmente, em um inseto em uma narrativa que trata o absurdo como algo natural, questionando a vida através de uma visão muito próxima ao Teatro do Absurdo. Algumas décadas depois, em um mundo cada vez mais confuso e complexo do Pós-Guerra europeu, não só seria possível que personagens humanas se tornassem rinocerontes, como em Ionesco, mas que dois vagabundos clownescos pudessem se empenhar em uma espera interminável por alguém desconhecido ou que as próprias personagens do drama fossem eliminadas aos poucos, tornando-se inicialmente mutiladas e terminando como apenas cabeças ou bocas sem corpo, em Beckett.

Apesar de também ser considerado um expoente do Teatro do Absurdo – merecendo um capítulo próprio na obra de Esslin –, Pinter se afasta dos outros dramaturgos ao se utilizar de um absurdo menos simbólico e muito mais familiar ao público.

***The Homecoming*, ou a volta ao realismo**

The Homecoming, ou **A Volta ao Lar** (título recebido em sua primeira montagem no Brasil em 1968), obra de 1965, marca claramente uma mudança na carreira de Harold Pinter. As primeiras peças do dramaturgo foram associadas a um grupo maior de peças características do final da década de 1950 e início da década de 1960, conhecidas como “comedies of menace”, ou “comédias de ameaça”.

Tais peças tinham uma estrutura visivelmente marcada e tinham como cenário um ambiente fechado e claustrofóbico, como uma casa ou um cômodo específico de um imóvel (o título da primeira peça do dramaturgo, ***The Room***, já indica tal processo). Neste ambiente as personagens eram apresentadas, assim como a ordem social específica daquele grupo. Contudo, a chegada de um intruso era responsável pela quebra da rotina e a hierarquia estabelecida era questionada enquanto as personagens participavam de jogos de poder e dominação para afirmar as suas posições. Nestas peças a influência do Teatro do Absurdo era mais visível, pois a ambientação era menos definida e a linguagem mais claramente truncada. ***The Homecoming***



difere-se desta produção inicial do autor, pois a peça adota a matriz do drama burguês, de caráter mais realista.

O drama burguês, assim como o romance, surge no momento de ascensão social da burguesia no século XVIII. Inicialmente o gênero foi considerado progressista porque propunha um afastamento em relação ao teatro de origem clássica, substituindo as personagens **altas**, tais como reis, rainhas, príncipes e princesas, por homens **comuns** (isto é, burgueses) e discutindo temas específicos da nova classe social. Contudo, muito rapidamente o gênero tornou-se uma forma fixa que era utilizada para reforçar os valores e moral burguesa e não para questioná-los.

Assim como a escola literária do Realismo – que se converteu em um conjunto de técnicas de narrativas populares atuais –, o drama também deu espaço para outras tendências teatrais, contudo as suas regras também se mantêm até os dias atuais nas obras consumidas pelo público geral, não só mais na forma de teatro, mas também em filmes, séries, novelas, etc.

Peter Szondi (2001), ao teorizar o drama burguês, aponta entre suas características o caráter primário do drama. A história deve ser absoluta em si, ou seja, que não deve haver relações com o mundo exterior. Só assim é possível manter a **ilusão** da plateia, que enxerga no palco uma segunda realidade. O crítico diz: “O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob outro aspecto: o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo” (p. 31-32).

O foco no conflito intersubjetivo é outra característica do gênero que, por sua vez, está associada à importância do diálogo. No drama, o diálogo é o responsável por impulsionar a ação e determinar a resolução no desenlace das cenas finais – até porque o gênero foi o responsável pela eliminação de elementos até então essenciais ao teatro, como o coro e o prólogo, por exemplo. Assim, a tradicional curva dramática de exposição; ação crescente; clímax, ação decrescente e resolução, estabelecida pelas tragédias gregas, ainda é obedecida. Não obstante, Harold Pinter não adota tal matriz como forma de recuo estético. O dramaturgo absorve o gênero para subverter seus elementos e criar algo novo.

The Homecoming mostra a vida de uma família composta apenas por homens. Max, o velho pai, é um açougueiro aposentado que vive na mesma casa em que seus filhos adultos,



Joey e Lenny. Sam, o irmão de Max, também vive na mesma casa no norte de Londres. Max e Lenny – o filho do meio – discutem constantemente, assim como Max e Sam. Jenny, a mãe da família, já está morta há muito tempo, mas torna-se uma personagem extremamente presente, pois é constantemente mencionada por Max.

Enquanto o público se depara com os conflitos entre a família (a primeira cena mostra uma discussão entre Max e um irritado Lenny, que tenta ler o jornal, mas é interrompido pelo pai), Teddy – o filho mais velho – entra na casa no meio da madrugada, acompanhado de sua esposa, Ruth, que é completamente desconhecida pela família. Teddy havia emigrado para os Estados Unidos sete anos antes, onde se tornara um professor universitário de filosofia. O casal não havia informado aos familiares de sua visita.

Ruth sente-se desconfortável na casa e decide sair para tomar algum ar. Teddy encontra Lenny e ambos têm uma conversa fria para irmãos que não se viam há anos. O irmão mais velho decide ir para o seu antigo quarto. Quando Ruth volta à sala encontra-se com Lenny, que não sabe quem ela é. Eles também têm uma conversa estranha e Lenny tenta seduzir a cunhada, subjugando-a. Contudo, ele é subjugado por Ruth e ele fica confuso.

Na manhã seguinte, a família se prepara para o café-da-manhã quando os recém-chegados aparecem na sala de estar. Max fica furioso com a presença deles e ordena a saída deles da casa. Uma nova briga é estabelecida e o pai usa violência física contra Joey – que se recusa a colocá-los para fora. Contudo, Max acalma-se ao escutar que Ruth é a mãe de três filhos.

No segundo ato, Ruth e a família compartilham uma refeição. Enquanto a peça progride, Teddy decide encurtar a visita, claramente constrangido por sua família. Em uma das guinadas absurdas da peça, Max, Lenny e os outros homens da casa discutem o prolongamento da estadia de Ruth, enquanto Lenny voltaria para os Estados Unidos.

Ruth recebe o convite da família, mas é informada da necessidade de contribuir financeiramente com a família ao trabalhar como prostituta por algumas horas da noite. O seu papel como parceira sexual de todos os homens da casa também é mencionado. Ruth aceita a proposta apenas após definir e conseguir todas as suas condições para tal acordo.

Teddy deixa a casa, em direção a sua vida normal e rotineira nos Estados Unidos. Na cena final da peça, Ruth está sentada na poltrona de Max – anteriormente estabelecida como



um quase-trono simbólico da família –, enquanto Joey encosta sua cabeça no colo da mulher, em uma posição claramente infantil. Max percebe que Ruth se tornará a figura dominante na casa e tem um colapso, caindo de joelhos e até mesmo perdendo a habilidade de fala. Enquanto tudo isso acontece, Lenny observa a cena ao mesmo tempo em que a cortina desce.

Um fato que aparenta ser desconcertante para a maior parte do público é que em nenhum momento há algum tipo de julgamento moral acerca das atitudes das personagens ou da decisão final de Ruth. Como as motivações das personagens não são expostas – ou sequer sugeridas – a plateia não é capaz de perceber uma coerência lógica nas ações expostas.

Para Katherine Burkman a posição de Ruth na peça é incompreensível:

Em um plano realista, o comportamento de Ruth na peça é chocante e bizarro (...). Realisticamente falando, tal comportamento tão macabro só é compreensível se Ruth for vista como uma ninfomaníaca a quem o seu marido despeja de boa vontade³ (1971, p. 139, **tradução nossa**).

O problema é que a peça nunca configura Ruth como uma ninfomaníaca e sua decisão continua inexplicável, mas podemos compreender essa questão como um reflexo do período histórico da peça. A década de 1960 foi marcada pelos mais variados movimentos sociais não só na Europa, mas em todo o mundo Ocidental, que buscavam mudança na ordem vigente e entre eles estava o feminismo.

Pinter discute a temática através de um de seus procedimentos mais característicos: a ambiguidade. Não só são oferecidas opções para Ruth, mas ela é **capaz** de escolher por si mesma. Contudo, ambas as opções são, no fundo, opressoras, subservientes e baseadas em uma visão machista em relação à mulher: se escolhesse voltar para os Estados Unidos, Ruth deveria voltar à vida rotineira e baseada na supostamente falsa imagem de família respeitável e feliz burguesa; ao escolher ficar na Inglaterra Ruth pode tomar as rédeas de sua própria vida, mas deve se submeter às vontades e desejos (essencialmente sexuais e comerciais) da família do esposo.

³ No original: “On a realistic plane, Ruth’s behaviour in the play is both shocking and bizarre (...). Realistically speaking, such macabre behaviour is only comprehensible if Ruth is regarded as a nymphomaniac whom her husband willingly unloads”.



Ao escolher a segunda opção Ruth está de fato colocando-se em uma posição inferior, consolidada na imagem da prostituta. Contudo, esta posição claramente concede o poder pleno da família à personagem, transposto na imagem da mãe, da matriarca da família. Talvez o que a peça tente nos dizer é que o mais importante não é **qual** é a escolha de Ruth, mas sim que ela **pode** escolher por si mesma, apesar da situação de hostilidade na qual as opções se configuram.

O incômodo que este desdobramento da peça causa na plateia está justamente na falta de exposição das motivações das personagens – algo impensável em um ambiente realista por definição. No mundo realista todas as razões sociais, psicológicas e morais seriam amplamente discutidas antes que Ruth pudesse chegar a sua conclusão.

Tomemos como exemplo uma outra peça que também discute o papel da mulher na sociedade a fim de comparar os processos utilizados pelos dramaturgos. **Casa de Bonecas**, do norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), estreou em 1879 e conta a história de Nora Helmer, a esposa que tem de enfrentar um fantasma do passado: para salvar a vida de seu marido que estava doente, ela forja a assinatura de seu pai para poder fazer um empréstimo no banco. Naquele momento as mulheres só podiam executar tal procedimento com o consentimento de um homem responsável e, por este motivo, Nora optara por tomar esta ação.

Nora logra salvar a saúde do marido com o dinheiro obtido e continua a viver sua vida de casada normalmente. Porém, o funcionário que concedera o empréstimo é demitido do banco – no qual o esposo da protagonista trabalhava e acabara de receber uma promoção – e passa a coagi-la para reaver seu emprego.

A personagem é atormentada pela possibilidade de seu esposo descobrir seu crime e tenta ocultar o fato a todo custo. Contudo, ele finalmente descobre o ocorrido do passado e se enfurece contra a esposa, decidindo afastá-la da criação dos filhos do casal. Após uma violenta discussão, Nora compreende seu papel de oprimida e decide deixar a casa. Torvald Helmer, seu marido, ao perceber a eminente ida de Nora, tenta convencê-la a ficar. Contudo, Nora já está decidida.

No terceiro e último ato da peça, Nora expõe suas razões para o esposo:

NORA (*imperturbável*) Quero dizer que das mãos de papai passei para as suas. Você arranjou tudo ao seu gosto, gosto que eu partilhava, ou fingia partilhar,



não sei ao certo; talvez ambas as coisas, ora uma, ora outra (...). Vivi das gracinhas que fazia para você, Torvald; mas era o que lhe convinha. Você e papai cometeram um grande crime contra mim. Se eu de nada sirvo, a culpa é de vocês (...) Devo educar a mim mesma. E você não é o homem indicado para me ajudar nessa tarefa. É algo que eu devo empreender sozinha. E para isso eu vou deixá-lo.

HELMER (*erguendo-se de um pulo*) O que você está dizendo?

NORA Preciso estar só, para avaliar a mim mesma e a tudo quanto me rodeia. Por isso não posso continuar a viver com você.

HELMER Nora! Nora! (2007, p. 96 – 7).

Aqui a ação da personagem é amplamente justificada, não só pelo diálogo em si, como pelo próprio desenvolvimento do enredo durante toda a obra.

Por mais que o público possa julgar moralmente a decisão de Nora de abandonar seu marido, seus filhos e sua casa – ou seja, negar a vida burguesa em busca de autoconhecimento e autorreconhecimento –, é possível compreender os fatos que a motivaram a tomar tal atitude. Ruth está exatamente no extremo oposto.

Casa de Bonecas faz parte do conjunto de peças realistas do século XIX e o processo de exposição das razões da personagem é extremamente convincente, coerente, bem elaborado e verossímil. Mesmo assim, apesar de pertencer a um movimento literário anterior ao Modernismo e a uma forma teatral frequentemente abandonada por ser considerada ultrapassada, poderíamos encontrar um procedimento de exposição similar na composição de personagens de uma peça teatral convencional ou de um filme *mainstream* qualquer atuais.

A peça de Ibsen é tida como um marco teatral na representação e na discussão do papel da mulher na sociedade. A obra estava em sintonia com os questionamentos da chamada primeira onda feminista, ou seja, a partir dos primeiros movimentos feministas que floresceram na Europa no século XIX e início do século XX. Como dado estatístico importante, Julie Holledge aponta que **Casa de Bonecas** foi a peça mais encenada no mundo inteiro durante o início do século XX. A crítica ainda diz que Nora, a protagonista, “personifica a luta por liberdade subjetiva associada à Primeira Onda do movimento feminino da Europa”⁴ (2008, p. 81, **tradução nossa**).

⁴ No original: “embodies the struggle for subjective freedom associated with the First Wave of the European women’s movement”.



Tal associação entre a peça e as reivindicações feministas é clara ao público de hoje, tal como o era para o público daquele período. Este, por consequência, não precisa gastar muita energia mental para associar o seu tempo histórico ao que acontece no palco. Esta clara associação fez com que a peça – mesmo tendo sido escrita por um homem – se transformasse em um marco na história da busca dos direitos da mulher. Já em *The Homecoming* a associação não é tão clara e cabe à plateia analisar o que ocorre no palco e possivelmente tentar fazer as relações com o momento histórico.

Ruth, inserida no contexto da segunda onda feminista na Europa, é uma figura muito mais complexa que Nora. Naismith (2000) afirma, em uma chave bastante positiva, que:

(...) como uma personagem dramática, ela adquire cada vez mais um status simbólico, encarnando várias percepções masculinas da ‘mulher’, vista de forma variada, como esposa, mãe, irmã, filha e prostituta. Esses papéis são unidos na sua formidável imagem final, sentada e relaxada, no controle da família e do cômodo. Então Ruth é tanto uma personalidade realizada psicologicamente quanto um símbolo de uma visão poética: uma representante da ‘mulher’ e da imagem onírica da satisfação do desejo masculino⁵ (p. 142, **tradução nossa**).

Mas por que Ruth se sujeita a cumprir um papel predominantemente visto como negativo diante da família? Para Gordon (2013, p.72), a resposta está nas últimas linhas de outra peça de Pinter: *The Lover*, de 1963. Na peça, Richard e Sarah, apesar de casados, gostam de participar de jogos de interpretação, nos quais ambos fingem serem amantes um do outro, adotando novas personalidades. Na cena em questão, Sarah demonstra desconforto diante de tal interpretação. Ela então questiona o marido se ele gostaria que ela mudasse de roupa. É importante mencionar que o texto deixa em aberto a possibilidade de se construir uma segunda possibilidade de compreensão das palavras de Sarah: ela também poderia estar perguntando ao

⁵ No original: “(...) as a dramatic character she takes on an increasingly symbolic status, embodying various male perception of ‘woman’, seen variously as wife, a mother, a sister, a daughter and a whore. These roles are united in the final stunning image of her, seated and relaxed, in control of the family and the room. So Ruth is both a psychologically realized personality and a symbol of a poetic vision - a representative of ‘woman’ and a dream-image of male wish-fulfillment”.



marido se ele gostaria que ela mudasse de personalidade. A resposta de Richard – mencionada por Gordon como chave de interpretação de Ruth – é:

RICHARD. Sim.

Pausa.

Mude.

Pausa.

Mude.

Pausa.

Mude de roupas.

Pausa.

Mude de roupas.

Pausa.

Sua puta adorável.

Eles estão parados, ajoelhados, ela inclinada sobre ele.

*FIM*⁶ (1996, p. 184, **tradução nossa**).

Tais palavras indicariam que, dentro do mundo patriarcal figurado nas peças do dramaturgo, uma mulher só conseguiria alcançar o poder ao representar o papel da prostituta, na dicotomia mãe/prostituta – retomando assim a figura da mulher anjo-demônio, do Romantismo em uma chave distinta, que deve agora levar em consideração a objetificação da mulher e das relações sociais misóginas estabelecidas entre homens e mulheres.

Isso talvez signifique que, na visão do dramaturgo, apesar da mudança do papel da mulher na sociedade – fruto das conquistas femininas na década de 1960 –, a não ser que os conceitos machistas sejam abandonados, a mulher ainda precisa jogar o jogo da sociedade atual, através das regras pré-estabelecidas antes de tais conquistas.

⁶ No original: “RICHARD. Yes.

Pause.

Change.

Pause.

Change.

Pause.

Change your clothes.

Pause.

You lovely whore.

They are still, kneeling, she leaning over him.

THE END”.



Contudo, em nenhum momento o autor oferece julgamento de valores em relação às escolhas de Ruth. Cabe novamente ao público absorver o que esta acontecendo no palco e tirar suas próprias conclusões sobre o que está observando.

Gordon diz que ao contrário de oferecer um julgamento de Ruth ou Jessie, a peça expõe a instituição do casamento como um fator de impedimento às mulheres para que elas satisfaçam suas próprias necessidades. O crítico termina dizendo que:

O modo irônico da dramaturgia da peça evidencia a apresentação de argumento moral ou político, para que ele não seja passível de julgamento ou que tampouco esteja diretamente reforçando ou abertamente atacando a ideologia patriarcal. Ao invés disso, *A Volta ao Lar* desnuda a contradição experienciada pelos indivíduos obrigados a organizar suas vidas de acordo com essa ideologia e expõe os efeitos psicológicos de o fazê-lo.⁷ (GORDON, 2013, p. 80, **tradução nossa**).

Assim, a peça expõe a infelicidade de Ruth no papel determinado a ela: o de esposa, de mãe e dona de casa, apenas. A escolha por se manter na casa da família surge como uma possibilidade de fuga de tal cenário. Constantemente, durante a peça, Ruth é designada apenas como mãe e dona de casa. Max, por sua vez, insiste em tais temáticas em suas conversas com a moça. Contudo, a liberdade possível à personagem não é plena ou completamente desejável.

A escolha de Ruth de viver como uma prostituta na casa da família do esposo, em um outro país – o que constantemente é visto como um escândalo pelo público –, serve como apoio ao objetivo de Pinter de não oferecer explicações ou motivações óbvias em suas peças. Acerca do final tão complexo, afirma Taylor-Batty (2014):

Apesar de parecer que a peça conclui com o rebaixamento de Ruth, tudo o que é certo assim que o pano desce é que ela adquiriu controle sobre essa família como uma nova quase matriarca e não há evidências de que ela irá ceder aos desejos deles no final das contas⁸ (p. 93, **tradução nossa**).

⁷ No original: “The ironic mode of the play’s dramaturgy obviates the presentation of moral or political argument, so that it cannot be judged to be either directly reinforcing or overtly attacking patriarchal ideology. Instead *The Homecoming* lays bare the contradiction experienced by individuals obliged to order their lives according to this ideology and exposes the psychological effects of doing so”.

⁸ No original: “While it might seem that the play concludes with Ruth’s debasement, all that is certain as the curtain closes is that she has gained control of this family as some new quasi-matriarch, and there is no evidence that she will ultimately yield to their will”.



Independentemente dos eventos que marcariam o futuro da cena final da peça se ela não acabasse naquele momento, a escolha de Ruth traz à personagem à posição de poder em relação à família, assim como maiores possibilidades de realização pessoal – mesmo que tais oportunidades estejam ligadas a uma condição de rebaixamento de acordo com a moral vigente.

O cenário proposto por Pinter (1997) também carrega uma ambiguidade. No texto da peça há uma breve rubrica que explica a sua disposição:

Uma casa velha na zona norte de Londres. Um aposento bem amplo, tomando toda a extensão do palco. A parede ao fundo, que deveria ter uma porta, foi removida. Ficou apenas um ar de linhas retas. Por trás do arco, o hall. No hall, uma escada subindo para a esquerda alta, bem à vista. Porta da frente à direita alta. Um cabide para capotes etc. Uma janela, à direita. Mesas desirmanadas, cadeiras. Duas grandes poltronas. Um sofá, também grande, à esquerda. Contra a parede da direita, um grande aparador, na parte superior do qual há um espelho. Na esquerda alto um aparelho combinado de rádio e vitrola (p. 35).⁹

Rubricas como esta não são comuns às peças de Harold Pinter, mas subentende-se que o autor pensa em cenários de tratamento mais realista, ou seja, aqueles que se utilizam dos *frames* conhecidos do público para evocar um ambiente comum e anteriormente codificado pela tradição cultural.

A descrição demonstra um cenário realista, o que é comprovado nas cenas iniciais da peça. A sala de estar é o cenário tradicional das peças dramáticas, pois é o lugar que pode justificar o encontro das diferentes personagens em um ambiente semi-público, mas também oferece o conforto da privacidade da vida íntima e familiar burguesa (geralmente representado em salas bem decoradas e aparelhadas), propiciando um ambiente acolhedor para a revelação do íntimo das personagens.

⁹ No original: “SUMMER

An old house in North London.

A large room, extending to the width of the stage.

The back wall, which contained the door, has been removed. A square arch shape remains. Beyond it, the hall. In the hall a staircase, ascending U.L., well in view. The front door U.R. A coatstand, hooks, etc.

In the room a window, R. Odd tables, chairs. Two large armchairs. A large sofa, L. Against R. wall a large sideboard, the upper half of which contains a mirror. U.L. a radiogram” (1997, p. 13).



REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. VIII N° 20

DEZEMBRO / 2017

ISSN 2177-2789

Não obstante, o cenário de *The Homecoming* não representa mais a luxuosa casa burguesa. Agora vemos a casa decadente da classe operária que se torna um símbolo para a compreensão da própria família. Ao chegar com Ruth, Teddy mostra a casa a sua esposa, comentando os seus atributos:

TEDDY

Que é que você acha desta sala? Grande, não? É uma casa enorme. Uma boa sala, você não acha? Não era assim, antigamente. Tinha uma parede ali, com uma porta. Derrubamos a parede, anos atrás. Queríamos um *living* maior. Mas a estrutura, em princípio, ficou a mesma, se percebe, não? Minha mãe tinha morrido (PINTER, 1997, p. 55 -6)¹⁰.

A parede faltante, anteriormente mencionada pela rubrica e agora mencionada por Teddy, pode ser vista como chave interpretativa daquele grupo: a família é a casa que precisa manter a sua estrutura, apesar de ter uma parede removida. O elemento do qual eles são privados é a mãe – associada subconscientemente por Teddy à parede derrubada –, que voltará à casa, na figura de Ruth quando esta decide se manter lá.

Portanto, a composição do cenário também é ambígua, pois se à primeira vista é de base realista, evocando as experiências do público em relação a casas da vida cotidiana, torna-se não só um símbolo da família, como também retoma o ambiente claustrofóbico das peças iniciais do dramaturgo. Se em *The Room*, *The Birthday Party* e *The Caretaker* a atmosfera opressora era composta através dos cenários fechados, escuros e com pouco asseio, em *The Homecoming* a casa – que parece acolhedora apesar da decadência em um primeiro momento – também se transforma na arena das batalhas por poder, assim como nas outras peças mencionadas.

Talvez por ter sido ator antes mesmo de se tornar dramaturgo, Pinter tenha organizado as suas peças a partir de um palco tradicional – o que parece explicar os cenários realista em toda a sua obra, incluindo as peças líricas composta em um momento posterior de sua carreira. O dramaturgo assumia ter sempre em mente a disposição do palco italiano em

¹⁰ No original: “TEDDY. What do you think of the room? Big, isn't it? It's a big house. I mean, it's a fine room, don't you think? Actually there was a wall, across there... with a door. We knocked it down... years ago... to make an open living area. The structure wasn't affected, you see. My mother was dead” (idem, p. 29).



mente – o qual ele utilizou enquanto ator em companhias de repertório – ao escrever (1996, p. viii). Em entrevista a Lawrence Bensusan, ele disse:

[Pinter:] (...) Eu não sou um autor muito inventivo no sentido de usar os dispositivos técnicos que outros dramaturgos usam. Olhe para Brecht! Eu não consigo usar o palco do jeito que ele usa. Eu apenas não tenho aquele tipo de imaginação, então eu me encontro empacado com essas personagens que estão sentadas ou em pé, e eles têm que sair por uma porta ou entrar por uma porta, e isso é basicamente tudo o que eles podem fazer.

[Bensusan:] *E falar.*

[Pinter:] Ou se manter em silêncio¹¹ (1969, p.145-146, **tradução nossa**)

Na resposta à provocação do entrevistador, Pinter aponta outro elemento crucial da composição do efeito de real em sua obra: o diálogo. Szondi (2001) aponta o diálogo como principal elemento constitutivo do drama, pois ele é o responsável por engendrar a ação (p. 30). Contudo, o diálogo de Pinter é truncado e não mais engendra a ação tal qual é esperado. Obviamente essa dissolução do diálogo não se dá de modo radical, como em Samuel Beckett, por exemplo, onde as réplicas das personagens já não mais estão conectadas à fala anterior. O diálogo pinteriano também é ambíguo, pois na aparente trivialidade dos temas discutidos em palco pelas personagens está escondida uma segunda linguagem: a obscura linguagem do silêncio.

Rubricas de pausas e silêncios são características da obra de Harold Pinter e servem como estratégias de manutenção do eu das personagens. A exposição de si mesmo aos outros significaria o fim da personagem. Os silêncios e as pausas do texto enfatizam esse processo – que não é tão visível nos assuntos discutidos pelas personagens.

No geral, as conversas das personagens giram em torno de trivialidades do dia a dia e que parecem ocultar a temática que realmente deveria ser discutida pelas personagens. Em uma

¹¹ No original: “[Pinter:] (...) I’m not a very inventive writer in the sense of using the technical devices other playwrights do – look at Brecht! I can’t use the stage the way he does. I just haven’t got that kind of imagination, so I find myself stuck with these characters who are either sitting or standing, and they’ve either got to walk out of a door or come in through a door, and that’s about all they can do.

[Bensusan:] *And talk.*

[Pinter:] Or keep silent”.



das cenas mais conhecidas da peça, no momento em que Ruth encontra Lenny pela primeira vez e o cunhado tenta seduzir a mulher, ele a oferece um copo d'água e depois tenta tirá-lo:

LENNY. (...) Deixa eu te livrar desse copo também.
RUTH. Ainda não bebi tudo.
LENNY. Já bebeu o bastante, na minha opinião.
RUTH. Não bebi, não.
LENNY. Mais do que o suficiente, na minha opinião.
RUTH. Mas não na minha, Leonardo. *(Pausa.)*
LENNY. Não me chama assim, por favor.
RUTH. Por que não?
LENNY. Esse é o nome que minha mãe me botou. *(Pausa.)* Me dá esse copo.
RUTH. Não. *(Pausa.)*
LENNY. Então, eu mesmo pego.
RUTH. Experimenta pegar o copo que... eu pego você. *(Pausa.)*
LENNY. Que tal você me deixar pegar o copo sem tentar me pegar?
RUTH. Que tal eu te pegar e esquecer o copo? *(Pausa.)*
LENNY. Você está brincando” (PINTER, 1997, p. 71-72)¹².

Apesar da discussão ter como tema o copo d'água, claramente o que está em jogo é algo além do objeto. Lenny tenta afirmar o seu poder sobre a recém-chegada, informando-a que ele teria o poder de oferecer, assim como negar, algo dentro do espaço da casa. Ruth desafia tal

¹² No original: “LENNY. (...) And now perhaps I'll relieve you of your glass.

RUTH. I haven't quite finished.

LENNY. You have consumed quite enough, in my opinion.

RUTH. No, I haven't.

LENNY. Quite enough, in my opinion.

RUTH. Not in mine, Leonard.

Pause.

LENNY. Don't call me that, please.

RUTH. Why not?

LENNY. That's the name my mother gave me.

Pause.

Just give me the glass.

RUTH. No.

Pause.

LENNY. I'll take it, then.

RUTH. If you take the glass... I'll take you.

Pause.

LENNY. How about me taking the glass without you taking me?

RUTH. Why don't I just take you?

Pause.

LENNY. You're joking!¹²” (1997, p. 41 -2).



hierarquia, mantendo-se com o copo e sugando o cunhado para o seu próprio jogo de sedução através da subjugação. Contudo, Lenny se surpreende e não sabe como reagir.

A sedução tem aqui um caráter duplo: tanto nos termos em inglês no original “take you”, quanto na tradução de Millôr Fernandes para o português “pegar você”, temos além da conotação sexual das expressões, um sentido violento muito forte, já que ambas podem também ser compreendidas como uma ameaça física.

O diálogo pinteriano não é o diálogo convencional do realismo. Aqui o processo de comunicação existe, mas é críptico e é necessário que não só as personagens, mas que o público, sejam capazes de compreender a mensagem não-dita escondida sob as palavras ditas. Nesse tipo de diálogo, as personagens se escondem e não se expressam diretamente.

Mesmo assim, a crítica inglesa sempre identificou em Harold Pinter um dramaturgo capaz de reproduzir fielmente a linguagem usada pelas pessoas no cotidiano. Não é incomum encontrar o termo “gravador” (ou “tape recorder”) para designar o autor e o seu diálogo – que se utiliza do vocabulário, da forma e do ritmo típicos do inglês britânico.

É através do diálogo, assim como dos elementos discutidos aqui, entre outros mais, que Harold Pinter é capaz de criar uma atmosfera realista, recorrendo à principal técnica realista (evocar os *frames* conhecidos pelo público), mas de forma manipulada, subvertida. Apesar do público sentir estar em um mundo conhecido e real, logo ele é tomado pela obscuridade, pelas dúvidas e pela ambiguidade do palco pinteriano – que parece ser tão ou até mesmo mais real do que o realismo como técnica.

É aí que se encontra o que propomos chamar de **hiperrealismo** do dramaturgo: um realismo que não se baseia apenas em um conjunto de regras, mas também no que é possível verificar no mundo exterior à obra, assim como ele se dá no cotidiano do público que assiste à peça.

Na vida real as pessoas não se explicam constantemente umas às outras, como nas obras realistas, onde todas as motivações são dadas desde o princípio. Motivações essas que também podem não estar clara a todas as pessoas envolvidas em uma determinada situação.



Só podemos ter certeza de nossas próprias motivações. A eloquência, determinação, lógica e beleza argumentativa de Nora, em **Uma Casa de Bonecas**, parece não se reproduzir na vida real, sendo apenas uma idealização romântica de uma suposta realidade.

Apesar de obscuro, o diálogo de *The Homecoming*, assim como de qualquer outra obra de Harold Pinter, emula as conversas reais do nosso cotidiano: constantemente falhamos em nos expressar, evitamos determinados assuntos através das conversas triviais, como o tempo e a novela, e, principalmente, tentamos manter através das palavras nós mesmos protegidos dos outros.

Portanto, o **hiperrealismo** de Harold Pinter é um dos fatores que causa o estranhamento da plateia diante do que acontece no palco, pois o público fica confuso em relação aos eventos, mas simultaneamente reconhece-se nas personagens – de forma distanciada. Mas esta identificação não é o mesmo processo que se dá no teatro dramático tradicional, onde a identificação do público deve ser total. No teatro de Pinter, há um reconhecimento descolado das personagens.

Conclusões

Harold Pinter é um dramaturgo que vive em um terreno médio, entre a tradição dramática e as vanguardas do teatro moderno. Assim, o autor é capaz de absorver elementos de ambas, fundindo-as em algo novo e intrigante.

A ambiguidade vista no eixo temático de *The Homecoming* se reflete na sua própria forma: realismo e elementos simbólicos convivem no palco, assim como o drama burguês realista e o Teatro do Absurdo. Para Bill Naismith (2000), *The Homecoming*:

progride de uma introdução realista a um cenário doméstico e ao grupo familiar, para uma conclusão que envolve uma imagem no palco de Ruth em um tableau rodeada por Joey (com a cabeça em seu colo), Max (ajoelhado) e Lenny (observando). Isto é surreal e poético. Uma mudança perturbadora ocorre enquanto a audiência é tomada pelo que acontece no palco e é mantida em um temor hipnótico¹³ (p. 136, **tradução nossa**).

¹³ No original: “progresses from a realistic introduction to the domestic setting and the family group to a conclusion which involves a stage picture of Ruth in a tableau surrounded by Joey (with his head on her lap), Max (kneeling) and Lenny (watching). This is both surreal and poetic. A disturbing shift occurs as the audience is taken over by what is happening on stage, and is held in hypnotic awe”.



Esta hibridez é a responsável pela estranha sensação de *realismo-mais-que-real*, ou *hiperrealismo* que abate os espectadores, que ficam abismados e confusos diante do palco.

De acordo com Moritz Baßler (2016), “[a] trivialidade do realismo não se demonstra no nível do conteúdo, mas em seu procedimento” (p. 16). Pinter foi capaz de compreender tal fato e, ao escrever *The Homecoming*, o apontou ao seu público, mostrando assim novas possibilidades artísticas e teatrais.

É através do processo de subversão dos elementos que Harold Pinter é capaz de atingir tal processo e é por isso que a obra dele é alvo de tantos estudos e montagens distintas ao redor do mundo. A compreensão do mistério pinteriano é, de certa forma, uma pista para a compreensão do nosso próprio mundo.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. “O Efeito do Real”, in **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Páginas: 181 – 191.
- BAßLER, Moritz. “Realismo, serialidade e fantástico. Variedades da narrativa de língua alemã na atualidade”, in **Pandaemonium Germanicum**. São Paulo, v. 19, n. 27, abril-maio 2016. Páginas: 77 – 102.
- BENSKY, Lawrence. “Harold Pinter”, in WAGER, Walter (ed.) **The Playwrights Speak**. Londres e Harlow: Longmans, Green and Co. LTD, 1969. Páginas 136 – 149.
- BURKMAN, Katherine H. **The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual**. Columbus: Ohio State University Press. 1971.
- ESSLIN, Martin. **The Theatre of the Absurd**. Nova York: Vintage Books. 2001.
- GORDON, Robert. **Harold Pinter: The Theatre of Power**. Michigan: The Michigan University Press, 2013.
- HOLLEDGE, Julie. “A Doll’s House”, in SMITH, Bonnie G. **The Oxford Encyclopedia of Women in World History** – volume 2. Nova York: Oxford University Press. 2008. Página: 81.
- IBSEN, Henrik. **Casa de Bonecas**. São Paulo: Editora Veredas, 2007.



REVISTA *LUMEN ET VIRTUS*

VOL. VIII N° 20

DEZEMBRO / 2017

ISSN 2177-2789

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

PINTER, Harold. "Writing for myself", in **Harold Pinter**: Plays 2. Londres: Faber and Faber. 1996. Páginas: vii – xi.

_____. "The Lover", in **Harold Pinter**: Plays 2. Londres: Faber and Faber, 1996. Páginas: 147-184.

_____. "The Homecoming", in **Harold Pinter**: Plays 3. Londres: Faber and Faber. 1997. Páginas: 13 – 90.

_____. **A Volta ao Lar**; tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

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

TAILOR-BATTY, Mark. **The Theatre of Harold Pinter**. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

ⁱThierry Vieira dos Santos é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (USP/SP).

<http://lattes.cnpq.br/7431549107525061>