

Daisy Sada Massad

**TEMA E ESTILO NAS PEÇAS DE ARNOLD WESKER:
RELACIONAMENTO E EVOLUÇÃO.**

Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de
Marília, para obtenção do título
de Doutor em Letras.

1973



CLASS: 822.914
W 544 m
Tese
TOMBO: nº 75

Daisy Sada Massad

SVE

TEMA E ESTILO NAS PEÇAS DE ARNOLD WESKER:
RELACIONAMENTO E EVOLUÇÃO.



Tese apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras de
Marília, para obtenção do título
de Doutor em Letras.

1410000075



1973



AGRADECIMENTOS

Ao orientador desta tese, Doutor PAULO VIZIOLI, Professor Adjunto Responsável pelo Curso de Língua Inglesa e Literatura Inglesa e Norte-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pelo constante estímulo e pela valiosa e segura orientação;

À Doutora OLGA PANTALEÃO, Diretora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, grande incentivadora de todo trabalho de pesquisa e docência desta Faculdade;

profundo reconhecimento

Daisy Sada Massad



ÍNDICE

	Página
INTRODUÇÃO	4
PARTE I: O PENSAMENTO DE ARNOLD WESKER	32
CAPÍTULO 1. O Socialismo Weskeriano :	34
CAPÍTULO 2. Aspectos Sócio-Culturais	54
CAPÍTULO 3. Os Problemas de Relacionamento Humano	76
CAPÍTULO 4. Valores Judaicos	97
PARTE II: A EVOLUÇÃO DO ESTILO DAS PEÇAS WESKERIANAS	118
CAPÍTULO 5. As Peças de Estilo Naturalista	122
CAPÍTULO 6. As Peças Naturalistas Estilizadas	138
CAPÍTULO 7. Peças de Tendência "Poética"	161
CONCLUSÃO	178
BIBLIOGRAFIA	194



INTRODUÇÃO

No dia oito de maio de 1956, a peça Look Back in Anger, escrita por um jovem dramaturgo, então quase completamente desconhecido, é apresentada ao público londrino. O impacto e a repercussão por ela causados foram tão grandes que essa data tem sido considerada unanimemente como o início de uma nova fase do teatro inglês no pós-guerra.

Para se entender a importância desse acontecimento na dramaturgia da Inglaterra, convém relacionar, rapidamente, uma série de fatores que antecederam a encenação daquela peça, e que contribuíram para revolucionar o pacato e acomodado palco inglês. Primeiramente, houve a reabertura do teatro inglês às peças de dramaturgos estrangeiros como Anouilh, Sartre, Brecht e Ionesco, entre outros. Todos eles eram inovadores e colocaram as platéias a par de técnicas experimentais até então inéditas para a grande maioria. Uma segunda contribuição, igualmente importante, foi dada por duas companhias teatrais: a Theatre Workshop, fundada por Joan Littlewood, em 1953, atuando no Theatre Royal, em Stratford, e concentrando-se na encenação de peças dos clássicos (Shakespeare, Jonson, etc.) e, ocasionalmente, de peças político-didáticas. Graças a ela, alguns dramaturgos tiveram preeminência, como Brendan Behan e Shelagh Delaney. A outra companhia, a English Stage Company, foi fundada em abril de 1956, no Royal Court Theatre, com o objetivo de levar ao palco peças novas. É essa companhia que, um mês após sua fundação, ao exhibir Look Back in Anger, sua terceira produção, traz sucesso imediato a si e a John Osborne, seu autor.



Além desses antecedentes culturais, houve também fatores políticos preponderantes que estimularam a transformação do drama. Assim, o materialismo da nova política do governo, bem como as deficiências dos programas sociais na fase inicial, a persistência de alguns problemas antigos, e, também, a situação política internacional criaram um clima favorável ao protesto.

Não é de se estranhar, pois, que em meio a essa atmosfera político-cultural, John Osborne, Shelagh Delaney, John Arden, Arnold Wesker, Harold Pinter, Bernard Kops e tantos outros jovens tenham se voltado para o teatro: a época incitava à revolta, havia companhias teatrais que se interessavam por suas peças e, fator imprescindível, existia uma plateia preparada emocionalmente para ver, ouvir e apreciar suas obras.

Esses novos escritores apresentavam uma série de características comuns e inusitadas: eram todos jovens, com menos de trinta anos; sentiam a necessidade e o desejo de ser autênticos; rejeitavam um líder ou um padrão a seguir; na sua grande maioria, tinham a mesma origem: eram filhos da classe operária; com pouquíssimas exceções nenhum deles frequentou uma universidade; todos eles tentaram não se confinar somente no teatro: experimentaram ou o rádio, ou a televisão, ou o cinema, ou todos os quatro meios de comunicação; não formaram uma escola, porém, foi-lhes possível trocar idéias e impressões porque a maior parte de suas peças foi encenada no mesmo teatro: Royal Court Theatre, e pela mesma companhia: English Stage Company; e, finalmente, fator novo e tão importante quanto os anteriores foi que todos eles começaram a re



tratar a vida e o estilo de uma nova geração, a da classe operária, algo absolutamente inédito no cenário inglês. Bernard Kops, um desses dramaturgos, assim se expressou a respeito da atuação do grupo:

Teatre in England is no longer the precious inner sanctum for the precious few. Writers such as Shelagh Delaney, John Arden, Arnold Wesker, Alun Owen, Robert Bolt, Willis Hall and myself have changed the face of things and we hope for all time. We write about the problems of the world today because we live in the world of today. We write about the young, because we are young. We write about Council flats and the H-bomb and racial discrimination because these things concern us and concern the young people of our country, so that if and when they come to the theatre, they will see that it is not divorced from reality, that it is for them, and they will feel at home.¹

Desse modo, John Osborne protesta contra a situação social, cultural e moral no período do pós-guerra em Look Back in Anger; alguns escritores retratam as pessoas de vida desorganizada e desregrada, jovens em sua maioria, e pobres, como o fazem John Arden em Live Like Pigs, e o próprio Osborne em The Entertainer; outros ocupam-se da vida das pessoas degradadas como prostitutas e trapaceiros, a exemplo de Shelagh Delaney em A Taste of Honey; outros, ainda, mostram a vida social dos judeus no East End de Londres, como o fazem Arnold Wesker e Bernard Kops em suas peças. De qualquer maneira, seja qual for o tema escolhido por esses dramaturgos, é preciso ponderar que o ineditismo de suas peças se relaciona com o fato de elas serem exprimidas por vozes novas e de abordarem

1 - "The Young Writer and the Theatre," The Jewish Quarterly (London: Summer, 1961), p. 19, apud Harold L. Riballow, Arnold Wesker (New York: Ewing Press, Inc., 1965), p. 97.

com uma sutileza diferente, a vida de pessoas comuns, tentando viver através do desespero.

É notório que T.S.Eliot e Christopher Fry já tinham abordado os temas da desorganização, do desassossego e da frustração das pessoas, em suas obras, porém, suas vozes foram praticamente solitárias e os tempos não estavam preparados para a súbita expressão das suas energias individuais.

À parte o impacto causado por Osborne em 1956, o dramaturgo que mais chama a atenção tanto dos críticos como das platéias, no fim da década de cinqüenta, e início da de sessenta, é, indubitavelmente, Arnold Wesker. Natural de Stepney, Londres, filho de judeus imigrantes de origem russo-húngara, teve, como os demais jovens dramaturgos, pouca escolaridade: frequentou escolas judias e três escolas elementares em Stepney e Hackney, no East End. Muito cedo abandona os bancos escolares. Passa por uma série de empregos, desde aprendiz de marceneiro a ajudante de livraria. De 1950 a 1952 é recrutado pela Força Aérea Real. Ao ser dispensado do serviço militar, trabalha como lavrador, classificador de sementes e porteiro de cozinha em Norfolk. Nos dois anos seguintes torna-se pasteleiro num restaurante em Londres e, depois, durante nove meses, trabalha como chefe de cozinha em Paris. Consegue economizar algum dinheiro para frequentar a London School of Film Technique. Uma noite, Wesker encontra Lindsay Anderson² em frente ao National Film Theatre e pede-lhe que leia seu conto Pools, o qual Wesker acha que daria um bom

2 - Lindsay Anderson, diretor de peças teatrais e de filmes. A maior parte das peças que dirigiu foram encenadas no Royal Court Theatre desde 1957. Em 1969 tornou-se diretor artístico associado da English Stage Company.

filme. O conto não agrada, porém Anderson lê The Kitchen e Chicken Soup with Barley, e passa-as a George Devine³ no Royal Court Theatre. Devine, por sua vez, envia os "scripts" de Chicken Soup ao Belgrade Theatre, em Coventry, onde em julho de 1958, dirigida por John Dexter, a peça esteve em cartaz durante uma semana, sendo transferida para o Royal Court Theatre para outra semana. Desde então o dramaturgo já escreveu doze peças. A relação dessas peças, a data da encenação, o nome do teatro em que foram apresentadas pela primeira vez, bem como a direção é a seguinte:

3 - Devine foi ator, diretor e empresário britânico. Sua importância no moderno teatro inglês se deve ao fato de ele ter sido um dos fundadores da English Stage Company, e também seu diretor no Royal Court Theatre de 1956 a 1965.



<u>ANO</u>	<u>PEÇAS</u>	<u>DATA DA ENCENAÇÃO</u>	<u>TEATRO</u>	<u>DIREÇÃO</u>
1956	<u>The Kitchen</u> Versão longa	setembro - 1959 julho - 1961	Royal Court Royal Court	John Dexter
1957	<u>Chicken Soup with Barley</u>	julho - 1958	Belgrade Theatre Coventry, transferida para Royal Court	John Dexter
1958	<u>Roots</u>	maio - 1959	Belgrade Theatre, transferida para Royal Court e Duke of York	John Dexter
	<u>I'm Talking about Jerusalem</u> Trilogia	março - 1960 junho-julho-1960	Belgrade Theatre Royal Court	John Dexter
1960	<u>Chips with Everything</u>	abril - 1962	Royal Court, transfe- rida para Vaudeville Theatre	John Dexter
1962	<u>The Nottingham Captain</u> [⊗]	agosto - 1962	Festival dos Sindica- tos do Centro 42	Derek Hudson
1963 1965	<u>Their very own and Golden Cities</u>	1965 maio - 1966	Belgium National Theatre Royal Court	William Gaskill
1963	<u>Menace</u> ^{⊗⊗}	dezembro - 1963	BBC "First Night" Series	Herbert Wise
1964 1965	<u>The Four Seasons</u>	agosto - 1965	Belgrade Theatre transferida para Saville Theatre	Henric Hirsch
1966 1968	<u>The Friends</u>	janeiro-1970 maio - 1970	Stats theatre Stockholm Roundhouse, London	Arnold Wesker
1971	<u>The Old Ones</u>	agosto - 1972	Royal Court	John Dexter
1972	<u>The Journalists</u>	ainda não ence- nada		

⊗ - Geralmente não levada em consideração pelos estudiosos, essa peça apresenta subsídios interessantes para os aspectos políticos da obra de Wesker.

⊗⊗ - Essa é a única peça escrita pelo dramaturgo para a televisão.



Todas tiveram sua "avant-première" em Londres, com exceção de Golden City e The Friends, que foram apresentadas pela primeira vez na Bélgica e em Estocolmo, respectivamente. Também têm sido encenadas nos mais diversos países. No Brasil, The Kitchen foi levada ao público paulista em 1968.

Wesker não se tem dedicado tão somente ao teatro. Como escritor, ele vem redigindo panfletos, contos, artigos, e tem outrossim proferido conferências.⁴ Entre as suas atividades que não a de dramaturgo ressalta a organização e a direção do Centro 42,⁵ um movimento cultural com o objetivo de popularizar as artes, primeiramente através do auxílio e da participação dos sindicatos, e que ganhou o apoio ativo de personalidades famosas.

Ao contrário da quase totalidade dos seus contemporâneos, que se preocupam em entreter a audiência, Wesker tem uma missão a cumprir: dar aos operários ingleses a visão de um mundo melhor e mostrar-lhes a maneira de atingi-lo. Harold U. Ribalow expressa muito bem a atitude do dramaturgo, quando diz:

4 - Suas conferências e artigos foram publicados em 1970 com o título de Fears of Fragmentation (London: Jonathan Cape).

5 - Assim surgiu o Centro 42: numa conferência proferida durante o Festival Estudantil de Drama, Wesker ataca o Movimento Trabalhista por negligenciar o papel da Arte e do artista na sociedade. Transformou o assunto num panfleto e enviou-o a todos os secretários gerais dos sindicatos do país. Num segundo panfleto, Wesker sugere que o Congresso dos Sindicatos investigue a situação das Artes. A Associação de Cinema e de Técnicos de Televisão toma a si a responsabilidade e, no mesmo ano, em 1960, o Congresso dos Sindicatos aprova a resolução que teve o número quarenta e dois. Durante o período que Wesker, membro do Comitê dos Cem, passou na prisão, cumprindo pena por sua manifestação contra o uso de armas nucleares, ele decide dedicar-se inteiramente ao Centro 42 e se torna seu diretor artístico. Durante sua atuação no Centro 42, Wesker abandona suas atividades de escritor, para só retomá-las dezoito meses depois, com o malogro do empreendimento.

In all of Wesker's work there is reflected an anguished spirit. Wesker has never been satisfied merely with writing dramas for the sake of success and affluence. He is part of a movement in Great Britain which is idealistic, which seeks to 'improve' the cultural patterns of the people of the nation.⁶

Para se ter uma idéia dos problemas que o afligem e que ele aborda em suas peças, um breve resumo de cada uma delas se torna necessário.

Em The Kitchen⁷ a ação se passa na cozinha de um restaurante chamado Tivoli de propriedade de um certo Marango. O autor mostra a agitação de um dia de serviço e o "rush" infernal na hora do almoço e do jantar. Seria um dia comum, de rotina, não fosse a atitude de uma das personagens, Peter, que perdendo todo controle emocional, consegue fazer parar a cozinha, o mundo de Marango. Já se nota, nessa primeira peça, a preocupação do escritor em denunciar a maneira como as pessoas são exploradas no sistema capitalista vigente.

A trilogia⁸ se caracteriza pelas idéias socialistas da família Kahn e pelo desencanto posterior de todos os seus membros, com exceção de Sarah, que se mantém fiel aos seus princípios. Chicken Soup, a primeira peça da trilogia, retrata o modo de vida de Sarah Kahn, seu marido Harry e os filhos Ada e Ronnie, além de alguns amigos, durante um período de vinte anos, em sucessão cronológica. O dramaturgo mostra como, aos poucos, os filhos de Sarah e seus amigos se decepcionam com o socialismo e, um a um, abandonam o partido. Roots, a se

6 - Em Arnold Wesker, op. cit., p. 97.

7 - Em Three Plays (England: Penguin Books, 1968). Todas as citações posteriores desta, bem como das demais peças do escritor, estarão incluídas no texto.

8 - The Wesker Trilogy (England: Penguin Books, 1967).

gunda da trilogia, está relacionada com a família Kahn por meio de Ronnie, agora namorado de Beatie Bryant. Esta deixa Londres e vai à casa de seus pais, em Norfolk, preparar o ambiente para receber Ronnie. O contraste entre a nova Beatie, influenciada pelas idéias políticas, sociais, culturais do namorado, e sua família, apática, não conscientizada, é marcante. Ela cita Ronnie a todo instante. Ao fim de duas semanas, quando todos os seus familiares estão reunidos para conhecê-lo, Beatie recebe uma carta dele, desmanchando o compromisso entre eles. Mal refeita do choque, ela consegue **expressar** suas próprias idéias, estando, pois, apta a iniciar nova fase de sua vida. A terceira peça da trilogia, I'm Talking about Jerusalem, revela o desencantamento de Ada Kahn e seu marido Dave Simmonds, em face da experiência deles de viver o socialismo segundo as idéias de William Morris⁹. As três peças abordam três tentativas de mudança do "status quo": numa, as dificuldades da imposição do socialismo no contexto sócio-político-cultural da época; noutra, é clamanteta necessidade de despertar as massas do torpor cultural em que se encontram; na última, a tentativa malograda de reformar a sociedade nos moldes individuais.

A peça seguinte, Chips with Everything,¹⁰ relata a estória de Pip Thompson, filho de um general britânico reformado. Pip é um dos oito jovens recrutados pela Força Aérea Real. Os dirigentes do campo de treinamento desdenham todos

9 - William Morris (1834-1896) foi poeta inglês e artista. De 1877 em diante interessou-se pelos males e problemas da sociedade moderna. Seu socialismo baseiou-se nos ensinamentos de Ruskin. Convenceu-se de que as agruras da vida na época vitoriana se deveriam à era da máquina. Reintroduziu muitos trabalhos manuais com bastante sucesso e, entre eles, a fabricação de móveis.

10 - Em New English Dramatists 7 (England: Penguin Books, 1971).

os recrutas, exceto Pip, que pertence à classe alta. Pip luta para ser aceito pelos recrutas, os quais não lhe têm a menor confiança, por verem em sua pessoa a figura de um membro da classe privilegiada. Os militares, por sua vez, consideram-no um traidor de sua classe. Aos poucos, Pip surge como o líder dos recrutas. Entretanto, ao cabo de oito semanas, ele é subjugado pelos militares. O tema, obviamente, é o da absorção do líder pelo sistema. Nota-se, pois, que Wesker se volta novamente ao sistema político em vigor e denuncia a corrupção que nele existe, bem como a impotência da classe trabalhadora oprimida.

The Nottingham Captain¹¹ aborda um episódio da história da Inglaterra: a insurreição dos Luddites. Nela, o autor relata como, instigado por um elemento do governo, o Capitão de Nottingham se torna líder do movimento rebelde, que durou apenas quarenta e oito horas. Traído pelo próprio instigador, ele e mais dois companheiros são condenados à morte. A peça tem um objetivo didático claro e enfatiza os mesmos problemas políticos de Chips: a absorção e o conseqüente aniquilamento do líder pelo sistema.

A peça mais ambiciosa do escritor é, sem dúvida. Their very own and Golden City.¹² Aqui, Andrew Cobham, jovem arquiteto, planeja a construção de seis cidades, a serem pagas pelas pessoas que vão morar nelas. Andy se torna um líder trabalhista, cheio de idealismo. Entretanto, como acontece à personagem central de Chips, ele é corrompido pelo sistema, e consegue construir tão somente meia cidade. Esta peça tem um

11 - Publicada em Six Sundays in January (London: Cape, 1970), pp. 43-60.

12 - New English Dramatists 10. (England: Penguin Books, 1966).

relacionamento muito grande com a atuação do dramaturgo no Centro 42. Escrita dois anos após o início das suas atividades culturais no Centro, as coincidências entre o rumo tomado por este Centro e o destino das cidades douradas, são inúmeras, como se verá no Capítulo 6 da Parte II.

A peça seguinte, Menace,¹³ mostra Garry, um artista desempregado, no momento, tentando fazer contatos com seus vizinhos de apartamento, todos de idade, e com Harriet, a moça rica que ele encontra num bar-café. Na primeira parte da peça, Harriet sente pena dos inquilinos e os convida para jantar num restaurante. A briga entre Garry e Harriet, por causa do "menu", estraga parte da alegria do grupo. Mais tarde, o jovem casal vai a um clube e atinge uma tênue sensação de envolvimento com um grupo de danças folclóricas. Essa é a primeira de uma série de peças que o dramaturgo escreve sem qualquer preocupação política. É no âmbito das relações humanas que ele averigua as causas dos males que afligem a humanidade.

The Four Seasons¹⁴ difere de todas as outras peças weskerianas, tanto na forma como no conteúdo. Trata-se da história de um romance que falha. Adam e Beatrice, as duas únicas personagens, chegam a uma casa deserta para passar o ano. Ambos já tinham sido casados e também tinham tido muitas desilusões. No decorrer das quatro estações do ano, consertam a casa, pintam as paredes, falam, cozinham, discutem, torturam-se mutuamente, para depois chegarem à conclusão que não encontraram conforto um no outro. Como na peça anterior, aparentemente, não existe problema social algum. No entanto, ela abar

13 - Parte da coleção Six Sandays in January, op. cit., pp. 65-98.

14 - New English Dramatists 9. (England: Penguin Books, 1966).



ca um conceito importante de socialismo: na luta por suas aspirações, as pessoas não estão sós.

Em The Friends¹⁵ Wesker se ocupa de seis amigos, todos acima da casa dos trinta anos, decoradores e donos de uma cadeia de lojas. Eles estão desorientados, desesperados e receosos de que, com o desaparecimento de Esther, que está morrendo de leucemia, os amigos se paralitem. Esther morre, e eles conseguem, dolorosamente, reajustar-se à vida. O autor descreve toda a angústia, o desajustamento e a possibilidade de desintegração do grupo, perante os problemas caóticos do mundo contemporâneo.

Finalmente, sua peça mais recente, The Old Ones,¹⁶ compõe-se de personagens idosas, quase todas judias, vivendo num prédio de apartamentos para aposentados. O problema delas é a sobrevivência. Sentindo-se isoladas num mundo que elas não compreendem, e que não as compreende também, percebem que todo o passado, com suas lutas e aspirações, foi inútil. A peça mostra como elas reagem às frustrações e ao medo que as dominam.

A reputação de Wesker tem oscilado muito nestes dezesseis anos de atividades literárias. Ela atinge o clímax no início da década de sessenta, para declinar a partir da segunda metade da mesma. Sua primeira peça a ser encenada, Chicken Soup, traz-lhe êxito imediato. E, porém, com Roots, apresenta da quase um ano depois, que o escritor chama a atenção crítica e das platéias. Desde então, as opiniões desses críticos têm variado muito. Para se ter idéia de quão contraditó

15 - The Friends. (London: Jonathan Cape, 1970).

16 - Publicada em Plays and Players (outubro 1972).

rios eles têm sido, basta confrontar os comentários que se seguem.

Em seu livro Anger and After, John Russell Taylor diz:

It has always been difficult to judge Arnold Wesker simply as a playwright. He has become in the relatively short time since his first major success (with Roots in 1959) not only a writer hailed by at least one critic as 'the most promising and exciting young dramatist to come into the British theatre since the end of the war' ... but a rallying-point and a figurehead. More than with any other dramatist of his generation - more even than with John Osborne - it is virtually impossible to consider the plays apart from the playwright; to separate judgement of the plays as works of art from judgement of the political opinions which are sometimes given effective dramatic expression in his works and sometimes - or so at least the less sympathetically disposed maintain - inartistically crammed in as sermons delivered by the playwright's mouth-piece; to distinguish clearly between his efforts at organizing worker's culture through the body of which he is the principal motive force, Centre 42, and his stage demonstration of what he is about in Chips With Everything.¹⁷

Desde o princípio, os críticos se viram em dificuldades para julgar o jovem dramaturgo por suas idéias políticas, sua preocupação pelo modo de vida das pessoas, sua averiguação sobre a arte, sua atuação no Centro 42, seus panfletos e conferências, suas peças escritas com uma intensidade fora do comum.

Também John Kershaw corrobora a opinião de Taylor ao afirmar:

In the last four or six years Wesker has come to be associated with a rare kind of political idealism. At the heart of all his work, whether it be as a playwright or as an organizer of

17 - (London: Methuen & Co. Ltd.), p. 147.



our cultural life, through his activities at Center 42, lies a deep concern for his fellow men. He is continually making a plea for an extreme Socialist way of life, one which will reach into every aspect of living - work, leisure, and art. Indeed, only through such a way of life can he see any salvation for contemporary man.¹⁸

Já Harold U. Ribalow, o primeiro estudioso da obra weskeriana, considera Roots responsável pelo grande sucesso que o novo teatro inglês teve. Referindo-se às peças escritas sobre a classe trabalhadora, ele diz:

But the real impact of this new theatre was made when Roots by Wesker was a critical success, due in some measure to the performance of Joan Plowright who, in addition to her vivid interpretation of the leading role of Beatie Bryant, was an actress of international reputation. The new dramatists were now accepted. Pinter became a television regular, as did Clive Exton; Alun Owen turned to radio. Delaney's play was a startling one and turned into an American hit and a popular film. Osborne himself continued to write intriguing scripts and remained in the public eye. But it was with Wesker and his trilogy of the Kahn family, performed in the summer of 1960 in London, that the new dramatists came of age.¹⁹

Um outro estudioso de Wesker, Ronald Hayman, mostra como dois dos melhores críticos ingleses têm opiniões contrárias sobre Roots. O primeiro deles, Robert Brustein, afirma que "compared with Albee ... he looks like a theatrical primitive ... Roots is written as if the author had just stumbled on John Galsworthy." O segundo, Kenneth Tynan, declara que a peça contém "the most affecting last act in contemporary English drama Among living playwrights Mr.

18 - The Present Stage (London and Glasgow: A Fontana Original, 1966), p. 44.

19 - Arnold Wesker, op. cit., pp. 24-25.

Wesker has few peers when it comes to evoking an atmosphere of family cohesiveness."²⁰ O próprio Hayman, por sua vez, complementa as opiniões supra de Taylor e Ribalow afirmando que

As a prophet who ... has the courage to cry out against the dangers of pop culture and who gets a hearing for what he has to say, Wesker is extremely important. The question is whether he will be remembered for his political, social and cultural activities and their influence, for his criticisms of society which are valid but which fail to have influence, or for his plays.

One of my own difficulties in writing about him is that I admire his courage and outspokenness and agree with him about pop culture. I believe that such influence as he has in these matters is almost always a beneficial one and therefore it would seem logical to be in favour of his using every means at his disposal to get his criticisms across to the widest possible audience. But I also know that except Chips with Everything his plays suffer from the way he uses them to plug the message.²¹

Por outro lado, G.S. Fraser, ao escrever The Modern Writer and his World,²² classifica Wesker, juntamente com John Osborne e Harold Pinter, como os dramaturgos ingleses mais importantes da década de cinquenta, para, no Epílogo,²³ lamentar o fato de não ter escolhido John Arden, ao invés de Wesker, como representante do movimento de revolta social. Desculpa-se dizendo não ter tido conhecimento, até então, das peças de Arden a quem ele considera mestre da língua de

20 - Arnold Wesker (London: Heinemann, 1970), p. 30.

21 - Ibid., pp. 30-31.

22 - (England: Penguin Books, 1970).

23 - Ibid., pp. 418-19.

um modo que Wesker não o é.²⁴

I'm Talking about Jerusalem não teve a receptividade das peças anteriores por ser bem mais fraca. No entanto, como parte integrante da trilogia, ela complementa as duas primeiras. Harold Hobson, o crítico do "The Sunday Times" teceu estes comentários acerca da trilogia:

Arnold Wesker's Chicken Soup with Barley is a much finer play than I thought it was when the Belgrade Theatre Company first presented it at the Royal Court a couple of years ago.

We know now that it is part of a trilogy, though complete in itself; we know now that the mood of gentle and affectionate despair in which it ends is not an end at all but a prelude to the emergent hope which breaks through so movingly in Roots; we know now that the branch which withers in Ronnie bursts into flower in Beatie Bryant; we know now that the militant Communism which dies in Chicken Soup with Barley is to renew itself in a benevolent and artistic Socialism that inspires at any rate in Mr. Wesker an optimism that is both yearning and confident; we know now that with Chicken Soup with Barley, Roots and I'm Talking about Jerusalem - all of which are to be presented by the English Stage Company in succession - we are to see a study of English working-class life in town and country which is not a documentation of political theory but the vision of a man who is not less able and sympathetic than he is sentimental.²⁵

Em, contudo, em 1962, com a encenação de Chips que o dramaturgo consegue um retumbante sucesso comercial. Em Londres, ela foi consagrada a melhor peça do ano. Críticos como

24 - Fraser acha que Arden tem raízes profundas no passado histórico, embora não tenha alcançado o sucesso comercial de Wesker, e explica esse fato desta maneira: as peças de Arden repelem as platéias, por um lado, devido a uma certa radicação literária e, por outro, pela riqueza e profundidade de conhecimentos históricos.

25 - Ver Michael Marland (ed.), Arnold Wesker (The Times' Authors Series Number 1, London: Times Education Services, 1970), 27.

Kenneth Tynan e Ossia Trilling teceram comentários elogiosos sobre os métodos da peça;²⁶ outros, como Kingsley Amis e Bamber Gascoigne, encontraram pouco mérito nela,²⁷ Frank MacGuinness achou que "despite his concern for the working-class and an East End background, Wesker seems to know very little about what makes them tick";²⁸ John Russel Taylor considerou as personagens como caricaturas políticas.²⁹ A peça, levada aos Estados Unidos, foi aplaudida em Nova Iorque, tendo impressionado bem melhor aos críticos norte-americanos que aos ingleses, embora tenha havido certa confusão quanto ao seu sentido. Mesmo assim, jornais, revistas e emissoras de televisão voltam-se para Arnold Wesker, dramaturgo e diretor do Centro 42. A peça esteve em cartaz durante quatro meses, num total de cento e quarenta e nove apresentações, fato que pode ser considerado verdadeiro triunfo para o autor, uma vez que os dramaturgos americanos sérios tratam, em suas peças, de problemas sexuais e não de aspectos políticos, como é o caso do escritor inglês. E Chips é bem sucedida mesmo sem apresentar um elemento feminino, ou um romance sequer.

Entretanto, desde 1962, a crítica não tem favorecido as últimas peças do dramaturgo. Their very own and Golden City, por exemplo, recebeu o seguinte comentário de J. R. Taylor:

The trouble is that the play, by trying to be simultaneously about the failure of socialist ideals and their continuing validity, takes on too much at once: the defeat is real, the

26 - Apud Harold U. Ribalow, op. cit., pp. 66-67.

27 - Ibid., p. 67.

28 - Ibid., p. 68.

29 - Ibid., p. 69.

triumph only a hopeful dream, and though the play could culminate with either, it really cannot workably culminate with both. Also, it must be said that the play tries to say too much and shows too little: there is not enough of the sort of detailed notation of significant happening which has always been Wesker's strong point (we never really see Andrew functioning as an architect, for instance), and too much heavy verbiage.³⁰

The Four Seasons, a peça que representa um marco em sua carreira, pelo ineditismo da forma e do conteúdo, foi completamente distorcida por Penelope Gilliat, quando comenta:

Adam's apfelstrudel-making scene is egg-frying with a vengeance, and preachy egg-frying to boot, for this is cooking seen as a way of leading Beatrice to the primal virtues, cooking as an image of birth and creation and fellowship unmixd with any sense of cooking's other possible aspects as a chore or an irrelevance or a tactic for possessing the cooked-for.³¹

The Friends, a primeira peça dirigida pelo próprio Wesker, ao ser resenhada por Irving Wardle, recebeu estas palavras:

It is a rare privilege of the break-through playwrights of the 1950's that audiences have been prepared to follow their work as much for its ideological and autobiographical content as for its aesthetic quality. None of them has relied on this privilege more heavily than Arnold Wesker, and in his new play the confessional element has driven out everything else. It has always been Wesker's position that as he was advancing a positive social doctrine he could disregard the negative reactions of critics who had nothing to offer themselves. In The Friends we see him trying to preserve this position in a context of defeat.³²

30 - Anger and After, op. cit., p. 169.

31 - Em The Observer (26 de dezembro de 1965), apud A. Wesker em "Casual Condemnations", Theatre Quarterly (vol. 1, n.º. 2, April-June 1971), p. 21.

32 - Em The Times (20 de maio de 1970), apud Arnold Wesker em "Casual Condemnation", Theatre Quarterly, op. cit., p. 20.

Por fim, The Old Ones, recentemente levada ao público, também não agradou. John Dexter, seu diretor, explica a pouca receptividade da peça:

It's had a sparky reception with critics about equally divided. Most of the complaints were about things that weren't its aim. Either you catch what Wesker's after or you don't. The audience is divided in the same way. It's a remarkable play in a very unusual style. A sort of collage, one theme against another. Actually the thematic material is remarkably well worked out.³³

Dexter parece ter atingido o ponto nevrálgico da questão: tanto a crítica como os espectadores têm estado divididos com relação às últimas peças de Wesker, e não se atêm aos pontos essenciais, criticando situações e atitudes que são secundárias. Na verdade, o próprio dramaturgo está plenamente convicto desse fato e, recentemente, irritou-se com os comentários de dois críticos de renome: J.R.Taylor, pela resenha The Friends na revista Plays and Players³⁴ e Ronald Bryden, como crítico de The Observer.³⁵ O resultado foi que Wesker publicou um breve estudo sobre o crítico como censor.³⁶ O autor acusa os dois críticos, diretamente, e a todos os críticos, de maneira geral, de ignorarem a linguagem do teatro, de se referirem a fatos vagamente conhecidos ou simplesmente não investigados, de fazerem o dramaturgo vítima de seu ódio pessoal, desvirtuando, assim, o sentido das peças; de sacrificarem os fatos a um humor frágil, de desarmarem através da humilhação pessoal, de criticarem na base de citações falsas,

33 - Em Plays and Players, op. cit., p. 32.

34 - Apud Arnold Wesker em "Casual Condemnations," Theatre Quarterly, op. cit., p. 17.

35 - Ibid...

36 - Ibid...

de atrevidamente darem opiniões sem fundamentá-las e, finalmente, de não ouvirem as peças com atenção, quando encenadas.³⁷

Apesar de ser dramaturgo jovem, com reputação ainda não definida devido às diversas opiniões contraditórias que sobre ele recaem, Wesker tem atraído a atenção de estudiosos. Até o momento existem quatro monografias sobre a sua obra. Convém proceder-se a um sumário de cada uma delas para se estar a par do que tem sido escrito sobre o dramaturgo, bem como para justificar os objetivos desta tese.

O primeiro estudo foi realizado por Harold U. Ribalow³⁸ nos Estados Unidos, em 1965. Ele procura esclarecer as peças de Wesker dentro dos padrões ingleses sociais, culturais e literários. São doze capítulos, ao todo. Ribalow analisa, primeiramente, a posição do dramaturgo perante o movimento do Novo Teatro Inglês e, em seguida, as suas peças desde The Kitchen, a primeira em ordem cronológica, até The Four Seasons, na época, a última peça escrita pelo dramaturgo e ainda inédita. Ribalow faz um apanhado geral de cada

37 - É interessante observar que, além de retrucar os comentários de Taylor e Bryden, um a um, Wesker sugere aos críticos três atitudes: (1). eles deveriam estar de posse dos "scripts" das peças novas para lê-las antes da "avant-première"; (2). eles deveriam ser convidados a assistir aos ensaios das peças, a fim de compreender mais facilmente os problemas da redação, bem como da atuação dos artistas, e entender melhor o que os atores almejam; (3). não deveriam comparecer às "avant-premières", para que o público se desacostumasse de seguir suas opiniões fielmente.

No mesmo artigo, Wesker se refere à boa vontade de um crítico, Harold Hobson, ao se prontificar a ler os "scripts" que porventura lhe fossem enviados. O dramaturgo se decepcionou quando, anos mais tarde, Hobson deixa de cumprir a "promessa". Outra decepção resultou do fato de que dos quatorze manuscritos da peça The Friends, enviados aos críticos, somente oito foram aceitos; os restantes não foram recusados, nem foram respondidos.

38 - Op. cit...



uma das peças, analisando, rapidamente, suas personagens e alguns temas. Escreve sobre Golden City e The Four Seasons antes de serem apresentadas ao público. Tece, num capítulo breve, alguns comentários sobre o conto "Pools" e a peça de televisão Menace. Descreve, detalhadamente, os fatos que culminaram com a organização do Centro 42. Comenta, superficialmente, sobre a condição de Wesker como dramaturgo judeu na Inglaterra, mostrando sua liderança. Faz, ainda, um apanhado geral da crítica da obra de Wesker, incluindo periódicos, revistas e jornais de difícil acesso ao estudioso brasileiro. O livro é interessante e serve como ponto de partida para o estudo da obra do dramaturgo inglês. Tem o mérito de ter sido o primeiro trabalho sobre o escritor, então gozando de grande e reconhecida popularidade. É, também, um estudo bastante claro, preciso e didático. Contudo, Ribalow incorre em duas falhas: além de a análise ser muito superficial, peca pela falta de objetividade causada pelo excesso de servilismo e de bajulações.

A monografia seguinte foi escrita por Ronald Hayman³⁹ e é publicada na Inglaterra em 1970. Como a anterior, ela abrange as peças de Wesker desde The Kitchen até The Four Seasons. Também apresenta uma análise breve da estrutura, dos temas e das personagens. No entanto, se Hayman às vezes chega a ser injusto para com o dramaturgo, em face dos comentários sobre as peças, ele se constitui numa ótima fonte de informações curiosas e interessadas, pois apresenta duas entrevistas com Wesker: numa, o dramaturgo revela dados biográficos importantes de sua infância, família, religião, empre-

39 - Op. cit...



gos; seus primeiros escritos, o Centro 42, além de comentários rápidos sobre suas peças, principalmente Golden City; noutra entrevista, Wesker tem oportunidade de se defender das críticas de Hayman a respeito de certos aspectos de Jerusalem, Four Seasons e Golden City. Não deixa, portanto, de ser um trabalho bastante útil, como fonte de dados imprescindíveis ao estudo do dramaturgo. Entretanto, Hayman é deliberadamente contestador, razão pela qual o seu estudo incorre na falta de objetividade, a exemplo do que sucede com Ribalow, na obra supra citada.

Igualmente interessante é o trabalho compilado por Michael Marland.⁴⁰ Trata-se de uma coletânea de artigos escritos por críticos diversos e publicados em jornais como The Observer, The Times, The Sunday Times, The Arts, Guardian, os quais seriam totalmente inacessíveis ao público estrangeiro devido à impossibilidade de se conseguir exemplares que datam de 15 de julho de 1958 a 12 de setembro de 1969. Os artigos estão selecionados por ordem de assunto. Assim, há uma compilação de artigos sobre o Centro 42, a trilogia, e as demais peças incluindo também um artigo sobre Four Seasons. Há comentários sobre as atividades do dramaturgo na Campanha para o Desarmamento Nuclear; dessa coletânea constam, ainda, as opiniões de Wesker com relação aos críticos quando da apresentação de The Friends. O material coletado é bastante diverso e não oferece opiniões críticas que possam ser aceitas passivamente, pelo contrário: o leitor é levado a ponderar, discordar ou comparar os pontos de vista. É, portanto, um depoimento das impressões causadas por Wesker e pe

40 - Arnold Wesker, op. cit...



las suas peças, logo após a apresentação das mesmas.

Quanto ao mais recente estudo, o livro de Glenda Leeming e Simon Trussler,⁴¹ é mais completo que os anteriores. Seus autores proporcionam a primeira abordagem da obra de Wesker por temas, agrupando as peças em quatro capítulos, conforme as afinidades entre elas. A análise da estrutura, dos temas, das personagens, do estilo e dos símbolos é mais profunda que as de Ribalow e Hayman. The Kitchen ~~merece~~ um capítulo à parte, o primeiro deles, chamado "Daily Bread," refletindo a combinação de uma repetição quase litúrgica com uma interminável trivialidade. O segundo, "Words and Silences," trata da trilogia do ponto de vista da comunicação, um dos temas vitais do drama moderno e contemporâneo: a tagarelice de Sarah e Ronnie em oposição ao silêncio de Dave e Ada, tam bém uma forma de comunicação. O capítulo 3, "Patterns of Failures," abrange Chips e Golden City, analisando suas seme lhanças na forma e no conteúdo: as duas peças são discursivas e episódicas, e tratam do fracasso de suas personagens centrais. O quarto capítulo é dedicado a Four Seasons e The Friends, e leva o nome de "Private Pain." Estas peças que tratam da angústia sentida pelas personagens, aparentemente, estão divorciadas das preocupações com a sociedade. O último capítulo, "Towards Totality," analisa a coleção de ensaios e conferências de Wesker publicadas recentemente com o nome de Fears of Fragmentation.⁴²

A obra de Leeming e Trussler é, como se vê, a mais trabalhada sobre as peças do dramaturgo. Tecem seus autores,

41 - The Plays of Arnold Wesker (London: Victor Gollancz Ltd., 1971).

42 - Op. cit..



muitas vezes, comentários que parecem não condizer com a realidade como, por exemplo, afirmar que Wesker não usa o teatro para fins didáticos, ou traçar paralelos entre Chicken Soup e Golden City e Ghosts e Master Builder, as peças de Ibsen. Eles chegam a chamar Wesker de "Ibsen dos nossos tempos"⁴³ por seu humanismo, sua preocupação com a cor local e sua verdade universal.⁴⁴

O que se nota nos estudos de Ribalow, Hayman e Leeming/Trussler, e mais intensamente nos dois primeiros, é que eles consideram cada uma das peças weskerianas isoladamente. Embora o trabalho de Leeming/Trussler apresente maior relacionamento entre uma peça e outra, ainda se prende à sequência cronológica das mesmas mais do que deveria, com tentativas muito fracas de uma visão global. Ademais, os três estudos estão incompletos: não abordam todas as peças do dramaturgo.

Além dessas monografias, muitos artigos têm sido publicados em revistas, periódicos ou livros. Igualmente valiosa tem sido a contribuição do próprio Wesker em entrevistas, conferências, ensaios e artigos, esclarecendo o estudioso ávido de curiosidades quanto a detalhes de sua vida, explicações sobre sua obra, dando sugestões sobre certos aspectos que deveriam ser levados em consideração, defendendo-se de opiniões críticas que julga incorretas ou superficiais.

Naturalmente, no estudo da obra de Wesker, é preciso levar em consideração alguns fatores. O dramaturgo tem escri

43 - The Plays of Arnold Wesker, op. cit., p. 193.

44 - Como Wesker, Ibsen sofreu críticas temporárias e foi os trucidado por seus contemporâneos. Parece, no entanto, ser muita pretensão dos autores dar tal apêto ao dramaturgo inglês.

to com regularidade, e não demonstrou, até o presente momento, intenção de encerrar sua carreira literária, pelo contrário: sente-se que ele tem necessidade de continuar a escrever muitas outras peças. Por outro lado, as tendências a que ele pode estar sujeito são imprevisíveis. Também é preciso ponderar que o fato de ele ser contemporâneo priva, o estudioso de uma certa distância temporal, distância essa necessária para uma avaliação mais fria e imparcial não só de sua obra como da época em que vive.

O presente trabalho tem por objetivo o estudo do teatro de Arnold Wesker, analisando o desenvolvimento de suas idéias e do seu estilo. Há uma série de razões que o justificam, quais sejam: a importância de Wesker na atual dramaturgia inglesa; a crescente divergência da crítica em torno dos méritos de suas últimas peças, o que exige uma análise mais ampla, completa e objetiva de sua obra, quer para confirmar, quer para reavaliar sua importância; a falta de um trabalho deste tipo, já que os estudos existentes ou não são objetivos, ou não são suficientemente amplos e profundos, ou não são completos, isto é, não incluem todas as peças do dramaturgo; finalmente, além de constituir-se num trabalho de pesquisa necessário, a tese, por ser escrita em português, poderá contribuir para um melhor conhecimento de Wesker no Brasil.

Ela consta de duas partes: a Parte I trata do estudo e da evolução das idéias do dramaturgo, e a Parte II, da evolução do seu estilo. Tanto a análise das idéias como a da forma abrangerá todas as peças de Wesker já encenadas e publicadas, portanto, desde The Kitchen a The Old Ones. The Journalists está excluída por não preencher os requisitos menciona-

dos. Duas das peças incluídas têm sido relegadas pelos estudiosos: The Nottingham Captain e Menace. Tanto uma como a outra apresentam elementos importantes para a análise a que esta tese se propõe.

A Parte I está subdividida em quatro capítulos. O Capítulo 1 analisa as idéias socialistas do autor. Seus temas políticos têm sido objeto de estudo, porém este capítulo se justifica por dar uma visão geral sobre seu socialismo, bem como a evolução que ele tem sofrido, e a maneira como ela se manifesta em suas peças. Tanto este como os demais capítulos não têm a preocupação de abordar as peças ao sabor da sucessão cronológica, mas procuram relacionar umas peças às outras, dando uma seqüência clara às idéias do dramaturgo.

O Capítulo 2 versa sobre as idéias sócio-culturais do autor. Atesta a necessidade desta análise, a condição de Wesker de dramaturgo que se interessa pelo bem-estar da comunidade, e que procura mostrar às massas os meios para atingir uma vida mais rica em experiências. No Capítulo 3 são abordadas as idéias sobre relacionamentos humanos. O autor tem insistido, com certa freqüência, que suas peças são peças sobre relações entre as pessoas, e tal aspecto não tem sido levado em consideração pelos estudiosos, até o presente momento. O Capítulo 4 examina a influência dos valores judaicos tradicionais em suas peças. O judaísmo do escritor tem sido constantemente lembrado e, aqui, a meta a atingir é verificar a importância desses valores sobre as idéias do escritor, e mostrar como eles estão presentes em sua obra.

Além da análise da evolução das idéias do autor, essa primeira parte tem ainda o intuito de relacionar as idéias políticas às sociais, culturais, humanísticas e judaicas. Des

te modo, é possível demonstrar o inter-relacionamento entre um capítulo e outro, resultado da coerência dos pontos de vista do dramaturgo, quaisquer que sejam eles.

A Parte II considera as fases da evolução do estilo de Wesker e está subdividida em três capítulos. Assim, o Capítulo 5 analisa as peças de estilo naturalista, que correspondem à trilogia. O objetivo desse capítulo é o levantamento de dados que corroboram as afirmações de que Chicken Soup, Roots e Jerusalem são peças autobiográficas, ou melhor, peças de "organização da experiência." O Capítulo 6 abrange as peças de estilo naturalista estilizado: The Kitchen, Chips, The Nottingham Captain e Golden City. Embora The Kitchen tenha sido a primeira peça escrita por Wesker, ela se relaciona muito mais com as desta fase do que com as naturalistas, tanto na forma como na temática. Em seguida, o Capítulo 7 descreve as peças de tendência "poética": Menace, The Four Seasons, The Friends e The Old Ones, as peças de "transformação da experiência." O objetivo dessa segunda parte é mostrar que os diferentes estilos adotados pelo dramaturgo estão de acordo com a evolução das suas idéias.

A Conclusão procura, em primeiro lugar, demonstrar o perfeito entrosamento entre as duas partes. Além disso, os problemas existentes entre o dramaturgo e a crítica, levantados nesta Introdução, são averiguados em sua essência. Esta investigação é imprescindível para o entendimento da obra do autor:: primeiro, porque Wesker, como qualquer escritor que se preza, requer o reconhecimento a que ele realmente faz jus; depois, por ser um autor extremamente preocupado com o aperfeiçoamento das massas, suas peças têm por objetivo a comunicação com elas, a transmissão de sua mensagem. Ora, o fa

to de isto não estar acontecendo é muito significativo. Implica em que alguém falhou: ou o dramaturgo em seus propósitos, ou a crítica em sua perspicácia, ou o público em sua capacidade de compreensão. A Conclusão será, pois, uma tentativa de explicar o fenômeno da perda de prestígio do escritor. A idéia, em si, não deixa de ser um tanto ousada, haja visto o fato de o dramaturgo estar ainda em plena forma e escrevendo sem interrupção. Pode ser que este seja um fenômeno meramente temporário. Entretanto, mesmo que o eclipse de sua carreira seja passageiro, há certas facetas interessantes a serem ponderadas, e que explicam a situação do dramaturgo no momento.



P A R T E I .



O PENSAMENTO DE ARNOLD WESKER

O prestígio e a reputação das peças de Arnold Wesker se devem, em grande parte, às suas idéias. Tão importante quanto o dramaturgo, é o homem, preocupado com a sua época. Quer escreva peças de teatro, ou artigos para revistas, quer se dirija a um público seleta, numa sala de conferências, seu objetivo é chamar a atenção das pessoas para a necessidade de uma conscientização imediata, a fim de prevenir males que poderão levar a humanidade ao embrutecimento e à violência.

É praticamente impossível abordar suas idéias políticas, sem levar em consideração seus pontos de vista sobre educação, cultura, relações humanas e sobre o amor, pois, política, arte, cultura e humanismo constituem um todo irreduzível, cuja meta é sempre a mesma: o aprimoramento do homem.

No entanto, para fins didáticos, esta primeira parte, que trata do pensamento do dramaturgo, está dividida em capítulos, e é objeto de estudo separado.



CAPÍTULO I

O SOCIALISMO WESKERIANO

O impacto causado por Wesker, logo no início de sua carreira de dramaturgo, está relacionado com as suas idéias políticas. Fatores diversos contribuíram para o desenvolvimento dessas idéias. Primeiramente, influenciado por sua mãe, membro do Partido Comunista, ele se incorpora à Liga dos Jovens Comunistas, por um período breve. Depois, o jovem Wesker filiou-se ao movimento sionista, o qual teve um papel bem mais decisivo em sua formação do que o anterior. Além disso, o clima familiar que o amoldou influiu nele grandemente: as discussões sobre política, as controvérsias e debates constituíram uma constante em seu lar, de modo que foi fácil ao dramaturgo transferir para o teatro os problemas sentidos dentro do ambiente de sua família e vividos em sua comunidade.

O socialismo de Wesker é "sui-generis": parte do princípio de que a felicidade e o bem-estar do indivíduo são alcançados somente através do seu aprimoramento pessoal. Em suas peças, o dramaturgo não se bate por problemas de lutas de classes sociais, de revolta pela distribuição desigual de renda, de estatização de empresas ou de propriedades particulares. As mudanças das condições sociais são muito importantes, porém, não prioritárias. Deste modo, por estarem suas idéias políticas intimamente relacionadas com a cultura e o melhoramento do ser humano, torna-se difícil dissociá-los. Eles se complementam.

Existem, entretanto, alguns pontos de concordância entre o socialismo de Wesker e o marxismo, quais sejam: a



preocupação com a situação e o destino das classes operárias, a condenação da estrutura capitalista como forma de opressão e de alienação, bem como a necessidade de se alterar o "status quo."

Desde o início de sua carreira literária, Wesker vem escrevendo peças sobre e para a classe trabalhadora. A primeira delas, The Kitchen, mostra o estado em que se encontra o operariado no sistema capitalista vigente. Nela, o problema fundamental dos cozinheiros está em que eles perdem sua individualidade e se transformam em peças de uma engrenagem, ao executar um serviço mecânico durante longas horas diárias. O emprego não os satisfaz. No entanto, sujeitam-se a ele, quer pelo fato de serem incapazes de desempenhar uma função diferente, quer pela constatação de suas limitações pessoais, ou ainda pela certeza de que a situação se repetiria em outro ambiente qualquer. Existem também os que não estão conscientizados e se iludem na crença de que, na pior das hipóteses, a cozinha ainda é bem melhor do que uma fábrica, como acontece com Dimitri. Ele é capaz de montar um rádio portátil, mas rejeita a idéia de trabalhar numa fábrica, pois,

A factory? You think I find happiness in a factory? What I make there? Uh? This little wire, you see it? This I would make, or that... Knob. That perhaps I could put in. All day I would screw in knobs. I tell you, in a factory a man makes a little piece till he becomes a little piece you know what I mean? (pp. 105-106)

As conseqüências da mecanização do serviço são várias. Uma delas é a desumanização dos operários. Exemplo disto é a atitude de Peter para com Kevin, o novo cozinheiro que se vê atrapalhado ante o acúmulo e a rapidez dos serviços.

Por diversas vezes, Peter o ajuda. Entretanto, quando Kevin lhe pede emprestada a táboa de cortar limões, Peter se recusa, num gesto que destoa das atitudes anteriores em que ele o ajudou. Kevin comenta depois: "I don't see no point in that Peter bloke either. He talks about peace and dreams and when I ask him if I could use his cutting-board to cut me lemons on this morning he told me-get your own. Dreams? See yours."
(p. 144)

Uma segunda consequência é a agressividade entre os empregados. Ignorando o fato de que as causas de suas dificuldades estão no sistema, os cozinheiros se voltam contra as pessoas com quem trabalham. Deste modo, a explicação dada por Dimitri sobre a briga entre Gaston e Peter, assunto que abrange boa parte da primeira seção, é esta:

But you think it was all Peter's fault? They all wanted to fight. Listen, you put a man in the plate-room all day, he's got dishes to make clean, and stinking bins to take away, and floors to sweep, what else there is for him to do - he wants to fight. He got to show he's a man some way. So - blame him! (p. 106)

Outras brigas ocorrem no desenrolar da peça: entre Bertha e Nicholas, Max e Hans, Monique e Peter, Nicholas e Daphne, Peter e Violet. E, na cena final, é ainda a agressividade contra as pessoas que esclarece a atitude de Peter ao quebrar o cano condutor de gás e parar a cozinha. Ele sabe que esta é a única maneira de agredir Marango, o proprietário do restaurante, e o representante do sistema que o opri-me.

É óbvio que, nestas condições, os trabalhadores não podem ser felizes devido ao trabalho mecanizado e ao ambiente desumano.

Em The Nottingham Captain, Wesker trata da situação dos operários na fase do desenvolvimento capitalista na Inglaterra do século dezenove. Aqui, o operariado se constitui numa grande porcentagem da população, honesta e laboriosa. A peça aborda a insatisfação dos Luddites, os tecelões que trabalham em troca de míseros salários, porém sem maiores consequências até o dia em que a situação se agrava com a substituição dos operários pelos teares. Diante desta inovação, o serviço executado por vários homens é, agora, feito pela máquina. O resultado é o desemprego em massa. Os patrões não estão interessados no destino dos trabalhadores e tampouco na qualidade inferior do serviço executado pela máquina: sua única preocupação consiste no lucro que obterão pela exportação da mercadoria. Como resultado da demissão, os tecelões perdem o seu único ganha-pão. Não têm possibilidade de conseguir outro emprego devido à ausência de mercado de trabalho. Famintos e desesperados, sua agressividade se volta para as máquinas, responsáveis pelo seu desemprego, e destroem-nas. O resultado é que passam a ser vistos pelo governo como uma ameaça à ordem social.

Tanto em The Kitchen como em The Nottingham Captain, o dramaturgo critica o sistema e condena a estrutura capitalista como forma de opressão. Na primeira, ela se faz notar no trabalho que nega, aos cozinheiros, a capacidade de auto-criação. Ao executar um serviço rotineiro e monótono, fica frustrada toda e qualquer tentativa de mudança, e eles acabam se coisificando. Somente através do sonho e da fantasia os cozinheiros encontram uma válvula de escape para esta mecanização. Assim, na parte do Interlúdio, Peter, a personagem principal, dá rédeas à sua imaginação e constrói um arco

feito de utensílios da cozinha, sua criação pessoal, portanto. Outra forma de opressão que se nota na peça é a condenação de qualquer iniciativa. Na cena em que Peter sente pena do mendigo e substitui o prato de sopa oferecido por Michael por algumas costeletas, o episódio atinge proporções calamitosas. Ele é ameaçado de ser despedido, como se observa a seguir:

CHEF(quietly): What's that?
 PETER: I gave him some cutlets.
 CHEF: Mr. Marango told you to give him?
 PETER: No, but ...
 CHEF: You heard me say, perhaps?
 PETER: No, I ...
 CHEF: You have authority suddenly?
 PETER(impatiently): So what's a couple of cutlets, we going bankrupt or something?
 CHEF: It's four and six that's what, and it's me who's Chef that's what and... Don't think we're too busy I can't sack you. Three years is nothing you know, you don't buy the place in three years, you hear me? You got that? Don't go thinking I won't sack you. (p. 152)

Em The Nottingham Captain, a opressão do sistema ainda é maior: ao despojar os tecelões da única possibilidade de trabalho, priva-os de conseguirem outro emprego para sobreviverem.

Na primeira peça, a alienação dos cozinheiros é uma consequência do sistema: eles não encontram satisfação alguma no serviço que executam. Inexistindo o prazer, as longas horas de trabalho, que constituem a maior parte do tempo de suas vidas, tornam-se penosas. A fragmentação trabalho/prazer contribui para o desajustamento das personagens.

Quanto à segunda, os tecelões são alienados não somente dentro das fábricas, como também no seio da sociedade em que vivem. Constituem uma massa amorfa, à qual são nega-

das as condições mínimas para sua subsistência física. Este fato é comprovado pela opinião de um dos membros da Câmara dos Lordes: "poverty is a law of God and nature, and compassionate scruples must have no place in legislator's minds." (p. 47)

Uma outra peça que trata da alienação das massas é Roots. Nela, os trabalhadores rurais não passam realmente de uma aglomeração humana informe e inofensiva. Jimmy, o cunhado de Beatie, cuida de seu pedaço de terra, alheio aos problemas sociais do momento, como a greve dos motoristas de ônibus em Londres, e certo de que, caso os lavradores participassem de um movimento grevista, eles o furariam logo. Ele nada sabe sobre a atuação dos sindicatos britânicos, e tampouco confia na ação das greves. A realidade ensina a ele e aos demais lavradores que basta conseguirem um aumento para que um deles seja demitido do emprego. Escolhido para participar do Jubileu dos Proprietários de Terra, Jimmy fica eufórico em tomar parte numa demonstração militar "Don't you reckon? Gotta show we can defend the country you know. Demonstrate arms and you prevent war." (p. 93) Beatie, entretanto, sabe que Jimmy não está interessado em defender seu país, mas, apenas entusiasmado com a idéia de brincar de soldado. Alheio à política e conformado à sua situação, não há realmente o que defender.

Mr. Bryant, por sua vez, vem cuidando diariamente da criação de porcos há dezoito anos. Não goza de direito ou privilégio trabalhista algum, simplesmente por ignorá-los, bem como pela espoliação do proprietário. Falta-lhe, pois, o mínimo de garantia: a simples menção de um mal-estar físico implica na ameaça velada de ser despedido. E é o que realmen

te acontece na peça. Mr Bryant é afastado do serviço habitual e colocado na reserva. Isto significa que ele terá seu salário reduzido pela metade, sem possibilidade de conseguir outro emprego.

Em The Kitchen, não existe rebelião de classe operária: eles não estão preparados para tal atitude, pois lhes faltam a conscientização e a necessidade premente, como a fome, ou o baixo salário, por exemplo, que os instiguem à revolta. Em The Nottingham Captain, isto ocorre: no entanto, o movimento é sustado, e os líderes são enforcados, a fim de servir de exemplo ao povo e amadrontá-los. Em Roots, como na primeira peça, a revolta inexiste.

Em todas essas peças, o autor mostra a necessidade de mudança do "status quo," a fim de permitir ao indivíduo um mínimo de vida feliz e harmoniosa. Nessas questões, o dramaturgo está plenamente de acordo com o marxismo.

No entanto, existem diferenças entre o socialismo de Wesker e a teoria marxista. Antes de abordá-las, convém ressaltar que o dramaturgo muito cedo se desilude com o comunismo. Ele revela sua descrença no movimento comunista ao dizer:

It's no secret that my sympathy for the Communist cause was drastically shaken by The God That Failed. That book disturbed me so profoundly - really rocked me - that I wrote letters to Spender and Koestler and others to find out if the book was actually cold fact. Then the Hungarian uprising and Soviet intervention shook me even further. I ought to point out that merely being violently anti-Communist and anti-Soviet have not particularly helped the Left in Britain. It has splintered and debilitated it. Something more positive is necessary, some goal, some vision.¹

1 - Walter Wager (ed.), The Playwrights Speak (Great Britain: Longmans, 1969), p. 225.



Se, por um lado, o sistema comunista implantado na Rússia não acabou com as injustiças sociais, no que concerne às massas urbana e rural, por outro, ele falhou em fornecer uma melhor organização da sociedade. Wesker parte do princípio de que a possibilidade de mudança de um sistema social só pode ser bem sucedida se se levarem em consideração duas questões prioritárias: a educação das massas e o gradualismo. O marxismo prega a educação do proletariado, porém o resultado é a sua falsa conscientização através de "slogans." Ele é educado para aceitar a ideologia do partido. Para Wesker, é preciso dar ao homem condições plenas para o desabrochar da sua personalidade. Só assim será possível a verdadeira conscientização da classe trabalhadora e o conseqüente enfraquecimento das injustiças e das desigualdades sociais. Além disto, o dramaturgo advoga a necessidade de serem graduais as mudanças do sistema capitalista para o socialista. As transformações repentinas e violentas têm conseqüências traumatizantes e desastrosas, além de serem ineficazes: haverá sempre uma ligação entre o que a sociedade foi e o que ela será. Esta é a razão pela qual o autor condena a violência e a imposição bruscas. Para ele, essa não é a maneira de se conseguir uma melhoria das condições de vida.

Tais soluções parecem ser uma imposição das condições inglesas do pós-guerra, uma vez que a criação do "Welfare State" tornou praticamente inexecutável o tipo de socialismo que florescia antes da segunda guerra mundial. Os obstáculos à maior socialização britânica são tanto internos como externos. Entre os primeiros arrolam-se a força, a experiência e a pujança do capitalismo inglês que controla as áreas principais da economia nacional; quanto aos segundos,

alistam-se a extrema dependência da Grã-Bretanha aos Estados Unidos, e o nível de vida relativamente alto da população. Como o capitalismo americano se opõe ao socialismo, existe um conflito entre a política de socialização e a política de dependência à ajuda norte-americana. Daí o sistema inglês ain da se constituir em sistema capitalista.²

Neste aspecto, as peças Chicken Soup e The Kitchen são bastante ilustrativas. Na primeira, as convicções socialistas da família Kahn e do pequeno grupo de amigos, no período que antecede a guerra, são firmes e se traduzem por atividades anti-fascistas: eles engrossam as fileiras dos que lutarão para impedir a marcha dos fascistas em Londres. A participação de todos é entusiástica, nada os atemoriza. Na opinião de um deles, "if they'd have dropped a bomb today we wouldn't have been frightened. Christ! What a day! (p.26)

Harry e Sarah Kahn percebem todo o valor do socialismo, embora de maneira diferente. Para ele, o socialismo como solução imediata é mera utopia. A sua geração e a de seus filhos não verão jamais o socialismo puro. Somente as descendências futuras poderão sentir os benefícios da ação deles, apesar de todos os erros cometidos. Sua fé no socialismo está contida no comentário que faz ao ver sua jovem filha chamar os amigos de "camaradas": "Comrades! And we didn't force her to be in the pioneers. Wasn't necessary. I tell you, show a young person what socialism means and he recognizes life! A future!"(p. 32) Quanto à Sarah, o socialismo é um modo de vida imediato e, como tal, precisa ser vivido com fé, calor humano e convicção, para que as pessoas possam ensinar

2 - Ver "Socialismo na Grã-Bretanha" em Socialismo de Paul M. Sweezy (Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967).



o amor e os sentimentos de fraternidade.

Após a segunda guerra mundial, a situação muda. Com o advento do "Welfare State" e o conseqüente progresso material na sociedade industrializada, os amigos abandonam o partido comunista, um a um, e se lançam freneticamente na luta pelo sucesso de suas lojas. Na verdade, as pessoas sempre sonham em se tornar capitalistas. Uma vez passadas as dificuldades, esquecem-se dos seus ideais. Daí a mágoa de Sarah:

So I'm still a communist! Shoot me then! ~~Yes!~~
I'm a communist! I've always been one - since
the time when all the world was a communist.
You know that? When you were a baby and there
was unemployment and everybody was thinking
so - all the world was a communist. But it's
different now. Now the people have forgotten.
I sometimes think they're not worth fighting
for because they forget so easily. You give
them a few shillings in the bank and they can
buy a television so they think it's all over,
there's nothing more to be got, they don't
have ~~to think any more!~~. (p. 73)

Em The Kitchen, a classe operária sente que o serviço é oprimente, porém não reage. Alienados e acomodados a um "status quo," transferem toda a sua energia para os problemas mais imediatos: seus casos amorosos, suas brigas sem conseqüência. São diversas as causas do seu acomodamento: nenhum dos cozinheiros se queixa de má remuneração. Isto significa que o patrão lhes paga bem. Aliás, o próprio Marango o afirma: "Never mind, I pay you well. Just work, that's all, just work well." (p. 115) Além do mais, eles não têm um ideal a nortear-lhes a vida. Queixam-se do excesso de trabalho, da rotina, porém não se perguntam as causas desta situação e, conseqüentemente, não são impelidos a tentar mudar o sistema. Por último, falta-lhes a educação, substrato indispensável à promoção das massas na escala social. É por isto que a revol

ta não existe nesta peça. As palavras do dramaturgo em "Two Snargling Heads" são claras a este respeito: "a capitalist society would be only too pleased to keep us in a numbed state of stupefaction. If we are stupefied then we are a quiet and harmless mass..."³

Portanto, Chicken e The Kitchen mostram duas tendências do período pós-guerra que dificultam a imposição do socialismo: de um lado, o progresso material que transforma os antigos adeptos em capitalistas e, do outro lado, a massa acomodada e alienada.

Se, para Wesker, o gradualismo é a solução que convém à Inglaterra, nas circunstâncias atuais, isto não significa que seja uma solução fácil ou simplista. As dificuldades encontradas são inúmeras: em primeiro lugar, existe o perigo de esse socialismo se tornar excessivamente utópico e, deste modo, ineficaz. O exemplo ocorre em Jerusalem. Quando Ada e Dave se desiludem com o ritmo tomado pelo comunismo e culpam as cidades industrializadas pelo caos da vida moderna, eles decidem partir para suas próprias experiências e viver um socialismo individual nos moldes morrisianos.⁴ Eles resolvem abandonar a cidade onde o homem tem de enfrentar os aglomeramentos humanos cada vez mais compactos, as condições de vida cada vez menos salutaras, e os problemas habitacionais

3 - Fears of Fragmentation, op. cit., p. 38.

4 - No Suplemento Literário do The Times de doze de dezembro de 1963, há um artigo sobre Arnold Wesker no qual aparece um comentário interessante sobre as idéias morrisianas do dramaturgo. O autor do artigo cita estas palavras de Wesker: "The only book by Morris that I've ever read is News from Nowhere: I've glanced through a few of his essays - he has such fascinating things to say about trade unions - but I thought I should read some more and find out what people mean when they talk about my Morrisian ideas. Ver Michael Marland(ed.), Arnold Wesker, op. cit., 7.

aumentando dia a dia. Rejeitam a idéia de trabalhar nas fábricas onde as pessoas se odeiam e se embrutecem pelo serviço mecanizado, vivendo como estranhos entre si e no meio de seus familiares também. Ao invés disso, Dave vai se dedicar às artes e ofícios, dono de si, e livre do jugo do industrialismo e da máquina: irá fabricar móveis por suas próprias mãos, pelo prazer de criar e pela satisfação de ver a matéria bruta se transformar em objeto de arte.

A idéia é atraente, não só pelo inusitado da atitude deles, como também pelo isolamento que o casal se impõe. De nada valem as súplicas da família. Tampouco os dissuade do seu propósito o relato de Libby Dobson,⁵ o amigo de Dave que conviveu com ele na Índia, e que havia tentado viver o socialismo baseado nas idéias de Robert Owen,⁶ mal sucedido, porém.

Indiferentes às opiniões contrárias, Dave e Ada lu-

5 - Na peça, Libby narra como ele dividiu a herança deixada por seu pai com outros quatro jovens mecânicos para abrirem uma oficina e trabalharem sem serem explorados por ninguém. Com o dinheiro que economizassem, fariam o mesmo com outros mecânicos e o processo se repetiria. Suas palavras revelam seu desencanto: "Can you guess the hell of a time they had planning to buy me out? Democracy, mate? I spit it! Benevolent dictatorship for me." (pp. 182-83)

6 - Robert Owen (1771-1858), sociólogo inglês, é considerado o fundador do socialismo britânico. Foi um líder dos grandes movimentos da classe operária e um crítico das doutrinas econômicas políticas. Escreveu várias obras, entre as quais O Livro da Nova Moral Universal. Graças à sua inteligência e trabalho, tornou-se, em 1790, diretor de uma fábrica de tecidos em Glasgow e, em 1800, de outra, em New Lenark, nas quais aplicou os oito pontos capitais de que consta sua obra, sobretudo o que diz respeito ao trabalho de menores e ao ambiente moral do operário. Obteve do Parlamento Inglês que reduzisse as doze horas de trabalho para dez em média, proibindo o trabalho para menores de dezoito anos. Interessou-se em resolver o problema dos desempregados, mas não encontrou apoio. Foi para os Estados Unidos, porém fracassou. De volta à Inglaterra, quis implantar o cooperativismo, tendo sido mal sucedido mais uma vez.

tam para sobreviver. Enfrentam a concorrência com as fábricas, que vendem mais barato, bem como a falta de crédito nos bancos, para conseguir um empréstimo necessário à compra de máquinas. Ao cabo de dez anos sua visão idílica se desvanece.

O perigo deste empreendimento está no isolamento do casal da sociedade. Ora, o socialismo tem por objetivo ~~propiciando~~ ^{propiciar} melhores condições de vida ao indivíduo vivendo dentro de uma comunidade. Não se pode abstrair o homem do contexto social. Não é, pois, pela fuga e pelo isolamento que os problemas se resolvem. Além disso, Dave e Ada tentam, a princípio, ignorar o processo da industrialização. Este, no entanto, é irreversível. Quando surge a necessidade de competir com as indústrias, Dave não tem outra alternativa a não ser decidir-se pela compra de máquinas. Por outro lado, eles são dependentes da vida na sociedade que rejeitam: os homens que fazem a mudança, o patrão que lhes dá emprego, o ajudante que os auxilia na fábrica de móveis, o carteiro que lhes traz a correspondência de Londres, o trem que tomam para ir à cidade, os bancos que lhes podem fornecer um empréstimo, enfim, todo um sistema que existe e que lhes é imprescindível.

Como se vê, a utopia "à la Morris" é um dos riscos do gradualismo. O outro perigo está no fato de que quando o gradualismo é mais atuante, ele acaba enfrentando os mesmos riscos a que estão sujeitos os governos autoritários ou o próprio marxismo: a eliminação do líder, ou a sua absorção pelo sistema, ou ainda o seu comprometimento com o sistema e a conseqüente deturpação dos seus objetivos. São três as peças de Wesker que apresentam estes perigos: The Nottingham Captain, Chips e Golden City, respectivamente. Em todas essas

peças surge um líder e todos eles têm suas causas traídas pelo sistema.

Em The Nottingham Captain, os Luddites constituem a ralé. Não são revolucionários nem têm intenção de derrubar o governo. Contudo, é preciso persuadi-los de que deveriam ou poderiam fazê-lo. O encarregado governamental destinado a esse fim tem que desempenhar uma missão simples: "to enable those in power to remain in power. When powerful men are threatened they become self-righteous, traidores must be found. That was my job - find traidores, and if there were none, create them."(p. 48) Não havia um líder. Jeremiah Brandeth, o capitão de Nottingham, decide liderar o movimento, a fim de por termo à mieéria das massas. A insurreição dura apenas quarenta e oito horas. Quando os Luddites chegam a Nottingham, os milhares de homens que deveriam se juntar a eles, não estão lá. Traídos, esfomeados, e perseguidos por seus oponentes, fogem por todas as direções e se dispersarem pelos campos, jogando fora suas armas. Brandeth e dois amigos são presos. Um tribunal de julgamento é forjado e todos os três são condenados por crime de alta traição: tentativa de subversão, de deposição do governo e rejeição da constituição. São enforcados e decapitados. A pena de esquartejamento dos corpos é cancelada por misericórdia do Príncipe Regente em nome de Sua Majestade.

Se a violência é o método usado pelo governo em The Nottingham Captain, para eliminar o líder, em Chips é a astúcia dos dirigentes que prevalece. A tática empregada por eles consiste em corromper e, conseqüentemente, absorver o líder. Toda vez que o oponente se torna forte, é preciso deixá-lo exprimir seus sentimentos, elogiar sua inteligência e nomeá-lo

ou elevá-lo a um alto posto governamental. É o que ocorre a Pip. Desde o princípio, ele se destaca dentre os recrutas por suas atitudes e seu modo diferente de ser. Portanto, os oficiais lhe demonstram pouca receptividade e bastante desconfiança porque percebem, de imediato, que ele não pertence ao meio ambiente do qual todos os recrutas vêm. Sua condição de filho de um general reformado, seu sotaque característico, seu desprezo pelas classes trabalhadoras atestam as diferenças profundas existentes entre Pip e os demais recrutas. Por outro lado, Pip menospreza a classe alta à qual pertence. O Comandante Wing percebe, logo no primeiro contato, insolência em sua maneira de olhar: "take that glint out of your eyes, your posh tones don't fool me." (pp. 25-26)

Pip se revela, pois, um rebelde, e seu objetivo imediato é conquistar a simpatia de todos os recrutas. A narrativa do passado histórico de sua família não os impressiona, principalmente a Charles, o jovem que mais se opõe à sua ação. O passo importante, dado em seguida por Pip, ocorre na festa de Natal quando ele passa a dirigir o grupo, rebelando-se contra as sugestões do Comandante Wing quanto à demonstração de talento de cada um deles. Wing percebe a atitude de Pip e o intercepta, sem resultado:

Quite the little leader, aren't you, Thompson?
Come over here, I want a word with you in private. ...Why are you fighting me, Thompson?
We come from the same side, don't we? I don't understand your reasons, boy - and what's more you're insolent.(p. 42)

A partir desse episódio, a atitude de Charles para com Pip começa a mudar. Com a cena da incursão para o roubo das garrafas de coca-cola, Pip se transforma em verdadeiro

líder, admirado por Charles, embora haja os que ainda duvidem de sua autenticidade, como Dickey, um dos recrutas.

A oposição a Pip, por parte dos oficiais, se intensifica. Pip se recusa à prática de transpassar um boneco com a baioneta. Entretanto, o oficial piloto percebe que não existe heroísmo em sua atitude; pelo contrário, seu objetivo é um só: ele almeja o poder. Sua tática, largamente empregada pelos rebeldes, consiste em se infiltrar entre o inimigo e espalhar a rebelião entre eles. Uma vez descoberto o motivo de Pip, ele se rende. Submete-se à prática da baioneta. Charles descobre que os recrutas estavam certos ao julgar Pip como pertencente à classe dos oficiais: "You're one of them - you're just playing games with 'em, and us mugs is in the middle - I've cottoned on now.... I'll do what you want, Pip." (p. 66) E Pip se transforma em um dos oficiais.

Na peça Golden City, o líder se compromete com o sistema e o resultado é a deturpação do seu objetivo. Senão, observe-se: Andy quer construir seis cidades. Primeiramente, o Presidente do Planejamento das Cidades se recusa a se interessar pela construção das mesmas, como tinha sido prometido durante a guerra. Andy resolve construí-las sozinho, ajudado por amigos. É preciso, entretanto, o apoio dos sindicatos, dos industriais e do Ministro do Planejamento. Os líderes sindicais forçam Andy a desistir do projeto de construção de cinco das seis cidades planejadas. Recusam-se a prometer a recomendação do financiamento das indústrias em pelo menos uma delas. Durante os dez anos em que a cidade cresce, Andy espera que o Congresso vote a favor das indústrias, indispensáveis ao sucesso do empreendimento. O Ministro do Planejamento e os industriais prometem ajuda. No entanto, os sindi-

catos não votam a favor da industrialização da cidade.

Andy não trai sua causa. Entregando-se de corpo e alma à sua luta, ele tenta concretizar a tarefa a si imposta, qual seja, a de melhorar o meio de vida das pessoas. Corre todos os riscos, inclusive o de tudo perder. Na realidade Andy sacrifica sua integridade como arquiteto, presencia o desmantelamento de seus planos, e se isola do convívio social dos amigos. A recompensa para seus esforços se resume na promessa de erigir o segundo prédio do sindicato, na cidade, o financiamento das casas dos últimos dez mil habitantes, e é ainda agraciado com o título de "Sir" num faustoso banquete.

Na epígrafe da peça o dramaturgo cita um trecho da conferência proferida por William Morris sobre o socialismo. Nele, o artista inglês alerta as pessoas para o perigo da corrupção existente dentro do movimento socialista, mancomunando-se com o capitalismo, pelo fato de os líderes sindicais não mais representarem nem defenderem os direitos da classe operária:

... and accordingly the Trade Unionists and their leaderr who were once the butt of the most virulent abuse from the whole of the Upper and Middle classes are now praised and petted by them because they do tacitly or openly acknowledge the necessity for the master's existence; it is felt that they are no longer the enemy; the class struggle in England is entering into e new phase, which may even make the once dreaded Trade Unions allies of capital, since they in their turn form a kind of privileged group among the workmen; in fact they now no longer represent the whole class of workers as working men but rather as charged with the office of keeping the human part of the capitalists' machinery in good working order and freeing it from any grit of discontent...

Now that's the blind alley which the Trade Unions have now got into; I say again if they are determined to have masters to manage their affairs, they must expect in turn to pay for

that luxury... remembering that the price they pay for their so-called captains of industry is no mere money payment - no mere tribute which once paid leaves them free to do as they please, but an authoritative ordering of the whole tenor of their lives, what they shall eat, drink, wear, what houses they shall have, books, or newspapers rather, they shall read, down to the very days on which they shall take their holidays like a drove of cattle driven from the stable to grass.⁷

Como se vê, a profecia de W. Morris se cumpriu, pois hoje os sindicatos se constituem em uma fase do capitalismo. São eles que mantêm um Partido Trabalhista na Inglaterra. A maior parte dos seus membros e líderes são socialistas teóricos. Há sempre em pauta um e outro programa de transição para o socialismo, mas eles não almejam outra coisa que o capitalismo.

Essas peças revelam que Wesker está côncscio das dificuldades da imposição gradual do socialismo. Mesmo assim, ele se atém a seu socialismo, que é bastante pessoal, persistente e a longo prazo. É pela educação das massas menos favorecidas que sobrevirão os efeitos desejados. Portanto, não há outra maneira de conscientização a não ser esta, que vem de dentro do indivíduo, e que conserva seu humanismo. A ilustração desse ponto de vista se encontra em Roots. Nela, Ronnie consegue, com amor e perseverança, inculcar na mente de Beatie, sua namorada, suas idéias sobre sociedade, cultura, política e amor. Beatie, praticamente analfabeta, consegue, ao cabo de algum tempo, transformar-se numa pessoa conscientizada, portadora de uma nova visão do mundo.

O socialismo de Wesker não esmaga o individualismo,

7 - Pronunciada no dia oito de março de 1886, no Victorian Hall, em Norwich, apud Wesker em Golden City, p. 21.



a exemplo do que acontece no regime comunista. Neste, o sufocamento da iniciativa individual prejudica o padrão de vida e torna-a monótona e aborrecida. Já o dramaturgo prega um individualismo que não seja incompatível com a vida em sociedade, em outras palavras, um socialismo que não suprima o individualismo.

Esta é a razão pela qual as relações humanas são tão importantes para um escritor essencialmente político, como Wesker o é. Aqui também se encontra a explicação para o fato de o autor escrever suas últimas peças sobre relacionamentos humanos. Em Menace, The Four Seasons, The Friends e The Old Ones, suas personagens não pretendem transformar a sociedade em que vivem. Voltam-se, agora, para seus conflitos pessoais, tentando resolver, ou, pelo menos, entender seus dramas íntimos. Aparentemente, as peças não apresentam problema social algum. No entanto, o dramaturgo desenvolve um conceito muito importante de socialismo, qual seja, o de que as pessoas nunca estão sozinhas em suas aspirações e lutas. Para o autor, esta noção é uma parte tão essencial do conceito de socialismo quanto o são suas idéias nas peças obviamente políticas.⁸

Assim, em Menace, Garry e sua namorada procuram animar os vizinhos do prédio de apartamentos e compreender seus problemas; em The Four Seasons, Adam e Beatrice tentam, em vão, ajudar-se mutuamente; em The Friends, a presença de Esther, viva e depois morta, reanima os amigos; em The Old Ones, Sarah imprime ânimo e coragem aos velhos.

Por conseguinte, as idéias políticas do escritor relacionam-se ao que Sarah Kahn diz na cena final de Chicken

8 - Ver Marowitz, Charles e Simon Trussler(ed.), Theatre at Work (London: Methuen & Co. Ltd., 1967), p. 88.

Soup, quando todos abandonam o partido: "you've got to care, you've got to care or you'll die." (p. 75) É este conceito de "care" que torna o socialismo de Wesker humano e diferente dos demais. É preciso mudar os seres humanos para poder ~~trans~~ferir a estrutura esdrúxula do sistema social em vigor. Não será pela força e violência que eles serão transformados. O processo é lento e é preciso pôr amor na tarefa de mudar o indivíduo e, conseqüentemente, a sociedade. Caso contrário, repetir-se-á o erro dos regimes ditatoriais desumanos.

Um outro objetivo político de Wesker nas peças de relacionamento humano é provar que o socialista não é uma pessoa fria, materialista, insensível e cruel, como é voz corrente. Esta noção errônea resultou da propaganda dirigida pelos governos anti-comunistas. Quer o socialista viva num regime comunista ditatorial, quer num capitalista, ele é uma pessoa humana: tem suas desilusões, anseios, frustrações, esperanças, falhas e méritos.

É notória, pois, a evolução do socialismo do dramaturgo. Suas peças atestam as diferentes fases de influência que o autor sofreu: abandona o comunismo ao perceber a deturpação das idéias socialistas e passa a defender uma posição gradualista. Os riscos são vários. Entretanto, não há outra alternativa a não ser esperar que a mudança dos indivíduos transforme a estrutura das sociedades. Seu socialismo está, pois, intimamente relacionado com às suas idéias culturais e humanísticas.

CAPÍTULO 2

ASPECTOS SÓCIO-CULTURAIS

Uma das preocupações que afligem Wesker e que se manifestam constantemente em sua obra, é a maneira como a arte se encontra minimizada nos tempos atuais. Observando o modo de viver das pessoas, o dramaturgo se certifica de que uma grande maioria não se entrega, de corpo e alma, ao processo da vida. Muito cedo ele chama a atenção para este aspecto quando diz:

I believe working, playing, laughing, crying, eating, singing, dancing, studying, leisure and creative art to be not separate aspects of living, for separate people, but natural manifestations of the whole act of living for everyone to engage in and enjoy.¹

No entanto, a falta de incentivo, de um lado, e as condições sociais vigentes, do outro, não possibilitam o desenvolvimento intelectual e cultural das massas que, amorfas e desorientadas, se deixam levar pelo processo do embotamento e da insensibilidade. Assim, a arte, que deveria atingir a todas as pessoas, indistintamente, torna-se privilégio de uma pequena minoria.

A fim de combater este "status quo," Wesker vem se dedicando ao desenvolvimento da arte, ora alertando as pessoas por meio de palestras ou discursos políticos, ora atuando

1 - Ver "O Mother, is it worth it?", conferência proferida em Oxford aos estudantes do Festival de drama, em 1960, publicada em Fears of Fragmentation, op. cit., pp. 15-16.



do como mentor e diretor do Centro 42,² ou ainda mostrando falhas e sugerindo soluções nas suas peças. Em todas estas atividades o dramaturgo tem relembrado e defendido o papel primordial da arte, qual seja, excitar a mente humana. Ao defender este princípio, Wesker está ciente de que a conscientização das pessoas para os problemas político-sócio-culturais de sua época só é possível para as que têm sensibilidade, discernimento, visão, e que estes atributos só se adquirem pela cultura. Deste modo, a pessoa que é despertada ou estimulada por um quadro de pintura, tem condição de ser des-

-
- 2 - O Centro 42 nasceu da necessidade de promover e encorajar a participação dos membros dos sindicatos ingleses nas atividades culturais da comunidade. Seus objetivos eram: estabelecer um centro que abrigasse todas as artes sob o mesmo teto; manter sua companhia teatral própria, bem como orquestra, departamento de artes visuais, banda de "jazz," etc.; servir em âmbito local e, quando convidado, em áreas mais afastadas; encorajar associações locais a organizar seus próprios números, com o Centro fornecendo programas de seu repertório. Todos estes objetivos seriam norteados por um princípio importante: a arte é um direito e uma necessidade de toda comunidade civilizada e, como tal, seria subsidiada, jamais forçada a pagar por si mesma. Em 1961 e 1962, antes de ser criada a sede do Centro, Wesker aceita convites para montar festivais, a fim de testar a validade de seus objetivos. Foram realizados seis festivais em seis cidades diferentes: Leicester, Nottingham, Birmingham, Bristol, Hayes e Southall, todos eles bem sucedidos. Surgem os primeiros donativos para financiar o projeto da construção do Centro. A idéia de transformar a Round House (edifício construído no século dezanove como estação terminal) na sede do Centro toma corpo a partir de 1962. Em 1964, a Round House foi doada ao Centro 42. No ano seguinte, tem início uma campanha para angariar fundos necessários à sua remodelação. Em 1965 o arquiteto francês Renée Allio desenha o projeto. Houve uma reformulação deste, porém, a essência do Centro 42, conforme idealizada por Wesker, foi destruída: tornou-se impossível pela carência de meios financeiros e pela localização do prédio, não condizente com seus objetivos. Nos anos de 1966 e 1967, o corpo administrativo resolveu que a única maneira de levar os planos adiante seria através de dinheiro arrecadado pelo próprio Centro (pelo arrendamento do prédio durante sete anos, prazo suficiente para efetuar o projeto.) O espírito do Centro 42 estava, pois, distorcido. Wesker se afasta do Centro.



pertada para o problema da injustiça social; a pessoa que é capaz de se comover com os aspectos morais de uma obra de arte, pode se comover com os aspectos morais de uma querela política ou econômica; ao passo que, aquela que for indiferente e insensível ao mundo que a cerca, que não indaga sobre a maneira de viver das pessoas, torna-se entorpecida. Nas palavras do autor, "the heart that is open is always open, the mind that questions, questions all things, and the human spirit that moves is always moving."³ Somente pela arte pode, pois, o homem quebrar a barreira de mitos que o confunde, amedronta e limita, para se transformar em verdadeiro ser humano.

A peça de Wesker que mostra mais nitidamente os resultados do torpor e da alienação em que se encontram as pessoas é Roots. Nela, o dramaturgo contrasta duas maneiras de ser, dois modos de vida: de um lado, Beatie, porta-voz de Ronnie, o jovem que representa uma minoria urbana intelectualizada e conscientizada, preocupada com problemas sócio-culturais e com o desenvolvimento educacional das massas; por outro lado, os Bryants e os Beales, representantes da zona rural, lavradores não conscientizados, carentes de qualquer grau de escolaridade, falhos de boas maneiras, alheios aos problemas de sua época. As divergências entre eles são gritantes. Os Bryants e os Beales são apáticos, conformados. Levam uma vida monótona: tudo transcorre na mesma rotina de sempre. Muito pouca coisa os assombra. Preocupam-se com as intrigas corriqueiras, com as brigas em família, e os últimos diz-que-diz-ques. Rudes na maneira de ser, não demons-

3 - Fears of Fragmentation, op. cit., p. 37.



tram afetividade uns pelos outros. Beatie, por sua vez, difere da família. Como Ronnie, ela é exuberante, cheia de vida, explosiva, a ponto de sua mãe surpreendê-la com este comentário: "Thank God you come home sometimesgal - you do bring a little life with you anyway."(p. 116)

Ao contrastar estes dois modos de ser, o escritor demonstra que, voltados para si, para seus problemas e para seu pequeno mundo, esses lavradores dificilmente sairão do estado de ignorância e de entorpecimento em que se encontram, pela falta de condições econômico-sócio-culturais, bem como pela mentalidade estreita que rejeita toda e qualquer tentativa de mudança.

Se em Roots Ronnie se revolta contra a ignorância, a alienação, a inércia e a mediocridade dos lavradores, em Chips o mesmo ocorre com Pip, ao se rebelar contra a classe dos trabalhadores urbanos. Nesta peça, as pessoas também não têm a oportunidade de gozar a beleza e as riquezas que a vida lhes oferece. O episódio que demonstra este ponto de vista é aquele em que Pip conta como, um dia, ao entrar em um café, depara com um velho cujo aspecto vulgar e aquiescente o surpreende e repugna:

WHY should I have been surprised? I'd seen his face before, a hundred times on the front pages of papers reporting a strike. A market man, a porter, or a docker.... His eyes kept watering, and each time they did that he'd take out a neatly folded handkerchief, unfold it and, with one corner, he'd wipe away the moisture, and then he'd neatly fold it up again and replace it in his pocket. Four times he did that, and each time he did it he looked at me and smiled.... And then I saw the menu, stained with tea and beautifully written by a foreign hand, and on top it said - God I hated that old man - it said 'Chips with everything'. Chips with every damn thing. You breed babies and you eat chips with everything.(p. 21).

Para Pip, esse velho representa milhares de trabalhadores que se satisfazem somente com "have babies... eat chips and... take orders"(p. 28); em outras palavras, Pip se refere ao fato de as pessoas se contentarem com o pouco que a vida lhes oferece, aceitarem tudo de maneira complacente, e nada fazerem para mudar o estado em que se encontram.

A mesma situação ocorre em The Kitchen onde as personagens se submetem a um trabalho mecânico, alienador, que ocupa a maior parte do tempo de suas vidas, roubando-lhes qualquer gratificação e possibilidade de prazer. No caso de Roots e Chips, os resultados são a alienação, a ignorância, a inércia e a mediocridade. Em The Kitchen existe, realmente, uma rebeldia. No entanto, ela não é dirigida e as consequências mais relevantes são a agressividade e a violência para com as pessoas.

Um outro fator que Wesker combate em suas obras relaciona-se com a maneira como as pessoas se deixam fossilizar pelos meios de comunicação de massa, bem como pelo sistema, os quais lhes impõem o modo de vida. Desta maneira, em Roots, Jimmy, o cunhado de Beatie, diverte-se lendo revistas em quadrinhos, e não consegue entender como Ronnie pode encontrar entretenimento tocando um instrumento musical, dedicando-se à pintura, lendo livros ou conversando com os amigos. Na realidade, Ronnie não nega certo prazer que a arte popular proporciona e tem proporcionado. Ele combate o fenômeno da trivialidade, portador de um clima de indiferença e rejeição de qualquer manifestação, seja ela boa ou má. Quando Ronnie diz:

There's nothing wrong with comics only there's something wrong with comics all the time.
There's nothing wrong with football, only there's something wrong with only football.

There's nothing wrong with rock'n'rolling,
only God preserve me from the girl that can
do nothing else!(p. 89)

ele não critica as pessoas que, de vez em quando, despendem parte do seu tempo lendo "gibis," indo ao futebol ou ouvindo música jovem. Sua crítica se estende aos Jimmys que não lêem nada a não ser estórias em quadrinhos, que não se entretêm de outra maneira a não ser assistindo a uma partida de futebol, ou que ouvem tão somente "rock'n'roll."

Numa outra cena dessa mesma peça, Beatie se revolta contra sua mãe quando esta desliga o rádio no momento em que a emissora está levando ao ar a Quarta Sinfonia de Mendelssohn:

No wonder I don't know anything about anything. I never heard nothing but dance music because you always turned off the classics. I never knowed anything about the news because you always switched off after the headlines. I never read any good books 'cos there was never any in the house.(p. 127)

É a visão da nova Beatie, influenciada por Ronnie, que se choca com o mundo de Mrs. Bryant, mundo este que só é abalado por notícias de morte, brigas ou doenças. Mrs. Bryant é incapaz de se emocionar com a letra de uma canção, porque "it's the tune I like. Words never mean anything" (p. 115) e não compreende como alguém possa se aborrecer "with a radio and television an' that? I go to hell if she's bored!" (p.146)

Em The Friends, Manfred, a exemplo de Ronnie, ataca a aquiescência e a mediocridade da classe trabalhadora, ao se deixar cretinizar pelas telenovelas monótonas e sem fim. São estórias insípidas que refletem a vida igualmente insípida das pessoas: o vídeo devolve a essas pessoas a imagem

que elas têm de si mesmas. O perigo está em que os filhos desta geração de pais alienados irão copiar "not... their parents' real life, but the watered-down version other people have made of their parents' real life on the telly." (p. 49)

Este processo resulta numa arte insípida e degenerada: a arte imita a vida, que por sua vez imita a arte e assim, sucessivamente, irá se enfraquecendo e definhando. Em outras palavras, os novos escritores retratarão, em seus livros, esta geração contemporânea cuja vulgaridade se duplicou: ao invés de ela ter sido influenciada pelos pais verdadeiros, acabou assimilando a imagem de seus pais que os escritores de telenovelas apresentaram no vídeo. Portanto,

there'll be stories about their children and their children's children, and the characters on the screen will become more and more feeble ...and the more banal their utterances the more like real life it'll seem until one day the screen will just be blank, an electronic fog, and they'll sit there and accept it and say nothing. (p. 49)

Wesker não nega que seja indispensável estabelecer uma identificação do telespectador com a ação e, frequentemente, com os protagonistas; mas isto é conseguido levando-se o público aos protagonistas e não no sentido contrário. É preciso, pois, elevar os espectadores acima de si próprios, colocando-os na pele de um estranho.

O problema básico dos lavradores de Norfolk, do homem comum das sociedades afluentes, está em que eles não se importam com o progresso, com o desenvolvimento do mundo, com as últimas descobertas e invenções, porque tudo isto implica em esforço mental, conscientização e responsabilidade. A alienação, portanto, é mais cômoda. A melhor maneira de não

se preocupar é ligar o rádio, assistir à televisão ou ir a um cinema; em resumo, fazer qualquer coisa, contanto que não se pense. Este tem sido o modo de vida de milhares e milhares de pessoas que não se preocupam em indagar, em procurar as causas para os sintomas que as afligem, em lutar por algo realmente válido. São todos dominados pela preguiça mental, surdos e cegos ao menor sinal de transformação. Devido à sua insensibilidade, inércia e comodismo, não há a preocupação de os artistas, escritores, políticos dar-lhes senão o que há de pior, ou seja, de terceira categoria, como diz Beatie em Roots:

The slop singers and the pop writers and the film makers and women's magazines and the Sunday papers and the picture strip love stories - that's who come along, and you don't have to make no effort for them, it come easy. 'We know where the money lie,' they say, 'hell we do! The workers've got it so let's give them what they want. If they want slop songs and film idols we'll give 'em that then. If they want words of one syllable, we'll give 'em that then. If they want the third-rate, blust! We'll give 'em that then. Anything's good enough for them 'cos they don't ask for no more!' The whole stinkin' commercial world insults us and we don't care a damn. Well, Ronnie's right - it's our own bloody fault. We want the third-rate - we got it! We got it! ... (p. 147-48)

Em Chips, como Ronnie/Beatie e Manfred, Pip rejeita a idéia de que "only rubbish is good for the masses."⁴ Quando o Comandante Wing sugere que os recrutas animem a festa de Natal com uma demonstração de seus talentos, recitando algo sujo, Pip pede a Andrew que declame um poema de Robert Burns, no melhor sotaque escocês. Andrew opta por uma elegia anônima do século dezessete chamada "A lyke-wake dirge." Sur

4 - Fears of Fragmentation, op. cit., p. 22.



preso ante a inesperada reação dos recrutas, Wing sugere algo mais alegre, como uma canção de Elvis Presley. Mais uma vez, instigados por Pip, eles cantam uma velha canção folclórica de revolta e protesto, "The Cutty Wren." Ao opor a elegia à piada indecorosa, ou a canção de protesto ao último sucesso de Elvis Presley, Pip alerta os jovens recrutas para combater o "status quo." E os oficiais reconhecem, de imediato, que Pip não pertence à massa apática e amorfa. Ele não se deixa levar pela maré da vontade e dos caprichos da classe dominante, que considera os dominados como sendo seres inferiores, sem vontade nem querer, pessoas que se satisfazem com qualquer insignificância.

Na peça Golden City, a situação se repete. Andy pensa construir casas modernas e confortáveis, de acordo com o gosto e as necessidades das pessoas que vão habitá-las. Entretanto, ele é forçado a desistir da idéia: ficariam mais caras e, na opinião geral, para as massas, qualquer coisa é válida.

Como se vê, dentre todas essas personagens, somente Pip consegue se rebelar contra a classe dominante e impor sua vontade. Mas Pip faz parte de uma minoria rebelde. Ademais, ele não pertence à classe inferior, nem é alienado à cultura e às transformações de sua época.

A separação entre as massas e a cultura resulta num outro tema corrente nas peças de Wesker, qual seja, a falta de comunicação. Este tema é praticamente comum a todos os autores modernos, entre os quais, T.S.Eliot. No entanto, Wesker focaliza o problema de um ângulo um pouco diferente, pois é do ponto de vista das classes inferiores. Neste sentido, o dramaturgo é o primeiro a dar-lhe a atenção que merece.



Assim, em Roots, a inferioridade e a pequenez dos trabalhadores rurais também é demonstrada pela linguagem que usam. Devido à limitação de seu mundo, de seus interesses e necessidades, sua linguagem é pobre e deficiente. Eles são incapazes de discutir, dialogar ou inquirir. Desta maneira, o palrar incessante de Mrs. Bryant reflete a estreiteza de sua mente; sua recusa em julgar o problema moral proposto por Beatie, quando diz "don't ask me gal - I follow decisions, I aren't makin' none"(p. 141) indica sua preguiça mental; a hostilidade de Jimmy em debater assuntos políticos implica em sua alienação; e as brigas que geram o silêncio, portanto, a incomunicabilidade entre os membros da família Bryant, atestam que as coisas vão mal entre eles. Beatie, entretanto, difere dos seus familiares: ela se espanta ante sua incapacidade de se comunicar: "an English girl born and bred and I couldn't talk the language - except for to buy food and clothes."(p. 90) Seus problemas de comunicação não resultam da introversão ou indiferença, pois Beatie é expansiva e interessada. Acontece que, alertada por Ronnie, ela está ciente da necessidade de se abrir para o mundo. Suas dificuldades, porém, são de ordem intelectual. Ao se referir à impossibilidade de se comunicar com Ronnie, ela se compara a uma escolar, para quem o professor se volta subitamente e faz uma pergunta, cuja resposta ela desconhece: "like at school, pick on you and ask a question you ent ready for."(p. 94)

Para Ronnie, a língua, veículo de comunicação, é como uma ponte, pela qual se vai de um lugar a outro: "and the more bridges you know about the more places you can see!"

(p. 90) E Macey, em The Friends, considera-as "gates, precious, magnificent - lovely!" (p. 22) É por meio da língua,

através da indagação, da troca de idéias, que as pessoas saem do estado de torpor em que se encontram, para se integrarem no processo da vida.

Por outro lado, o silêncio é o recurso usado pelas pessoas quando se sentem inadaptadas ao mundo. Em The Kitchen, Paul se espanta ante a muralha existente entre as pessoas, impedindo-as de se comunicarem:

Next door to me, next door where I live is a bus driver. Comes from Hoxton, he's my age, married and got two kids. He says good-morning to me, I ask him how he is, I give his children sweets. That's our relationship. Somehow he seems frightened to say too much, you know? God forbid I might ask him for some thing. So we make no demands on each other.
(p. 142)

Voltado para seus problemas, o homem moderno não consegue olhar à sua volta, observar seus semelhantes, abrir-se para o mundo e para as pessoas, ignorando, portanto, o princípio fundamental da fraternidade: dar-se aos outros. Cada vez mais ensimesmado, priva-se da alegria de viver, e se torna mais e mais solitário e indiferente a tudo e a todos. Seu silêncio traduz sua alienação.

Em Chicken, o alheamento de Harry também é demonstrado pelo seu silêncio. Nas brigas constantes com Sarah, ele resolve o problema pela evasiva ou pela fuga à casa de sua mãe, rejeitando o apelo da esposa: "talk with me. Talk, talk, Harry." (p. 45) Quando Ada e Dave se desiludem com o socialismo, sua alienação também se revela na maneira de evitar uma discussão ou de fugir a ela. Em Jerusalem, ao porem em prática suas idéias, a reação deste casal ainda é o silêncio. Sarah se indigna ante a mutismo de Ada: "what's the matter with you all of a sudden. Don't explain! Nothing she wants

to explain. No more talking. Just a cold, English you-go-your-way - and- I'll-go-mine! Why?"(pp. 163-64) Da mesma maneira, Beatrice, em The Four Seasons, emudece pelo sofrimento. Ela se recusa a falar até que a dor vá se mitigando com o passar do tempo. Em Golden City, ao ser posta de lado por Andy, Jessie silencia para somente extravasar a mágoa e a dor que a consomem, no final da peça. Após a morte de Esther, em The Friends, Roland cai no mutismo, somente despertando com o auxílio de Simone, nas últimas cenas. Nessa mesma peça, ao se sentir completamente só, Simone é incapaz de dizer a verdade aos amigos: Macey se torna seu intérprete até que ela recupere a coragem de falar por si. Portanto, se a dificuldade de comunicação implica em problemas de ordem intelectual, no caso de Beatie, ou embrutecimento, como acontece com os Bryants, em outras situações, como ficou claro, a ausência de comunicação, proposital ou involuntária, significa um total desajustamento das pessoas ao meio em que vivem: ela reflete a auto-defesa contra um mundo opressivo (The Kitchen), a fuga da solução imediata dos problemas (Chicken Soup, Jerusalem), imposição das circunstâncias (Golden City), o receio de falar (Simone em The Friends) ou a dor pessoal (The Four Seasons e Roland em The Friends.)

Uma outra questão importante a ser observada nas peças de Wesker é que a juventude também se caracteriza pela frieza, pela insensibilidade e descrença. Como os adultos, rejeita qualquer manifestação, seja boa ou ruim. O velho Stan Mann, na peça Roots, comenta sobre os jovens que pecam pela apatia às mudanças por que passa o mundo, bem como pela insensibilidade à natureza e às pessoas:

There ent much life in the young 'uns. Bunch o' weak-kneed ruffians. None on' em like livin' look, none on' em! You read in them ole papers what go on look, an' you wonder if they can see. You do! Wonder if they got eyes to look around them. Think they know where they live? 'Course they don't, they don't you know, not one. Blust! the winter go an' the spring come on after an' they don't see buds an' they don't smell no breeze an' they don't see gals, an' when they see gals they don't know whatta do wi 'em. They don't! (p. 107)

Esquivam-se aos problemas prementes de sua época. Pela sua omissão, acabam por se tornar uma geração covarde: acham mais seguro rejeitar tudo ao invés de se arriscarem e cometerem erros. Perdem a noção de limite das coisas. Atribuem a tudo um valor absoluto e não se apercebem da transitoriedade da vida. O único salvo-conduto desses jovens desnorteados é a sua mocidade, e a ela se agarram, desesperadamente, com receio de perdê-la. Parte da culpa desta situação está na atitude de muitos adultos, os quais, receosos da indiferença dos moços, resolvem juntar-se a eles, fingindo serem jovens e despreocupados, a fim de não serem deixados para trás.⁵ E Macey, em The Friends, quem acusa os amigos de não contestarem os jovens e encorajá-los, "making the young feel that the world belonged only to them. Real little class terrorists you were intimidating everyone over the age of twenty-five with your swinging this and your swinging that," (pp. 53-4)

Desdenham as tradições do passado. Rejeitam também o

5 - Em Fears of Fragmentation, op. cit., p. 68, o autor comenta: "the stampede of the youngsters makes an awful and frightening sound and the artist knows that the pop singer is totally indifferent to his existence and so he is intimidated by this indifference - it is more comforting to join them. And out of this comfort there develops a softening of the critical senses, there develops a kind of impotence that denies the use of any words which contain a tone of affirmation."

materialismo, a insensibilidade e a sordidez da sociedade contemporânea. Sua insegurança, desorientação e incoerência quanto às suas aspirações e à sua posição no mundo, estão refletidas na descrição de Simone em The Friends:

Beautiful boys and girls with long hair and colourful bits and pieces they buy from our shop. All styles - Victorian, art-nouveau, military - as though they're attracted by the pomp and circumstance of traditions they hated - like cats playing with mice before devouring them. (p. 28)

Pregam o amor universal, mas faltam-lhes os princípios da caridade; propalam a liberdade total do homem, e acabam perdendo a noção das restrições da liberdade.

Em Menace, eles demonstram um total desrespeito e falta de compaixão para com os velhos, ao imitarem o andar cambaleante de Sophie, a velha quase cega da peça. Entretanto, Garry obriga-os a ajudá-la a andar. Impossibilitados de fugirem eles não têm outro remédio senão obedecer. Em The Old Ones, eles chegam à violência gratuita: divertem-se imitando o coxear de Gerda, uma das velhas, e depois a espancam.

O desajustamento social, cultural e moral não é privilégio dos jovens. Também as personagens de The Friends estão inseguras quanto ao presente e ao futuro, e confusas quanto ao passado. Manfred sente-se aturdido pela desordem criativa, bem como pelo acúmulo de experiências. Obcecado e aterrorizado por esta idéia, ele lê aos amigos um trecho do livro que o desnorteia:

... we are moving into phases of creative disorder; everywhere the lines are blurred. Physics and biology have reached outside their classic bounds; the important work is being done within the shifting, undogmatic contours of 'middle fields' such as biochemistry, molecular biology or physical chemistry...(p.11)

E, em outra cena, ele se apavora pela constatação das dezesseis revoluções científicas ocorridas desde 1897 até 1930:

"and all those revolutions - have we heard about them? And that was only up to 1930, there's another forty years to go! And my God! What shall we do?"(p. 43) Na realidade, seu receio da proliferação das experiências é resultado dos tempos modernos que se fragmentam e perdem o sentido global das coisas.

Nesta mesma peça, Tessa, atemorizada pelo fardo do passado, pela riqueza e acúmulo de experiências, odeia a cadeira do século dezoito. Num instante de descontrole emocional, ela atira a cadeira para longe, num gesto instintivo para cortar todo e qualquer vínculo com o passado.

Se o passado é um peso que oprime essas personagens, o presente, por sua vez, também não o deixa de ser. A vida não apresenta aquela nobreza ou majestade⁶ que deve ter apresentado em outras épocas. Em Roots, Beatie se queixa de que sua mãe mora no campo, cultiva flores, respira o ar puro, mas não tem majestade. Sua mente é confusa e fechada para o mundo. Jamais se importou com o que Beatie tenha feito, e tampouco se preocupou com sua evolução mental. Em Menace, Garry considera a sua geração medíocre e feia, tímida e sem iniciativa, contente com as pequenas aventuras, sem jamais ter feito algo de glorioso ou dignificante. Por sua vez, Roland, em

6 - Em "Tarnished Virtues and Confused Manners," conferência pronunciada por Wesker em 1966 na Suíça, ele chama a atenção para o câncer que corrói o homem moderno: "what cancer is it this time that has eaten into us so that we no longer produce men who are giants, men who have dignity, not arrogance, confidence without smugness, a sense of right that is not self-righteous and a will to act positively while acknowledging man's weakness and failings?" Cfr. Fears of Fragmentation, op. cit., p. 70.

The Friends, monospreza a sua geração pela perda da nobreza. Vive num clima em que a tecnologia e a insensibilidade o desumanizam dia a dia. As pressões do tempo, a perda dos valores tradicionais, a desorientação pública, a anarquização da liberdade, e a massificação da cultura amesquinham-no.

Por outro lado, a presença da violência amedronta o homem. Crispin, na mesma peça, não suporta a poluição sonora, as notícias sobre acidentes de carro, incêndios, terremotos, guerras, fome, pobreza, preconceitos raciais, enfim, a violência que torpedeia as pessoas diariamente, esmigalhando sua resistência física e psíquica.

Quanto ao futuro, ele também se apresenta sufocante e aterrador. Os amigos estão envelhecendo. Sentem o tempo se esvair rapidamente. Paradoxalmente, não aceitam a idéia da morte e nem chegam a um acordo com a vida. Neste estado de confusão mental, são as presenças de Esther e Simone que os iluminam e os ajudam a reencontrar o caminho de volta à normalidade: a primeira, pela sua alegria de viver e pela sua aceitação do passado; a segunda, como mediadora na dissolução do acúmulo de receios e dúvidas que atormentam os amigos. Apesar de condenada à morte, e sentindo o mesmo impacto e a mesma violência impostos às pessoas pela sociedade contemporânea, Esther se apegava desesperadamente à vida. Ela aceita a vida como ela é, com seus contrastes entre beleza e feiura, riqueza e pobreza:

I can't tell you how much I cherish everything. I know there's a lot that's obscene and ugly but it's never been too oppressive, I've always had the capacity not to be oppressed....In the end there's such sweetness, such joy in hidden places. (p. 32)

Ela não se detém no aspecto negativo da vida. São as coisas boas, as pequenas alegrias, as descobertas constantes que enriquecem o seu viver. Não se desespera, como os amigos, nem se aliena, como o faz a maior parte das pessoas; pelo contrário: entrega-se ao processo da vida de corpo e alma:

Every year the world finds something new to offer me: another man makes music or carves an impossible shape out of the rocks or sings us a poem. Someone is always rising up, taking wing, and behind him he pulls the rest of us; and I want to be there, for every moment, every sound.(p. 32)

Assim agindo, ela rejeita o pessimismo e o desespero de Tessa quando ao acúmulo das experiências do passado; em outras palavras, ela não admite a atitude dos que se voltam para o passado e descobrem que o odeiam, atacando-o. Também desaprova a atitude dos que se apegam ao presente. Ela não vê o mundo com olhos de século vinte: sua visão abarca vinte séculos de sensibilidade.⁷ É Simone quem mostra aos amigos que Esther não estava obcecada pela responsabilidade para com o século vinte: "twenty centuries of sensibility, the accumulation of that, that's what she felt responsible to. The past is too rich with human suffering and achievement to be dismissed." (p. 69) É preciso, pois, aceitar com alegria o passado, manifestação da atividade humana. Deste modo, será possível vislumbrar os aspectos positivos e negativos da vida, compreendê-los como um todo irre~~du~~tível, e entrever um futuro mais otimista. Além disto, as experiências que proliferam, aparentemente de maneira desordenada, fazem parte de um objetivo que procura o progresso humano. Simone não vê o caos na cria

7 - Ver "Theatre Why?" em Fears of Fragmentation, op. cit., p. 96.

tividade desordenada, mas sim a ordem, ordem esta que, embora não uniforme, libera, e que vem da multiplicidade, possibilitando uma variedade infinita.

Somente pela aceitação do homem como um todo, composto de fraquezas e virtudes, da vida como a busca incessante e a perda irreparável, é que o homem encontrará a alegria de viver. Esta necessidade de ver o todo e de combater a fragmentação tem sido defendida por Wesker em sua vida⁸ e em sua obra.⁹ O escritor combate a tendência do homem moderno de considerar cada fragmento de descoberta, de desenvolvimento, de invenção e de reavaliação ao nível da totalidade. Tais fragmentos não têm valor absoluto; pelo contrário: a miséria do homem moderno está em que ele assimila estas noções e verdades de valor marginal e se envolve no caos e na tirania. Em todas as peças, Wesker tem mostrado os resultados perniciosos da energia despendida na defesa desses fragmentos. Assim, em The Kitchen, o trabalho é oposto ao prazer; em Chips, o sistema ao indivíduo; em Chicken Soup, a alienação à ação; em Roots, a arte à vida; em Jerusalem, o indivíduo à comunidade; em The Nottingham Captain, a verdade à astúcia; em The Four Seasons, o amor à indiferença; em Menace, o amor ao desejo de posse; em Golden City, o artista ao sistema; em The Friends, o passado ao presente; em The Old Ones, a operância

8 - Na defesa contra a fragmentação, Wesker não se tem poupa do. Assim, ele faz questão de se apresentar como é: "if I am talking about the need for society to produce a whole man, then let the whole man be seen, imperfections and all, since it is an imperfect man for whom we must build a compassionate society." Ver Fears of Fragmentation, op. cit., p. 10.

9 - Wesker confessa que o medo de fragmentação é tão forte em todas as peças, que ele procura apresentá-las com início, meio e fim. Cfr. Fears of Fragmentation, p. 112.

à inércia.

O dramaturgo está plenamente consciente do dilema em que se encontra o homem no século vinte. Na conferência Fears of Fragmentation¹⁰ ele diz:

Of course our dilemma is to be alive in the world of Vietnam, micro-biology, the Beatles, Biafra, space travel, black power, television, Fidel Castro, heart transplants, student protest, enlightened capitalism, the computer, the Red Guard, exploding populations; a world in which communist settlements exist in a capitalist state - such as Israel - and reactionary attitudes exist in a communist state such as Russia. A world in which to be alive means to be able to make love and smell the rose while children die of starvation. The dilemma of the majority, in other words, is to be caught between the inevitability of fragmentation on the one hand and its dissipative consequences on the other. It is a dilemma which reduces some of us to silence and others to desperate actions - these seem the only two alternatives. Yet I believe a third way is possible and it lies in the role of art. (p.109)

Wesker, portanto, se recusa a seguir o caminho dos que silenciam, e as ações desesperadas que caracterizam uma grande porcentagem de pessoas. Ao opor a arte a estas duas tendências dominantes, ele sugere soluções para os problemas sócio-culturais do homem contemporâneo. Por conseguinte, a função da arte, conforme se depreende das suas peças, é multiforme. É pela arte que o homem compreende a sua própria natureza e o mundo que o rodeia. Pela arte, ele reverencia não somente o homem atual, fragmentado e oprimido, bem como todos os homens de todos os tempos. Pela arte ele se certifica das incertezas e incoerências que dominam o espírito humano: admira a coragem dos que tentam superar tais conflitos e ates-

10 - Esta conferência foi proferida em Tokio, em 1968, e publicada no livro sob este título, já citado anteriormente.

ta o prazer que o homem sente ao refletir sobre a possibilidade da sua auto-realização. E, pela arte, ainda, ele dá testemunho da angústia e da alegria que dominam os seres vivos.

Por outro lado, a arte desperta as massas do sono letárgico em que se encontram, fazendo com que elas passem a se interessar pelos problemas sociais e culturais de seu tempo, deixando-as menos egoístas e mais altruístas. Além disto, a arte adverte a todos da necessidade de uma tomada de consciência, fortalecendo-os para enfrentarem as consequências que poderão advir de suas atitudes. Wesker fala sobre este aspecto ao ser indagado sobre o fim pessimista de Chips e Jerusalem:

It reflects very simply one of the functions of art, and that is - as a warning And so Chips is a warning. It says - though again one is theorizing after the event - to the ruling class: you can no longer kid us. We know the way it happens. And to those who are ruled: look, boys, this is the way it happens, and this is the way it will end if you continue not to recognize that you are very sweetly but very definitely being put in your place.¹¹

Uma outra função da arte consiste em pregar a necessidade de se revitalizar a cultura da classe trabalhadora, condenando a vulgaridade que a domina. A arte também mostra às pessoas a possibilidade de mudança, e insufla o desafio de estar vivo: ela demonstra que a ação transforma o homem e o universo, fazendo-o sentir a alegria de viver, ao passo que a inércia o leva à sua inevitável deterioração. A arte ensina aos descrentes que a solução para os problemas da sociedade contemporânea ainda é possível.

11 - Ver Theatre at Work, op. cit., pp. 91-92.

Outro efeito da arte consiste em mostrar às pessoas que elas não estão isoladas, e sim que pertencem a um todo, à humanidade, e, portanto, não estão sós em sua luta pelo aprimoramento do homem. Por meio da arte as pessoas se humanizam e aprendem a sentir compaixão umas das outras, afastando os sentimentos mesquinhos da violência, egoísmo, ódio e de outros tantos males. Pela arte as pessoas aprendem a se aceitarem como são, tendo uma visão e compreensão melhores do homem e de sua função no universo.

Portanto, em suas peças, Wesker conclama a todos para a luta em busca da cultura como um meio de proporcionar prazer, de iluminar a inteligência humana e de combater a exploração física e mental do homem. Esta procura tem que ser um processo contínuo e ininterrupto para que o homem possa crescer social e espiritualmente.

É interessante observar que temas como os da alienação e ignorância das massas, do embrutecimento das pessoas pelos meios de comunicação, da incomunicabilidade ou da fragmentação, embora ocorrendo em toda a sua obra, têm maior preponderância nas peças em que o autor critica o capitalismo, bem como naquelas em que revela os perigos do socialismo. Temas mais pessoais como os do desnorteamento das pessoas, da preocupação com o tempo que se esvai, da responsabilidade para com o passado e o presente, da insegurança quanto ao futuro, e o próprio tema do envelhecimento ocorrem com mais intensidade nas peças em que o escritor expõe os problemas de relacionamentos humanos. Nestas últimas peças, suas idéias são mais pessoais, mais afirmativas e, num certo sentido, mais otimistas. Isto implica, naturalmente, numa evolução das idéias do escritor: nas peças políticas, sua preocupa-



ção é para com a coletividade; nas últimas ele se volta para o indivíduo, pois é no desenvolvimento da pessoa humana que se encontra a solução para os problemas da sociedade contemporânea.



CAPÍTULO 3

OS PROBLEMAS DE RELACIONAMENTO HUMANO

O tratamento que Wesker dá aos problemas de relacionamento humano em todas as peças é relevante. Em suas entrevistas, ele sempre ressalta o fato de que elas tratam primordialmente de relações humanas que não deram certo, ou que não foram bem sucedidas, sendo sua tarefa transformá-las ou explicá-las. No entanto, este aspecto vem sendo relegado por críticos e estudiosos de sua arte, que se atêm aos pontos de vista político-sociais, em detrimento do lado humano. Em um dos seus últimos trabalhos o autor comenta:

no one has acknowledged all my studies of women, or observed how in all the male/female relationships it's the woman who emerges as the strongest and often most sympathetic of the two. They always write about the social nature of the plays or my political attitudes but no one had granted the emotional truth of my character portrayals.¹

O dramaturgo se queixa dessa falha, e com razão: como já foi visto no capítulo anterior, ele se opõe a toda e qualquer fragmentação e quer que sua obra seja estudada e analisada em todos os sentidos. Assim sendo, a "stream of male-female relationships which runs right through the plays"² deve ser levada em consideração por todos quantos se ocupam do estudo de suas idéias. Por conseguinte, este capítulo

1 - "The London Diary Stockholm" em Six Sundays in January, op. cit., p. 162.

2 - Theatre at Work, op. cit., p. 88.



tulo tem por objetivo a análise do relacionamento entre suas personagens, as razões dos seus conflitos, falhas, rompimentos, bem como suas tentativas de coexistência. Ele está intimamente ligado ao capítulo anterior porque tanto um como o outro tratam dos problemas de relações entre as pessoas. A diferença está em que aquele tem por meta os relacionamentos humanos na sociedade, portanto, num âmbito geral, ao passo que este aborda as relações entre os casais, entre os membros da família ou de um grupo restrito.

Os problemas de relações humanas estão presentes, com maior ou menor evidência, em todas as suas peças: nos conflitos entre Harry e Sarah em Chicken Soup, entre Andy e Kate em Golden City; nas incompatibilidades entre Paul e sua ex-esposa em The Kitchen, entre Libby e suas duas ex-esposas em Jerusalem, entre Crispin e Simone, Macey e sua esposa em The Friends; no desamor que caracteriza as relações entre Garry e Harriet em Menace, Andy e Kate em Golden City, Adam e Beatrice em The Four Seasons; enfim, de um modo diferente em Roots, como se verá mais adiante.

Sem dúvida, o clima de constante beligerância existente entre os pais de Wesker influenciou-o na caracterização de suas personagens.³ Verdadeiras batalhas são travadas entre suas personagens masculinas e femininas, numa alusão aos problemas domésticos presenciados pelo dramaturgo em sua infância e adolescência. Chicken Soup é a peça que de início chama a atenção para este fato. Nela, as divergências entre Sarah e Harry são constantes. A princípio, a incompati

3 - Ver entrevista com Ronald

3 - Ver entrevista com Ronald Hayman em Arnold Wesker, op. cit., pp. 3-4.

bilidade está na maneira de ser deles. Sarah é uma mulher ativa, arrojada e destemida; Harry é apático, passivo e medroso. Sarah se interessa pela luta de classes sociais, e confia no movimento socialista; Harry é descrente e se refugia em seus livros. Sarah é firme e decidida em suas opiniões; Harry é reticente e evasivo. Sarah é independente; Harry ainda depende da proteção de sua mãe. Sarah trabalha com afinco para o sustento da família; Harry é incapaz de permanecer num emprego por mais de uma semana. Para Sarah, a solução dos problemas só é possível através do diálogo e da discussão dos mesmos; Harry se fecha num mutismo, esquivando-se de qualquer responsabilidade, omitindo-se mesmo quando as provas e os argumentos demonstram seus erros.

As brigas constantes do casal são oriundas do fato de Sarah lutar contra sua apatia. A irmã de Harry critica Sarah quando se lembra de que "we warned you what you were taking on you_wanted to change him! She wanted to change him!"(p. 29) Como mulher ativa, responsável e independente que é, Sarah não consegue aceitar o comportamento do marido, daí resultando conflitos incessantes. Ela sabe dos seus defeitos e manias e, mesmo assim, está sempre a lhe chamar a atenção, a mostrar-lhe os erros e a criticar sua inércia. E mesmo durante a doença que acomete Harry, Sarah se certifica de que ele não quer morrer e tampouco se importa com a vida. É isto que ela combate:

He didn't care. Maybe it was his illness then - who knows! He was never really a bad man. He never beat us or got drunk or gambled - he wasn't vulgar or coarse and he always had friends. So what was wrong? I could never understand him. All I did was fight him because

he didn't care. Look at him now. He doesn't care to live. He's never cared to fully undress himself and put on pyjamas; never cared to keep shaved or washed; or be on time or even turn up! And now he walks around with his fly-buttons and his shoelaces undone because he still doesn't care to fight his illness - and the dirt gathers around him. He doesn't care! And so I fought him because he didn't care. I fought everybody who didn't care. (p. 74)

Em Menace, Garry mantém relações sexuais com Harriet, a moça que ele encontrou num café e que estava "looking for life." O relacionamento do casal é tormentoso. Harriet não se conforma com o fato de ele não ter um emprego e o critica a todo momento. As brigas que surgem entre eles, no quarto, transferem-se para o restaurante onde o simples fato de escolher o "menu" mostra a incompatibilidade do casal. As discussões continuam quando eles voltam ao apartamento. Torturam-se mutuamente e, assim mesmo, ela não tem coragem de ir embora. Garry pergunta-lhe:

Why can't you leave? What is there that stops you leaving? You know how it'll end, you know that we'll row and cut each other to pieces, so what holds you? Not this room, there's nothing beautiful about the room, there's no rest here. Not me, there's nothing beautiful about me. Does it ever occur to you how unbeautiful you are? (pp. 91-92)

Não existe, portanto, qualquer possibilidade de vida em comum para este casal⁴.

Outra peça que demonstra "a male-female battle" é Golden City, nas relações entre Andy e Kate. Ela é a mulher

4 - De acordo com o dramaturgo, nesta peça estão "the seeds of both Kate and Andy in Golden City, and Adam and Beatrice in Four Seasons. Ver Theatre at Work, op. cit., p. 88.

que o incentiva, orienta e dirige nos planos de construção da cidade dourada. A luta entre eles não se assemelha àquela travada entre Sarah e Harry. Andy não é apático nem indifferente, como Harry. Perseverante, consegue realizar seu sonho, mesmo à custa da perda da sua integridade. Contribuem para isto, de um lado, seu idealismo e, de outro, a influência que Kate exerce sobre ele. Kate é o tipo da mulher segura de si, consciente de seus direitos, fria, calculista e desumana. É ela quem instiga Andy a separar sua vida particular de sua vida pública: "your family is your family and your work is your work, and you have not the right, no right at all to neglect a project involving so many for the sake of your own good life." (p. 71) Kate ama Andy e sente ciúmes de Jessie, sua esposa. Deprecia a maneira de ser desta, uma simples dona de casa, "tending her brood of hard-working sons and plain-speaking daughters." (p. 46) Incentiva Andy a se tornar membro do conselho do Partido Trabalhista; instiga-o a construir a cidade apenas com o auxílio dos amigos Paul e Stoney, quando o Presidente do Planejamento rejeita seus planos; não acredita na atuação dos sindicatos. Sua atitude para com Andy não se altera com o passar dos tempos. Continua a mesma Kate: ríspida, autoritária, decisiva:

KATE: So, they offered you the glory of another fact-finding committee, did they?
 Asked you to compromise with one voice and told you they loved and needed you with another. Clever. Clever boys. What was your answer? (No reply.) Andy, what was your answer? (No reply.)

PAUL: What did you tell them, Andy?

STONE: You didn't agree?

KATE: Leave him answer.

PAUL: Andy, you didn't agree, did you?

KATE: Leave him answer, I say.



STONEY: But he couldn't agree. There's five other committees, they've got sites, all that work, those architects, all that money invested -

PAUL: They didn't promise to finance even one city.

STONEY: Haven't we compromised enough, Andy?

PAUL: Or shall we compromise even on our self-deception? (Andy turns to them.)

STONEY: My God, how old you look just now.

ANDY: How old we all look. We'll be very old soon, boys.

KATE: Andrew Cobham, when Brian Cambridge asked you to drop the five Golden Cities, what did you say? (Pause.)

ANDY: (defiantly): I said - aye. (p.80-81)

Andy aceita o auxílio de Kate, sua intromissão e desafio, muitas vezes com relutância, mas não se transforma em joguete em suas mãos, como o demonstra a citação supra. Neste sentido, a arrogante Kate acaba por se tornar uma das vítimas do sonho de Andy.

Kate e Andy são pessoas que não têm possibilidade alguma de se unirem pelo amor e serem felizes. Prova é que em The Four Seasons, a peça que sucede Golden City cronologicamente, Wesker faz da história de Adam e Beatrice "the story of Kate and Andy Cobham taking a year's sabbatical off from building the golden city and spending it in a desert house."⁵ Aqui, o autor mostra como duas pessoas tentam sobreviver às frustrações do seu passado amoroso, buscando, na ressurreição do amor, forças para continuarem vivendo. Procuram conhecer melhor um ao outro, ajudar-se mutuamente e analisar seus próprios erros. Entretanto, desconfiam um do outro. Assim, com o despertar de Beatrice para a vida, quando chega a primavera, e quando ela e Adam vão consertar os estragos que o inverno provocou na casa, surgem as primeiras desavenças.

5 - Ronald Hayman, Arnold Wesker, op. cit., p. 12.



Andy suspeita da sua obediência quando ela diz:

BEATRICE: Your command is my wish.

ADAM: I see. It's to be like that is it? I'm always suspicious of a woman's offer of obedience. Still, I'll risk it, even again. You want me to give the orders? I'll give them. First of all - food. Prepare food. Can you cook?

BEATRICE: I can try. (She goes to the stove and shows him the inside.) Will this do?

ADAM: It smells of Italy - what is it? You can cook.

BEATRICE: Why should you imagine I can't cook, or run a household? You mistake my silence for inability.

ADAM: You're cheating. Let's have no cheating. Obedience and false modesties - there's no time.

BEATRICE: Come now, if I have false modesty you have false innocence.

ADAM: Aaaaaah!

BEATRICE: Did that hurt?

ADAM: Yes. Did you mean it to hurt?

BEATRICE: I'm sorry. Old reflexes.

ADAM: But it came so easily, so quickly.

BEATRICE: I've developed the habit. I'm sorry.

ADAM: You put me on guard.

BEATRICE: Please - don't be on guard. (pp.149-50)

Adam não suporta a maneira de Beatrice se desculpar, ressentido-se do fato de ela exigir; Beatrice se magoa com a narrativa que Adam faz de sua ex-esposa, sente ciúmes desta, porque ele não pode esquecê-la. Adam espera que Beatrice saiba compreender sua frustração; Beatrice ouve o que quer ouvir e compreende somente o que quer compreender. Adam considera Beatrice tão dominadora e exigente quanto sua ex-amante; Beatrice vem procurando, inutilmente, encontrar "peace, majesty, and great courage" no seu homem. Adam acha-a má e cruel; Beatrice se irrita com a atitude dele, com a sua risada. Adam se volta para suas reminiscências, para a lembrança da primeira namorada e de como ele a traiu; Beatrice fica magoada com suas memórias. No final da peça, cada um deles fa-

la sobre suas lembranças. O desencontro é, pois, total. São incapazes de se verem como são e de aceitarem as fraquezas de cada um. A luta entre eles é constante.

Em The Kitchen, o casamento de Paul é malogrado. Ele também tenta mudar sua esposa, porém, sem resultado; seu mal é interior:

My wife was a mean-minded woman, Michael. She came from a well-run and comfortable-off home but she was mean-minded. I did right by her so don't you be concerned about that.... Every time someone asked us how we were she used to say 'Busybody.' Oh yes you can laugh, cocker, but I used to have to spend hours listening to her being bitchy about other women. I tried everything. Hours I spent - I even tried to - aaah what the hell do I bother to explain to you for... (p. 123)

Paul rejeita a idéia de vir a se casar novamente e se refugia em situações eróticas, através da imaginação, como ele deixa bem claro: "I buy picture books and I'm happy." (p. 118)

Em Jerusalem, a segunda ex-esposa de Libby Dobson é responsável pelo fracasso do seu casamento. A princípio, mulher simples, alegre e ordeira, acaba sendo dominada por um sentimento de ciúmes e posse obsessivos:

... and there was she watching me in case I looked at other women - making me feel lecherous and guilty. She's the kind that dirties you up. There was I sharing out my wealth and there was she - always wanting to possess things, terrified of being on her own. She marries a man in order to have something to attach to herself, a possession! The man provides a home - bang! She's got another possession. Her furniture, her saucepans, her kitchen - bang! bang! bang! And then she has a baby - bang again! All possessions! And this is the way she grows. (p. 184)

Ela se perde numa visão estreita da vida, tornando-se odiosa

ao marido. Inexistindo a possibilidade de diálogo entre eles, sua separação é inevitável.

É evidente que o malogro de todos esses relacionamentos está em que um dos membros do casal quer dominar o outro. Senão, observe-se: em Chicken Soup, o fracasso do casamento de Harry e Sarah se deve ao fato de ela não aceitar o marido como ele é. Em sua tentativa de mudá-lo, ela acaba fazendo de sua vida conjugal um verdadeiro inferno. Em Menace, Harriet também quer transformar Garry e o resultado são as discussões incessantes. Em Golden City, a atitude de Kate para com Andy é, igualmente, de domínio, de modo que as relações entre eles, ao nível pessoal, são frustradas. Em The Four Seasons, o fato de Beatrice e Adam não se aceitarem como são e quererem impor seus pontos de vista um ao outro, concorre para destruir suas vidas em comum. O mesmo acontece com o casamento de Paul em The Kitchen, e o de Libby em Jerusalem.

As idéias do dramaturgo sobre o amor e o relacionamento humano estão intimamente relacionados com o conceito de "care", ou seja, com o interessar-se pelo outro ou pelos outros. No entanto, este interesse não pode se transformar em motivo de domínio sobre as pessoas. Toda vez que um elemento do casal tenta sufocar o desenvolvimento da personalidade do outro, desrespeitando sua individualidade e transformando-o em objeto, está comprometido o sucesso das relações humanas, como o atestam as situações mencionadas.

Um exemplo de influência benéfica está na contribuição de Ronnie para o desabrochar da personalidade de Beatie em Roots. Ronnie influencia Beatie para que ela adquira uma

nova visão da vida, visão ampla e arejada, que a faça sentir-se melhor no mundo em que vive. O despertar de Beatie é lento e doloroso. A princípio, sente-se aturdida e perplexa ante os ensinamentos de Ronnie. Incapaz de po-los em prática, cita Ronnie a todo instante. Falta-lhe a certeza da aceitação das idéias dele, coexistindo, portanto, os conceitos antigos adquiridos no seio de sua família, e as idéias revolucionárias inculcadas pelo namorado. Intuitivamente, Beatie está ciente de sua incapacidade de se expressar e de sua limitação intelectual. Por sua inépcia em ajudá-lo, em seguir suas sugestões, pela sua falta de paciência, pela sua lentidão ou teimosia em assimilar prontamente as novas idéias, Beatie só faz censurar-se. Tal situação persiste até o momento em que, sob o impacto da dor causada pelo abandono de Ronnie, ela se liberta tanto do seu passado quanto da influência daquele, para, conscientemente, enfrentar a nova vida que desponta.

Em Jerusalem há um diálogo entre Dave e Ronnie a respeito da atuação deste sobre Beatie, o qual esclarece a atitude dele:

DAVE: Did you ever hear what happened to Beatie Bryant, Ronnie?

RONNIE: No.

DAVE: The girl you wanted to change.

RONNIE: Change! Hu! You know what my father once said to me? 'You can't change people Ronnie,' he said, 'you can only give them some love and hope they'll take it.' Well, Beatie Bryant took it but nothing seemed to happen.

DAVE: Three years is a long time to go with a girl.

RONNIE: I don't regret it. Maybe something did happen. After all little Sarah, wasn't it you who was always telling us that you don't know people without something happening?

SARAH: I'm always telling you you can't change the world on your own - only no one listens to me. (p. 210)

Este diálogo corrobora alguns pontos de vista de Wesker, importantes para o esclarecimento das relações humanas entre as pessoas. Primeiramente, a opinião de Harry de que não é possível mudar as pessoas é invalidada. A prova está na alteração que se verifica na personalidade de Beatie. Entretanto, para o bom êxito de qualquer tentativa de mudança das pessoas, é preciso que elas aceitem ser mudadas. Além disso, é preciso pôr amor na tarefa de ensinar as pessoas, para que elas consigam sair do marasmo em que se encontram, em busca de um melhoramento pessoal cada vez maior. Esta é a razão pela qual a atitude de Ronnie para com Beatie teve seu efeito positivo, mesmo abandonando-a no fim da peça.

Se o amor é imprescindível, pois propicia elementos que contribuem para o desabrochar da personalidade do próximo, sua ausência implica em deterioração dos relacionamentos humanos. É o que sucede em Golden City: o amor que existia entre Andy e Jessie definha. Contribui para a destruição do casamento deles o compromisso de Andy ao seu ideal de construir as cidades. Ao relegar sua esposa a um plano secundário, ele faz com que ela se torne a grande vítima de sua ambição e desumanidade crescentes. A mágoa e o ressentimento de Jessie estão presentes neste desabafo:

You've no right, Andy, you've no right. I can't add to your work, all right, I can see this, you point these things out, you keep on and on pointing these things out, but you've no right to torment me. I'm a good mother, you say, I cook, I mend, I even iron your shirts to your satisfaction, but - words, I can never find words.

I'm not a fool: I've been made to feel it often enough, but I'm not a fool, even though I think you're right all the time, and - oh, if only I had the powers to argue and work it out - there's a wrong somewhere. You said find your rightful place, I've found it. You said accept your limitations, I've accepted them - people should be happy with their limitations, you said. Happy! Me, happy! My only reward is to be treated like a hired housekeeper instead of your wife.
(p. 84)

São seus direitos como ser humano, mais do que como esposa, que Jessie reclama. Andy falhou por não permitir que ela progredisse, a exemplo do que Ronnie fez com Beatie. Faltaram a Andy tempo, disposição e interesse em promover o desabrochar de Jessie. Numa das cenas iniciais da peça, Jessie percebe a situação e adverte Andy quando ele lhe diz:

ANDY:... Who wants a girl more complicated than you? You're simple like a cottage loaf and pure-smelling like a rose.
JESSIE: Simple! Simple! Cottage loaves and apple dumplings! You don't think me foolish by any chance? I mean I'd not be happy knowing we were married just 'cos we've been together these years. You wouldn't marry anyone you thought a fool - you wouldn't, would you, would you, Andy?
ANDY: Do you love me?
JESSIE: I love you.
ANDY: How do you know?
JESSIE: Because I love myself.
ANDY: That's a terrible conceit.
JESSIE: Conceit? But you taught me. Love yourself and you love the world. Well, I'm full of myself. I feel beautiful. Every bit of me. Look. Isn't every bit of me the most beautiful thing you've ever seen? Cottage loaves and dumplings and roses and all? (pp. 33-34)

Como se vê, Jessie é tão propensa a aprender quanto Beatie. Para que o amor entre eles se vivificasse, era preciso cultiva-lo. Andy não soube nem teve meios de favorecer o despertar da personalidade de Jessie. Esqueceu-se de sua esposa, e

no esforço despendido para construir sua cidade, sucumbe e se desumaniza, destruindo não somente a si próprio, como a Jessie. Seu solilóquio no fim da peça reflete esta certeza: "a man loves the world only when he loves himself, and what love do you have left for yourself, Andy Cobham? ...We don't really like people, do we? We just like the idea of ourselves liking people." (p. 90)

É notório, pois, que Wesker dá ênfase à convicção de que a ausência de amor diminui e distorce toda ação.⁶ Em Chicken Soup, a certeza de Sarah Kahn de que "love comes now. You have to start with love" (p. 29) corresponde à convicção de Harry de que "you can't alter people.... You can only give them some love and hope they'll take it" (p. 56). Esta é a situação que ocorre entre Ronnie e Beatie, em Roots, com uma única diferença: o amor que ele sentia por ela não foi suficientemente forte para esperar os resultados da evolução dela. Já a ausência de amor por parte de Andy, em Golden City, acaba com seu casamento. Em The Four Seasons, Beatrice lamenta que "without love I have neither appetite nor desire, I'm capable of nothing." (p. 158) Simone, em The Friends, sente-se rejeitada e só por não ser correspondida no amor que sente por Crispin:

You don't know what it's like to talk and not be heard; to offer and not be taken; to be full and not needed. There's not a creature needs me, not one single one. They'll use me, drink with me, tolerate my company, but not need - not really need me. And I feel so useless, so rejected, so dismissed. (p. 52)

Um destaque especial deve ser dado aos lavradores

6 - Ver o epílogo da peça The Four Seasons, op. cit., p.190.

de Norfolk, em Roots. Nesta peça, a situação entre Mr. e Mrs. Bryant, Jenny e Jimmy é bem diferente com relação aos demais casais weskerianos. Os problemas existem, mas não se assemelham às batalhas travadas entre Sarah e Harry, Andy e Kate, ou Adam e Beatrice. Mrs. Bryant aceita o marido como ele é. Já se acostumou à sua mesquinhez quanto às despesas da casa, fruto, naturalmente, de uma vida pobre, sem recursos. Nos momentos de contrariedade ou discórdia, a reação de Mrs. Bryant é a recusa de comunicação, expediente que usa para recriminá-lo. Isto acontece no episódio em que Mr. Bryant não deixa Beatie assar um bolo para a irmã porque "I aren't spendin' money on electricity bills so's you can make every Tom, Dick 'n' Harry a sponge cake, that I aren't." (p. 120) Não há brigas, discussões, humilhações nem tortura mútua, mas simplesmente uma contrariedade. As relações são cortadas durante certo tempo mas depois vem o perdão e o esquecimento.

Na mesma peça, as relações entre Jenny e Jimmy também são diferentes das relações da maioria das personagens weskerianas. Jenny respeita o marido, admira-o por ser ele um homem bom, compreensivo, que jamais lhe indagou o nome do pai do filho natural dela. Quando Beatie lhe pergunta se ela ama o marido, sua resposta é: "Love? I don't believe in any of that squit - we just got married, an' that's that." (p.97) Nota-se, portanto, que nas relações entre os lavradores de Norfolk, se não há amor, há respeito mútuo, aceitação dos erros e defeitos de cada um. A vida continua sem recriminações, nem lamúrias, nem saudosismo. Neste sentido, Michael Anderson está certo quando diz:

There is an instinctive humanity embedded in the Bryants' inarticulate utterances which all Beatie's fine words hardly possess. What is more, they have a moral code, although it may never be clearly formulated, which is as generous as anything proposed in the frank and fearless intellectual debates Beatie has tried to share with Ronnie.⁷

Provavelmente, devido às dificuldades de uma vida pobre, eles têm a intuição de que tudo se torna mais fácil se não houver grandes problemas pessoais entre eles. De qualquer maneira, seu humanismo instintivo e seu código moral não estão presentes na grande maioria das personagens das demais peças.

A mesma aceitação ocorre com Gerda em The Old Ones. Ela conhece e entende os conflitos e as lutas íntimas do marido e não deixa de ser a grande companheira, incansável e confortadora nos longos anos de vida em comum, reanimando-o nos momentos de desespero, tentando conciliá-lo com o irmão Boomy. A impressão de que vivem bem é ainda ressaltada pelo fato de Gerda se opor à vontade de Emanuel em querer ser cremado quando morrer. Ela insiste em que "we slept together alive? We'll sleep together dead." (p. XII)

Nas últimas peças de Wesker, em que ele aborda os problemas de relações humanas, por excelência, uma grande parte das personagens não atinge um relacionamento satisfatório porque estão presas ao passado. Em The Four Seasons, além da tentativa de Beatrice de dominar Adam, existe um problema igualmente grave: tanto um como o outro não se libertam de um passado que os oprime e impede que sejam felizes. Adam culpa-se pelo seu silêncio, responsável pela destruição

7 - Em Arnold Wesker: "The last Humanist?", New Theatre Magazine (vol. 8, no.3, Summer 1968), p. 16.

do seu casamento: "I used to remain silent because it seemed to me that all my thoughts should be kept for one person only. To know more than one person was to betray them, I thought. You know, it was my silence - more than anything else that made my wife miserable." (p. 146) Suas reminiscências se prendem a um passado mais longínquo e ele se tortura ao se lembrar da primeira menina que amou e à qual traiu no exato momento em que ela confiou nele: "for that one terrible act of betrayal I have paid and wrecked my once and only life with every act and decision I've ever made." (p. 179) Por sua vez, Beatrice relembra que ela e o ex-marido não se amavam. Passaram os últimos anos de sua convivência marital sustentando uma fria mentira cortês. Quanto ao ex-amante, ela também se recrimina por não ter correspondido ao amor dele, devido ao seu ciúme doentio.⁸ Por conseguinte, tanto Adam como Beatrice não conseguem livrar-se de um passado que os domina e tiraniza. As lembranças de cada um deles se tornam mais importantes que a realidade presente.

Em The Friends, a infelicidade conjugal de Macey está relacionada ao mesmo problema. Ele se tortura "because each morning I wake up knowing that I don't love the woman at my side, and haven't done so for the last fifteen years." (p. 54) Embora sua esposa seja boa, simples, leal, bem-hum

8 - Glenda Leening e Simon Trussler estão certos quando dizem quem embora Wesker com esta peça tenha pretendido analisar o amor que nasce e fenece, ela versa, realmente, sobre o ciúme que distorce todo e qualquer gesto de amor. A confiança mútua, a fidelidade, a eliminação de barreiras que Adam e Beatrice advogam em favor de uma relação harmoniosa, não são respeitadas em suas uniões. Quando um elemento do casal dispensa atenção a um terceiro, os resultados são "feelings of inadequacy and rejection, connected hurtfully with the most intimate depths of being." Em The Plays of Arnold Wesker, op. cit., pp. 131-132.

rada e querida por todos, Macey não a suporta:

You know why? Because I had the capacity to grow and she didn't. She grew, true, but, one day she stopped and I went on. Simple! Not a reason for resentment, you'd say - such a strong emotion, resentment. True. But what I had to force myself to accept was that she was a reflection of me: I chose her. At one time in my life my entire capacity to love had focused on her. And I had to ask myself, 'Could I have been capable of such small needs?' So I resent her because she makes me despise myself. She reminds me, every day, that at one time in my life I'd wanted such small things. (pp. 54-55)

Ao rejeitar sua esposa, ele está rejeitando seu passado, uma fase de sua vida. Entretanto, ele não generaliza: o desprezo que sente pela esposa não é estendido a todas as mulheres, como acontece com Paul e com Libby. Ele está plenamente consiente de que a falha foi sua e, embora tenha sido mal sucedido no casamento, muitos outros têm sido felizes.

Em The Old Ones, Boomy também não consegue se desvencilhar do passado. Sua frustração e seu fatalismo têm origem no fato de seu irmão Emanuel ter jogado no rio a bolsa contendo diamantes, donde proviria o dinheiro que seria despendido na educação deles. Emanuel tinha convencido o irmão de que "everything we do must come from our own hands"(p.VII) e Boomy havia concordado, pensando que ele se referia aos esforços pessoais de cada um. Boomy, no entanto, jamais o perdoou. As brigas findaram, porém a alteração entre eles transformou-se num ritual. Não se dão sossego nem paz. Através de uma verdadeira guerra de citações, Emanuel procura provar a Boomy que o mal não existe e este, por sua vez, o ponto de vista contrário.

Como se vê, todas essas personagens não conseguem

se desvincular dos erros cometidos no passado por uma simples razão: são incapazes de se perdoarem. Assim agindo, não se aceitam como são e incorrem na mesma falta cometida por Andy: de que modo podem amar o próximo se não se amam a si mesmos? Falta-lhes a maturidade e a visão de Esther, em The Friends: esta, ao aceitar o passado, jamais se recrimina pelas falhas e erros porventura cometidos. Procura ver as belezas que ele proporciona, encontrando um sentido de continuação nas alegrias que o momento presente pode oferecer. Além disso, os atos praticados no passado valem como experiência, ao invés de se constituírem em motivo de arrependimento, frustração. Neste sentido, o passado acumulou obstáculos, simples etapas que foram vencidas na luta incessante pelo aperfeiçoamento humano.

Via de regra, os casais weskerianos não alcançam um relacionamento satisfatório. Ada e Dave parecem constituir o único exemplo de casal feliz.⁹ Amam-se desde os tempos de adolescentes. O amor de Ada por Dave que ele, a princípio, supôs ser "calf-love," resistiu e se fortaleceu com as duas longas separações a que o casal esteve sujeito. Ada esperou dezoito meses para que Dave voltasse da Espanha e se casassem. Depois, ela espera seis anos para que seu marido volte do Ceilão e possam levar uma vida normal.

Estão de comum acordo em viver isolados da cidade, distantes dos parentes e amigos, e em começar a vida em con-

9 - Ainda citando Leeming/Trussler em The Plays of Arnold Wesker, op. cit., p. 86: "they are exceptional among the couples in being fully agreed on matters of principle, well-matched intellectually, and of varied but compatible temperaments. Problems between them are usually of marginal importance."

tato íntimo com a natureza e com os filhos. Dave assim explica:

There I shall work and here, ten yards from me, where I can see and hear them, will be my family. And they will share in my work and I shall share in their lives. I don't want to be married to strangers. I've seen the city make strangers of husbands and wives, but not me, not me and my wife. (p.165)

Nos momentos difíceis como aquele em que Dave é despedido pelo Coronel Dewhurst por ter se apoderado do linóleo sem pedir sua permissão, Ada não o recrimina; faz apenas um comentário, o primeiro e único que tenha realmente magoado Dave: "by Christ Dave your ideals have got some pretty big leaks in places, haven't they? (p. 188), para em seguida dar-lhe todo incentivo e apoio, prometendo auxiliá-lo na cimentação da sua oficina de carpinteiro. Durante os dez anos em que os Simondses tentam viver no campo, enfrentando contratempos e procurando desesperadamente sobreviver ao seu ideal morrissiano, jamais deixaram de se apoiar mutuamente e de se amar como nos primeiros tempos do seu romance.

Também digno de menção é o fato de que em todas as peças de Wesker existem alusões ao sexo, porém sempre de uma maneira velada. A cena mais sensual ocorre em Menace, mas não tem nada de erótico. Descrições detalhadas de cenas libidinosas não ocorrem uma vez sequer. Numa época conturbada como a atual, em que o sexo é tema dominante de romancistas, poetas, dramaturgos, Wesker constitui exceção. Isto significa que ele não está interessado na sexualidade, em si, mas na importância que as relações sexuais harmoniosas têm para o casal, e no perigo que elas representam quando vêm abstrai

das do amor.

A propósito, é interessante observar que o único exemplo de infidelidade conjugal na obra weskeriana está em The Kitchen, nas relações entre Peter e Monique. Esta trai o marido com Peter, porém não o ama. Peter espera que ela consiga o divórcio para que eles se casem. No entanto, quando Monique ganha uma casa de presente do marido, desiste da idéia de se divorciar. Em Golden City, Andy não corresponde ao amor de Kate. Contudo, não existe alusão a uma possível infidelidade conjugal: as relações entre eles se mantêm ao nível do empreendimento da construção das cidades.

Também é evidente o tratamento dispensado pelo dramaturgo às personagens femininas. Nota-se a profunda admiração que o autor sente pelas mulheres.¹⁰ Recentemente, ele fez um comentário curioso a este respeito, ao se referir a sua amiga: "she was marvellous and female and confirmed all the admiration I feel for women. The Jews were wrong - Adam came from the rib of Eve, she was there long before him and knew what it was about before eating the apple."¹¹

Em suas peças, as personagens femininas de maior porte constituem o centro das atenções. Assim, Sarah, em Chicken Soup, se destaca pela sua luta solitária e por uma persistência inquebrantável; Beatie, em Roots, pela exuberância, coragem e disposição física e mental para enfrentar a vida; Ada, em Jerusalem, pela perseverança e firmeza de propósito; Kate, em Golden City, pela intransigência e constân-

10 - No capítulo seguinte, p. 115, há uma explicação para este fato.

11 - "The London Diary for Stockholm" em Six Sundays in January, op. cit., p. 158.

cia em seus objetivos; Esther, em The Friends, pela alegria de viver e pela confiança no homem e nos destinos da humanidade; e Sarah, em The Old Ones, por seu vigor e sua empatia. A força e a vitalidade que emanam delas são tão grandes que chegam a ofuscar as personagens masculinas, com poucas exceções.

Este estudo das relações humanas mostra, portanto, os problemas enfrentados pelos casais em suas tentativas de convivência, bem como pelas pessoas, em sua solidão. Ele atesta as dificuldades enfrentadas para se atingir um relacionamento humano mais equilibrado. Comprova, ainda, que o dramaturgo deposita uma confiança ilimitada no ser humano e na sua capacidade de evolução, porém não se ilude: sabe que a maior parte das relações humanas são fragmentadas e que as energias individuais se perdem devido à falta de amor, de renúncia, ou à ausência de compreensão e solidariedade humana, ou, ainda, ao inconformismo. E, mesmo assim, ele insiste em que somente pelo aprimoramento da mentalidade individual poder-se-á atingir melhores relacionamentos humanos, concorrendo desta maneira para a humanização do mundo. Daí a importância deste capítulo para a compreensão do pensamento weskeriano: ele está indissoluvelmente ligado aos aspectos político-sócio-culturais analisados nos capítulos anteriores.



CAPÍTULO 4

VALORES JUDAICOS

A contribuição dos judeus às literaturas americana e inglesa de pós-guerra tem sido um fator novo e preponderante. Romancistas e dramaturgos voltam-se para os temas judaicos em suas obras. Dentre os autores ingleses, Wesker tem sido o que mais chama a atenção para este aspecto. A fim de se compreender melhor seu judaísmo, que difere dos demais, torna-se mister fazer uma breve comparação entre as tendências existentes na literatura americana judaica e na inglesa.

Nos Estados Unidos, escritores como Philip Roth, Bernard Malamud, Saul Bellow, entre outros, descobriram que o seu "judaísmo é um produto eminentemente vendável e que sua alienação muito exaltada é um salvo-conduto para o âmago da cultura americana cristã."¹ Não tendo sofrido as perseguições a que foram sujeitos seus irmãos judeus da Europa, conseguiram impor sua identidade e se tornaram os porta-vozes da sociedade como um todo, definindo a maioria pela minoria. Como eles, outros romancistas, artistas e críticos judeus constituem, hoje, o que há de melhor dentro da literatura americana contemporânea. Na Inglaterra, a atuação dos escritores judeus tem sido marcante, embora eles não tenham se constituído num grupo minoritário representativo da sociedade. Não insistem nos temas judaicos da mesma maneira que os escritores judeus americanos.

1 - Apud Sidney Richman, Bernard Malamud (Rio de Janeiro: Lídador, 1968), p. 17.



Esta diferença tem sua razão de ser: as condições histórico-sociais da origem, acomodação, adaptação e emancipação dos judeus na América não foram iguais às da Inglaterra. Ben Halpern, num artigo intitulado "America is Different" esclarece que

The Jews in America did not come out of a medieval Ghetto through an act of emancipation, to find that, as bourgeois people, they aroused nationalistic anti-Semitism. They filtered out of an immigrant ghetto not as a people but individually. They encountered anti-Semitism in America, but it was not based on a nationalistic reaction, rejecting the emancipation of the Jews. The native American anti-Semitism encountered here was the old perennial anti-Semitism in which Herzl discriminated the elements of "cruel sport, of common commercial rivalry, of inherited prejudice, or religious intolerance."²

Como se vê, as condições de vida na América diferiram desde o princípio. Livres de um exílio forçado e, mais tarde, das atrocidades de Hitler, os judeus conseguiram se ajustar às condições político-econômico-sociais dos Estados Unidos, sem, contudo, deixarem de ser uma comunidade fechada, preservando seus padrões religiosos e culturais. Portanto, as obras destes escritores americanos estão centralmente relacionadas com os problemas judaicos, e sua popularidade resulta tanto de sua arte como do assunto que abordam.

Por outro lado, os escritores judeus ingleses, como Arnold Wesker, Peter Shaffer, Harold Pinter e Bernard Kops, parecem estar mais ansiosos por enfatizar sua alienação da comunidade judia do que em mostrar sua interdependência. Provavelmente, isto se deve ao fato de a Europa ter favorecido

2 - The Jews, editado por Marshall Sklare (Illinois: The Free Press, 1960), pp. 37-38.

um sentimento anti-semita mais intenso. Mesmo assim, eles não conseguem se libertar dos laços judaicos que os prendem à sua origem. O próprio Wesker já disse que "I feel a Jew, I am a Jew - there is no logic to it. Yet my roots though vague are real. And because I am a Jew I feel and write in a particular way."³

Esta identidade, partilhada por todos os judeus, distingue-os dos demais povos: onde quer que estejam, não importando sua cidadania ou nacionalidade legais, formam uma entidade política e étnica supranacional. E, contrário à crença popular, ela não está vinculada, hoje em dia, à religião judaica. Um relato sucinto da situação histórica deste povo, nos últimos séculos, esclarecerá este aspecto: até o século dezenove, não havia necessidade de se classificar os judeus em ortodoxos e não ortodoxos, pois, nos guetos,⁴ todos eles observavam suas crenças e ritos. Nos tempos modernos, existe uma grande unidade entre os vários ramos do judaísmo. Embora a separação por motivos religiosos seja irreduzível, eles conseguem se manter coesos devido a uma série de fatores que constituem sua identidade judaica, ou seja, interesses especiais do grupo, vínculos de lealdade à herança de uma vasta

3 - Apud Harold Ribalow em Arnold Wesker, op. cit., p. 109.

4 - Gueto é o nome usado para se referir ao lugar de confinamento dos judeus. O primeiro gueto estabelecido como residência forçada dos judeus surgiu em 1215, em Veneza. Em muitas cidades católicas, durante séculos, ele não foi moradia obrigatória, por lei, para os judeus, embora eles achassem que, vivendo nestas comunidades fechadas, dentro de outra comunidade, pudessem preservar sua religião, sua identidade de grupo étnico, sua língua e cultura. Sua abolição se deu no século dezenove. Durante o domínio nazista, recrudesceram por um breve período. Atualmente, as áreas residenciais dos judeus nas grandes cidades são ainda referidas como guetos: East Side de Nova York, East End de Londres e Rue de Rivoli em Paris.

cultura que abrange costumes comuns e valores étnicos, amparo à filantropia, apego vital ao Estado de Israel e a necessidade de se conservarem unidos em sua auto-defesa contra o sentimento anti-semita.

De qualquer maneira, quer os escritores judeus se constituam num grupo representativo, como acontece nos Estados Unidos, quer se destaquem por sua atuação individual, como é o caso da Inglaterra, a sua proeminência na literatura contemporânea está relacionada a dois fatores históricos importantes: a destruição dos guetos europeus, e a criação do Estado de Israel na Palestina em 1948 e sua projeção no contexto mundial. O primeiro fator, mais antigo, contribuiu grandemente para a assimilação relativa, por parte dos judeus, da cultura dos países em que vivem, e a sua conseqüente aceitação, também relativa, pelos não judeus, ou gentios, na aceitação específica por eles atribuída a esta palavra; o segundo, mais recente, igualou-os aos demais povos: o fato de se constituírem num estado soberano, gozando de direitos e privilégios que até então lhes eram negados, conferiu-lhes o autoconfiança necessária para projetar na literatura seus sofrimento milenar, seus valores, sua busca de identidade, seus costumes e tradições.

A questão do judaísmo de Wesker pode ser enfatizada ou minimizada, conforme o aspecto em que se queira estudar sua obra. Os problemas sociais e culturais por ele abordados são preeminentes. O modo como ele tem enfocado estes assuntos tem contribuído para sua reputação de dramaturgo comprometido com uma causa. Entretanto, para maior compreensão das razões que levam Wesker a se dedicar com tanta ênfase às ques

tões político-sócio-culturais de sua época, um estudo da sua origem de escritor judeu se faz necessário e imprescindível.

O autor nasceu no bairro dos judeus, em Londres: o East End. Seus avós emigraram para a Inglaterra provavelmente devido às perseguições que lhes foram infligidas. Seus pais, apesar de serem judeus, eram ateus. Wesker afirma que

they were Jews who, although they acknowledged Judaism as their own cultural heritage, mirrored the big problem and dilemma of the Jew in the Diaspora. What is a Jew? A Jew is a Jew is a Jew, and is made such by a whole knowledge of his past and a whole mass of mannerisms and attitudes, many of which at some level are linked up with the religious aspects of Judaism. All these have gone to make a certain kind of human being, so that I recognize myself obviously to be a Jew without any great knowledge of the Jewish religion.⁵

Em sua casa não houve, portanto, vida religiosa intensa. Na sua infância, Wesker frequentou uma "yeshivah"⁶ durante quatro semanas. Aos treze anos, não se submeteu aos ritos da iniciação do "Bar Mitzvah"⁷ como reza a tradição ju-

5 - Na autobiografia relatada a Ronald Golman, publicada em Breakthrough (London: Routledge & Kegan Paul, 1968), p. 178.

6 - Escola de treinamento rabínico existente desde a antiguidade judaica. Com o passar dos tempos ela sofreu uma série de modificações, porém seu objetivo primordial foi e tem sido o estudo avançado dos assuntos judaicos e o treinamento dos rabinos ortodoxos.

7 - Desde tempos antigos os judeus têm o costume de celebrar a passagem da adolescência para a idade adulta dos meninos judeus com os ritos que são chamados "Bar Mitzvah." O cerimonial antigo, na sinagoga, era constituído de um complexo ritual que incluía a leitura da Torá, pelo jovem judeu, perante a congregação. Dos treze anos em diante, os moços judeus eram considerados independentes do pai: sua conduta moral e sua religiosidade tornavam-se responsabilidade sua. Estavam, pois, aptos a participar de certos privilégios religiosos, até então só permitidos aos adultos. Nos tempos modernos, com a dissolução da vida comunitária judaica no gueto, e com o afrouxamento simultâneo da autoridade e da prática religiosa, este costume definhou e se deteriorou em conteúdo intelectual.

daica: ao invés disto, ele ganhou uma festa de aniversário paga por um tio rico. Somente aos quatorze anos, ao se tornar membro de um grupo de juventude judaica (Hobonim), sentiu o despertar de seu sentimento de judaísmo. Esta conscientização durou

four or five years and then it lapsed entirely and it's only recently in the last possibly three years that I felt Jewish in a belonging way or a protective way. I think that what happens is that you are suddenly aware that you have inherited a shared consciousness of your community's suffering.⁸

O dramaturgo não presenciou o sentimento anti-semita fanático que dizimou a vida de milhares de judeus alemães. Sua família estava longe de todos estes acontecimentos e ele tinha respostas socialistas para o problema. No entanto, a consciência da história da perseguição ao povo judaico, como acontece a todos os judeus, jamais se apagou de sua mente e, segundo ele, "it is that which I think gives one a sense of identity."⁹ O medo da brutalidade de que foram vítimas tantos judeus foi-lhe transmitido pelos pais. Assim, toda a sua atuação política, suas peças, estão intimamente relacionadas com o receio do embrutecimento das massas, que as torna indiferentes e as conduz à agressividade, à violência e ao massacre. Para evitar a repetição dos "pogroms" o dramaturgo sente a necessidade de esclarecer e educar a classe trabalhadora, a fim de que todos possam gozar uma vida mais humana e sadia.¹⁰

8 - Em entrevista concedida a Ronald Hayman, no livro Arnold Wesker, op. cit., p. 5.

9 - Ronald Hayman, op. cit., p. 4.

10 - Numa entrevista a New Theatre Magazine (nº 2, vol. XI), p. 10, falando sobre o fato de Roots ser uma peça judaica,

Neste aspecto, o judaísmo do dramaturgo inglês é completamente diferente do de Malamud em The Assistant e The Fixer, para citar o mais importante escritor judeu da atualidade americana. Enquanto Wesker escreve suas peças para mostrar a ausência de perseguições e violência sofridas por suas personagens judias e demonstrar sua adaptação à sociedade inglesa e a conseqüente aculturação, o romancista americano se volta para o sofrimento milenar do seu povo, suas reminiscências dos campos de concentração, sua alienação e sua conscientização de uma comunidade minoritária privilegiada (no sentido de ser o povo escolhido por Deus) e destoante.

Analisando-se a obra weskeriana, verifica-se que peças como Chicken Soup, Jerusalem, The Friends e The Old Ones estão visivelmente relacionadas aos temas judaicos. As demais, ou seja, The Kitchen, The Nottingham Captain, Roots, Chips, Golden City, Menace e The Four Seasons, aparentemente, não contêm nenhuma alusão ao judaísmo. Em todas elas, porém,

o escritor esclarece que "the idea that it is a very Jewish play... came to me long afterwards. Just put it this way, it struck me that this preoccupation with the role of art in society with something like Centre 42 with the concern that the characters of my play pursue have to do with what I think is an inherited sense of persecution coming from ignorance. Now those of us who are Jews in this country can't pretend to have suffered from persecution, but we do inherit from our parents I think that slight distaste for the lumpreproletariat simple because they bring it with them from Central Europe where they experienced it in the form of pogroms. The lumpenproletariat got drunk, were ignorant, and were easily stirred into violence. It struck me that this is what I have inherited and Centre 42 and plays like Roots were unconscious attempts to ensure that pogroms did not happen in this country. I mean it's something that struck me afterwards; maybe on closer inspection it's too far fetched, but I think it was a revelation to me anyway.

os temas humanísticos, éticos, filosóficos e religiosos do dignificante passado judaico estão presentes.¹¹

O mais importante deles é o que diz respeito à educação. Desde tempos imemoriais, a busca do saber, especialmente a aprendizagem da Torá, foi bastante reverenciada pelos judeus. O analfabetismo e a ignorância foram sempre desdenhados pelo povo judeu, por verem, nestes dois males, um impedimento para a aquisição do conhecimento da sua herança religiosa-cultural. A fim de manterem a identidade judaica nos mais diversos países em que viveram disseminados em quase dois mil anos de peregrinação, foi preciso observar com rigor excessivo a prática religiosa, costumes e tradições. A educação teve, pois, um papel preponderante como elemento de preservação e de perpetuação da sua vida biológica e religiosa. Hoje, ela perdeu, entre os judeus, seu conceito original de resguardar a sobrevivência religiosa e se transferiu para a educação secular. Se, a princípio, o alicerce da intelectualidade era preponderantemente religioso e ético

in more modern times an ever increasing number of Jews, both knowledgeable and cultured, no matter what the extent of their affiliation with Judaism might be, have been actively pursuing non-Jewish interests - interests based on scientific and purely secularistic premises and goals. Such, after all, do represent the major cultural characteristic of twentieth-century civilization in which Jews are playing an undeniably important role.¹²

Nas peças de Wesker, a ênfase dada à educação, quer

11 - Convém ressaltar que estes temas não têm relação alguma com o movimento sionista que culminou com a fundação do Estado de Israel em 1948.

12 - Nathan Ausubel, The Book of Jewish Knowledge (New York: Crown Publishers, Inc., 1964), p. V.

seja à educação escolar ou à auto-educação, é marcante. Assim, em Chicken Soup, Sarah incentiva Ronnie a continuar estudando: "go to evening classes. Why should you waste your time in a bookshop? If I were young, oh, what wouldn't I study! All the world I would study. How properly to talk and to write and make sentences."(p. 52)

Em The Old Ones, Sarah reitera o valor da educação: "study. Great learning. It's an honour... Study! It's a blessing to know things. My father was always telling me. Knowledge is light, ignorance is darkness."(p. IX)

Na mesma peça, ao se dirigir aos seus alunos, Rosa enfatiza a idéia de que somente pela educação o indivíduo pode atingir a liberdade e a felicidade:

... Books! Take them. Use them. Other men may build a world out there you never dreamt of. Defend yourself! Books! Centuries of other people's knowledge, experience. Add it to yours, measure it with yours. They're your only key to freedom and happiness. Books! There is no other. I promise you. There - is - no - other!(p. XI)

Uma segunda característica judaica importante na obra de Wesker é o otimismo. Suas raízes também se prendem ao passado histórico. Embora pareça ser um paradoxo, senão uma tremenda ironia, o fato é que os judeus conseguiram triunfar espiritualmente, mesmo quando mergulhados no infortúnio, graças a esta grande herança do judaísmo. Em meio aos martírios e perseguições infintos que lhes foram infligidos, janais de clinaram de exaltar a vida como a criação de Deus, portanto um bem a ser preservado, passível de contínuo aperfeiçoamento. Esta visão otimista, um verdadeiro hino de louvor ao bem potencial da vida e do próprio homem, resistiu, em contrapo-

sição ao pensamento pessimista e às práticas anti-sociais que eram comuns no mundo antigo. A vida era o objetivo final pelo qual os judeus lutavam. Inegavelmente, houve períodos de grande calamidade e desespero, com tendências escapistas para o mórbido, para a superstição e para a contemplação do mundo que há de vir, porém, estes períodos foram esquecidos, absorvidos pela ânsia de viver e triunfar.

Wesker, como bom judeu, acredita no homem e em sua capacidade de se refazer. Sua obra demonstra que o que é decisivo para ele nesta época conturbada, à mercê de valores fragmentados, "não é tanto ser como tornar-se, não tanto as conclusões quanto as possibilidades."¹³ Numa época em que a contestação e o niilismo se tornaram normas, ele se volta para o homem, insistindo no fato de que enquanto houver uma esperança, ele continuará a esperar, e, mesmo que o espírito não possa tolerar mais, continuará tolerando.

A maneira como o autor termina suas peças, quase sempre sem o "happy end," mostra seu otimismo através de personagens que reconhecem a verdade. Para ele, "optimism in art is the result not of happy endings and joyful exclamations but of recognition of truths... whether this truth is a bad one or not."¹⁴ Assim, no final de Chicken Soup, só e abandonada, Sarah reconhece que o socialismo pode ser falho e que as pessoas são fracas, porém não se deixa abater. Num esforço incomum, continuará a lutar, confiante em suas crenças e na capacidade de mudança do homem. Em Roots, também só, e abandonada por Ronnie, Beatie reconhece as infindas possibi-

13 - Sidney Richman, op. cit., p. 68.

14 - Arnold Wesker, Fears of Fragmentation, op. cit., p.100.



lidades que a vida lhe oferece para sua realização pessoal e para sua parcela de contribuição ao aprimoramento humano. No fim de Jerusalem, derrotados em suas tentativas de viver de acordo com os moldes morrisianos, Ada e Dave reconhecem que a vida em sociedade por eles rejeitada, com todos os seus aspectos negativos, é imprescindível. Sua volta ao convívio dos familiares e dos amigos implica na possibilidade de adaptação e de êxito. Em Chips, existe a constatação da impotência das classes trabalhadoras na luta contra a classe dominante. O mesmo ocorre em The Nottingham Captain. Tanto numa como noutra peça, a possibilidade de uma mudança social está, conseqüentemente, no aprimoramento cultural e social das classes dominadas. As últimas cenas de Golden City contrastando os dois Andys, isto é, o velho, alquebrado e desiludido, com o jovem, vigoroso e idealista, revela que as probabilidades de triunfo sempre existirão: pode-se fracassar hoje, mas o futuro é repleto de esperanças. Em Menace, Garry e Harriet não encontram consolo na companhia um do outro. No entanto, ao se dirigirem a um clube, conseguem atingir uma breve sensação de envolvimento com um grupo folclórico de dança. The Four Seasons apresenta Beatrice e Adam cientes de que para eles não há condição alguma de vida em comum. Resta-lhes, no entanto, a certeza de que poderão refazer suas vidas, aceitando suas falhas e corrigindo-se, para não incorrerem nos mesmos erros. No fim de The Friends, os amigos aceitam a presença da morte e encontram forças para recomeçarem a luta pela vida. A última cena de The Old Ones mostra que para Emanuel, com sua recém-adquirida capacidade de expressão, o futuro será mais tranquilo, sem as inquietantes indagações sobre a existência do mal.



O otimismo do dramaturgo está relacionado com outros velhos temas judaicos: o da vitória através da derrota, e o do sofrimento redentor. Ao longo de sua história secular, os judeus fizeram de cada derrota um degrau a mais a galgar na busca de seu objetivo: pôr fim ao seu nomadismo e voltar ao solo dos seus antepassados, do qual se diziam espoliados em razão do castigo de Deus. Os milênios de lutas, sofrimento, resignação e espera, coroaram-se de êxito após a segunda guerra mundial. Por outro lado, apoiados numa firme convicção religiosa de que a vida terrena é uma preparação para a vida eterna, e de que esta dependerá do comportamento moral das pessoas em sua breve passagem pelo mundo, foi-lhes fácil aceitar e divulgar a crença de que todo sofrimento traz a recompensa final: redime o homem, humaniza-o, eleva-o até Deus.

O primeiro destes temas, ou seja, a vitória através da derrota, está presente nas peças de Wesker. Todas as suas personagens são derrotadas, pelo menos momentaneamente, com exceção de Beatie, em certo sentido, e de Emanuel. Algumas são derrotadas pelo abandono de familiares, amigos e correligionários (Sarah Kahn, Beatie e Andy); outras, pela própria fraqueza (Ronnie); outras, ainda, pelos erros cometidos (Adam e Beatrice); algumas, pelo sistema vigente (Marango, Pip, Capitão Nottingham, Andy, e os velhos); umas poucas, pela tentativa pessoal de solucionar problemas sociais (Ada e Dave); outras, ainda, pela imersão em sua visão distorcida da realidade (Tessa, Simone, Manfred, Roland e Crispin) e uma, apenas, pela filosofia fatalista da existência do mal (Boomy). Todas elas, porém, se ajustam bem às palavras proferidas por Jake Latham em Golden City: "Defeat doesn't matter. In the long run all defeat is temporary." (p. 53) Somente Beatie, os

amigos e Emanuel estarão aptos a refazer suas vidas de imediato. Para a grande maioria de suas personagens, apesar de vencidas temporariamente, o futuro se apresenta com perspectivas de solução de problemas pessoais e sociais, solução esta que dependerá muito mais da participação de cada uma, como indivíduo, do que da mudança do sistema político-social em vigor. Talvez que essa solução somente seja alcançada a longo prazo. Resta-lhes, entretanto, a certeza de que "it doesn't matter about present generations, but future ones always want to look back and know that something was around acting on their beliefs."¹⁵

Quanto ao tema do sofrimento redentor, ele não se revela em Wesker de maneira expressiva, como nas obras de Malamud. Nos romances malamudianos, não há mitigação para a dor das personagens (e, conseqüentemente, para o leitor): seus judeus representam a humanidade vista sob os aspectos do sofrimento e da aspiração moral, uma espécie de Jó moderno. Para as personagens do dramaturgo inglês, este sofrimento secular é praticamente inexistente. Há resquícios dele nas personagens que sofrem e se resignam ante o inevitável, porém sem as conotações históricas da dor do povo judeu. Observe-se, por exemplo, o sofrimento de Harry Kahn pela sua impotência em agir, sua resignação ante a convicção de que o milênio não vai acontecer para a sua geração; a resignação de Sarah Kahn diante da indiferença das pessoas; a de Gerda, Emanuel e Tessa perante o vazio, a solidão e o desespero de suas vidas; a de Andy Cobham em face da impossibilidade de levar a cabo seus planos, como havia planejado.

15 - Golden City, p. 53.



Um outro tema judaico, relacionado aos mencionados anteriormente, é o da sobrevivência. Desde a mais remota antiguidade, os judeus defenderam o preceito de que o homem só sobreviverá pela preservação do que há de melhor nele, ou seja, pela sua crença religiosa, seus valores, sua participação constante na contribuição para o advento de uma sociedade mais justa e humana. As derrotas e o sofrimento não o aniquilam, pelo contrário: fortificam-no para a luta constante e o habilitam a alcançar o fim almejado. Neste sentido, as personagens de Wesker sobrevivem, quer seja à derrota e ao sofrimento, como ao reconhecimento da verdade e à idéia da morte. Assim, Beatie, Adam/Beatrice, e os amigos, sobrevivem à dor pessoal; Marango, Sarah Kahn, os velhos, dentro dos seus respectivos contextos, sobreviverão à incompreensão de um mundo que já não lhes faz sentido; Ada/Dave e Andy, à derrota total e parcial, respectivamente, de seus ideais; finalmente, os amigos, sobreviverão à morte.

É esta velha mensagem dos judeus, isto é, a de que o homem sobreviverá em sua luta por um mundo melhor, que explica a atuação do dramaturgo, seu didatismo em querer mostrar o errado, em discutir, indagar, apresentar soluções, seu empenho no aperfeiçoamento cultural e social da classe trabalhadora, enfim, seu socialismo.

Talvez possa parecer estranho, aos menos esclarecidos, que os judeus tenham se dedicado às causas políticas dos povos gentios, uma vez que até há bem pouco tempo eles se constituíam um povo errante, sem território. Entretanto, há três tentativas de justificação histórica para a adesão dos judeus aos partidos socialistas.¹⁶ Uma delas se baseia

16 - Ver "Sources of Jewish Internationalism and Liberalism" em The Jews, op. cit., p. 595.



no fato de que durante muitos séculos eles sempre se sentiram inseguros quanto à sua posição e às suas posses, em terras onde eram estrangeiros, mesmo quando abastados e poderosos. Tiveram, pois, de depender dos governos liberais para poderem sobreviver. Tal circunstância levou-os a se identificar com outros grupos minoritários que, por razões diversas, dentre elas a segregação racial ou política, eram igualmente discriminados, e que também se sentiam inseguros. Esta é uma das razões porque eles sempre estiveram na vanguarda dos movimentos civis de liberdade. Outra razão defendida por alguns estudiosos é a de que o socialismo humanitário judeu tem suas raízes nos valores judaicos. Um destes valores diz respeito à caridade, não à caridade no sentido filantrópico, porém, mais especificamente, à justiça social, à solidariedade humana, ou "Zedakeh"¹⁷ como a chamam os judeus. Existe ainda uma terceira explicação para o problema das atitudes políticas dos judeus: a partir do século V, com a fusão do Estado e da Igreja, ninguém poderia pertencer completamente ao Estado se não fosse membro da Igreja Estatal.¹⁸ Conseqüentemente, nenhum judeu, enquanto permanecesse judeu, poderia ter cidadania plena no Estado Cristão. Com a Revolução Francesa, a política européia se divide em esquerda e direita, implicando num novo conceito secular de cidadania que pudesse abranger os judeus: ela seria determinada pela nacionalidade, e não mais pela afiliação religiosa. No decorrer do século dezenove, ao se tornarem, por lei, cidadãos de seus res

17 - Ibid., p. 599.

18 - Ver a obra de Moshe Menuhim, Judaismo Hoje (Rio de Janeiro: Paralelo, 1969), p. 21. Ver também "The Politics of American Jews" em The Jews, op. cit., p. 614.



pectivos países, eles se incorporaram à ala esquerda, e não à direita: para pertencer a esta, ainda era necessária sua adesão à religião cristã.

Em todo caso, qualquer que seja a razão mais adequada para a explicação da adesão dos judeus ao socialismo, o importante a notar é que Wesker retrata, na trilogia e em The Old Ones, judeus socialistas militantes. Uma das críticas feitas a Chicken Soup se baseia no fato de que a atividade política de Sarah Kahn é totalmente descabida por ela pertencer à primeira geração de imigrantes.¹⁹ A história da participação dos judeus em movimentos socialistas prova que esta atitude não é tão ilógica e inadmissível e que é, portanto, perfeitamente possível a uma Sarah Kahn, imigrante judia, lutar por uma causa internacional, independente do lugar geográfico em que ela se encontre.

O judaísmo de Wesker também se faz presente no trata

19 - John Russel Taylor em Anger and After, op. cit., p.156, comenta: "Sarah and Harry, it is made quite clear, are first-generation immigrants, and if one thing has been notable about new arrivals in the Jewish East End for the last hundred years or so, it is their political inactivity. Frequently they have come from states where political activity as understood in Britain has been impossible, and has meant nothing; even when this is not necessarily the case they have usually been fleeing from persecution, and all they have wanted to do is to get on quietly with their lives, make a living and not be noticed. Though, of course, many East End Communists are Jewish, they turn out almost invariably to be second-and-third-generation Jews who have been sufficiently established in this country to have had a quite 'suburban' background of grammar-school education, but have chosen to stay in the East End and become involved in local politics, frequently to the consternation of their families, who are only too inclined to judge them as failures because they have done this instead of using their education to better themselves and move away." Nota-se que Taylor considera os judeus imigrantes como sendo uma massa ignorante e apática, demonstrando, portanto, desconhecimento total da história do povo judaico. Sarah pode não ser a regra, mas não é irreal, de modo algum.

mento que ele dá às relações familiares. A família judaica tem sido celebrada pelos sentimentos de solidariedade e calor humano existentes nas relações entre os cônjuges, entre pais e filhos e filhos e pais, entre irmãos e irmãs, entre a sogra e a nora. Dentro do lar, a mãe judia sempre teve um papel preponderante. Dela dependeram os laços afetivos de união. Nos últimos séculos, especialmente na Europa, a família judia foi mais matriarcal do que patriarcal. Foi a mãe que teve sobre seus ombros a responsabilidade de criar os filhos, de educá-los, enquanto o pai se preocupava em prover o sustento do lar e em dedicar-se ao estudo da Torá. Com o progresso e a emancipação dos judeus, a família judaica foi aos poucos se deteriorando e perdendo seus costumes tradicionais, atitudes e valores. Atualmente, ela lembra a dos outros povos.

Mesmo assim, pode-se verificar resquícios destes laços familiares em Chicken Soup, Jerusalem e The Old Ones. Nessas, a figura mais expressiva é a da mãe, representada por Sarah Kahn na trilogia e pela outra Sarah em The Old Ones. Tanto uma como a outra são ativas, batalhadoras, idealistas, constantes em suas crenças e incansáveis em zelar pelo bem-estar de seus filhos, bem como pela educação dos mesmos. Sarah Kahn consegue conciliar seu papel de mãe e de esposa com o trabalho fora de casa e com suas atividades políticas como membro do partido socialista. Simplista, sua filosofia para bem viver se resume em comer e ser feliz: "make yourself some food! and there's tea in the pot"²⁰ e em lutar por um ideal: "you've got to care, you've got to care or you'll

20 - Chicken Soup, p. 30.



die."²¹ Quando Harry fica semi-paralisado, ela se torna incansável no desvelo para com ele. A incompatibilidade existente entre eles desaparece. Não há queixas nem recriminações por parte de Sarah.

Ada e Ronnie são afeiçoados um ao outro e zelosos dos pais na velhice. Observe-se a dedicação de Ada por Sarah quando ela diz a Dave:

During the war, when you were overseas, I used to spend nights at home with Sarah and the family. There was never a great deal of money coming in and Mummy sometimes got my shopping and did my ironing. Sometimes she used to sit up late with me while I wrote to you in Ceylon, and she used to chatter away and then - fall asleep. She'd sit, in the chair, straight up, and fall asleep. And every time she did that and I looked at her face it was so sweet, so indescribably sweet - that I'd cry.²²

Ou o carinho de Ronnie para com o pai, quando ele diz a Ada: "before he died I used to wash Harry and shave him. It took him too long to walk so I used to carry him in my arms, like a cooing baby. Then I'd bounce him on the bed and play with him and he used to laugh, a really full laugh."²³

Esther e Cissy, as duas irmãs solteiras de Harry, são igualmente tratadas com afeto.

A Sarah de The Old Ones também é uma fortaleza. Ela é generosa, tolerante, firme em sua fé na humanidade. Por sua personalidade marcante, torna-se a figura central da peça. É para ela que convergem todos os problemas e é graças ao seu

21 - Ibid., p. 75.

22 - Jerusalem, p. 194.

23 - Ibid., p. 211.

bom senso que eles são resolvidos satisfatoriamente.

É possível que a causa de as personagens weskerianas femininas serem mais fortes, ativas e persistentes na luta do dia-a-dia encontre, aqui, sua explicação. Sarah Kahn, Beatie Bryant e Ada Simonds (trilogia), Kate Ramsay (Golden City), Esther e Simone (The Friends), Sarah, Rosa e Tessa (The Old Ones) são exemplos de mulheres idealistas, que não se deixam abater ainda que tudo ou todos se voltem contra elas.

Quanto aos costumes e tradições judaicas, há algumas referências esparsas como canções em iídiche em Jerusalem (p. 193), em The Old Ones (p. I), danças (The Old Ones, p. XI), ou ainda a menção da circuncisão do filho de Ada e Dave em Chicken Soup: "they had to get a Rabbi from King's Lynn to circumcize the baby. A Rabbi from King's Lynn. Who'd ever think there were Rabbis in King's Lynn?" (p. 48)

Em The Old Ones, há a elaboração de um "Succah"²⁴ por Rosa e Martin, conforme a vontade de Sarah, para afirmar a glória do homem, pela memória de seu pai, e para satisfa-

24 - Também é denominado a Festa dos Tabernáculos. Em tempo remoto, era o Festival da Colheita, na época da lua cheia. Embora tenha sofrido certas mudanças com o passar dos tempos, o caráter de festival da colheita é preservado. Durante sete dias, os judeus tinham de morar em barracas pastoris. Tal procedimento baseia-se na citação bíblica de que 'your generation may know that I (God) made the children of Israel dwell in booths, when I brought them out of the land of Egypt.' (Leviticus 23: 43). Seu objetivo é, pois, lembrar aos judeus que seus ancestrais foram escravos no Egito e, ao mesmo tempo, enfatizar os milagres que Deus fez em benefício do povo judaico. Atualmente, poucos judeus, exceto os muito ortodoxos, erigem um "succah" no quintal de sua casa. Nas sinagogas, são erigidos "succahs" descomunais. Quanto ao rito de bater galhos de salgueiro, como acontece na peça, a explicação é esta: no inverno, o salgueiro perde suas folhas para só renascere com a primavera. Assim, o penitente renasce espiritualmente depois de ter errado, se ele renovar a fé em Deus.

zer Gerda que gosta de rituais. O ritual está bem de acordo com o espírito da peça: todas as personagens são velhas, com exceção de Rosa e Martin, e os velhos geralmente são dados a rituais. O "succah" é também o símbolo da alegria, e esta é a primeira peça otimista de Wesker.

Como se vê, o judaísmo do dramaturgo não se caracteriza pela descrição do povo judeu como sofredor e bode expiatório da humanidade, nem recria as atrocidades cometidas contra os judeus durante os séculos em que viveram isolados e inseguros, pelo contrário: suas personagens judias assimilaram a cultura ocidental da qual fazem parte; gozam de liberdade de pensamento e de ação; convivem com os não judeus, sem qualquer indício de atrito entre eles, contribuem para o melhoramento da sociedade.

O judeu weskeriano é o homem comum da classe trabalhadora, lutando com dificuldades financeiras (trilogia), ou o judeu mais abastado, porém vítima dos problemas pessoais e sociais acarretados pela fragmentação dos valores da sociedade contemporânea (The Friends), ou, ainda, os velhos abandonados e esquecidos, carentes de afeto, compreensão e ajuda (The Old Ones).

Mais importantes que as tradições e os costumes são os valores judaicos que o escritor enfatiza: a educação, a alegria de viver, a persistência na luta, a sobrevivência aos infortúnios. São estes valores que, quando preservados, contribuem para o enriquecimento cultural do homem, para o aprimoramento da espécie humana, para a humanização da vida, para a prevalência do bem. Só assim poderá a humanidade neutralizar o embrutecimento das massas, a mecanização da vida



moderna, o excesso de violência e a prepotência do mal.

Tais valores, como ficou demonstrado, são características do povo judeu, porém, não são exclusivos dele. Fazem parte do acervo humanístico do homem em qualquer tempo e lugar. Neste aspecto, a obra de Wesker se torna universal: fala a língua dos homens de boa vontade, independente de credo, raça, cor ou país. Esta é a razão pela qual foi dito anteriormente que o judaísmo do dramaturgo pode ser **relevado** ou minimizado. Se **relevado**, porá em destaque as características histórico-sócio-cultural-religiosas do povo judeu; se minimizado, enfatizará os valores eternos do homem.

O relacionamento deste capítulo com os anteriores é bastante claro. O "background" judaico do autor fornece elementos imprescindíveis à melhor compreensão das suas idéias em suas peças. Assim, seu judaísmo explica as causas das suas idéias socialistas, as raízes de sua constante preocupação com a educação, a cultura, a arte e, conseqüentemente, a importância das relações humanas num mundo em que o embrutecimento das massas e a fragmentação põem em dúvida a própria questão da sobrevivência do homem no planeta.



P A R T E I I



A EVOLUÇÃO DO ESTILO DAS PEÇAS WESKERIANAS

Ao analisar a estrutura de suas peças, Arnold Wesker certifica-se de dois aspectos importantes na composição da sua, bem como de qualquer obra. Ele parte do seguinte seguinte princípio: pressupondo-se que toda obra de arte seja uma recriação da experiência, quer imaginativa, quer real, o ato recreativo ocorre de duas maneiras, ambas igualmente válidas. Uma delas pode ser chamada de "organização da experiência" e, a outra, "transformação da experiência," ou seja, transformação em "poesia." Partindo deste ponto de vista, pode-se analisar uma obra de arte e constatar quanto ela apresenta de organização e quanto de transformação da experiência. Quanto mais momentos de transformação forem encontrados, maior será a obra de arte. Isto não significa, entretanto, que a necessidade de organização da experiência seja invalidada.¹

Estes dois aspectos estão presentes nas peças do dramaturgo, com maior ou menor predominância de um ou de outro. As peças de organização da experiência são, na sua maioria, autobiográficas e retratam, com certa fidelidade, situações reais, pessoas de seu meio ambiente, relações humanas familiares, ou simplesmente argumentos debatidos com parentes e amigos; já as de transformação da experiência apresentam uma seleção, ou justaposição, ou extensão de situações, de relacionamentos humanos ou de argumentos que são imaginados: não aconteceram, mas poderiam ou deveriam ter acontecido. Estas peças são, pois, tentativas de continuar a desenvolver argu-

1 - Conforme entrevista concedida por Wesker a Ronald Hayman, publicada em Arnold Wesker, op. cit., pp. 9-10.



mentos que o autor tenha tido com amigos, parentes, ou pessoas com quem tenha trabalhado, uma vez que, na vida real, tais discussões jamais são satisfatórias. Em suas próprias palavras: "the plays continue human relationships as well as arguments - relationships that have gone wrong - and the pause that art gives you is the opportunity to rectify those relationships or explain them."²

Sendo um escritor pródigo em conceder entrevistas, em dar esclarecimentos sobre sua vida, suas idéias e obra, torna-se possível confrontar suas peças à luz de suas experiências e avaliar, como ele mesmo sugere, o que seja organização ou transformação da experiência em cada uma delas. Basta, para tanto, que se tenha a um estudo do ambiente, das personagens, da linguagem, bem como dos diálogos. Assim procedendo, e confrontando esta análise com a do desenvolvimento das suas idéias, na Parte I, poder-se-á indagar questões interessantes como estas: existe algum relacionamento entre a evolução das idéias de Wesker e a do estilo das suas peças? O tipo de estilo determinaria a aceitação maior ou menor de suas peças? As conclusões poderão esclarecer alguns pontos controvertidos na obra do dramaturgo.

Com relação ao tratamento dispensado aos capítulos seguintes, é preciso atentar para alguns detalhes. As peças de estilo naturalista, ou seja, as de organização da experiência, distinguem-se por uma apresentação fiel do enredo, pela utilização de pormenores característicos, não desprezando um incidente sequer, pela fidelidade na descrição do ambiente, das personagens, e pelo uso correto dos coloquialis-

2 - Ver entrevista concedida pelo dramaturgo a Simon Trussler em Theatre at Work, op. cit., p. 79.



mos, e o ritmo natural da linguagem comum. As de estilo naturalista estilizado, também peças de organização da experiência, destacam-se pelo desenvolvimento fidedigno das situações, do meio ambiente, bem como de certas personagens. No entanto, o escritor imprime um ritmo diferente nestas peças, através da sequência das cenas, da linguagem usada pelas personagens e da utilização de recursos audio-visuais. Por fim, as peças "poéticas," isto é, as de transformação da experiência, não apresentam a descrição exata dos acontecimentos. O dramaturgo imagina situações, cenários, personagens e procura atingir uma linguagem mais elevada.

É importante observar, também, que estes estilos não são separados de maneira rígida. Assim, pode-se encontrar momentos de poesia numa peça basicamente naturalista, e uma base naturalista bem marcada nas peças de transformação da experiência. A distinção entre um estilo e outro não se fundamenta, pois, na separação nítida dos aspectos estilísticos, mas no predomínio de uns sobre os outros nas diferentes peças.

Haverá um número talvez grande de citações, a fim de corroborar o grau de realismo das peças. Elas são realmente imprescindíveis para o objetivo que se quer atingir. Além disso, as peças naturalistas e as estilizadas foram alvo de maiores inquirições da parte dos críticos, e de maiores explicações da parte do autor, por serem mais antigas e também por serem peças de organização da experiência. Esta é a razão pela qual elas são mais justificadas que as de tendência poética. Estas, por serem mais recentes, oferecem pouco material de consulta ao estudioso.



AS PEÇAS DE ESTILO NATURALISTA

Wesker tem constantemente lembrado estudiosos e críticos de sua obra de um já desgastado conceito: nenhuma arte pode ser realista, porque a realidade é muito complexa e precisa em seus detalhes para ser recriada. No entanto, toda arte se ocupa da realidade e cada escritor a aborda de modo diferente. Uns preferem recriá-la em termos naturalistas - e o próprio naturalismo se apresenta de diversas modalidades que vão desde o naturalismo puro até o altamente estilizado; outros retratam a realidade usando termos abstratos ou formas abstratas; há, ainda, os que preferem descobrir seus aspectos absurdos. De qualquer modo, todos os artistas recriam a realidade, seja ela baseada em suas experiências próprias, ou imaginadas.

O dramaturgo começa a escrever suas peças em 1956, ano que coincide com o renascimento do teatro naturalista in glês. As peças se apresentam mais como peças de estado de es pírito do que como drama da descrição e da probabilidade social. Os escritores usam o naturalismo, consciente ou incons cientemente, como uma necessidade de exprimir suas idéias. Conforme Raymond Williams afirma: "we have not had documentaries of youth and poverty, but a number of intensely personal cries in the dark: a lyrical and romantic drama turned bitter and almost hopeless; a set of blues rhythms rather than a set of social problem plays."¹

1 - Ver "Recent English Drama" em The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age (England: Penguin Books, 1970), p. 504.



É em meio a este clima, portanto, que o autor escreve em estilo naturalista Chicken Soup, Roots e Jerusalem, as peças que constituem a trilogia. A idéia da concepção de uma trilogia surgiu quando Wesker estava escrevendo Roots.² As três peças são essencialmente autobiográficas e nelas o dramaturgo recria as experiências vividas por sua família nos anos que precederam e sucederam à segunda guerra mundial. A começar pelo ambiente: o porão da casa dos Kahns no East End de Londres em 1936, o bloco de apartamentos em Hackney, para onde eles mudam depois da guerra, correspondem aos lugares em que a família do escritor viveu; as descrições de Norfolk também equivalem aos locais em que a família de sua esposa, bem como sua irmã e cunhado moraram e onde o dramaturgo viveu durante algum tempo.

Os Kahns são judeus comunistas militantes como o foram os membros da família do autor. A identificação entre Sarah/Harry e seus pais, Ada/Dave e sua irmã e cunhado, Beatie e sua esposa, Dusty, é completa. Quanto à Ronnie, a personagem que representa Wesker, é a menos recriada. Nas palavras do escritor: "the character of me I take liberties with. I put myself in the weak role in order that alongside Ronnie, Sarah Kahn can emerge and alongside Ronnie in Jerusalem, Dave and Ada can emerge. And in Roots, Beatie can emerge."³

Observe-se o confronto entre as personagens da trilogia e os membros da família do dramaturgo. Sarah é o cabe-

2 - Em Theatre at Work, op. cit., p. 82, ele confessa: "half-way through Roots, when I knew I wanted to write Jerusalem, it occurred to me that the three plays formed a trilogy."

3 - Numa entrevista a Ronald Hayman, op. cit., p. 2.

ça da família, como a mãe do escritor o foi. Harry odeia o trabalho do mesmo modo que o pai do autor. Sobre seu pai o dramaturgo narra: "one never knows whether he really hated work itself or whether he just hated the work he was doing. As a human being he was very sensitive and this comes into conflict with my mother's sense of duty and responsibility."⁴

A incompatibilidade entre Sarah e Harry, a pobreza da família Kahn, sua vida social e política, o círculo de parentes e amigos correspondem às narrativas feitas por Wesker sobre sua vida familiar:

I enjoyed the East End. It didn't worry me that we were poor. I enjoyed the street life. There were aunts and a grandmother next door. There were times when I was distressed by the rows between my parents, but there was a life in the household, a political and social life and they were also parents whom I adored individually, so it somehow didn't matter. I was obviously able to survive the rows. Although it's left its mark in that you can probably trace through all the plays the theme of the male-female relationship. It's obviously there between Sarah and Harry in Chicken Soup.⁵

Também Ada e Dave são recriações da irmã e do cunhado do dramaturgo. Na peça, como na vida real, ocorrem o envolvimento político do casal, o namoro, o casamento, a separação após a guerra, forçada pelo alistamento de Dave à Força Aérea, o matrimônio estável e feliz. Na peça, a admiração que Ronnie sente por Dave, assim como a influência que este exerce sobre aquele equivalem à mesma situação na vida real: o autor sempre admirou seu cunhado e foi muito influenciado por suas idéias. As experiências vividas pelo jovem ca

4 - Breakthrough, op. cit., p. 180.

5 - Entrevista com Ronald Hayman, Arnold Wesker, op. cit., pp. 3-4.

sal em Jerusalem são as mesmas vividas por sua irmã e cunhado que era

a woodworker, a carpenter, and worked in the building trade, but reared on the early Socialists he always wanted to become a furniture maker, to make his own furniture by hand. They subsequently went away to Norfolk and he tried to set up as a furniture-maker and he lived there for eleven years, I think. Now he has returned to London - he couldn't make a go of it - and has gradually built up a small business, making sometimes individual pieces of furniture, but doing interiors and restaurants and banks and so on, generally hating the work he is doing.⁶

Harold U. Ribalow corrobora a veracidade da história de Dave e Ada, ao defendê-la das acusações cáusticas de John R. Taylor que acha improvável e inusitada a idéia de um jovem casal de intelectuais judeus viverem "a life of Morrisian devotion to arts and crafts, to individual toil in which a man can be his own master away from the domination of the industrialist and the machine."⁷ De acordo com o testemunho de Ribalow

I'm talking about Jerusalem is dedicated to "Della and Ralph." Della is Arnold Wesker's sister, and Ralph is Ralph Saltiel, his brother-in-law. Ralph Saltiel and I met when we were both in the service of our countries during World War II. I was a radio operator in Colombo, Ceylon; Ralph was with the Air Sea Rescue, British boat-building unit in Colombo. Ralph was a brilliant, dynamic, exciting human being who swore that, should he survive the war, he would live as a simple working man, using his hands as a carpenter. He was a socialist, a Jew, and a man with a strong sense of justice and idealism.

Apparently, Arnold Wesker was deeply impressed by his brother-in-law, and I'm Talking

6 - Breakthrough, op. cit., p. 177.

7 - Apud Harold U. Ribalow, op. cit., p. 52. Ver Anger and After, op. cit., p. 157.

about Jerusalem is based on Ralph's and Della's experiences over a ten-year period spent living, experimentally as it were, in a humble shack in Norfolk. In the play, Ada and Dave manage to exist in Norfolk from 1946 to 1959, a longer time than the ten years spent by Ralph and Della in Norfolk. The essential facts, however, are as the real-life couple lived them.

When I visited Ralph Saltiel in London in 1960, he was as exciting a person as I had remembered him, but he no longer was a struggling carpenter in the British countryside. He sported a trim and artistic Van Dyke and was a successful interior decorator who was busily furnishing the homes of wealthy British playwrights and businessmen.⁸

Igualmente recriada é a personagem Beatie. Ela é o retrato de Dusty, a esposa do dramaturgo. Na descrição desta está o perfil da personagem central de Roots:

My wife is the daughter of Norfolk farm-labourers, who are still farm-labourers. Her brother is a farm-labourer and one of her sisters is the wife of a farm-labourer; another is the wife of a garage mechanic. She herself went to an ordinary elementary school and left at fourteen, and then went away to work as a waitress. Education was really non-existent and I suppose her intelligence and instinct and intuitiveness really began to flower when it came into contact with London, with my family and the growing circle of friends which I was discovering.⁹

A narrativa ~~a~~ feita ~~av~~ pelo escritor de como ele conheceu sua esposa¹⁰ e o relato que a própria Beatie faz à sua irmã Jenny, de como ela e Ronnie se conheceram, coincidem: Wesker trabalhava num restaurante, Ronnie também; Dusty, a esposa do dramaturgo, se apaixona por ele à primeira vista: o mesmo acontece à Beatie com relação a Ronnie; tanto Dusty como Beatie

8 - Ibid., p. 53.

9 - Breakthrough, op. cit., p. 186.

10 - Ver narrativa de Wesker a Ronald Hayman, op. cit., p. 6.

eram garçonetes. Wesker vai a Londres e Dusty o segue; na peça se dá o mesmo. Todas estas coincidências são reiteradas pelo escritor quando ele esclarece que

Roots is ... first of all a play about my wife and this is what concerned me; there seemed to be something significant in her personality and her background and the relationship between herself and myself and it was this significance that I tried to communicate.¹¹

Como se vê, os relacionamentos entre Harry e Sarah, Ada e Dave, entre Ronnie e Ada/Dave, entre Beatie e Ronnie são, é óbvio, recriações totais das pessoas da família do escritor. Entretanto, o mesmo não acontece com Ronnie, ao representar o autor. Sua atitude, no fim das peças Chicken Soup e Roots não corresponde à realidade da vida do dramaturgo. São cenas totalmente recriadas. Na primeira, Ronnie se desilude por completo com o socialismo e, supõe-se, cairá na mesma inatividade de Harry, seu pai; Wesker, porém, apesar de decepcionado com o rumo tomado pelo socialismo, tem sido fiel às suas idéias políticas, como o demonstram sua atuação no Centro 42, sua participação na campanha para o desarmamento nuclear, seus ensaios, conferências e peças. Em Roots, Ronnie abandona Beatie, ao passo que, na vida real, o dramaturgo se casa com Dusty. Conforme ele esclarece "Roots was written after Dusty and I were married, so the fabrication of them not marrying could be seen as an attack on me but it doesn't bear with the truth. I was just using myself."¹² O fato de existirem muitos Ronnies que se recusam a enfrentar o desa-

11 - Conforme entrevista a New Theatre Magazine (vol. XI, nº 2), p. 10.

12 - Entrevista com Ronald Hayman, op. cit., p.2.

fio final de suas crenças e aspirações altera os detalhes e a estrutura da peça. Neste caso, a imaginação do autor se opõe à recriação dos fatos.

Não só as personagens são retratadas com exatidão: também a atmosfera é evocada com sutileza. Em Chicken Soup a época é recriada com fidelidade. A peça se desenvolve num período de vinte anos, tempo suficiente para acompanhar a evolução das idéias dos membros da família Kahn. Assim, o primeiro ato ocorre em 1936, período de agitação política em que já se prenuncia a iminência de um conflito mundial: há a participação dos Kahns e dos seus amigos em atividades anti-fascistas; o segundo ato se passa nos anos de 1946 e 1947, no período pós-guerra, portanto. Nota-se o desencanto dos amigos e de Ada e Dave com relação ao socialismo: o progresso social e econômico dos amigos dos Kahns faz com que eles abandonem a causa; Ada e Dave, por sua vez, sentem que todo o ardor e o ideal de sua juventude fenecem em contato com a realidade brutal e violenta desencadeada pela guerra. O terceiro ato transcorre nos anos de 1955 e 1956, dez anos depois. Neste ínterim houve as vitórias e as derrotas do Partido Trabalhista e a desilusão de Ronnie para com o comunismo internacional aumenta gradativamente. A peça termina com sua perda de idealismo face à rebelião frustrada da Hungria.

Roots recria o ambiente em que moram lavradores acomodados a uma vida rotineira, sem grandes emoções, inflexíveis diante de qualquer sinal de mudança que implique em esforço, conscientização, decisão e responsabilidade, preferindo, pois, viver ilhados em seu pequeno mundo. A atmosfera é tipicamente rural. No ato 1, uma casa em ruínas em Norfolk, sem água encanada, eletricidade ou gás; os atos 2 e 3 ocor-

rem numa cabana na estrada principal entre dois povoados. A ação se desenvolve num espaço de tempo bem mais curto: duas semanas e três dias.¹³

Quanto à Jerusalem, a peça também se passa em Norfolk, onde Dave e Ada vivem o socialismo à sua maneira. O escritor recria a rusticidade do local, a vida cheia de sacrifícios, as privações e renúncias do jovem casal, isolados intencionalmente, e lutando contra tudo e contra todos. A ação transcorre num período de treze anos. O ato 1 ocorre em 1946; a cena 1 do ato 2 se passa dez meses mais tarde e a cena 2, em 1953, portanto, seis anos depois; a cena 1 do ato 3 ocorre três anos mais tarde, em 1956, e a cena 2 em 1959.¹⁴ A estrutura da peça é circular, pois começa com os Simonds mudando para Norfolk e termina com a sua mudança de volta para Londres.

As personagens da trilogia impressionam porque são humanas em suas aspirações, fraquezas e erros. Impossível é não sentir admiração pela coragem e firmeza de Sarah, compreensão para a apatia e a alienação de Harry, solidariedade para com Ada, Dave e Ronnie em suas desilusões. Por outro lado, a presença hilariante de Beatie, em Roots, consegue imprimir uma agitação inusitada na vida pacata dos lavradores norfolkianos: quer limpando a casa de sua irmã, quer preparando seu banho, quer enfeitando a casa de sua mãe para receber a visita de Ronnie, a marca de sua presença se faz notar em

13 - Muitos críticos apontam este fato como responsável pelo sucesso excepcional que a peça alcançou quando de sua apresentação.

14 - Os longos anos que medeiam as cenas das peças, bem como a precisão das datas nesta peça e em Chicken Soup estão relacionadas com a necessidade de o autor ser exato na organização da experiência.

sua alegria de viver e em sua exuberância. E em Jerusalem, o esforço do jovem casal em tentar levar adiante seus planos e aspirações, sua impotência ante o "status quo" criado pela sociedade industrial merecem igualmente compreensão.

Wesker recria a linguagem comum destas personagens, revelando suas peculiaridades com franqueza e de maneira bastante clara. Assim, o primeiro diálogo entre Harry e Sarah em Chicken Soup, já dá idéia da incompatibilidade existente entre o casal:

SARAH (from the kitchen): You took the children to Lottie's?

HARRY: (taking up the book to read): I took them.

SARAH: They didn't mind?

HARRY: No, they didn't mind.

SARAH: Is Hymie coming?

HARRY: I don't know.

SARAH (to herself): Nothing he knows! You didn't ask him? He didn't say? He knows about the demonstration, doesn't he?

HARRY: I don't know whether he knows or he doesn't know. I didn't discuss it with him - I took the kids, that's all. Hey, Sarah - you should read Upton Sinclair's book about the meat-canning industry - it's an eye-opener...

SARAH: Books! Nothing else interests him, only books. Did you see anything outside? What's happening? (p. 13)

Uma das cenas do segundo ato, aquela em que a família Kahn se reúne à mesa, para jantar, e Ada fala sobre a desilusão de Dave, é real: a conversa de fato aconteceu. O dramaturgo esclarece: "that kind of conversation round the table actually took place in our house. People did speak like this."¹⁵ Também a cena final da peça em que Sarah luta contra a indiferença de Ronnie é "more or less verbatim, something that

15 - Entrevista a Ronald Hayman, op. cit., p. 82.

my mother said to me."¹⁶

Na realidade, esta última cena é bastante comovente. Além dela, há outras cenas igualmente dramáticas, como o final da cena 2 do ato 1 no qual Sarah consola Ada que chora ao presenciar a briga entre seus pais.¹⁷ Também emocionante é a cena final do ato 2 em que Ronnie, desesperado, vê refletida no pai a sua própria imagem:

RONNIE: Can't you see that I can't bear what you are. I don't want to hear your lies all my life. Your weakness frightens me, Harry - did you ever think about that? I watch you and I see myself and I'm terrified.
HARRY (wandering away from him; he does not know what to say): what I am-I am. I will never alter. Neither you nor your mother will change me. It's too late now; I'm an old man and if I've been the same all my life so I will always be. You can't alter people, Ronnie. You can only give them some love and hope they'll take it. I'm sorry. It's too late now. I can't help you. (He shuffles miserably to his room, perceptibly older.) Don't forget to have supper. Good night. (pp. 55-56)

Em Roots, Wesker procura retratar a fala das pessoas de Norfolk. Confronte-se o diálogo entre Jenny e Jimmy, logo no início do ato 1:

JENNY: ... Waas matter wi' you then?
JIMMY: I don' know gal. There's a pain in my guts and one a' tween my shoulder blades I can hardly stand up.
JENNY: Sit you down then an' I'll git you your supper on the table.
JIMMY: Blust gal! I can't eat yit.

16 - Ibid..

17 - A respeito destes conflitos entre os pais de Wesker, convém ressaltar que eles ocorreram quando ele estava entre seus cinco e dez anos de idade. O escritor diz: "my sister was between thirteen and seventeen - in her adolescence - and this affected her much more than it did me." Cfr. entrevista de Wesker em Breakthrough, op. cit., p. 180.

(Jimmy picks up a pillow from somewhere and lies down on the sofa holding pillow to stomach. JENNY waches him a while.)
 JENNY: Don't you know what 'tis yit?
 JIMMY: Well, how should I know what 'tis.
 JENNY: I told Mother about the pain and she says it's indigestion.
 JIMMY: What the hell's indigestion doin' a'tween my shoulder blades then?
 JENNY: She say some people get indigestion so bad it go right through their stomach to the back.
 JIMMY: Dont't be daft.
 JENNY: That's what I say. Blust Mother, I say, you don't git indigestion in the back. Don't you tell me, she say, I hed it!
 JIMMY: What hevn't she hed. (pp. 85-86)

Sua maneira de falar é característica e se revela na pronúncia de palavras como 'wan,' 'wi,' 'waas,' 'git,' 'doin,' 'a'tween,' 'hev'; no uso de 'gal,' 'blust'; e num ritmo peculiar que o texto certamente não consegue mostrar tão bem quanto a encenação da peça.

Outra peculiaridade do seu linguajar é a repetição de um episódio com as mesmas palavras. Por exemplo, as queixas de Jimmy na citação supra quanto às dores que o afligem, são repetidas do mesmo modo por Jenny quando Beatie chega à casa deles:

JENNY: Now shut you up Jimmy Beales and get that food down you. Every time you talk, look, you miss a mouthful! That's why you complain of pain in your shoulder blades.
 BEATIE: You bin hevin' pains then Jimmy?
 JIMMY: Blust yes! Right a'twéen my shoulder blades.
 JENNY: Mother says it's indigestion.
 BEATIE: What the hell's indigestion doin' a'tween his shoulder blades?
 JENNY: Mother reckon some people get indigestion so bad it go right through their stomach to the back.
 BEATIE: Don't talk daft!
 JENNY: That's what I say. Blust Mother, I say, you don't git indigestion in the back. Don't you tell me, she say, I hed it!
 BEATIE: What hevn't she hed... (pp. 87-88)

Observe-se a pobreza de vocabulário: além de Jenny repetir o fato com as mesmas palavras 'she says it's indigestion,' as reações de Jimmy e as de Beatie, conforme se depreende das duas citações, também são idênticas: 'What the hell's indigestion doin' a'tween my shoulder blades then?' pergunta Jimmy, e, nas palavras de Beatie: 'What the hell's indigestion doin' a'tween his shoulder blade?' E há humor e compreensão na frase empregada por Jimmy e Beatie quando se referem a Mrs. Bryant: 'what heven't she hed?' O dramaturgo mostra, em trechos como este, o perfeito relacionamento entre a mentalidade destas pessoas e a sua linguagem: existe uma acomodação e uma falta de esforço para pensar e usar palavras ou expressões diferentes, além de uma limitação intelectual.

A maneira como Mrs. Bryant conta um dos episódios corriqueiros dá idéia do ritmo da língua:

I was in the village and I was talking to Reggie Fowler. I say to him, there've bin a lot o' talk about Jimmy ent there? Disgustin', I say. Still, there's somebody wanna make some easy money, you'd expect that in a village wouldn't you? Yes, I say to him, a lot of talk. An' he stood there, an' he were a-lookin' at me an' a-lookin' as I were a-talkin' and then he say, missus, he say, I were one o' the victims! Well, you could've hit me over the head wi' a hammer. I was one o' the victims, he say. (p. 125)

Outro detalhe a ser observado é a profusão de palavras monossilábicas, também refletindo a mentalidade estreita do grupo.

Igualmente digno de nota é o senso de humor das personagens. O escritor consegue registrá-lo com singular domínio. Assim, quando Beatie pergunta à Mrs. Bryant se a canção que ela, Beatie, acabou de cantarolar, a faz sentir melhor,

sua mãe lhe responde com um 'blust gal! That ent meant to be a laxative!" (p. 115) Ou a cena em que Mrs. Bryant sente-se magoada pelo fato de seu marido não permitir que Beatie faça um bolo para Jenny. O diálogo entre o casal é este:

MRS. BRYANT(to Beatie): Ask him what he want for his tea.

MR. BRYANT: She don't ever ask me before, what she wanna ask me now for?

MRS. BRYANT: Tell him it's his stomach I'm thinking about - I don't want him complaining to me about the food I cook.

MR. BRYANT: Tell her it's no matters to me - I ent got no pain now besides. (p. 122)

Alguns críticos acharam que o autor não foi fiel às nuances e às sutilezas da língua falada por estes lavradores de Norfolk.¹⁸ O ponto de vista de Michael Anderson, no entanto, parece ser mais sensato. Na sua opinião, Wesker

is a human realist first, social realist second. He will not make people into something that they are not; hardly anyone in Wesker's plays is portrayed without blemishes, without a touch of cruelty or of kindness, simply for the sake of the argument; and if the environment in which his characters find themselves is not a photographic image of any real society, this does not affect the essential integrity of Wesker's view of life.¹⁹

Quanto à Jerusalem, ela está mais próxima a Chicken Soup não só na estrutura e na temática, como também na linguagem. Ela é, realmente, a mais fraca da trilogia pelo fato de suas personagens carecerem do calor humano das personagens das peças anteriores, bem como pela propalada inverossim

18 - Entre eles está John R. Taylor, que dúvida da autenticidade deste dialeto. Em Anger and After, op. cit., p.156, ele diz: "it is not, certainly, the standard mummerset that we listen to in the theatre, but neither does it bear more than a very superficial resemblance to the language really spoken by Norfolk natives..."

19 - "Arnold Wesker: The Last Humanist?", New Theatre Magazine, op. cit., p. 20.

milhança da situação.

Uma das cenas minimizadas por Ronald Hayman é a que corresponde ao jogo da sombrinha: Ada, Dave, Sarah e Ronnie sentam-se à mesa para jantar. Sarah insiste com Ronnie para que ele dispa a capa de chuva que está molhada. Ao perceber sua teimosia em não lhe dar ouvidos, Sarah se levanta, apanha uma sombrinha, senta-se novamente à mesa, abre a sombrinha e continua a comer. Todos acabam rindo e Ronnie tira a capa. Wesker prova a plausibilidade desta cena dizendo:

The umbrella scene actually happened - it isn't something that I invented. When you don't respond to something like Sarah's lifting of the umbrella, which for me is a marvellous lunacy, then you miss a number of things. You say it's a private joke, well it is a private joke but it is not an obscure one. I think it's funny in its own right. It's a comment on Sarah's personality - I think it increases an awareness of the texture of this family's relationship. I think it is also a dramatic moment in the tense up-and-down in the ending of that scene, and it's something that works visually.²⁰

Quanto à cena do jogo "Look I'm alive" que Hayman reputa embaraçosa, é evidente que ela seja incomum, porém não impossível, especialmente quando o intuito é didático: ensinar a uma criança a origem da vida.

Também as cenas escolhidas por Wesker, nesta peça, têm sido criticadas, como as de mudança do casal de Londres para Norfolk, do desemprego de Dave, da partida de Sammy, ou a do segundo derrame de Harry. Alguns críticos²¹ acham que

20 - Ver a segunda entrevista com Ronald Hayman, op. cit., p. 81.

21 - Glenda Leeming e S. Truysler dizem que Jerusalem não atinge a solidez das outras peças da trilogia porque "Wesker's choice of scenes ... tends to spotlight turning points in the action, and sometimes major

elas ofuscam o verdadeiro objetivo da peça, qual seja, mostrar a tentativa dos Simmondses de viver de acordo com as idéias socialistas de William Morris. Estes episódios, entre tanto, são significativos para o tema central da peça, porque demonstram o fracasso de tal empreendimento. Os Simmondses não conseguem viver isolados, geográfica e socialmente, do convívio das pessoas. Assim, os homens que fazem a mudança, o coronel que dá o primeiro emprego a Dave, o aprendiz que o abandona por uma remuneração melhor, o sogro doente são pessoas que fazem parte da sociedade que eles rejeitaram e à qual não podem se esquivar. Portanto, a estrutura da peça es tá adequada à sua temática.

A trilogia é ~~a~~ parte da obra de Wesker que se ocupa da implantação do socialismo. Das três tentativas, duas falharam: o socialismo inglês de pós-guerra, em Chicken Soup, e o socialismo individual de Jerusalem. Somente o socialismo humano de Ronnie para com Beatie tem resultados positivos.

O estilo naturalista está perfeitamente adequado às idéias do dramaturgo: ele usa técnicas realistas para as peças de organização da experiência. Retrata, com precisão, o modo de vida de seus familiares durante determinado período, mostrando as dificuldades da implantação do socialismo, sem ilusões nem desfarces.

Em algumas cenas, o escritor atinge uma atmosfera al tamente "poética." Isto acontece quando ele transforma as expe

crises - the arrival in Norfolk, Dave's dismissal, Sammy's departure, and Harry's second stroke - at the expense of more freely selected episodes which might have better expressed the everyday texture of the Simmonds' experience of rural life, the quality of which is, after all, the essence of their experiment." Em The Plays of Arnold Wesker, op. cit., p. 87.

riências, nas cenas que ele seleciona e expande para melhor afirmar as convicções do seu pensamento. São exemplos as cenas finais de Chicken Soup e Roots, já mencionadas. Estes trechos são escritos em prosa, porém Wesker consegue imprimir uma emoção inusitada, tornando-as realmente "poéticas": eles são mais afirmativos, mais otimistas, plenamente integrados à filosofia weskeriana. Além disso, o espectador e/ou o leitor se identifica com as personagens: ele compreende o sofrimento de Sarah, a desilusão de Ronnie, na primeira peça, e sente alegria pela revelação da nova Beatie, na segunda. Inegavelmente, estes fatores contribuíram para a aceitação quase unânime das duas peças quando de sua apresentação.



CAPÍTULO 6

AS PEÇAS NATURALISTAS ESTILIZADAS

Observa-se a preocupação de Wesker, em tentar novas formas dramáticas, a partir de Jerusalem. Harold U. Ribalow, entre outros, considera esta peça como o fim de um ciclo artístico e o começo de outro.¹

A mudança consciente e proposital no estilo das peças do dramaturgo é evidente na segunda versão de The Kitchen. Na verdade, esta foi a primeira peça escrita por Wesker, porém não pôde ser levada ao palco de imediato. Escrita em 1956 para concorrer juntamente com outras, num concurso promovido pelo Observer, não foi levada em consideração por ser muito curta. Embora ela tenha alcançado sucesso somente com a versão mais longa, apresentada ao público em 1961, depois do êxito obtido por Chicken Soup e Roots, houve uma encenação da versão anterior em 1959, por John Dexter.² Nesta época ninguém acreditava que The Kitchen pudesse ser encenada. Dexter teve dificuldades em persuadir os produtores a tentarem uma única apresentação numa noite de domingo. Dois anos mais tarde, ela é adaptada ao cinema, sem muito sucesso. Neste mesmo ano, o autor revisa e expande a peça, sendo então apresentada às platéias em sua versão final.

Ao re-escrevê-la, Wesker abandona, em parte, o diálogo

1 - Em Arnold Wesker, op. cit., p. 57.

2 - Diretor da maior parte das peças de Wesker. Na época em que ele convence os produtores George Devine e seu sócio Tony Richardson a apresentarem The Kitchen, ele já tinha dirigido Chicken Soup e Roots.



go e a linguagem da trilogia. Ele próprio comenta:

...The Kitchen is really what Chips is, a kind of stylized naturalism. Whereas the trilogy is less stylized naturalism, although contained within that concept, the notion of stylization, is a whole notion of art, of artifice. The Kitchen is more stylized than Chicken Soup, and Chips more stylized even than The Kitchen³

Esta é a razão pela qual ela será abordada neste capítulo, juntamente com Chips, The Nottingham Captain e Golden City. Todas elas são baseadas nas experiências pessoais do dramaturgo, com exceção de The Nottingham Captain: esta também é uma peça de organização da experiência, mas não relacionada à vida do autor. Entretanto, ela se amolda muito bem às demais, pois todas as quatro peças abordam o mesmo tema.

Embora haja, em todas essas peças, predominância de elementos naturalistas estilizados, observa-se, também, a presença de elementos naturalistas puros, bem como uma tendência de evolução para o estilo "poético." Uma análise detalhada revelará todos estes aspectos.

Primeiramente, é preciso considerar a permanência de elementos puros do naturalismo. Assim, observe-se como o autor recria os fatos com fidelidade. The Kitchen retrata as experiências de Wesker no tempo em que ele trabalhou em cozinhas de restaurantes, antes de se dedicar ao teatro. Durante um ano e meio ele foi porteiro de um restaurante em Norwich; depois, passou a pasteleiro no restaurante Hungaria, em Londres; mais tarde, em Paris, trabalhou no restaurante Le Rallye durante seis meses. Foram, ao todo, quatro anos de experiência, tempo suficiente para o dramaturgo estar familia-

3 - Theatre at Work, op. cit., p. 89.



rizado com este tipo de serviço. O próprio Wesker confirma que o modelo da sua cozinha foi tirado do Le Rallye:

The Kitchen to a great extent is based on a kitchen I worked in, in Paris, where the kitchen was shaped like that, and we really did cope with that many dinners a day, and there was that kind of speed. I can remember, on my first day in that Paris kitchen, I nearly passed out, because there was about three feet between the counter from which I served the waiters and waitresses, and the ovens on which was resting the food we'd prepared during the morning. And, on top of that, the bloody chef had given me a bowl of white wine which, like an idiot, I drank straight off, thinking, well, if they can do it, I can. So I nearly passed out. And at the end of the morning I said, I can't come back, it's impos-
sible, who can work like this? My whites were wringing wet with sweat. But you get used to it, you get into the rhythm, and The Kitchen is based on that rhythm. What didn't happen, of course, is that no one broke any gasleads. There was such a character as Peter, and other characters were drawn from the other kitchens I worked in.⁴

O autor recria este ambiente com exatidão: as personagens não conseguem se libertar de seus problemas pessoais, suas frustrações amorosas que vêm à tona constantemente. As brigas entre garçons, as rugas entre os casais, as recriminações raciais entre grupos étnicos diferentes somam-se à insatisfação causada por um trabalho mecânico que lhes tira toda e qualquer autocriatividade, aos problemas de serviço como a ausência inesperada de uma garçonete que precisa ser substituída às pressas, à presença de um cozinheiro novo, perplexo ante tamanha balbúrdia, acrescentem-se pequenos acidentes de trabalho, como a queda de pilhas de pratos, ou queimaduras; ou ainda um aborto; as críticas do chefe da co

4 - Ibid., p. 90.



zinha; e as inspeções do proprietário do restaurante. O vaivém ininterrupto de garçons, garçonetes, copeiros, e o barulho incessante dos quatro fornos acesos desde a manhã até à noite contribuem para fazer da cozinha um ambiente insuportável.

Em Chips, o dramaturgo continua a recriar suas experiências, desta vez fundamentadas nos dois anos em que prestou serviço à Força Aérea Real (de 1950 a 1952). Durante sua permanência na aeronáutica, foi-lhe concedida a tarefa de trabalhar em carros de lixo, bem como na cozinha, uma vez que os oficiais estavam confusos quanto à contradição existente em sua origem de membro da classe trabalhadora e em sua personalidade eloquente. Neste espaço de tempo, Wesker consegue formar um grupo de teatro amador para entreter os pilotos alistados. Ao deixar a aeronáutica, escreve uma peça para ser apresentada por este grupo, porém, não foi do agrado do seu diretor. Naquela época, Wesker não se considerava dramaturgo.

O tempo despendido na Força Aérea Real pareceu-lhe inútil. No entanto, ele sabia que conseguiria escrever alguma coisa sobre suas experiências na aeronáutica. Durante as oito semanas de treinamento, ele tinha enviado cartas a parentes e amigos, nas quais narrava, detalhadamente, tudo o que havia se passado durante o dia. Terminado o treinamento, conseguiu reavê-las, colocou-as em ordem cronológica, e escreveu um romance. Este, jamais foi publicado e o próprio autor o considerou muito fraco. Seus capítulos, porém, serviram de base para as cenas de Chips. Nas palavras textuais do escritor: "it occurred to me that the chapters were a good basis for scenes in a play, and I became preoccupied



with this idea of the way in which the rebel is absorbed in English society. And the two came together."⁵

O texto de The Nottingham Captain foi compilado por Wesker em 1962, para ser apresentado durante os Festivais dos Sindicatos, promovidos pelo Centro 42. A peça é o relato de um episódio da história social inglesa do século dezanove. Descrita pelo dramaturgo como "a moral with music,"⁶ trata da insurreição dos Luddites, ocorrida em 1817. Portanto, como as peças anteriores do escritor, ela é um exemplo de arte politicamente engajada. A idéia de escrever uma composição musical que fosse adequada tanto ao "jazz" quanto à música clássica é bem sucedida: a primeira versão é da autoria de David Lee e, a segunda, de Wilfred Josephs. As duas partituras foram executadas numa mesma apresentação, algo completamente inédito. Inédito foi também o fato de ter sido apresentada para uma audiência não selecionada, e por um grupo de atores que fizeram as vezes de cantores, ao invés de cantores profissionais. A apresentação das duas versões musicais foi precedida por "The Soldier's Tale" de Stravinsky.

Peça de um ato só, foi montada num estilo semi-documentário, entremeado de poemas líricos, escritos pelo próprio Wesker, incluindo ainda um discurso de Lord Byron, proferido na Câmara dos Lordes no dia vinte e sete de fevereiro de 1812, bem como um relato tirado da revista The Gentlemen's Magazine, da edição de novembro de 1817, sobre o comportamento heróico dos três condenados, nos momentos que antecederam

5 - Ibid., p. 82.

6 - Em "Operatic Settings of a Libretto by Wesker" por um correspondente do The Sunday Times, ed. por Michael Marland em Arnold Wesker, op. cit., s.p.

a execução da pena de morte que colocou um ponto final no caso.

A peça abrange o período que vai de 1812, com o grito de alerta de Byron, e novembro de 1817, com a morte dos rebeldes. O discurso de Byron, logo no início da peça, tem o objetivo de revelar os antecedentes do movimento que se deflagra cinco anos depois. A ação propriamente dita gira em torno dos episódios que vão de março a novembro de 1817: a vinte e oito de março, Mr. Oliver é incumbido de provocar a rebelião das massas; a sete de junho, os líderes do movimento são julgados; a vinte e cinco de outubro, são condenados à morte; e, a sete de novembro, enforcados e decapitados. São nove meses ao todo.

Golden City foi escrita dezoito meses após o dramaturgo ter interrompido suas atividades literárias para se dedicar ao Centro 42. Dificilmente um estudioso de sua obra poderá deixar de ver paralelos entre Wesker e Andy Cobham, entre o Centro 42 e as cidades douradas. O autor justifica os paralelos dizendo: "there are obvious parallels. I am ambivalent about Centre 42, which can be viewed as patchwork in what is basically a society built on lunatic values, just as the six Golden Cities are all patchwork."⁷

Os confrontos são vários. Wesker organizou e dirigiu o Centro 42, assim como Andy planeja a construção das cidades. A idéia do Centro 42 era exeqüível: havia uma profusão de energia artística a ser empregada, e havia também a sensação de que o Centro era algo que todos esperavam, porque proporcionaria condições de enriquecimento da vida cultural das

7 - Theatre at Work, op. cit., p. 92.



massas, dentro do espírito socialista; assim também as cidades: no período pós-guerra, um dos grandes empreendimentos na Inglaterra foi a construção de cidades novas que resolveriam os problemas cruciantes dos grandes centros de população. Com a criação destas comunidades "self-contained" as pessoas poderiam residir e trabalhar em ambiente mais agradável, conforme a evolução da época exigia. Wesker esperava o apoio dos sindicatos para que a idéia do Centro vingasse: entretanto, eles não estavam preparados para tal projeto, faltando-lhes coragem em nível de liderança; o mesmo ocorre na peça. O dramaturgo confessou, numa das inúmeras entrevistas, que uma das causas do fracasso do Centro se deveu ao fato de ele não ter se imiscuído nos círculos do sindicato para, aos poucos, conseguir relacionamento certo e influenciar as pessoas certas⁸; Andy se vê na mesma situação: depois de várias tentativas sem sucesso, ele é "empurrado" por Kate para entrar em contacto com as pessoas que o poderiam ajudar. Falha Wesker em levar seus planos adiante: ao ver o espírito do Centro corrompido, ele abandona o projeto; falha Andy em construir as seis cidades e em completar pelo menos uma delas.

Também na linguagem, é notória a presença de elementos naturalistas. Em The Kitchen, Wesker é fiel aos coloquialismos da linguagem do dia-a-dia, a maneira de falar das personagens de origens as mais diversas. Por exemplo, Hans, o rapaz alemão, fala inglês muito mal: "I know not where you work"(p. 109) e, a maior parte do tempo, mistura inglês com

8 - Conforme palavras do escritor a Ronald Hayman, em Arnold Wesker, op. cit., p. 12.



alemão: "Oh baby, wait a moment! I...I...I... Du gefällst mir, du hast mir schon vom ersten Tag an gefallen! Könnten wir nicht mal was zusammen arrangieren?"(p. 111) Em outros trechos há diálogos em francês, como o que ocorre entre o italiano Raymond e o alemão Hans:

HANS: Auf geht's, Nicholas! Come on, Nicholas!
Twelve chickens, please! Bonjour Raymond,
comment ça va?

RAYMOND: Ça va, toujours au boulot, etcetera.

HANS: Vive le frigue! (p. 114)

Em Chips, a linguagem é segura, concisa, direta e eficaz. Nesta peça o dramaturgo também procura retratar a maneira de falar das pessoas. A cena 1 do ato 1 é um exemplo de transposição literal, pois, segundo Wesker, "Corporal Hill's opening passage in Chips with Everything comes straight from a letter that I wrote to someone in London immediately after our corporal had spoken to us like that on that day."⁹

Há trechos em que as personagens monologam. Nos monólogos em que os quatro oficiais se apresentam aos recrutas (cena 4 do ato 1), o dramaturgo confere a cada um deles características próprias. O Cabo Hill diz:

Right, you're in the R.A.F. now, you're not at home. This hut, this place here, this is going to be your home for the next eight scorching weeks. This billet here, you see it? This? It's in a state now, no one's been in it for the last four days so it's in a state now. (Pause) But usually it's like a scorching place! (Pause) That's the way I want it to be cos that's the way it's always been. Now you've got to get to know me. My name's Corporal Hill. I'm not a very happy man, I don't know why. I never smile and I never joke - you'll soon see that...(pp. 17-18)

9 - Na segunda entrevista com Ronald Hayman, op. cit., p.82.



Observe-se a repetição de palavras: 'this hut,' 'this place here'; ou a repetição de frases: 'that's the way I ... cos that's the way'; sentenças justapostas: 'I'm not a very happy man, I don't know why'; orações coordenadas: 'I never smile and I never joke.' Hill tenta dominar os recrutas por uma linguagem em que pela redundância as palavras ou frases são facilmente assimiladas. No campo de treinamento, sua maneira de falar é uma paródia da rotina do exército:

Out! I'll give you sixty seconds ou you'll be on a charge, one, two, three, four - come on out of that hut, twenty-five, twenty-six, twenty-seven, twenty-eight. AT THE DOUBLE! Now get into a line and stop that talking, get into a line. A straight line you heaving nig-nogs, a straight line.

This is the square. We call it a square-bashing square. I want to see you bash that square. Right, now the first thing you've got to know, you've got to know how to come to attention, how to stand at easy, how to make a right turn and how to step off. (p. 22)

Num tom mais pessoal e simpático, o Comandante Wing ressalta a necessidade de um estado de força alerta para se defender contra qualquer ataque:

WING COMMANDER: Sit down, please. I'm your Wing Commander. You think we are at peace. Not true. We are never at peace. The human being is in a constant state of war and we must be prepared, each against the other. History has taught us this and we must learn. The reasons why and wherefore are not our concern. We are simply the men who must be prepared. You, why do you look at me like that?

PIP: I'm paying attention, sir.

WING COMMANDER: There's insolence in those eyes, lad - I recognize insolence in a man; take that glint out of your eyes, your posh tones don't fool me. We are simply the men who must be prepared... (pp. 25-26)

Suas palavras estão bem adequadas à sua atitude: alerta con-



tra tudo e contra todos. Note-se como as atitudes e o estilo de Hill e do Comandante Wing contrastam com as frases do Chefe do Esquadrão, que usa frases mais complexas, num estilo direto, estimulando a prática da disciplina e da obediência:

Sit down, please. I'm your squadron leader. My task is not only to ensure respect for authority, but also to foster the feelings of self-respect and personal honour which are essential to efficiency. It is also my task to bring to notice those who, from incapacity or apathy, are deficient in knowledge of their duties, or who do not afford an officer that support which he has a right to expect or who conduct themselves in a manner injurious to the efficiency or credit of the R.A.F. You are here to learn discipline. Discipline is necessary if we are to train you to the maximum state of efficiency, discipline and obedience...(p. 26)

Em alguns trechos, as personagens usam a narração, como a cena em que Pip conta o caso do velho que comia "chips with everything" (cena 2 do ato 1), ou aquela em que ele conta a história de sua família (cena 6 do ato 1).

Na peça The Nottingham Captain, o narrador comenta o desenvolvimento dos fatos que ocasionaram a procura de um rebelde, sua traição e conseqüente aprisionamento, julgamento, condenação e execução. Os depoimentos de Lord Byron, num estilo declamatório expositivo, e a narrativa da revista The Gentlemen's Magazine, são textuais.

A maior parte dos diálogos de Golden City retrata a maneira peculiar de as personagens se expressarem. Deste modo, os diálogos entre Andy e Kate são geralmente ríspidos, diretos, bem de acordo com a agressividade dela. Observe-se esta cena:

KATE: Why did you run away from Jake's that night?

ANDY: You're a forward lass, coming upon me like this.

KATE: Were you afraid?
 ANDY: How did you know I'd be in?
 KATE: It's my nature to take chances. Were you afraid?
 ANDY: I bet you smoke pipes.
 KATE: No, cigars. Were you afraid?
 ANDY: I try not to be feared of anything.
 KATE: Why did you go so quickly then?
 ANDY: How you do persist. (p. 40)

Algumas partes do diálogo entre Jake e Andy, na cena 11 do ato, 1, são literais. As palavras de Jake: "defeat doesn't matter. In the long run all defeat is temporary..." (p. 53) foram pronunciadas pelo pacifista George Lansbury, e a linha do argumento de Andy é baseada no de Ernest Bevin em 1936, na Conferência do Partido. Quando Andy diz: "if you want Jake Latham to become a saint then let me make it easier for you by lighting the faggots for his martyrdom" (p. 54), ele está usando uma frase de Bevin.¹⁰

Embora o dramaturgo recrie as situações, bem como a linguagem das personagens, com fidelidade, nota-se o aparecimento de elementos estilizantes tanto na estrutura como no ritmo das quatro peças. Existem, ainda, recursos áudio-visuais que concorrem para a maior estilização das peças.

Em The Kitchen, Wesker usa uma estrutura circular para demonstrar a trivialidade de um dia de serviço. A ação, portanto, se desenvolve no período de um dia, havendo um entrosamento perfeito entre a estrutura da peça e o seu conteúdo. As três partes foram comparadas aos movimentos de uma sonata clássica:

a 'exposição,' em andamento cada vez mais rápido, se faz num crescendo de trabalho febril,

10 - Cfr. Ronald Hayman, Arnold Wesker, op. cit., p. 65.



desentendimento e loucura, até atingir o paroxismo insuportável da cozinha em pleno funcionamento; a 'complicação,' acrescentando ao panorama geral negativo, da primeira parte, os anseios individuais positivos, se desenvolve em ritmo lento de modo que o 'interlúdio do sonho' (como a cena foi denominada) corresponde ao segundo movimento da sonata; por fim, o 'desfecho', novamente em andamento rápido, volta à agitação do início, dando à peça uma estrutura circular que muito bem revela a continuidade da cozinha e a frustração dos sonhadores.¹¹

Estruturalmente, Chips diverge de The Kitchen e das outras peças que a precederam, ao quebrar a linha dos três atos, cada um contendo uma ou duas cenas. Nela, há uma série de vinte e três cenas curtas, que se sucedem rapidamente, umas justapostas às outras, cada uma delas sendo mais ou menos independentes, à maneira de Brecht. Às vezes, a mudança de cenário de uma cena à outra só é perceptível por um elemento de ligação entre elas. Veja-se, por exemplo, a transição da cena 3 para a 4 do ato 1; a cena 3 se passa ao ar livre onde o Cabo Hill dá as instruções sobre postura correta, e termina com Hill dando ordens:

By the left - quick - MARCH
(The boys march off round the stage, sound of marching and the chanting of 'One, One, One - pause - Two! One, One, One - pause - Two!')

SCENE FOUR

Sound of marching feet. Marching stops. The lecture hall (Boys enter and sit on seats. Enter the WING COMMANDER, boys rise.

Como se vê, a mudança de cenário é rápida e eloquente. Ou

¹¹ - Paulo Vizioli, "O Teatro de Arnold Wesker," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo (ano 12, nº 591, agosto de 1968), p. 5.

tras vezes, muda o cenário e uma personagem se torna o elemento de ligação entre as cenas. A cena 2 do ato 1 ocorre no Naafi e termina com Hill ainda dando ordens:

That's fast, that's fast, into the hut and
move that fast. Into the hut, into the hut,
in, in, into the hut. (Looks at watch. Pause)
Out! I'll give you ...

A cena 3 se passa ao ar livre e começa com Hill completando o pensamento da cena anterior:

Out! I'll give you sixty seconds or you'll
be on a charge, one, two, three, four

Há também a transição brusca de uma cena para outra, sem nenhum elemento de conexão, como acontece na passagem da cena 5 para a 6 do ato 1.

É evidente que tal divisão da peça em cenas não requer explicações por parte do dramaturgo. Além do mais, a sequência das cenas contribui para a comunicação do argumento da peça: o treinamento rápido e intensivo.

Outro ponto de diferença entre esta e as peças anteriores é que nela o autor não se preocupa com cenários ou objetos e acessórios. Ele afirma: "the scene is a service-man's hut, and it doesn't worry me whether there are beds, or walls, or anything. I am not concerned with scenery. In fact, I am working towards a reduction not only of scenery, but of dialogue as well,"¹²

Em The Nottingham Captain, a transição de um episódio a outro é imperceptível: entre o narrador e o depoimento das personagens envolvidas, o coro e as vozes contribuem pa-

12 - Em Harold U. Ribalow, Arnold Wesker, op. cit., pp.65-66.



ra criar e reavivar o clima de revolta da época, proporcionando, ainda, elementos para a melhor compreensão da peça.

A parte musical, que corresponde às passagens escritas pelo dramaturgo, e a compilação do documentário, falado, não entram em conflito. Sua justaposição parece ser bastante adequada.

O dramaturgo usa recursos audio-visuais: cartazes em letras garrafais são pendurados no fundo do palco e substituídos conforme o tema o exige; e o trecho da polêmica na Câmara dos Lordes é apresentado pela gravação das vozes dos políticos.

Golden City foi, talvez, a peça mais difícil para o escritor, tendo sido necessários diversos estágios de revisão. A primeira dificuldade encontrada foi a de ordem técnica: a peça cobre o mais longo período jamais abordado pelo dramaturgo em qualquer outra de suas peças, isto é, sessenta e quatro anos (de 1926 a 1990). Além disso, foi preciso dosar o tempo na evocação das cidades "so that they are exciting, so that when they are not achieved, one can be rightly depressed."¹³ Obviamente, as cenas que ocorrem no futuro, os "flashforwards," são extensões de fatos e incidentes, portanto, transformações da experiência.

Golden City se relaciona com Chips quanto à estrutura: ambas as peças apresentam cenas curtas que são cortadas transversalmente. A influência do cinema se faz notar no emprego destas cenas curtas. No entanto, ela é mais marcante em Golden City, a ponto de Wesker julgar que ela ficaria me-

13 - Theatre at Work, op. cit., p. 92.



lhor como filme do que como peça teatral.¹⁴

Como num filme, em Golden City, o espaço cênico perde sua qualidade estática, sua serena passividade, e se torna dinâmico: surgem, diante dos olhos do espectador, o interior de uma catedral, o escritório do arquiteto, a margem de um rio, uma casa pública, a sala de estudo, uma sala de Prefeitura e diversos outros cenários. São perto de vinte cenários diferentes. Como num filme, a platéia é levada de uma fase do tempo para outra. O tempo perde sua continuidade ininterrupta: do presente, as personagens saltam para o futuro e voltam para o presente. O momento presente da peça é o ano de 1926 em que Andy, sua namorada Jessie, e os amigos Paul e Stoney se entusiasmam e planejam a construção das cidades: são as cenas 1, 7 e 12 do ato 1, assim como a cena 4 do ato 2. Todas as demais cenas representam a ação no futuro. O primeiro ato se desenvolve numa década: 1926 a 1936; já o segundo vai de 1947 a 1990.

Este efeito cinematográfico que o dramaturgo consegue adaptar ao teatro é totalmente inédito em suas peças. Em Chips, sente-se também a influência do cinema nas cenas curtas que se sucedem rapidamente, lembrando o facilitar breve de uma câmara que tudo registra. Em Golden City, porém, os acontecimentos não se seguem uns aos outros de acordo com a lei da progressão cronológica que não permite interrupções, saltos, ou acelerações. A única cena que se desenvolve em ordem progressiva é a 6 do ato 2: o objetivo desta cena é criar a sensação de uma atividade rápida e incessante, bem como a

14 - Ainda em Theatre at Work, p. 93, Wesker diz: I would like to see it as a film, but I would also like to think that there's nothing the theatre can't do, or that I can't make it do."

impressão de progresso e decadência.¹⁵ A batalha de Andy para erigir a cidade começa e acaba nesta cena contínua. Um cenário se sucede ao outro e as personagens passam de uma fase de desenvolvimento à outra, num movimento inexorável, até o fim da peça.

Outra característica da peça é que nela o escritor também utiliza recursos audio-visuais. Na cena 5 do ato 2, que representa o Congresso Anual dos Sindicatos, Andy está sozinho no púlpito para pronunciar um discurso para a assembléia geral. No entanto, ouve-se a gravação de sua voz e a platéia vê, projetada numa tela, "slides" que representam a assembléia geral. Em um dos cenários da cena 6 do ato 2, há a visualização da cidade dourada. É a única vez em que o público sente a magia da cidade crescendo.

Como em Chips, a transição de uma cena para outra é feita, às vezes, pela continuação de uma situação: a cena 1 do ato 1 termina com Andy imaginando e prevendo a reação de Casper, quando souber que o desenho por ele projetado foi aprovado; a cena seguinte começa com Andy no escritório de Casper, confirmando, portanto, seu pressentimento. Na maior parte das vezes, as cenas são independentes umas das outras.

Em The Kitchen, o dramaturgo consegue imprimir à peça o ritmo febril de uma cozinha. Os diálogos geralmente são curtos e ríspidos, sem preâmbulos, como convém a pessoas num ambiente em que não há uma fração de segundo a perder. Observe-se o seguinte diálogo entre Monique e o chefe dos garçons:

HEAD WAITER: Monique ... (As he enters from

15 - Ver Golden City, pp. 69-70.



dining-room)
 MONIQUE: Morning, Harry.
 HEAD WAITER: Janey is sick.
 MONIQUE: Not again. That girl's anaemic, I swear she's anaemic.
 HEAD WAITER: Take over for the day, please.
 MONIQUE: But I'm not dressed for hostess.
 HEAD WAITER: That dress looks all right to me - just take off the apron.
 MONIQUE: This one? But it's not ironed!
 HEAD WAITER: You only have to show the customers to their tables, not dance with them (Exists.)
 (p. 107)

Nas cenas que correspondem ao movimento frenético dos garçons atendendo aos pedidos dos fregueses, note-se a precisão do diálogo que se compõe de frases concisas, perguntas curtas, e uma ou outra expressão de cortesia ou galanteio que contribuem para suavizar a rispidez das ordens:

DAPHNE(to KEVIN): Two plaice. Come on, come on Irishman.
 KEVIN(re-entering): Oh Jesus, Mother of God, and the Holy Virgin.
 GASTON (who is passing at the same time): Exo.
 DAPHNE(to KEVIN): Two plaice.
 MOLLY (to HANS): My veal cutlets ready?
 HANS: What do you think?
 HETTIE(to KEVIN): Three grilled turbot.
 KEVIN: Three grilled turbot.
 MOLLY (to NICHOLAS): One lobster, one ham salad.
 NICHOLAS: One lobster, one ham.
 CYNTHIA (to MICHAEL): Three omelets au jambon.
 MICHAEL: Three jambons.
 BETTY (to GASTON): Three entrecote steaks.
 GASTON: Three entrecote steaks.
 ANNE (to PAUL): My fruit flans ready?
 PAUL: I'll bring them up, me old darling.
 GWEN (to NICHOLAS): Two ham salads.
 NICHOLAS: Two ham salads.
 GWEN: I want two coffees, Annie love.
 ANNE: All right dear. (pp. 129-30)

Uma das cenas de ritmo marcante em Chips, é aquela em que Smiler é punido pelos dois cabos. Eles andam em círculo à sua volta e a seguinte cena ocorre:

FIRST CORPORAL: You're a slob, Smiler.



SECOND CORPORAL: A nasty piece of work.
 FIRST CORPORAL: You're no good, lad.
 SECOND CORPORAL: No good at all. You're an insult.
 FIRST CORPORAL: Your mother wasted her labour.
 SECOND CORPORAL: Your father made a mistake.
 FIRST CORPORAL: You're a mistake, Smiler.
 SECOND CORPORAL: A stupid mistake.
 FIRST CORPORAL: The Queen doesn't like mistakes in her Air Force.
 SECOND CORPORAL: She wants good men, Smiler, men she can trust.
 FIRST CORPORAL: Stand still, boy. Don't move.
 Silent, boy. Still and silent, boy. (p.56)

E, na cena em que, desesperado, Smiler foge por uma estrada, estes insultos dos cabos o atormentam. O recurso usado por Wesker é a repetição das frases 'You're a slob, Smiler,' 'A nasty piece of work,' 'you're no good, lad,' etc., através de um alto falante, num crescendo ininterrupto, fazendo fundo ao seu monólogo que é um misto de revolta, dor física, cansaço e medo:

LEAVE ME ALONE! Damn your mouths and hell on your stripes - leave me alone. Mad they are, they're mad they are, they're raving lunatics they are. CUT IT! STUFF IT! Shoot your load on someone else, take it out on someone else, why do you want to pick on me, you lunatics, you bloody apes, you're nothing more than bloody apes, so damn your mouths and hell on your stripes! Ahhhhh - they'd kill me if they had the chance. They think they own you, think that anyone who's dressed in blue is theirs to muck about, degrade. YOU BLOODY APES, YOU DON'T DEGRADE ME! Oh my legs - I'm going home. I'll get a lift and scarper home....
 (pp. 66-67)

A leitura silenciosa de uma cena como esta não dá idéia de quanto impressionante ela deve ser quando encenada. Wesker estava ciente do ritmo da fala de Smiler.¹⁶

16 - Em Theatre at Work, op. cit., p. 91, Wesker comenta: "I am conscious of speech-rhythms, and so instinctively I will write them in the way they should be. I think I

Outra cena famosa é a número 10 do ato 1, na qual, de propósito, o dramaturgo demonstra a ação visualmente. Os recrutas roubam garrafas de coca-cola, a fim de provar a eficiência e a precisão do grupo, sem chamarem a atenção dos guardas. Não há uma palavra pronunciada pelas personagens. O autor descreve os detalhes da cena. A idéia é transmitida ao espectador pela ação e não por palavras.

A evolução do estilo naturalista para o poético é nítida na evocação do ambiente e na linguagem de muitas cenas de The Kitchen, The Nottingham Captain e Golden City.

Observe-se, em The Kitchen, a parte do Interlúdio. Ela é a pausa na agitação de um dia de trabalho exaustivo. O ambiente, a disposição física e mental das personagens, bem como a linguagem, num ritmo mais pausado, contribuem para criar uma atmosfera de sonho e irrealidade: há o ofuscamento da cozinha, o som de uma guitarra, a diminuição do barulho dos fornos, o torpor e a fadiga das pessoas, enfim, um relaxamento dos nervos e das tensões da correria da hora do almoço. Em meio a este ambiente, dando vazão à fantasia, Peter apresenta sua auto-criação: um arco feito de latas de lixo, caixas, caçarolas, vassouras e panos de prato; outros dão rédeas soltas a seus desejos mais almejados: a posse de mulheres, a presença de um amigo, a vontade de ter dinheiro e poder comprar tudo o que ele permite.

Em The Nottingham Captain, à medida em que o narrador apresenta o depoimento das personagens envolvidas neste episódio político, as palavras delas são corroboradas ou con

developed more self-consciousness about this, and then began deliberately to work out the rhythms so that the Smiler speech has more definite rhythm in it. But in that it can be spoken, it does seem natural, and is perhaps true."

testadas, ora pelo coro, ora por uma voz, ora por um cantor. Observe-se o contraste entre a narrativa e o poema na cena em que Brandeth, o Capitão de Nottingham, se identifica com o movimento rebelde e se decide a liderá-lo:

NARRATOR (laughing). Oh dear! It's easy! London is ripe! Yorkshire can hardly wait! Oh dear! The marvellous irony was - they could have done it. That twenty years in English history was the one period when they could really have had a revolution but - there were no leaders. Pity! Yorkshire can hardly wait! London is ripe!

CHORUS. London is ripe! London is ripe!
The news has arrived that London is ripe!
Yorkshire, Derby, Sheffield and Leeds
To your deeds! To your deeds!

BRANDETH. I Will find ten thousand men
From the countryside and the public house
And lead them on to London Town.
I will find them food and guns
To bring oppressors down. (p. 50)

Ha um entrosamento perfeito entre a parte lírica, interpretada pelo coro e pelas vozes, e a parte narrativa. O resultado é que o escritor consegue o objetivo desejado, qual seja, contar a moral de uma estória.

Em Golden City, Wesker continua tentando abandonar o estilo naturalista, e, às vezes, a linguagem chega a ser poética, como na cena final do ato 1:

JESSIE: What kind of cities shall we build,
Andy? Paul, what kind of cities?

ANDY (moving off, looking around): Cities of
light and shade, Jessie, with secret corners.
Cities of surprise and comfort, with wide
streets and twisting lanes.

PAUL: Cities for lovers, Jessie, and old men
and crawling children.

ANDY: Cities that frighten no one, with warm
houses, low arches and long alleys.

PAUL: Cosy cities, Jessie, family cities.

STONEY: Cities for crowds and lone wolves.

PAUL: Cities full of sound for the blind and
colour for the deaf.

STONE: Cities that cradle the people who live there.

PAUL: That sing the praises of all men, Jessie.
(p. 56)

Como este, há outros trechos cheios de lirismo. Às vezes, eles se tornam mais retóricos que poéticos, como acontece na cena 5 do ato 2, na gravação do discurso de Andy.

Igualmente "poética" é a cena final desta peça. Ela corresponde à uma transformação da experiência. Não existe, pois, relacionamento algum com o dramaturgo. Nela, velho e desiludido, Andy percebe que seu sacrifício e o das pessoas à sua volta não teve a recompensa esperada: foram todos vítimas de uma visão. A seguir, Andy e os amigos, jovens, são vistos na catedral. Wesker contrasta duas épocas: o ano de 1990 em oposição ao de 1926. O seu intuito é manter os espectadores no presente, onde ainda há esperança. Ele explica assim:

But the form of the flashforward is to do with this: that instinctively, as an artist, my inclination is not to indulge in morbidity and pessimism, and so I flinch from the oppressive ending. And this is in direct conflict with experience, which is so often oppressive and depressing. And the form of the flashforward gave me the opportunity to cheat, to have two endings, in fact: the ending of the young people in the cathedral, which is still off the ground and optimistic, and the ending of the reality-stream. The problem is, whether the weight of the reality-stream isn't more depressing than the weight of the innocence-stream is encouraging.¹⁷

Na realidade, a peça é, do princípio ao fim, um contraste entre o presente, repleto de esperanças, sonhos e otimismo, e o futuro, a possível realidade.

Alguns críticos ficaram confusos quanto ao uso dos

17 - Theatre at Work, op. cit., p. 93.



"flash-forwards." Ronald Hayman, um deles, considera seu uso ambíguo:

Presented with a flashback, we know that the playwright wants us to believe that what we are watching has actually happened; presented with a series of flash-forwards, especially when some of them are set far ahead in the future, we cannot be entirely certain whether he is telling us that this is what will happen or that this is what could happen or that this is what the characters are imagining.¹⁸

Para o autor, no entanto, eles não representam fantasia nem imaginação, vale dizer a possível realidade. Em outras palavras, eles constituem a extensão de uma situação.

A análise das peças naturalistas estilizadas mostra, em primeiro lugar, que embora o dramaturgo apresente elementos não naturalistas, ele continua ainda bastante ligado às convenções. Em segundo lugar, todas as peças são muito mais peças de organização da experiência do que de transformação da mesma. Como já foi dito anteriormente, The Nottingham Captain é a única que não se baseia em um episódio pessoal da vida de Wesker, mas é também organização da experiência no sentido de ser um fato histórico documentado.

Estas peças distinguem-se das naturalistas na forma: em The Kitchen, o afastamento do naturalismo está no ritmo e nas passagens "poéticas"; em Chips, no ritmo e na estrutura; em The Nottingham Captain, no lirismo das partes musicais; em Golden City, na estrutura e nas técnicas cinematográficas mais que na linguagem. Além disso, é interessante observar a relação entre o estilo e o pensamento do autor: nas peças naturalistas, ele aborda o socialismo; nestas, ele mostra o pe

18 - Ver Arnold Wesker, op. cit., p. 63.



rigo que o sistema capitalista representa para o indivíduo e para as massas. Assim, em The Kitchen, está patente a opressão que o capitalismo exerce sobre o indivíduo; em Chips, a repressão exercida pelo militarismo e a conseqüente absorção do líder; em The Nottingham Captain, o processo adotado pelo governo no século passado: a extinção do rebelde ao invés de sua corrupção; em Golden City, o compromisso do indivíduo com o sistema e a resultante frustração da causa. Talvez que, aflito ou temeroso da atuação da sociedade capitalista sobre o indivíduo, Wesker cria, consciente ou inconscientemente, uma atmosfera meio irreäl ou meio surrealista nestas peças, a fim de melhor alertar e prevenir as massas do perigo que o capitalismo representa.



PEÇAS DE TENDÊNCIA "POÉTICA"

A mudança de tema e de estilo prenunciada pelos críticos e pelo próprio dramaturgo, em muitas de suas entrevistas, ocorre a partir de fins de 1963. Os temas políticos das peças naturalistas e das peças estilizadas cedem lugar aos da solidão do indivíduo, da sua angústia e dor pessoal. O escritor procura, a partir dessa época, atingir momentos "poéticos" com maior frequência. Não mais satisfeito com os coloquialismos e o ritmo comum da língua cotidiana, nas peças naturalistas, nem com a estilização das peças da segunda fase, ele quer agora atingir uma linguagem elevada "which had to avoid being pretentious and pseudo-poetic, but which was nevertheless a valid manipulation of language."¹

As peças que pertencem a esta etapa são Menace, The Four Seasons, The Friends e The Old Ones. Todas as quatro peças não mais se constituem em peças de organização da experiência, pois Wesker se ocupa, agora, da transformação da experiência.

A primeira delas, Menace, resultou de uma incumbência da Televisão Granada, em 1962, e se constitui no único "script" para o vídeo de autoria do dramaturgo. Foi redigida no período de um ano e, assim que Wesker a terminou, a Televisão Granada rejeitou-a por achá-la carente de realismo. Somente foi encenada quando Herbert Wise, um diretor "freelance" persuadiu a BBC de Londres a levá-la ao público em dezembro

1 - Theatre at Work, op. cit., p. 88.



de 1963.

Em The Four Seasons, o dramaturgo abstrai as personagens de qualquer contexto social. A peça explora apenas a essência de um relacionamento humano, abstendo-se, propositadamente, de qualquer explicação sobre o lugar e a época em que ela se desenvolve, bem como de pormenores sobre os motivos que levam Adam e Beatrice a esta opção. Sobre a origem da idéia de se escrever tal peça, o autor explica em uma entrevista que, de repente, casos amorosos ocorridos no passado adquirem significado no contexto da experiência dos amigos cujos casamentos falharam.²

The Friends, por sua vez, foi inspirada, em parte, numa série de cartas escritas por um homem acometido de leucemia. Tais cartas, em poder de Wesker, abordam toda a questão da vida e da morte do ponto de vista de sua doença. A sinceridade de alguns trechos, como este, influenciaram o dramaturgo profundamente:

It is of interest that under this test, and without any kind of emotional euphoria, I find it easier to accept the rightness of the universe rather than a doctrine of despair.... At the moment I am very much better, but when at my worse, when the blood count was less than half and the white more than 80,000, I had lost the greater part of my faculties. Now I can recognize the various levels of consciousness, some of them below me and several above me, but possibly within reach, but only because my blood count is a little more rational.³

Em The Old Ones, o escritor aborda o problema da velhice, retratando a solidão, o desespero, o estado de abandono

2 - Ibid., p. 95.

3 - Theatre Quarterly, op. cit., pp. 78-79.

no e a frustração de um grupo de pessoas idosas, que moram num edifício de apartamentos.

Menace é uma peça de um ato só, que se desenrola numa noite de inverno. Ela se compõe de dezesseis cenários internos e externos: as cenas interiores se passam num velho prédio de apartamentos, num restaurante e num clube; as exteriores, na rua. As cenas geralmente são curtas. Por ser uma peça de televisão, a transição de um cenário a outro é rápida, sem as eventuais dificuldades de montagem. Os acontecimentos são apresentados em ordem cronológica.

Na estrutura, The Four Seasons difere da trilogia, com o esquema dos três atos subdivididos em uma ou duas cenas cada um; também difere da estrutura de Chips e Golden City, em que cada um dos atos apresenta uma infinidade de cenas. Ela se compõe de duas partes, cada uma abrangendo duas das estações do ano. Assim, na primeira parte, inverno e primavera, e na segunda, verão e outono. A lentidão da passagem das estações é sugerida pelos monólogos, pelas narrativas por vezes longas demais, pelas cenas em que quase nada acontece.

A estrutura circular da peça está intimamente relacionada com a temática. Existe uma perfeita interação entre as estações do ano e o estado de espírito de Adam e Beatrice. Eles começam sua vida em comum numa noite de inverno. A hibernação da natureza corresponde à hibernação dos sentimentos do casal. Beatrice é mais sensível à dor e ao sofrimento moral e sua recuperação é mais lenta; Adam reage com mais energia. A primavera chega trazendo o calor dos raios do sol, o frescor das manhãs, a presença das flores - as campainhas



(bluebells) - cujo nome sugere a idéia de despertar, acordar. Beatrice renasce para a vida. Os dois se interessam pelo arranjo e pela decoração da casa e as cores que usam para pintar as paredes são o branco e o dourado. Com o verão, sucede o desabrochar do amor e eles estão em contato com a natureza, observando os pássaros, as flores, as nuvens do céu, inebriados pelas cores. As semanas e os meses passam. Surgem as primeiras desavenças e o prenúncio de uma nova estação: as folhas das árvores começam a cair, ventos fortes sopram, e as roupas que eles vestem são da cor marrom e ferrugem, lembrando, portanto, o outono. As divergências entre eles se aprofundam. Chega o outono e o casal continua a se torturar mutuamente. Já não se suportam mais. Resta-lhes a lembrança do passado que não se apaga e ao qual continuarão presos.

Wesker acredita que The Friends seja uma peça mais ambiciosa que as anteriores, inclusive Golden City, devido à compressão do assunto. Ela se apresenta como um mosaico de idéias e emoções diferentes que se sucedem umas às outras, encadeadas, e exigindo um esforço de concentração muito maior da parte do leitor e/ou do espectador: eles devem estar atentos a todo e qualquer incidente, referência ou frase pronunciada pelas personagens, porque estão carregados de significado.⁴

A peça transcorre num período de menos de vinte e quatro horas: começa numa tarde, continua durante a noite e termina pela madrugada. Compõe-se de dois atos: o primeiro, com três cenas, corresponde ao período que antecede à morte

4 - Ver Glenda Leeming e Simon Trussler, The Plays of Arnold Wesker, op. cit., p. 157.

de Esther, o que acontece no fim da cena 3. O dramaturgo mostra o aturdimiento das personagens que não querem aceitar a irreversibilidade da morte da amiga. O segundo ato, composto de quatro cenas, reflete o desespero, a desintegração das personagens e sua posterior reconciliação com a vida.

Há um entrosamento perfeito entre a estrutura da peça e a sua temática. A fragmentação da visão do mundo que essas personagens têm é enfatizada pela forma fragmentada da peça. A justaposição dos monólogos de Esther, Manfred e Roland, logo no início da cena 1 do ato 1, elucida esse entrosamento entre idéia e forma:

ESTHER: Only children's faces are really beautiful. Little girls with bows and broderie anglaise; spontaneous, cruel, full of uninhibited love, like tigers. The rest is stupid and vulgar, brutal and pompous. You're not listening, Manfred.

MANFRED: I am, Ketzels, I am. Just a few more lines.

ESTHER: Except the sound of French, that's beautiful; and Russian icons and pre-Raphaelites and Venetian chandeliers.

ROLAND: Last night I slept very soundly. Long and deep.

MANFRED (reading). 'The electron is a completely universal fundamental particle...'

ROLAND: I can't remember the last time I slept so soundly.

MANFRED: '...It is stable and long-lived. For all practical purposes it is indestructible and is at present in the universe in inexhaustible numbers...'

ESTHER: And Baroque churches and houses, fountains and market places and the music of organs and Norman arches and wine and the cooking of friends and the sound of friends.

ROLAND: And because of that long sleep everything about me is sharp and alive.

MANFRED: 'Electron devices and electronic techniques can therefore be used as effectively in any terrestrial environment as in the near-vacuum of outer space with unrivalled speed of response and sensitivity and...'

ESTHER: Stop it, Manfred. (pp. 9-10)



O trecho revela cada uma das três personagens absorva nos valores que governam suas vidas: Esther, folheando um álbum de velhas fotografias, encontra um sentido de continuidade nas belezas do passado; Manfred, lendo sobre o electron, busca o eterno, algo que existe independente da memória e dos sentidos; Roland, por sua vez, cataloga respostas emocionais.

The Old Ones é uma peça composta de dois atos: o primeiro, com quinze cenas e, o segundo, com nove. A ação também transcorre num período curto: uma madrugada, um dia, outra madrugada e outro dia; dois dias, portanto. Esta peça e Roots se assemelham em dois pontos: nas citações e na recém adquirida capacidade de expressão das personagens. Em Roots, Beatie cita Ronnie a todo instante, para corroborar suas idéias sobre educação, cultura ou política; em The Old Ones, os dois irmãos idosos, Emanuel e Boomy, citam constantemente o Eclesiastes, Carlyle, Martin Buber, Voltaire, John Ruskin, Boswell: Emanuel procura inculcar na mente do irmão o fato de que o mal não existe e Boomy, por sua vez, o ponto de vista oposto. Quanto à segunda semelhança, em Roots, Beatie consegue, no final da peça, exprimir suas próprias idéias; em The Old Ones, Emanuel também adquire capacidade de expressão no fim do último ato.

A ação se desenrola em sete cenários diferentes: o jardim de Emanuel e o quarto de Boomy, na casa de Emanuel; a sala do apartamento de Sarah, a cozinha do apartamento de Millie, a cozinha de Teresa, uma rua e uma sala de aula.

Estruturalmente, The Old Ones se assemelha a Golden City e a Chips com relação ao grande número de cenas. Geralmente, estas cenas são curtas, havendo algumas que não ocu-



pam sequer meia página. Algumas cenas são ligadas entre si por uma oposição de situação, como acontece com as cenas 1 e 2 do ato 1: no fim da cena 1 Emanuel grita ao seu irmão Boomy: "you shoud work in your old age. Stop thinking so much." A cena 2 apresenta Sarah ajudando Martin a erigir um "succah" (p.II); ou a passagem da cena 3 para a 4 do mesmo ato: a cena 3 termina com Emanuel citando Buber: "'if the Zaddick serves God,"says Rabbi Nahman of Bratzlav, 'but does not take the trouble to teach the multitude, he will descend from his rung.' From Martin Buber" e a cena 4 mostra Rosa numa sala de aula, dirigindo-se a um grupo de alunos (p. III). No entanto, excluindo-se casos como estes, a maior parte das cenas são independentes umas das outras.

Todas as quatro peças se caracterizam pela tentativa de Wesker de atingir um estilo "poético," o qual se destaca, em primeiro lugar, pelos recursos sonoros e pelas imagens poéticas. Neste sentido, a linguagem de The Four Seasons é completamente diferente da de qualquer outra peça weskeriana escrita até então.

A secção do Inverno, na primeira parte, é um longo monólogo de Adam, tentando, em vão, reanimar Beatrice do mutismo e da inércia em que se encontra. O monólogo é salpicado de passagens líricas como esta:

I wonder why sae faces are such lovely faces?
Sleep, I won't touch you.

Such a lovely face. A face I could love. Even
'love' again. But I won't, lovely lady. Not love
again. Not all that again. I'll give you human
warmth but not human love. Not that again. Not
all those old, familiar patterns of betrayal
again, those reproaches. And you know them,
don't you? I can tell as you sleep, from the
lines round your eyes, you know them.

What would you say if you were awake just now?

You'd say 'Are you afraid? Are you afraid of love?' And I'd say 'Yes, I'm afraid of love.' And you'd chide me, gently, call me coward. 'Those who are afraid to die, die a thousand times,' you'd say. And then I'd feel foolish and mean for holding back and I'd give. Give and give and give because every part of me aches to give. (p. 142)

Observe-se como, neste trecho, as frases são curtas, ocorrendo a repetição de palavras como 'love' e 'lovely,' com a predominância da líquida 'l': 'lovely,' 'sleep,' 'love,' 'lady,' 'all,' 'old,' 'familiar,' 'betrayal,' 'tell,' 'line'; a repetição de frases como 'Not love again,' 'Not all that again,' 'not again,' 'not all that again.' O trecho é um contraste entre 'sad' e 'lovely,' 'sleep' e 'awake,' 'love' e 'betrayal,' 'hold back' e 'give,' 'love' e 'not love,' 'pleasure' e 'ache,' bem de acordo com o estado de espírito de Adam.

As cenas em que Adam e Beatrice conseguem atingir um certo grau de compreensão e entendimento mútuos são dialogadas. Entretanto, toda vez que um deles relembra o passado ou se tortura pelos erros cometidos, a forma de expressão é a narrativa. Veja-se, por exemplo, a narração na qual Adam evoca suas lembranças:

But she had her glory, my wife, her retribution. One day a young man came from another country to be our guest. He had eyes like an uncertain child in a strange and festive room and he laughed with deep pleasure at everything he saw. You could show him nothing and take him nowhere that didn't offer him delight. And gradually I saw my wife unfold from her misery as she gathered her heart and her senses to carry him from one place to another. All the secret corners of our own past she revealed to him and he held her hand and blessed her kindness as they walked over bridges and looked into the river and ate in friendly restaurants - the tested gestures of love. For two weeks she grew to the size she once was and abandoned her children, her home and my infidelity. Every

ounce of her passion was now claimed, given elsewhere. And as I lay in bed till the early hours, waiting for her return, no one at my side, imagining the tenderness and passions they were sharing then, just then, at that precise and very moment - I clenched my teeth and cried 'justice' to myself. Justice, justice! justice! To know more than one person is to betray them. (p. 146)

Contrastando esta narrativa com o monólogo lírico supra citado, vê-se que nesta as frases são mais longas. No entanto, não existe o coloquialismo das peças naturalistas. A linguagem é, pois, mais elevada e o ritmo comum é substituído pelo "poético."

Num ou noutro trecho ocorrem ecos bíblicos, como neste em que Beatrice parafraseia o sermão de Cristo sobre a inutilidade dos bens:

'Consider the Convalaria majalis how they grow, they toil not, neither do they spin: and yet I say unto you that even Solomon in all his glory was not arrayed like one of these.'

Ou, algumas linhas adiante, a linguagem de Beatrice evocando a poesia dos Cânticos de Salomão:

When you need me to be your sun, I'm your sun.
When you need soft winds I shall cover the land
with my breath. When you need comfort then I
shall offer my breasts and my limbs and my lips.
Whatever you call for you shall have. (p. 163)

Como este, há inúmeros outros trechos líricos que são verdadeiros poemas não só pela imagem que evocam, como também pela forma.

Embora a linguagem de The Friends não seja igual à de The Four Seasons, existem elementos que concorrem para torná-la mais "poética" que as peças naturalistas e as esti-

lizadas. Observe-se, por exemplo, o uso da repetição de palavras na citação abaixo, criando um efeito de encantamento muito ligado à magia e à poesia:

ROLAND:..... There were times when to pick our noses and put our feet on chairs and swear in front of girls and find it thrilling when they swore straight back was all delight. Such defiance, so sweet, so full of its own kind of dignity. But it's such a minor kind of dignity I feel, now; such an ephemeral delight, such a tiresome sort of defiance. There's no - no nobility in it. We're such an odious lot, us; not noble at all. No, no - majesty. (p. 15)

Contudo, a linguagem de The Friends se assemelha à de The Four Seasons num aspecto: em ambas as peças, ela é mais introspectiva e retrospectiva. Um exemplo é o diálogo entre Roland e Crispin:

ROLAND: Do you ever think how strange, but really strange people are? There was once a man I knew, shortly after we'd opened the partnership, who asked me to arrange the inside of a large room like a grand concert hall, with pastel murals showing vistas of people arranged on seats and in boxes listening to music. And into this room he invited his friends every Sunday morning to watch him conduct gramophone records. (pause) He wasn't an aesthete.

CRISPIN: I remember, When I was working on my own, a woman rang me up, at three in the morning. She'd sat all night looking at her bedroom wall. It had to be red. There and then. It had to be painted red. And I rode to her house five miles away, on a bicycle, hopefully imagining it was a ruse to get me to her bedchamber in a needful hour. But it wasn't. There on the floor, when I arrived, was a brush and a tin of red paint and I had to work, while she watched, for three hours, sitting up in bed. And after it she paid me twenty pounds. One wall. (Pause) Manfred says nothing. He doesn't find the world strange. Only lovely and interesting. Explanations for everybody, no evil for him. Lovely compassions and tender opinions he has. (p. 17)



Como acontece com as personagens de The Four Seasons, Roland e Crispin, neste trecho, voltam-se para o passado.

The Old Ones também se caracteriza pela repetição de palavras e frases, contribuindo para um maior efeito "poético" da peça. Veja-se a cena seguinte em que Emanuel comenta a chegada do homem à lua:

I'm trembling! I'm trembling! I marvel, so I tremble. The earth they leave is the ground that falls away from me. I didn't have an identity before? Now I've got nothing....Look at that sky. I'm just getting used to the earth they give me the moon. I haven't enough problems? So, I marvel and I tremble.(p. IV)

Algumas vezes a linguagem é mais elevada e solene, como ocorre no trecho em que Sarah pensa que Rosa a está criticando e esta se põe a exaltar as qualidades de sua mãe:

ROSA: Everything! The little respect in myself I've inherited from you.

SARAH: A terrible life I gave you.

ROSA: You! Generosity, tolerance, intolerance, sanity, insanity. You!

SARAH: Leaving you alone to go out to work.

ROSA: The weather gets overcast - I'm depressed! You!

SARAH: Not caring enough for your education.

ROSA: When I lose my temper confronted with bloodmindedness! You!

SARAH: You think it pleases me that you've inherited my faults?

ROSA: I read about the terrible things men do to each other - wars for gain or prestige, massacres for religious principles, cruelty to children, indifference to poverty - and then, one morning, one person, one, does something beautiful and I say, 'See! People are good!' You!

SARAH: I was a fool? I brought you up to be a fool.

ROSA: The pompous action that makes me giggle? You! My laughter, my ups, my downs, my patience, my impatience, my love of music, mountains, flowers, knowledge - a reverence for all things living? You! You, you, you! (p. X)

Um outro recurso "poético" é usado nas cenas em que duas ou três personagens falam ao mesmo tempo, entregando-se a monólogos simultâneos. É o que se observa nas cenas iniciais de The Friends⁵ e numa cena de The Old Ones. Nesta última, a cena 6 emerge dentro da cena 5 do ato 1. Na cena 5, Rudi explica a Sarah sua pintura primitiva, através de "slides" que são projetados na parede. Simultaneamente à explicação de Rudi, Millie, uma das velhas, é focalizada em seu quarto, imersa em suas conjecturas. As frases pronunciadas por Rudi são entrecortadas pelas de Millie. Quando esta pega o fone e disca para Sarah, as vozes das três personagens se entremeiam e se completam. Eis o resultado:

MILLIE: Sarah?
 SARAH: Who is it?
 RUDI: One day someone asks me to paint Dyan.
 MILLIE: It's Millie, Millie. Who else?
 SARAH: You alright?
 RUDI: Why Dyan?
 MILLIE: I'm alright, but where are my brothers?
 SARAH: What brothers?
 RUDI: 'Paint Dyan please, it's a Jewish
 neighbourhood!'
 MILLIE: My brothers. I had three brothers.
 SARAH: Millie, your brothers are dead.
 RUDI: So I said, 'How can I paint Dyan? I
 don't know him!'
 SARAH: Millie!
 RUDI: 'From a newspaper,' they said.
 SARAH: Millie!
 RUDI: A newspaper!
 MILLIE: Dead?
 RUDI: 'Give me a real live photograph,' I said,
 'maybe I can do something.'
 MILLIE: I know they're dead.
 SARAH: Millie! (p. IV)

Com o uso da técnica cinematográfica da simultaneidade, o dramaturgo consegue um efeito impressionante através do cruzamento e da intersecção dos diálogos para demonstrar a in-

5 - Ver citação à p. 165 deste capítulo.



trospecção de cada personagem.

Ademais, em todas essas peças, a "poesia" não se restringe tão somente à língua; também se estende à atitude do autor, mais lírica e otimista. Em Menace ele mostra um casal de jovens querendo se comunicar com um grupo de pessoas de idade, proporcionando-lhes um pouco de alegria; em Four Seasons, duas pessoas isoladas tentando se encontrarem em meio às suas desilusões; em The Friends, um grupo de amigos, também isolados, querendo vencer o medo da morte e que, após longas horas de sofrimento e desesperança, aceitam a presença da morte e se encontram; por fim, em The Old Ones um grupo de velhos que consegue reagir à solidão, ao medo que os domina, e que sobrevive através da compreensão mútua, do esforço despendido por cada um em busca de seu aprimoramento pessoal.

O uso dos símbolos contribui igualmente para tornar o estilo "poético." Assim, em The Four Seasons, o boneco que Adam e Beatrice empalham e vestem para celebrar o dia de Guy Fawkes⁶ reflete a própria incomunicabilidade do casal, que se perde em seus monólogos e em suas lembranças, tornando-se incapaz de responder à vida, ao amor.

Em The Friends, o quarto de Esther, repleto de objetos antigos, como a cadeira do século dezoito, ou as velhas fotografias dos familiares que ela recorta e cola numa tela, representam o acúmulo de experiências do passado e de sécu-

6 - No dia 5 de novembro de 1605, o traidor Guy Fawkes teve frustrado seu plano de dinamitar as duas casas do Parlamento. O aniversário da descoberta do plano é ainda celebrado nesta data, quando as pessoas fazem fogueiras, soltam fogos de artifício e ateam fogo a espantalhos representando Guy Fawkes.

los de sensibilidade, que têm sentido de continuidade no presente. Em contraste com estes símbolos, a cadeia de lojas dos amigos, com seus móveis e objetos modernos para decorar ambientes do século vinte, reflete os propósitos estéticos do grupo, assim como seu desarraigamento do passado. Neste sentido, a falência iminente das lojas significa o fracasso da visão reformadora da sociedade e a ineficácia de um conjunto de filosofias incoerentes.⁷

Também a morte de Esther se torna simbólica. Somente com a aceitação deste fato é que os amigos se libertam do medo apavorador da morte, do envelhecimento e da fragmentação da visão do mundo.

Igualmente "poética" é a atmosfera de The Four Seasons e The Old Ones. A primeira delas desperta um sentimento de melancolia em face da irreversibilidade da situação em que Adam e Beatrice se encontram; quanto à segunda, ela se distingue pelo otimismo. Conforme o próprio escritor esclarece, ela foi escrita "out of joy rather than the usual pain."⁸

⁸ É evidente que a "poesia" ligada aos recursos da língua, como as imagens e os sons, é a mais óbvia e também a mais difícil de se criar. Wesker estava ciente dessas dificuldades ao escrever The Four Seasons: o diálogo elevado, a estrutura altamente estilizada e a metáfora simples contribuiriam para ofuscar o verdadeiro sentido da peça e até mesmo deturpá-lo.⁹ No epílogo da peça ele comenta:

7 - Ver The Plays of Arnold Wesker de Leeming/Trussler, op. cit., p. 155.

8 - Paulo Vizioli, "Uma Carta de Arnold Wesker e sua última Peça," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo (ano 16, nº 768, 16 de abril de 1972), p. 6

9 - Seus receios não foram infundados. The Four Seasons tem sido, dentre suas peças, a mais fustigada pela crítica nos pontos abordados pelo dramaturgo.

The heightened dialogue invites the 'poetic' rendering, the high stylization invites portentous direction and the simplicity of the metaphor - equating stages of love with the passing of the seasons - tempts one to suspect there must be 'more to it than that' - there is not. Adam does not represent 'man' nor Beatrice 'woman', nor is the deserted house a womb. It is a play neither of allegory nor symbols; the scenes and sequences of events are nothing more than they seem.¹⁰

Um dos problemas enfrentados pelo autor foi este: como escrever numa linguagem elevada e lírica sem ser afetado, e como usar esta linguagem já empobrecida e esvasiada de conteúdo pela propaganda comercial. Eis um exemplo significativo: na primeira redação da peça, o dramaturgo faz Adam dizer a Beatrice que ela tem "autumn soft skin." Com essas palavras, vinham-lhe à mente imagens de passeios por entre paisagens ricas de cores do outono e acalentadas pelo vento. Alguém, no entanto, chamou-lhe a atenção para o fato de esta frase pertencer a um comercial de televisão para a propaganda do sabonete Camay. O escritor não teve outra saída senão abolir tais palavras.¹¹

Como se vê, o equilíbrio entre a originalidade e a naturalidade é precário e implica no risco de uma comprometer a outra. Por isso, o dramaturgo que - talvez por falta de experiência - usou tal linguagem "poética" em The Four Seasons, provavelmente, ante os ataques da crítica, resolveu afastar-se dela nas peças seguintes, optando por recursos menos óbvios, mas também capazes de produzir intensidade emocional.

Resumindo, estas quatro peças são essencialmente peças de relacionamento humano. É interessante observar três

10 - New English Dramatists 9, op. cit., p. 188.

11 - Ibid., p. 189.



detalhes que ocorrem nelas e que estão ausentes das peças na turalistas e das estilizadas: em todas elas, não há uma menção sequer quanto a datas e ao lugar em que se passam. Wesker é pródigo em dar detalhes da época, com minuciosidade, nas duas primeiras fases. Observe-se a evolução: em Menace, por exemplo, sabe-se que a estória se passa em Londres devido à menção do nome de uma rua (Soho Street), porém não há qualquer referência ao local nem à época; em The Four Seasons, as personagens vivem numa casa durante um ano: o espectador não sabe nem o autor está interessado em dizer como eles chegaram até aquela casa, se ela pertence a um deles, se foi alugada ou comprada; em The Friends, como acontece com as outras, não existe referência alguma a tempo e lugar; e o mesmo ocorre em The Old Ones. Provavelmente, este fato tem sua explicação no objetivo do dramaturgo de querer atingir o indivíduo ao invés de se concentrar na sociedade. Geralmente, as peças em que a época e o local são determinados com precisão tendem, depois de um certo período, a se tornarem obsoletas, devido à evolução dos tempos.

Um segundo detalhe, igualmente interessante, é o da extensão temporal das peças. De um modo geral, as peças naturalistas e as estilizadas se desenvolvem num espaço de tempo longo: dez, vinte ou sessenta e quatro anos. Wesker teve de recorrer a este meio a fim de provar suas idéias e acompanhar a evolução das personagens. Já nas quatro últimas peças, tal fato não se dá: com exceção de The Four Seasons, que transcorre num período de um ano, as demais ocorrem ora numa noite, ora em vinte e quatro horas, ora em dois dias respectivamente.



Por fim, as idéias do dramaturgo são diferentes nas peças de relacionamento humano. Aqui, elas são mais afirmativas, mais otimistas do que o são nas peças que tratam do socialismo, bem como naquelas em que ele aborda os perigos que o sistema capitalista apresenta. Mesmo uma peça como The Four Seasons que, aparentemente, pôde ser considerada pessimista, é, na realidade, uma peça que revela otimismo: embora Adam e Beatrice não se compatibilizem, existe a esperança de que, vencendo suas dificuldades pessoais, eles possam encontrar-se a si mesmos e, livres de seus problemas mais prementes, readquirir energia para se lançarem em novas aventuras, com maior probabilidade de sucesso. O fato de suas peças de relacionamento humano serem mais positivas que as da primeira e segunda fase é deveras significativo: isto quer dizer que, para o escritor, a possibilidade de solução dos problemas que atormentam a humanidade se encontra dentro do indivíduo, em sua capacidade de sobreviver à dor e às decepções, e não no sistema social. Neste aspecto, essas últimas peças estão bem de acordo com a evolução do pensamento do dramaturgo: como suas idéias hoje são mais amadurecidas e moderadas, o estilo dessas últimas peças é também mais moderado. Elas se constituem num meio termo entre as peças naturalistas e as estilizadas.



CONCLUSÃO

A análise das idéias e do estilo de Arnold Wesker em suas peças revela, em primeiro lugar, um entrosamento perfeito entre conteúdo e forma. As peças da trilogia, que expõem as dificuldades da imposição do socialismo estão mais de acordo com as técnicas realistas. São peças de reorganização da experiência e estão escritas num estilo que procura retratar, com fidelidade, o meio ambiente, as personagens, seu modo de falar, donde seu estilo naturalista. As peças que mostram o perigo do sistema como The Kitchen, Chips, The Nottingham Captain e Golden City, apresentam um naturalismo estilizado, criando, por meio dos recursos cênicos, da linguagem e do ritmo usados por Wesker, uma atmosfera meio irreal. E as peças que tratam do relacionamento humano: Menace, The Four Seasons, The Friends e The Old Ones, são mais "poéticas", ou seja, peças de transformação da experiência. Elas representam uma evolução do pensamento do dramaturgo: cômico das dificuldades com que o socialismo se depara, no momento, assim como das incoerências do sistema capitalista vigente, ele se volta para o ser humano depositando nele, todas suas esperanças a fim de se efetuar a mudança do sistema político-econômico. Estas peças não são acompanhadas de dúvidas ou incertezas a exemplo do que ocorre nas naturalistas e nas estilizadas. As idéias que se traduzem pela necessidade de transformar o homem antes de mudar o sistema social são suas, unicamente suas. Elas concorrem para diferenciar o socialismo weskeriano dos demais. Por outro lado, conhecendo as inúmeras adversidades que os seres humanos têm de enfrentar para



se transformarem em seres humanos autênticos, sua atitude é mais romântica e "poética." Ele não se ilude a respeito dessas dificuldades, e tampouco deixa de crer no ser humano. Esta é a razão pela qual as últimas peças do dramaturgo são mais pessoais, e escritas num estilo diferente.

Uma outra decorrência da análise das idéias de Wesker, em suas peças, é o seu profundo humanismo. Quer escreva peças políticas, quer escreva peças sobre os conflitos e a angústia do homem contemporâneo, seu objetivo é sempre o mesmo: lutar pela melhoria e pelo bem-estar do indivíduo e da coletividade. Ele vê no homem, na sua capacidade de se aperfeiçoar, de conquistar novos horizontes e de poder levar uma vida mais digna que a atual.

Homem de visão dos problemas de seu tempo, o autor está plenamente consciente das dificuldades encontradas pela classe operária na luta do dia-a-dia. Sabe que o trabalhador não tem possibilidades de conseguir promoção social no sistema capitalista, nem tampouco nas atuais perspectivas do movimento socialista. Ao invés de se deixar envolver por ideais utópicos ou metas inatingíveis, ele se volta para a única solução possível para o aprimoramento do homem comum: a educação. Somente pela tentativa de aperfeiçoamento pessoal poderá haver uma resolução para os problemas prementes que afligem a humanidade.

Em suas peças, contos, conferências e artigos, a afirmação de suas convicções é categórica. Passam os anos, mudam as circunstâncias, as esperanças se renovam, multiplicam-se as frustrações, porém a certeza de suas idéias não se altera: ela está presente nas relações entre as pessoas de um grupo ou de uma comunidade, entre os membros da família, e mesmo



na solidão e na dor do ser humano.

O dramaturgo jamais titubeia em abordar temas que seus contemporâneos relegam. Enquanto estes se voltam para o sexo, a violência, o absurdo e o niilismo da vida hodierna, Wesker corajosamente escreve peças nas quais mostra o estado de confusão em que se encontra a sociedade atual, bem como as causas do caos contemporâneo. E sugere soluções para sanar os males. Apresentando ora personagens jovens, ora de meia idade, ou ainda velhas, o escritor revela sua profunda preocupação pelos problemas que atingem a todas as pessoas das mais diversas faixas etárias, e que são sempre os mesmos.

Por outro lado, a análise do estilo do dramaturgo também revela uma coragem e ousadia sem par: ninguém jamais suporia que uma peça contendo trinta personagens pudesse ser levada ao palco com sucesso. The Kitchen provou sua exeqüibilidade. Poucos acreditariam numa peça que criticasse o sistema militar inglês e, além do mais, que se privasse do elemento feminino, para ser bem sucedida. No entanto, Chips tem sido considerada em geral como a melhor dentre as peças weskerianas. Muitos julgariam audaciosa e inexequível a idéia de uma trilogia. Entretanto, Wesker é lembrado por uma grande maioria de estudiosos e intelectuais, de preferência, como o autor da trilogia. Basta verificar a sensação causada pela apresentação das três peças no Royal Court em junho-julho de 1960. A crítica parece não ter compreendido o que o dramaturgo fez com a peça Golden City: ele explorou os recursos cinematográficos de uma maneira intensa. Como num filme, o escritor joga com o presente e com o futuro, apresentando, nesta descontinuidade temporal, um novo conceito de tempo levado a limites extremos: a cena final, contrastando o Andy velho e



o Andy jovem, evoca a proximidade e o afastamento simultâneos. E este mesmo dramaturgo que joga com o excesso de personagens, com a originalidade de uma trilogia, com a descontinuidade do tempo, sente-se perfeitamente à vontade ao escrever uma peça na qual existem somente duas personagens, isoladas no tempo e no espaço, perdidas na sua dor e nas suas autoacusações, como acontece em The Four Seasons.

Preso à necessidade de mostrar a evolução das suas idéias, ele não titubeia em escrever peças que variam desde as clássicas vinte e quatro horas, até ao espaço de sessenta e quatro anos, outro fator incomum na dramaturgia. Além de transpor para o teatro as técnicas empregadas nos filmes cinematográficos como o "flash-forward," o "flashback," usa também as projeções. Muda a linguagem de suas personagens, tentando atingir o "poético." Faz uso do monólogo, da narrativa e do diálogo intercalado e simultâneo. Enfim, aproveita todos os recursos possíveis para enriquecer e diversificar suas peças, provando sua versatilidade e coragem.

Entretanto, uma crítica desfavorável vem castigando o dramaturgo desde meados da década de sessenta, ou, mais precisamente, a partir da encenação de The Four Seasons. Para insatisfação do autor, as peças mais criticadas são aquelas em que ele apresenta soluções para a transformação do sociiedade, ou seja, as peças de relacionamento humano. Procurando coadunar suas idéias com um estilo pessoal, mais condizente com sua atitude romântica e poética, Wesker só consegue atrair a ira, a revolta e a incompreensão dos críticos e das platéias. O que acontece realmente com Wesker? Será ele um dramaturgo ultrapassado, tentando inutilmente reconquistar os elogios dispensados às suas primeiras peças? Ou será



ele vítima da incompreensão, por um lado, dos críticos, e, por outro, de um público cada vez mais sedento de inovações, exigente e volúvel ao mesmo tempo? Para se responder a estas perguntas, é preciso levar em consideração três questões importantes:

1. qual o fundamento das críticas que têm causado tanto ressentimento e mágoa ao dramaturgo,¹ a ponto de ele enfrentá-las e retrucá-las, ítem por ítem?

2. que tipo de público assiste às suas peças?

3. as peças de Wesker fazem parte do que comumente se chama de teatro de tese ou teatro didático. Qual a relação existente entre este tipo de teatro e a perda de prestígio do dramaturgo?

Com relação à primeira questão, é impossível estar a par de todos os comentários de críticos os mais diversos, pelo fato de muitas destas análises estarem inseridas em jornais, periódicos ou revistas de difícil acesso ao estudante brasileiro. Entretanto, basta que se atenha a três críticos, os de maior influência, para se ter idéia de como eles têm sido superficiais e apressados em suas opiniões: John Russell Taylor, Ronald Bryden e Harold Hobson. Todos eles receberam respostas de Wesker em artigos publicados em revistas.²

O primeiro deles, John Russell Taylor, é um dos críti

1 - Conforme cartas de Wesker endereçadas ao prof. Dr. Paulo Vizioli, Professor Adjunto responsável pelo curso de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-americana, da F. F. L. C. H. da USP, e orientador desta tese. As cartas foram escritas em 1972 e 1973.

2 - A crítica de Wesker às opiniões de J. R. Taylor e Ronald Bryden está inserida no artigo "Casual Condemnations" publicado em Theatre Quarterly, op. cit., Quanto à de Harold Hobson, em Plays and Players, no artigo intitulado "How to cope with Criticism" (December, 1972), pp. 18-19.

cos mais bem conceituados atualmente, e o de maior penetrabilidade nos círculos universitários e literários fora da Inglaterra.³ Portanto, muitas atitudes para com o dramaturgo têm sido pré-condicionadas por suas críticas.

Não é possível ater-se a todos os seus pontos de vista e nem é este o objetivo aqui. Ademais, Taylor não tem criticado negativamente a Wesker em tudo, pois ele foi um dos primeiros críticos a considerá-lo um dramaturgo de primeira categoria. Acontece que muitas de suas opiniões são fundamentalmente opostas ao que o autor quis mostrar. Deste modo, o intuito aqui é fazer ver como é possível a um crítico tecer comentários inverossímeis e influenciar o público, sem nenhuma contestação. Basta, para provar tal inverossimilhança, confrontar algumas de suas opiniões que puderam ser revidadas em um ou outro capítulo desta tese. A começar por The Kitchen: Taylor acha impossível existir um restaurante que sirva mil e quinhentas pessoas diariamente, num período de duas horas. Caso tal restaurante existisse, o "menu" teria que ser completamente diferente do da peça.⁴ Ora, Wesker trabalhou em restaurantes durante alguns anos e ninguém melhor que ele para conhecer a viabilidade das situações por ele apresentadas.⁵ A respeito de Chicken Soup, Taylor considera

3 - Taylor escreve constantemente sobre teatro, cinema e televisão. Ele é crítico de peças teatrais nas revistas Plays and Players, de filmes em Sight and Sound e no The Times, e de televisão em Listener. Publicou os seguintes livros: Anger and After: a guide to the new British Drama; Anatomy of a Television Play; Cinema Eye, Cinema Ear; Some Key Film Makers of the Sixties, The Art Nouveau Book in Britain, The Rise and Fall of the Well-Made Play, The Art Dealers e The Penguin Dictionary of the Theatre.

4 - Ver Anger and After, op. cit., pp. 161-162.

5 - Conferir o capítulo 6 desta tese, p. 140



a inatividade política de imigrantes, como Sarah, mais compatível com a realidade que a sua atuação política. No entanto, pelo fato de eles serem judeus, e também porque é sempre possível haver uma exceção, tal comentário perde muito de sua força.⁶ Com relação a Roots, Taylor julga implausível a existência de pessoas como os Bryants e os Beales, mesmo nas áreas mais retrógradas, considerando também excepcional seu isolamento de todo convívio social, com exclusão do bar local, da venda e da Associação das Mães.⁷ Os capítulos 1 e 2 dessa tese provam que esta atitude e situação são perfeitamente cabíveis dentro de um sistema político-social que contribui cada vez mais para a alienação das classes menos favorecidas. Sobre Jerusalem, Taylor considerou improvável a idéia de um casal de intelectuais judeus viver longe da cidade, dedicando-se apenas às artes e ofícios, chegando mesmo a achar que o título da peça sugeria uma parábola.⁸ No entanto, o que o crítico pensa ser impossível, ocorreu à irmã e ao cunhado do dramaturgo.⁹ Além disso, em Jerusalem o crítico aponta uma falha, que no seu entender, é grave e que não diz respeito ao desejo de fugir à realidade, mas à correlação entre os níveis realista e alegórico. Para ele, a peça não está fundamentada na realidade. Ele supõe que o dramaturgo esteja advogando a verdade para encaixá-la dentro de seus argumentos.¹⁰ Como não há alegoria alguma na peça, os dois níveis

6 - Conforme nota de rodapé nº 19 no capítulo 4 desta tese, p. 112

7 - Anger and After, op. cit., p. 157.

8 - Ibid...

9 - Ver Capítulo 5 desta tese, pp. 124-26.

10 - Anger and After, op. cit., p. 161.

não existem. Por outro lado, a crítica sobre a existência e a incompatibilidade entre os níveis pessoal e social, circular e horizontal, respectivamente, em Chicken Soup,¹¹ também não tem procedência. Quanto a Chips, ao dizer que as personagens não são "esféricas," Taylor está certo e o próprio Wesker o confirma.¹² Entretanto, o crítico não considera os oficiais como sendo seres humanos e sim figuras quase alegóricas de sua classe.¹³ O escritor, contudo, prova que elas são baseadas em personagens reais.¹⁴ A respeito de Golden City, Taylor condena o fato de a peça tentar dizer muito e demonstrar tão pouco, por exemplo, o problema da atuação de Andy como arquiteto. A platéia não o vê atuando como tal.¹⁵ No entanto, a intenção do dramaturgo é bem outra: ele não está interessado na arquitetura, mas sim no espírito da cidade, nos relacionamentos entre as pessoas, na idéia predominante da cooperação que falha.¹⁶ The Four Seasons foi considerada por Taylor como a peça mais fraca dentre todas as de Wesker,¹⁷ pelo fato de ela ser uma exploração completamente verbal das relações entre um casal durante as quatro estações do ano. Entretanto, existe um mínimo de ação, embora a atitude do dramaturgo tenha sido a de abordar tão somente as relações entre eles. Com relação a The Friends, a crítica de Taylor

11 - Ibid., p. 149.

12 - Conforme entrevista de Wesker a Theatre at Work, op. cit., p. 90.

13 - Anger and After, op. cit., p. 164.

14 - Conferir capítulo 6 desta tese, p. 141-42.

15 - Anger and After, op. cit., p. 169.

16 - Ver entrevista de Wesker a Ronald Hayman, Arnold Wesker, op. cit., p. 90.

17 - Anger and After, op. cit., p. 169.

foi tão apressada que mereceu um artigo¹⁸ do dramaturgo, no qual este o acusa de dar opiniões sem estarem fundamentadas, bem como de não ouvir os diálogos atentamente. Taylor achou que a peça consistiu tão somente na repetição da cena inicial. Criticou também o uso indevido de certas palavras.

Wesker prova que o crítico se enganou em suas considerações pois, na verdade, existe uma evolução das personagens. No entanto, a conclusão a que o dramaturgo chegou é a de que Taylor confundiu a densidade intelectual e emocional da peça com a mera repetição. Demonstrou, também, que as palavras em pregadas estão perfeitamente adaptadas ao sentido que ele imprimiu ao texto. Quanto a The Old Ones, não foi possível encontrar, até o momento, fonte alguma de referência de crítica por parte de Taylor.

Com relação a Bryden, Wesker censurou sua crítica de que The Friends seja uma espécie de Yom Kippur¹⁹ secular para a geração da década de cinquenta.²⁰ Para o crítico a peça não passa de uma grande metáfora. Assim, as cenas em que Simone lava os pés de Tessa, e Roland se mortifica ou queima notas de papel moeda, são altamente simbólicas. Na verdade, tais cenas não são tão significativas. O interessante a observar é que Bryden alega que Wesker escreveu a peça em fun-

18 - Ver Theatre Quarterly, op. cit., pp. 25-28.

19 - Desde tempos imemoriais, o Yom Kippur, o dia da expiação, é o feriado mais significativo no calendário religioso judaico. A idéia do arrependimento dos pecados sofre evolução com o passar do tempo: a oferenda da imolação de um animal pela expiação dos pecados, nos tempos bíblicos, cedeu lugar a um arrependimento, a uma transformação do indivíduo que vem de dentro. Conseguir tal mudança da pessoa tornou-se o objetivo de todos os ritos e orações no dia de Yom Kippur.

20 - Apud Arnold Wesker em Theatre Quarterly, op. cit., p. 23.

ção de um símbolo, e, o que se depreende disso é que, fazendo crítica, Bryden tenta justificar a sua análise.

Já Harold Hobson, em sua crítica a The Old Ones, achou que a peça não passa de uma ladaíinha entoada por um grupo de velhos chatos que querem suscitar nos espectadores a tristeza.²¹ Wesker escreveu-lhe uma carta taxando sua crítica de malévola, uma vez que se constituiu numa vingança desleal ao invés de se ater a uma crítica séria. A vingança diz respeito ao artigo escrito por Wesker em Theatre Quarterly,²² no qual o dramaturgo condena diretamente a Taylor e a Bryden e, indiretamente, a todos os críticos. Em resposta a esta carta, Bryden publicou um artigo denominado "How to cope with Criticism," o qual, por sua vez, é respondido pelo dramaturgo num artigo que leva o mesmo nome.²³ A peça é realmente uma das mais fracas do dramaturgo, porém daí a tecer comentários como o exposto acima, há uma grande diferença.

Como se vê, existe uma verdadeira batalha entre o dramaturgo e os críticos.²⁴ Wesker tem razão ao se rebelar contra opiniões emitidas às pressas, superficiais e, muitas vezes, deturpadoras do conteúdo e do real sentido do texto. Além do mais, ele não é o tipo de pessoa que se contenta em aceitar críticas sem refutação. Convém deixar claro que ele não se revolta contra os críticos porque estes não o estejam elogiando: seu inconformismo se deve às críticas inverossímeis.

21 - Em Plays and Players, op. cit., p. 18, Wesker cita estas palavras do crítico: "... it is mumbled by the most gloom-inducing lot of bores that I have seen on the stage since I sat through the purgatory of Pyjama Tops."

22 - Op. cit...

23 - Ibid...

24 - Ver Introdução desta tese, pp. 15-22.

De um modo geral, todos os críticos têm sido unânimes em atacar as peças de tendência "poética" do dramaturgo. The Four Seasons, como não poderia deixar de ser, foi a mais fustigada de todas. Parece que tanto os críticos como as plateias sentem-se embaraçados com a linguagem usada pelas personagens, com o fato de ocorrer muito pouca ação e nenhuma sexualidade. Não entenderam a mensagem da peça. Assim, para eles, The Four Seasons é extremamente maçante. E o mesmo parece estar acontecendo com as últimas peças.

Mas existe uma outra questão igualmente imprescindível para que se compreenda a situação de Wesker na dramaturgia contemporânea: suas peças são escritas para a classe trabalhadora e dizem respeito às classes trabalhadoras. Incoerentemente, este público para o qual elas são dirigidas, jamais esteve num teatro. O dramaturgo sempre teve consciência desta situação, haja vista sua conferência "Two Snargling Heads."²⁵ Qual a razão deste estado de coisas? Por um lado, a insensibilidade e o alheamento da classe trabalhadora às peças weskerianas está no fato de os operários não terem condições financeiras para irem ao teatro. Depois, mesmo que dispusessem de dinheiro para pagarem o ingresso, as longas horas de trabalho ininterrupto durante o dia todo, a volta à casa em lotações ou pelo metrô, enfim, as dificuldades de locomoção são outros problemas que contribuem para o afastamento das massas das casas de teatro. E, além disto, existe uma outra barreira natural entre o artista e o operário: este vê naquele um ser superior, distante dele, pertencente a uma esfera social onde todas as decisões são tomadas e impostas sem

25 - Em Fears of Fragmentation, op. cit., pp. 27-29.



levá-lo em consideração.

Entretanto, supondo-se que uma pequena minoria de operários assistissem às peças de Wesker, seriam eles capazes de entendê-las? Com relação às peças naturalistas, é possível que sim. A manipulação da linguagem, o perfil das personagens conduzem os espectadores a uma compreensão clara e imediata da mensagem do autor. Porém, a partir de Chips, quando o dramaturgo se afasta da estrutura naturalista, tentando novas formas e novas técnicas, as peças se tornam mais sofisticadas, decididamente ininteligíveis às massas. Estaria o escritor ciente deste fato? Ou teria ele propositalmente escrito tais peças para um outro tipo de público? Em caso positivo, por que este público não vibra com suas peças?

A resposta a estas perguntas se encontra no terceiro item mencionado anteriormente, para explicar a perda contínua de prestígio do dramaturgo. Wesker escreve peças de tese, ou seja, peças que têm por objetivo denunciar e combater uma situação: o estado de alienação das massas no processo da vida e a necessidade de educá-las para integrá-las na sociedade. Conseqüentemente, sua preocupação com os problemas que afligem a coletividade, sua presteza em ajudá-la, sua convicção de que ele é o portador da verdade salvadora levam-no a tirar as lições da vida e a expô-las em suas peças. Não há nada de errado nisto. Suas idéias são válidas e correspondem aos anseios de uma grande maioria das pessoas preocupadas com a justiça e a verdade.

No entanto, muitos outros dramaturgos corresponderam às aspirações do público sem precisarem propalar seus pontos de vista pessoais. Expressando a alienação, a angústia e a solidão do homem, conseguiram, através do poder catártico do

teatro, encontrar a verossimilhança no encadeamento dos fatos e a verdade na evolução dos sentimentos. Não procuraram tirar uma conclusão sobre a conduta a manter, pois, esta decorre da vida que eles apresentam no palco.²⁶ E é este o ponto nevrálgico da questão. Esta é a razão pela qual os grandes escritores, poetas ou dramaturgos são eternos. Eles não pertencem à sua época especificamente, uma vez que podem ser apreciados em todos os tempos e em qualquer lugar.

Quanto às peças de tese, elas não têm longevidade. Surgem num momento histórico, sob certas condições favoráveis, e são dirigidas a um público determinado. Senão, observe-se: Wesker despontou como dramaturgo no fim da década de cinquenta. A dramaturgia inglesa estava sob o impacto da manifestação súbita de um grupo de jovens dramaturgos, encabeçados por John Osborne, os quais revolucionaram por completo o panorama do teatro inglês. Rebelando-se contra uma situação estática e enraizada, e falando da classe operária para a classe operária de um modo até então inédito nas peças, estes jovens dramaturgos foram ovacionados e celebrizados do dia para a noite. A época era francamente favorável a um teatro político e popular e Wesker aderiu a ele de imediato. Esta situação perdurou até meados da década de sessenta. Muitas transformações ocorreram no mundo desde então, e o próprio dramaturgo não ficou insensível a elas. Prova é que no intuito de se adaptar às mudanças da época e à evolução do seu pensamento, ele tem escrito ora peças estilizadas, ora peças que oscilam entre o estilo naturalista e o "poético".

26 - Ver "O Didatismo Social" e "O Didatismo Político" em O Teatro e a Angústia dos Homens de Pierre-Aimé Touchard (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970) pp. 137-180.



E, fato interessante, apesar de apresentar inovações por meio de técnicas mais arrojadas, o autor tem se distanciado cada vez mais do público. Parece que, saturados pela insistência de temas já desgastados, e indiferentes aos apelos do dramaturgo, os espectadores anseiam por algo diferente, e Wesker não tem conseguido satisfazê-los neste sentido.

É fácil provar a veracidade deste argumento: o dramaturgo modificou, em suas últimas peças, o cenário, as personagens e a linguagem. Todos estes elementos têm sido explorados meticulosamente, exceto o diálogo. Aparentemente, sim: as personagens argumentam, contestam, porém, desde o início, a realidade do diálogo está falseada, pois, uma das personagens sempre tem argumentos mais fortes que as outras. Tudo é apresentado de uma maneira a valorizar aquela que tem razão. Não, há, portanto, possibilidade de a audiência se identificar com as personagens weskerianas das últimas peças, porque o dramaturgo não apresenta o verdadeiro diálogo da arte teatral, qual seja, o diálogo da humanidade inteira consigo mesma. Além disto, toda obra de arte consiste em uma permanente possibilidade de alegria no apaziguamento, ou de angústia na dor, ou revolta na injustiça, isto é, numa possibilidade de catarse. Este elemento, entretanto, está ausente na obra de Wesker, principalmente em suas últimas peças. Nas peças naturalistas, a delineação das personagens é bem melhor e, em alguns trechos, é possível a identificação do leitor ou do espectador com a dor ou a alegria delas, como, por exemplo, as cenas finais de Chicken Soup e de Roots, respectivamente. Isto não acontece nas peças estilizadas e nas de tendência "poética".

Pelo fato de a peça didática ter por objetivo a dou-



trinação da audiência, resulta que seu efeito imediato é diversificar as opiniões, ao invés de unificá-las. Aos que adotam os pontos de vista do autor, ela satisfaz plenamente; os que não estão interessados nestes problemas sentem indignação e entediamento. Isto, com relação ao público. Os críticos, por sua vez, procuram símbolos e alegorias onde eles inexistem e criticam, ora a linguagem, ora as personagens, ora o estilo do dramaturgo.

Nenhum escritor didático sobreviveu à sua época. Esta é uma lei inexorável. Bertolt Brecht parece ser uma exceção, mas, nele, o artista supera o moralizador. Mesmo assim, sua sobrevivência é contestada por muitos. E Wesker? Será ele uma exceção à regra? Tudo indica que não. Aliás, ele próprio já previra este fato quando, no início de sua carreira literária, tendo aos ouvidos os ecos da aclamação unânime da crítica e do público, disse:

Here we are, having just started, most of us with only one play performed, we are just getting into our stride and beginning to learn about it all, and now some 'fashion conscious' young smoothy comes along and declares with a bored yawn that 'we've really had enough darling....' We didn't set out to break down class barriers - no need to be frightened - we set out as artists and we haven't half started yet.... I didn't write Chicken Soup with Barley simply because I wanted to amuse you with 'working-class types' but because I saw my characters within the compass of a personal vision. I have a personal vision, you know, and I will not be tolerated as a passing phase.²⁷

Além de Wesker prever o fato de a sua geração ser ultrapassada; ele afirma sua teimosia e insistente necessidade de con-

27 - Em New Statesman (29 de fevereiro de 1959), p. 293, apud Leeming/Trussler em The Plays of Arnold Wesker op. cit., p. 182.



tinuar a escrever fosse qual fosse a reação da crítica. E o dramaturgo tem provado a veracidade destas palavras proferidas há já quase vinte anos.

É próprio do temperamento do escritor a coragem de se expor totalmente, sem receio de mostrar seus erros, falhas e desilusões, bem como suas alegrias e esperanças. Tendo sempre lutado pela necessidade de a sociedade produzir o homem completo, ele tem sido coerente com as suas idéias: mostra-se como ele é, imperfeito e tudo o mais, pois é para o homem imperfeito que é preciso construir uma sociedade compassiva. E é em nome da verdade e do medo de traí-la que ele aceita todos os riscos.

Sua visão não se altera. As derrotas pessoais não destroem seu idealismo, do mesmo modo como, nas peças, suas personagens não se deixam abater pelo fracasso. O que realmente conta é a continuidade de suas idéias e, neste sentido, Wesker bem como suas personagens são abertos: nele e nelas a possibilidade de mudança está implícita e esta possibilidade é a maior prova do otimismo e da esperança que eles legam.

Pode ser que o tempo se encarregue de dar a ele o devido valor que atualmente lhe é negado. É impossível prever o futuro. O que é certo, porém, é que, mesmo na eventualidade de sua fama como dramaturgo eclipsar-se, ele será lembrado como o artista que se preocupou com a posição da arte na sociedade contemporânea, como o idealizador e incentivador do Centro 42, como o pregador da necessidade de um novo evangelho social para que a vida humana seja realmente digna de ser vivida.



BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE ARNOLD WESKER

PEÇAS

The Kitchen. In Three Plays, Penguin Books, 1968.

Chicken Soup with Barley. In The Wesker Trilogy, Penguin Books, 1967.

Roots. Em The Wesker Trilogy, Penguin Books, 1967.

I'm Talking about Jerusalem. In The Wesker Trilogy, Penguin Books, 1967.

Chips with Everything. In New English Dramatists 7, Penguin Plays, 1971.

Menace. In Six Sundays in January, Jonathan Cape, 1971.

The Nottingham Captain. In Six Sundays in January, Jonathan Cape, 1971.

Their very own and Golden City. In New English Dramatists 10, Penguin Books, C 1966.

The Four Seasons. In New English Dramatists 9, Penguin Books, 1966.

The Friends. Jonathan Cape, 1970.

The Old Ones. In Plays and Players, October de 1972.

CONTOS E PEÇAS

Six Sundays in January. London: Jonathan Cape, 1971.

ARTIGOS E CONFERÊNCIAS

"Art is not enough," Twentieth Century, vol. 169, nº 1008, February de 1961, pp. 190-194.



- "The Secret Reins: Centre 42," Encounter, vol. XVIII, no.3, March 1962, pp. 3-6.
- "Let Battle Commence," The Encore Reader, ed. C. Marowitz et al., Methuen, 1965.
- "Brief for an Architect," The London Magazine, vol. 5, no.5, August de 1965, pp. 78-83.
- "Epilogue" to The Four Seasons, New English Dramatists 9, Penguin Books, 1966.
- "The House, A Lecture in Birmingham," Encounter, vol. XXVII, no. 5 November 1966, pp. 3-9.
- "The Critic in the Theatre," Theatre Quarterly, vol. 1, no.2, April-June 1971, pp. 16-30.
- "How to cope with Criticism," Plays and Players, December de 1972, pp. 18-19.
- Fears of Fragmentation. London: Jonathan Cape, 1971.

ENTREVISTAS

- In New Theatre Magazine, Bristol, vol. IX, nº 2, Fevr. pp. 8-11. Uma entrevista intitulada "The System and the Writer."
- In Lawrence Kitchen, Mid-Century Drama. London: Faber & Faber, C 1962.
- In Charles Marowitz & Simon Trussler (ed.), Theatre at Work. London: Methuen & Co. Ltd., 1967.
- In Ronald Goldman (ed.), Breakthrough. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- In Walter Wager (ed.), The Playwrights Speak, London: Longmans, 1969.
- In Ronald Hayman, Arnold Wesker. London: Heinemann, Contemporary Playwrights Series, 1970.

SOBRE O AUTOR

LIVROS

- BILLINGTON, Michael. "Introduction," In New English Dramatists 9. London: Penguin Books, 1966. Pp. 7-13.
- BROWN, John Russel & Bernard Harris (ed.). Contemporary Theatre. Stratford-upon-Avon Studies, no. 4. London: Edward Arnold, 1968.
- BRYDEN, Ronald. "Introduction," In New English Dramatists 10. London: Penguin Plays, 1967. Pp. 7-16.
- FRASER, G.S.. The Modern Writer and his World. England: Penguin Books, C 1970.
- GASCOIGNE, Bamber. Twentieth Century Drama. London: Hutchinson University Library, C 1962.
- GINDIN, James. Postwar British Fiction: New Accents and Attitudes. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.
- GOLDMAN, Ronald (ed.) Breakthrough. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- HAYMAN, Ronald. Arnold Wesker. London: Heinemann, Contemporary Series Playwrights, 1970.
- KERSHAW, John. The Present Stage: New Directions in the Theatre Today. London & Glasgow: A Fontana Original, 1966.
- KITCHIN, Lawrence. Mid-Century Drama. London: Faber & Faber, C 1962.
- LAMBERT, J.W.. "Introduction," In New English Dramatists 7. England: Penguin Books, 1971.
- LEEMING, Glenda & Simon Trussler. The Plays of Arnold Wesker. London: Victor Gollancz Ltd., 1971.
- MANDER, John. The Writer and Commitment. London: Secker & Warburg, C 1961.
- MARLAND, Michael (ed.). Arnold Wesker. Times Authors Series, no. 1. London: Times Education Services, 1970.



- MAROWITZ, Charles & Simon Trussler (ed.). Theatre at Work. London: Methuen & Co. Ltd., 1967.
- RIBALOW, Harold U.. Arnold Wesker. Twayne's English Authors Series. New York: Twayne Publishers, Inc., C 1965.
- TAYLOR, John Russell. Anger and After. London: Methuen & Co. Ltd., 1969.
- WAGER, Walter (ed.). The Playwrights Speak. Great Britain: Longmans, 1969.

REVISTAS E PERIÓDICOS

- ADLER, John (ed.). "The System and the Writer: Wesker Interviewed," New Theatre Magazine, vol. XI, no.2, February 1971, pp. 8-11.
- ANDERSON, Michael. "Arnold Wesker: The Last Humanist?," New Theatre Magazine, vol. 8, no.3, Summer 1968, pp. 10-27.
- BOWEN, John. "Theatre: Doing what comes naturalistically," London Magazine, vol. 8, no.4, July 1968, pp. 64-67.
- DENNIS, Nigel. "What though the field be lost?," Encounter, vol. XIX, no.2, August 1966, pp. 43-45.
- ESSLIN, Martin. "'The Four Seasons' reviewed," Plays and Players, November 1965, pp. 40-41.
- FINDLATER, Richard. "Plays and Politics," Twentieth Century, vol. 168, no.1003, September 1960, pp. 235-42.
- FOSTER, Michael. "The Roundhouse: A Building History," Architectural Association Quarterly, vol. 3, no.1, Winter 1971, pp. 43-55.
- LAHUD, Michael. "'A Cozinha': A Visão Marcuseana de Wesker," Cadernos Brasileiros, nº 5, 1969, pp. 65-72.
- LEE, Jennis. "Wesker's Centre 42," Encounter, vol. XIX, no.2, August 1966, pp. 95-96.
- LEVINE, Norma. "Only a bloody Jew would discover evil with sadness instead of outrage," Hakaveret, vol. 1, no.3, s.d., pp. 10-11.

- MARCUS, Frank. "Theatre: Games and Rituals," London Magazine, vol. 8, no.3, June 1968, pp. 89-95.
- MCGUINNESS, Frank. "Theatre: Culture with Chips." The London Magazine, vol. 2, no.4, July 1962, pp. 48-50.
- O'CONNOR, Garry. "Production Casebook nº 2: Arnold Wesker's 'The Friends'," Theatre Quarterly, vol. 1, no.2, April-June, 1971, pp. 78-92.
- SEYMOUR, Alan. "Too true, not good enough," London Magazine, vol. 5, no.9, December 1965, pp. 60-64.
- VIZIOLI, Paulo. "O Teatro de Arnold Wesker," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 12, nº 591, 24 de agosto de 1968, p. 5.
- "Uma Carta de Wesker e sua última peça," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano XVI, nº 768, 16 de abril de 1972, p. 6.
- "'Os Jornalistas' de Wesker: Uma peça e um desafio," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano XVII, nº 820, 15 de abril de 1973, p. 6.
- WHITING, John. "The Kitchen," The London Magazine, vol. 1, no.6, September 1961, pp. 67-70.
- WILLIAMS, Raymond. "New English Drama," Twentieth Century, vol. 170, no.1011, Autumn 1961, pp. 169-80.

SOBRE O TEATRO

LIVROS

- ABEL, Lionel. Metateatro: Uma Visão Nova da Forma Dramática. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- BAUGH, Albert C. (ed.). A Literary History of England. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., C 1964.
- BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

- O Teatro Engajado. Tradução de Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- (ed.). The Theory of the Modern Stage. England: Penguin Books, 1970.
- BORNHEIM, Gerd. A. O Sentido e a Máscara. Série ENSAIOS, Caderno 3. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, 1965.
- BROOKS, Cleanth & Robert B. Heilman. Understanding Drama. Twelve Plays. New York: Henry Holt and Company, 1959.
- BRUSTEIN, Robert. O Teatro de Protesto. Tradução de Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- DONAGHUE, Denis. The Third Voice: Modern British and American Verse. Princeton, N. Jersey: Princeton University Press, 1966.
- ESSLIN, Martin. The Theatre of the Absurd. England: Penguin Books, C 1968.
- "Introduction," in Absurd Drama. England: Penguin Books, C 1968.
- FERGUSON, Francis. The Idea of a Theatre. Princeton, N. Jersey: Princeton University Press, 1949.
- FORD, Boris (ed.). The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age. England: Penguin Books, C 1970.
- GOTTFRIED, Martin. Teatro Dividido: A Cena Americana no Pós-Guerra. Tradução de Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.
- HILL, Willis & Keith Waterhouse (ed.). Writer's Theatre. London: Heinemann, 1967.
- KERNAN, Alvin B. (ed.). The Modern American Theatre: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. Jersey: Prentice-Hall, Inc., C 1967.
- KUHNER, Maria Helena. Teatro em Tempo de Síntese. Rio de Janeiro: Edição Paz e Terra, 1971.
- KRUTCH, Joseph Wood. The American Drama Since 1918: An informal History. New York: George Braziller, Inc., C 1957.

- MACGOWAN, Kenneth & William Melnitz. Golden Ages of the Theatre. Englewood Cliffs, N. Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1959.
- The Living Stage. Englewood Cliffs, N. Jersey: Prentice-Hall, Inc., C 1955.
- MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.
- Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.
- PEACOCK, Ronald. Formas da Literatura Dramática. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. "A Personagem no Teatro," A Personagem de Ficção. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. Coleção Buriti. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.
- TOUCHARD, Pierre Aimé. O Teatro e a Angústia dos Homens. Tradução de Pedro Paulo de Sena Madureira e Bruno Palma. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- WHITING, Frank M. An Introduction to the Theatre. New York: Harper & Brothers, 1954.
- WRIGHT, Edward A.. Understanding Today's Theatre. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., C 1959.
- YOUNG, Star. The Theatre. New York: Hill and Wang, 1958.

REVISTAS E PERIÓDICOS

- BORNHEIM, Gerd A.. "Teatro e Literatura," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 16, nº 741, 16 de outubro de 1971, p. 5.
- BUDEL, Oscar. "Contemporary Theatre and Aesthetic Distance," PMLA, vol. LXXVI, no.3, June 1961, pp. 277-91.
- CARVALHO, Joaquim de Montezuma. "A Essência Eterna do Teatro," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 15, nº 724, 13 de junho de 1971, p. 6.

- CLURMAN, Harold. "O Teatro Novo," Diálogo, vol. V, nº II, 1972, pp. 57-70.
- KNIGHT, Alan E. "The Medieval Theatre of the Absurd," PMLA, vol. 86, no. 2, March 1971, pp. 183-89.
- MAGALDI, Sábato. "Esperando Godot," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 13, nº 621, 19 de abril de 1969, p. 6.
- MARTINS, Wilson. "Do Teatro," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 15, nº 721, 23 de maio de 1971, p. 4.
- MORAVIA, Alberto. "The Theatre of Chatting," London Magazine, vol. 9, nos. 4 and 5, July-August 1969, pp. 94-109.
- POTENZE, Jaime. "O Teatro Norteamericano Atual," Diálogo, vol. IV, nº III, 1971, pp. 111-120.
- VIZIOLI, Paulo. "Rosenkrantz & Guildenstern are dead," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 15, nº 713, 28 de março de 1971, p. 5.
- "Harold Pinter e 'A Volta ao Lar'," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano 12, nº 575, 4 de maio de 1968, p. 6.
- "Uma Conversa com Harold Pinter," Suplemento Literário O Estado de S. Paulo, ano XVI, nº 764, 19 de março de 1972, p. 1.

OUTROS

- AUSUBEL, Nathan. The Book of Jewish Knowledge. New York: Crown Publisher, Inc., 1964.
- BURGESS, Anthony. The Novel Now: a Student's Guide to Contemporary Fiction. London: Faber & Faber, 1971.
- COMAS, Juan. "Os Mitos Raciais," Raça e Ciência I. Coleção Debates. Tradução de João Joel da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- FRIEDMANN, Georges. Fim do Povo Judeu? Coleção Debates. Tradução de Alberto Guzik, Dora Ruhman, Fany Kon. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.



- GORZ, André. O Socialismo Difícil. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- HAUSER, Arnold. História Social da Literatura e da Arte. Tomo 2. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972.
- KARL, Frederick R.. A Reader's Guide to the Contemporary English Novel. London: Thames & Hudson, 1970.
- KNICKERBOCKER, Renniger. Interpreting Literature. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1965.
- MARCUSE, Herbert. A Ideologia da Sociedade Industrial. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- MENUHIN, Moshe. Judaísmo Hoje: Palestina, Arabes e Judeus. Tradução de Miguel Alencar. Rio de Janeiro: Editora Paralelo, 1969.
- PRESS, John. Rule & Energy: Trends in British Poetry since the Second World War. London: Oxford University Press, 1963.
- RIBEIRO, Leo Gibson. Cronistas do Absurdo. Rio de Janeiro: José Alvaro, Editor S.A., 1965.
- RICHMAN, Sidney. Bernard Malamud. Tradução de Lygia Lisboa e Marisa Murray. Rio de Janeiro: Editora Lidadora Ltda., 1968.
- SHAPIRO, Harry L.. "O Povo da Terra Prometida," Raça e Ciência I. Coleção Debates. Tradução de João Joel da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- SKLARE, Marshall (ed.). The Jews: Social Patterns of an American Group. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1960.
- SWEEZY, Paul. Socialismo. Tradução de Giasone Rebuá e Maurício Caminha de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- THOMPSON, David. England in the Twentieth Century: 1914-63. England: Penguin Books, C 1965.
- WATSON, George. The Literary Critics. England: Penguin Books, 1968.



