

AGGRO-EFFECT E UTOPIA: O ÉPICO NA PEÇA SAVED DE EDWARD BOND

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo contrastar a noção de *aggro-effect* do dramaturgo britânico Edward Bond (1934-) e o conhecido efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) teorizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) no que se refere à peça *Saved* (1965), de Edward Bond. É tomada para análise a relação que os elementos da peça têm com o teatro e as técnicas épicas, partindo principalmente da cena mais conhecida da peça de Bond, em que um bebê é apedrejado até a morte. Para tanto, no trabalho de Christopher Innes e Anatol Rosenfeld, buscam-se bases para se tentar entender os propósitos e as implicações políticas da adoção de um tipo de estranhamento gerado pelo uso da violência, no caso específico de Bond. Analisa-se por fim o quanto a peça aponta para a ideia de uma utopia, presente na década de 1960, diante da iminência de mudanças estruturais na sociedade. Desse modo, esboça-se um questionamento do impacto do épico e seu lugar na atualidade, especialmente da possibilidade de utopia a partir da arte, em especial, do teatro de matriz brechtiana.

Palavras-chave: Teatro Épico. Edward Bond. Bertolt Brecht. Anos 1960. Utopia.

Abstract

The present article aims to contrast the notion of *aggro-effect* by the British playwright Edward Bond (1934-) and the well-known distancing effect (*Verfremdungseffekt*) theorized by the German playwright Bertolt Brecht (1898-1956) in relation to the play *Saved* (1965) by Edward Bond. In order to analyze this relation, elements and techniques related to the Epic Theatre are considered, especially regarding the famous scene in which a baby is stoned to death. To accomplish this, it seeks bases in the work of Christopher Innes and Anatol Rosenfeld as to try to understand the political purposes and implications of the adoption of a kind of distancing effect accomplished by the use of violence, in the case of Bond. It is also analysed how the play points out to an idea of utopia, present in the 1960s decade, period in which a structural change in society was seen in the horizon. Therefore, it drafts a questioning on the impact of the Epic in the current times, mainly the possibility of utopia drawn by the art, especially the Brechtian theatre.

Keywords: Epic Theatre. Edward Bond. Bertolt Brecht. 1960s. Utopia.

Introdução

Edward Bond (1934-) é um dos dramaturgos britânicos vivos mais proeminentes que, produzindo a partir da década de 1960, constitui uma obra marcada pela preocupação social.

¹ Mestrando do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Em verdade, com as peças *Saved* (1965), *Early Morning* (1967) e *Lear* (1971), por exemplo, o dramaturgo se consagrou pelo uso da violência como meio de questionar a realidade sócio-histórica britânica.

Fazendo parte de um grupo de dramaturgos que seguiram os passos de John Osborne (*Look Back in Anger* – 1956), Edward Bond, assim como os demais, se deteve em perceber a questão social do período pós-Segunda Guerra, tendo como norteadora a possibilidade de mudança social significativa, posta em toda a sua força nos anos 1960. Com ele, se encontravam dramaturgos como Harold Pinter, Arnold Wesker e John Arden, entre outros que, colocando as classes mais baixas no palco, desejavam questionar a sociedade de seu tempo, escancarando suas contradições e nutrindo a esperança de que, levando o público a questionar sua realidade, este desejasse por conseguinte mudá-la.

A peça em estudo neste artigo é *Saved*, que estreou no Royal Court Theatre de Londres em 1965. Com essa peça, Edward Bond adquiriu notoriedade e através da polêmica causada contribuiu para a extinção da censura ao teatro exercida pelo gabinete de Lord Chamberlain.

Na peça, grande parte das personagens são jovens, sendo a protagonista Pam, uma garota que se apaixona e fica grávida de Fred, espécie de líder de um grupo de garotos desocupados. Na casa de Pam, por sua vez, Len aluga um quarto e mesmo tendo se relacionado com ela brevemente, ele ainda gosta dela e a ajuda com o bebê. Na cena mais conhecida da peça, Pam leva a criança para um passeio no parque e, brigando com Fred, deixa-a com o pai. Fred e seu grupo de amigos iniciam então uma “brincadeira” que culmina com a tortura e morte por apedrejamento da criança, a qual Len vê escondido e nada faz. Junto de seus pais Harry e Mary, os quais não se falam, Pam segue sua vida normalmente. Apenas uma pequena quebra se dá com uma briga entre o casal, em que Mary acerta Harry com uma chaleira. A peça termina, no entanto, com uma cena sem fala em que todos prosseguem com suas atividades cotidianas, enquanto Len conserta uma cadeira.

Nas seções seguintes discutiremos o que vem a ser o teatro épico, o qual se relaciona diretamente em suas técnicas com a peça, principalmente em sua configuração teórica e prática empreendida por Bertolt Brecht (1898-1956). Nisso analisaremos o que vem a ser o efeito de estranhamento, contrapondo-o ao *aggro-effect* proposto por Edward Bond ao se referir à peça. Por fim, analisando-a sob o prisma épico, com destaque para a cena do apedrejamento do bebê, intenta-se analisar o contexto histórico, social e econômico do período e o quanto as personagens, com destaque para Len, e o desfecho da peça podem

apontar para um otimismo e uma utopia no que se refere a mudanças sociais estruturais e significativas.

O Teatro Épico e o Efeito de Estranhamento

Desde o estudo de Peter Szondi (2001), sabe-se que a forma dramática encontra-se em corrosão desde o século XIX, atingindo sua total destruição em meados do século XX com o teatro épico, que se coloca em contraposição a tal forma teatral. Segundo o estudioso, o teatro épico surge a partir do processo de decantação da forma em decorrência de uma mudança de conteúdo. Com a crise da forma dramática, suas convenções deram lugar a novas experiências e técnicas, colocadas em prática a partir dos inícios do século XX.

As técnicas épicas, porém, não se estabeleceram neste século, remontando aos próprios primórdios do teatro com o coro grego, que comenta a ação em nome da *pólis*. Tratando dessas origens, o trabalho de Anatol Rosenfeld (2014) pontua vários momentos dentro da história teatral em que o elemento não dramático aparece, incomodando os conservadores ou sendo minimizado por razões estéticas que visavam a uma “pureza formal”. Portanto, o épico já tinha lugar nas peças e montagens, a despeito de vários momentos na história do teatro em que uma pureza formal ou o seguimento das chamadas unidades aristotélicas foram perseguidos. O coro grego ou mesmo a liberdade com que Shakespeare escrevia suas peças são alguns exemplos do elemento épico presente na estrutura dramática.

Em meados do século XX, o teatro épico encontrou teorização e prática nas mãos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht que, desejando fazer do teatro um lugar de reflexão sobre o estado de coisas social e um meio de se discutirem métodos de intervenção, se dedicou a uma larga produção de peças, ensaios, crítica, poesia, entre outros. Segundo Roland Barthes (1970, p. 133): “Qualquer um que queira refletir sobre o teatro e sobre a revolução encontrará fatalmente Brecht”. Para Brecht, o teatro épico deveria conduzir o espectador num caminho de racionalização proposto através das técnicas de comentário em que a narração se tornava essencial, contrapondo-se assim diretamente ao teatro dramático burguês.

Segundo Anatol Rosenfeld, uma das razões que justificam o empreendimento de Brecht era o desejo de apresentar relações que não se restringissem àquelas interpessoais de dois indivíduos livres, como no drama burguês. Tendo por base a teoria marxista pela qual o ser humano é resultado das circunstâncias sociais, históricas e, principalmente, econômicas, Brecht entendia que o “homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe” (ROSENFELD, 2014, p. 147). Sendo assim, o movimento de partir das relações inter-humanas em direção a uma tentativa de se compreender o

fenômeno social se colocava como uma razão que impulsionava seus experimentos, modo pelo qual chamava suas peças.

Para o teatro brechtiano, o modo como essa reflexão se dá é através de técnicas de distanciamento, o conhecido efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) que, questionando o estado de coisas, conduz o espectador a racionalizar o que vê no palco e daí sua própria realidade. Diz-nos o estudioso:

O fito principal do teatro épico e do distanciamento é, portanto, estudar o comportamento do homem em certas condições e mostrar que estas podem e devem ser modificadas. É, pois, a “desmistificação” a revelação de que as desgraças humanas não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas. O distanciamento, mais exatamente, procura tornar estranha a nossa situação habitual, anular-lhe a familiaridade que a torna corriqueira e “natural” e por isso incompreensível na sua historicidade. Pois tudo que é habitual apresenta-se como fenômeno natural e por isso imutável. Temos que ver o nosso mundo e comportamento objetivados, por uma momentânea alienação deles, para vê-los na sua relatividade e para, deste modo, conhecê-los melhor. Todo conhecimento inicia-se com a perplexidade diante de um fenômeno. Distanciar, tornar estranho é, portanto, tornar ao mesmo tempo mais conhecido. (ROSENFELD, 1977, p. 170, grifos do autor).

O que fica evidente neste excerto é o uso que o teatro épico faz de técnicas com o intuito de distanciar, possibilitar que o espectador veja com outros olhos situações “naturalizadas” pela ideologia. Interessante perceber que aqui se busca tornar estranho algo já tido como “natural”, e desse modo produzir o estranhamento. No caso de Bond, mesmo sendo utilizados técnicas e elementos próprios do épico e ser buscado um estranhamento – em contraposição à hipnose e identificação do teatro dramático – Bond parece ir, num certo sentido, na contramão de Brecht, como veremos na próxima seção.

Aggro-effect e Verfremdungseffekt

Edward Bond se coloca aparentemente na contramão do efeito de distanciamento brechtiano. Christopher Innes, em seu ensaio de 1982 *The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody*, mapeia a virada de temas em sua obra e, sobretudo, seu programa teatral delimitado, apontando para aquilo que o dramaturgo denominou *aggro-effect*. Contrapondo-se diretamente ao efeito de estranhamento de Brecht, Bond afirma que seu desejo é o de perturbar as emoções de seu público. Diz-nos o dramaturgo:

Ao contrário de Brecht, penso que é necessário perturbar a plateia emocionalmente, envolvê-los emocionalmente em minhas peças, então tenho que encontrar maneiras de tornar o “aggro-effect” mais completo, o que significa, em certo sentido, surpreendê-los, dizer “aquí tem um bebê num carrinho - você não espera que estas

peças apedrejem aquele bebê.” Mas, de repente, eles fazem isso. (BOND apud INNES, 1982, p. 199, tradução e grifo meus).

Todavia, a manipulação das emoções não é de modo algum algo distante de Brecht que, mesmo se afastando do teatro “culinário” que associava com a ópera, apontava que o teatro épico não deveria ser desprovido de emoções. “O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio”, de acordo com Anatol Rosenfeld (2014, p. 148). Dentro de sua proposta de *aggro-effect*, Bond propõe causar um choque que leve a uma reflexão, e isso se aproxima do ideal brechtiano, mesmo que no caso do dramaturgo alemão o estranhamento causado não devesse obrigatoriamente partir do horror ou do choque.

De acordo com Christopher Innes (1982, p. 200; tradução minha), “O choque justifica-se pelo desespero da situação ou como um meio de forçar a plateia a procurar razões no resto da peça”. Corroborando a ideia de que a cena mais polêmica tem um papel claro dentro da economia da peça, o crítico estabelece a relação que existe entre o choque e a busca por respostas que se distribuem na segunda parte. Determina-se então que, sendo *aggro-effect* ou um efeito de estranhamento levado ao extremo, a cena tem de fato uma função para além do choque gratuito. O próprio dramaturgo reafirma na *Author's Note* o trabalho de comparação que essa cena demanda, ou seja, de provocação e não de simples horror:

Claramente o apedrejamento do bebê num parque de Londres é uma atenuação tipicamente britânica. Comparado com o bombardeio “estratégico” de cidades alemãs, é uma atrocidade negligenciável. Comparado com a privação cultural e emocional de muitas de nossas crianças, suas consequências são insignificantes. (BOND, 1985, p. 405, grifo do autor, tradução minha).

Dentre as propostas de Brecht, há que se notar ainda a chamada refuncionalização, isto é, a ideia de definir uma nova função a algo comumente utilizado pelo teatro dramático, por exemplo. As emoções e sentimentos suscitados pela peça sofrem esse processo, conforme nos aponta também Walter Benjamin (1996) em seu comentário sobre o teatro épico. Parece-nos que *Saved* adota tal processo ao propor que o choque – negado como intenção pelo dramaturgo, mas claramente atingido pela peça – seja refuncionalizado em prol de uma racionalização que justifique sua presença. No que se refere, afinal, à persistência do tema da violência e das cenas de horror, Bond com seu *aggro-effect* aponta um caminho a ser percorrido pelo teatro britânico que chegaria nos anos 1990 ao chamado teatro *In-yer-face*, diretamente influenciado pelas peças extremas de Bond e outros.

Elementos épicos em *Saved*

Colocando afinal sob foco um dos mais controversos personagens da peça, Len, a ideia de uma obra que se coloca como um problema ao espectador ganha fôlego. E nisso há muito de brechtiano, sendo as peças didáticas o exemplo mais emblemático da questão que suas peças colocavam, no caso ela mesma a base das peças. Len é o exemplo maior do que seria a dialética feita personagem. Ele é o centro da discussão de qual seria o tom ou a mensagem da peça. Segundo Bond, ele deve ser interpretado de modo que fique evidente sua submissão às condições em que vive, não sendo ele uma pessoa má ou cruel em si. O autor defende com isso que a peça apontaria em seu final para um otimismo, uma esperança vislumbrada principalmente a partir dessa personagem. John Russell Taylor (1969), junto a outros críticos, afirma, por seu turno, não encontrar meios com que tal peça possa apontar para isso.

Ao modo épico, com Len se problematizam algumas questões caras ao teatro tradicional. Primeiramente, a noção de papéis claramente estabelecidos, como protagonista e antagonista. Numa atitude épica, essas convenções perdem sua função e as personagens estão em constante alternância de papéis. Desse modo, Pam e Len parecem ser protagonistas, para os quais seria difícil delimitar claramente um antagonista. Similarmente, o conceito de herói do drama tradicional é totalmente colocado à prova. Ao observar a peça com esse pressuposto, a questão seria quem é esse herói. Todavia, na lógica do épico que toma em pauta a situação histórica em suas forças sociais e, principalmente, econômicas, não há heróis como no drama burguês; todos são vítimas inexoráveis da situação em que vivem, e a responsabilidade de mudança é repassada ao espectador.

A ausência de herói ainda se justifica com o fato de que os indivíduos livres típicos do drama são aqui seu extremo oposto. As personagens de *Saved* estão absolutamente reféns de uma orquestração social e econômica que as exclui e cerceia suas possibilidades de ação. Diante de um contexto em que lhes falta oportunidades de participar do corpo social e de se constituírem como cidadãos incluídos na sociedade, as personagens acabam agindo com rebeldia ou estagnando na não ação, o que as afasta claramente de qualquer semelhança com os heróis do teatro tradicional, ativos e completamente donos de seu futuro.

A questão da liberdade do herói do drama é também problematizada. Quem é livre em *Saved*? Os espaços de liberdade desses indivíduos parecem fazer uma espécie de balanço em relação às conquistas da revolução sexual e da sociedade afluenta, ambos em curso na década de 1960. A revolução sexual parece desdobrar-se em uma criança que não tem futuro no contexto presente; e a sociedade afluenta deságua em indivíduos que são alienados ao que se

passa ao seu redor. Suas reações são então violentas – em decorrência do peso da opressão – ou de completa passividade. A liberdade completa no sistema capitalista é ilusória, quase inexistente, e parece se circunscrever ao consumo – Pam seria o emblema disso por se importar unicamente com suas revistas, maquiagem e televisão –, isto é, exatamente como alguns teóricos apontam em relação aos anos 1960.

A presença da temática do dinheiro corrobora o processo de desumanização e o balanço que apontamos acima. Enquanto tema, ele também serve para suscitar o estranhamento, isto é, depois da morte brutal da criança, Mary, por exemplo, esboça sua preocupação com o valor com que foi vendido o carrinho de bebê: “Olhe para o carrinho. Eu falei pra ela esperar. Ela pegaria uns duzentos por ele”. (BOND, 1985, p. 486; tradução minha). A sociedade que somente apresenta os produtos descolados de seu contexto de produção condiciona os indivíduos a serem “experts” no valor das coisas. A criança é abstraída e o valor monetário do carrinho emerge como foco de atenção; estranhando, novamente, por apontar o familiar na sociedade capitalista em que ainda vivemos.

A morte do bebê seria por isso uma alegoria da fatalidade do capitalismo, que em sua violência sistêmica e, por consequência subjetiva, não poupa ninguém, triunfando no valor de venda do carrinho (cf. ŽIŽEK, 2008). E o fato de o bebê ser morto depois de anestesiado por sua própria mãe parece ser também representativo da condição de alegoria desses jovens. Pam droga o bebê de modo a colocá-lo em posição de letargia, exatamente na atitude em que sua família se encontra, isto é, de total sujeição à violência.

O uso dos empreendimentos do teatro épico são percebidos com mais detalhe na já analisada cena da tortura da criança. Nela, vemos um crescendo que num primeiro momento poderia ser apontado como semelhante a uma cena de luta ou embate de um melodrama oitocentista. A progressão de tensão em que cada ação e fala acumula uma carga de emoções que toma conta da plateia parece acontecer aqui também. No entanto, conforme apontamos, a ideia de um efeito de estranhamento se coloca, de acordo com as aparentes intenções do dramaturgo. Ao contrário do que se esperaria de um melodrama e de uma curva ascendente em direção a um ápice/clímax, observamos uma quebra das possíveis expectativas do público.

Acreditamos que se dá um anti-clímax que, condensando as emoções da plateia, funciona de modo diverso de uma peça bem feita, em que o clímax e o subsequente desenlace satisfazem os espectadores e lhes fornecem um estado de coisas que se restabelece. Em *Saved*, o extremo oposto se dá. As emoções levadas ao ápice pelo *aggro-effect* de Bond constituem um clímax às avessas, em que as emoções, a exemplo do teatro brechtiano, desembocam necessariamente em análise.

Ainda se tratando da referida cena, saltam aos olhos outras técnicas utilizadas na construção do efeito de estranhamento. Uma delas parece ser a orquestração em que se dá a cena, numa espécie de coreografia mórbida que conduz ao desenlace de horror. Percebe-se a concatenação de falas e ações, colocadas quase que matematicamente em cena – aparente com a ideia de um crescendo que vai da ideia de matar o bebê, o jogo com o carrinho, os puxões de cabelo, a retirada das fraldas, os atos de agressão física e, posteriormente, o apedrejamento. Tal construção de cena, que encontra uso e teoria principalmente no teatro de matriz brechtiana, parece-nos ser com evidente intencionalidade de mostrar algo com a forma utilizada também.

A cena ganha mais uma camada de significação ao tomarmos sua constituição física, seu turno de falas, a alternância de ações e de personagens a se envolverem na situação. Se por um lado a ideia de uma superficialidade ganha fôlego, ela parece ligeiramente apontar para o conceito de Brecht de *gestus*. A violência de todo um sistema impele as personagens numa ação em bando que tem toda uma orquestração quase mecânica e que parece, ela mesma, significar algo. O valor social que se coloca através do *gestus* do bando parece estar presente, mesmo que de forma bem sutil ou de modo embrionário tão somente.

O que reforça tal argumento é o fato de que os jovens não são caracterizados como doentes ou sociopatas, algo que poderia apontar para razões de cunho individual e particular. Em verdade, uma abordagem desse estatuto seria típica de uma peça estritamente dramática. No caso, a doença a ser tratada é advinda de todo um contexto e, portanto, a ação de destaque não poderia ser de um só indivíduo. As personagens são, afinal, descritas como sujeitos comuns que, para além das influências que sofrem de seu meio, não constituem *a priori* uma ameaça.

Contudo, não se trata também de um mero enquadramento naturalista, que colocaria as personagens como apenas frutos do ambiente e da sociedade em que vivem. Um modo de retratar desse tipo poderia contribuir ao alocar na sociedade a culpa pela produção de indivíduos de tal calibre – evitando-se assim culpar somente o sujeito, numa posição típica burguesa. Sua contribuição, porém, estaria restrita a somente descrever um estado de coisas, algo que foge das intenções do épico e de Bond nessa peça.

Len e a ideia de utopia

Em seu ensaio sobre Bond – no qual analisa as peças *Saved* e *The Pope's Wedding* – no livro *Verbal violence in contemporary drama* (1992), Jeanette Malkin estabelece que a violência que se observa na peça está intrinsecamente ligada com a impossibilidade de

comunicação. Para a autora, Mary e Harry representam um nível avançado daquilo que Pam e Len serão no futuro: conscientes de que a palavra, a comunicação, o diálogo conduzem à violência, eles decidem pelo silêncio. Desse modo, quando os pais de Pam rompem seu “pacto de silêncio” se produz, por consequência, uma cena de violência. Portanto, o final da peça que evoca um incômodo silêncio seria a aceitação por parte de Pam e, sobretudo, de Len de que a melhor posição a ser tomada para que se evite o conflito é a distância, a apatia e o silêncio.

Tal posição conduz-nos novamente à figura de Len e ao otimismo que esta personagem representaria. O próprio dramaturgo em sua *Author's Note* ao texto da peça comenta largamente sobre a personagem e as interpretações que ela desdobra:

Saved é irresponsavelmente otimista. Len, a personagem principal, é naturalmente bom, a despeito de sua criação e ambiente, e ele permanece bom mesmo sob as pressões da peça. Contudo, ele não é completamente bom ou facilmente bom porque assim sua bondade seria vazia, pelo menos para ele mesmo. Seus erros são parcialmente relegados a ele por sua ambivalência diante da morte do bebê e sua subsequente fascinação mórbida com o fato. (BOND, 1985, p. 404, tradução minha).

De fato, Len traz consigo o desejo de mudança em relação à situação da família. Ele tenta se comunicar num contexto em que os diálogos são vazios, que não estabelecem relações concretas. Numa situação de fragilidade das relações subjetivas, Len parece estar minimamente disposto a interagir e a mudar as situações postas. No entanto, também ficam evidentes suas posições contraditórias, e isso problematiza as interpretações. Bond pontua, por exemplo, que alguns críticos entenderam que a única possibilidade de otimismo viria do fato de Len abandonar a família, algo que não acontece na peça.

Num primeiro momento, ele poderia ser tomado como o estranho, o *outsider* do teatro naturalista a partir do qual o público teria acesso a um estado de coisas e poderia com isso avaliar sua situação social. O que a personagem propõe, contrariamente, é uma aproximação da situação observada que acaba por sugá-lo para si. O distanciamento que sua posição de estranho lhe dá é então reduzido até que Len seja um deles. Com isso, a aparência de que Len é um narrador, uma pessoa de fora com quem o espectador poderia se colar ao observar a vida daqueles indivíduos, é problematizada.

Evidentemente, Len não poderia ser considerado um narrador no sentido estrito do termo brechtiano. Tampouco ele é um deles, membro da família de Pam ou do bando de Fred. Ele é um meio pelo qual observamos as personagens, e sua incorporação àquele contexto traz novamente a possibilidade do efeito de estranhamento. Len traz consigo a ideia do conhecido que se torna desconhecido e, portanto, conhecido novamente. Sendo ele de fora está junto ao

espectador e, se tornando um deles, reitera tanto a potencialidade de pertença àquele contexto, quanto suas consequências levadas ao extremo.

Com Len, a impressão é de impossibilidade de mudar aquilo que se vê sem que de certo modo se faça parte daquilo. A missão de Len parece, assim, frustrada. Ele é cooptado antes de conseguir empreender qualquer mudança na família de Pam ou no modo de se relacionar de Fred e seus colegas. Trabalhando com extremos, Bond parece mostrar o resultado de uma posição estática, a exemplo das duas cenas emblemáticas da peça: as personagens diante da TV enquanto o bebê chora desesperadamente, e Len escondido vendo a criança ser morta:

LEN: Eu vi.
FRED: O que?
LEN: Eu voltei e não conseguia achar ela.
FRED: Você não está drogado?
LEN: Não.
FRED: É...
LEN: Eu estava atrás das árvores. Eu vi o carrinho.
FRED: Sim.
LEN: Eu vi tudo.
FRED: Sim.
LEN: Eu não sabia o que fazer. Eu podia ter te parado.
FRED: Tarde demais agora.
LEN: Eu só fiquei olhando. (BOND, 1985, p. 475, tradução minha).

Len demonstra com isso as consequências desastrosas da não ação: a violência que impera. E a percepção *a posteriori* de que algo poderia ter sido feito é afinal inútil, não traz de volta a criança e menos ainda ajuda Fred, preso pelo crime da “ganguê”. A condução de Bond à racionalização perpassa a reflexão sobre as condutas das personagens e de Len em especial, servindo de elemento de análise para uma possível intervenção. Em suma, a cena final parece então ser, pelo menos inicialmente, uma sentença que tende ao pessimismo, que define a brutalidade da realidade silenciosa e passiva diante da violência em sua potência total, sistêmica (empreendida pelo sistema capitalista) e subjetiva. Bond, por sua vez, condena essa perspectiva, afirmando: “A peça termina num silêncio total, mas se o espectador pensa que isso é pessimista ele não aprendeu a agarrar-se à última esperança” (BOND, 1985, p. 404; tradução minha). Por outro lado, evidencia à frente a dialética de sua posição, que muito se encaixa com uma perspectiva épica: “Como a maioria das pessoas, eu sou pessimista pela experiência, mas otimista por natureza e eu não tenho dúvidas de que eu siga minha natureza”. (BOND, 1985, p. 406, tradução minha).

Na cena em que Len e Pam se encontram no barco, é o primeiro momento em que se fica sabendo que os pais da garota não conversam entre si; Len fica surpreso com o fato e

questiona Pam por três vezes. Em uma delas, Pam revela que parte da causa poderia estar no filho que o casal perdeu na guerra:

LEN: Deve ter sido horrível quando você era criança.

PAM: Não vejo diferença. Eles tiveram um filho na guerra.

LEN: Deles?

PAM: Sim.

LEN: Eu não vi ele ainda.

PAM: Morreu.

LEN: Ah.

PAM: Uma bomba no parque. (BOND, 1985, p. 423, tradução minha).

A experiência do silêncio parece encontrar motivação num fenômeno que traumatiza os indivíduos e a sociedade de modo que, mesmo na década de 1960, ainda se colhem seus efeitos. Os jovens da década, resultados do *baby-boom* do pós-Guerra, estavam em uma posição contraditória em relação ao seu passado recente, principalmente na Europa. Se por um lado desejavam pôr um fim nos valores de seus pais e avós, tidos por conservadores e ultrapassados, no âmbito familiar ainda sentiam os efeitos da guerra, notadamente no campo dos afetos para aqueles que perderam seus entes.

No caso de Harry e Mary, seu comportamento assusta Len por ser uma das atitudes mais típicas e também mais dolorosas no que se refere à guerra: o silêncio sobre seus desdobramentos na vida das pessoas. Todavia, Len acaba progressivamente fazendo parte da família e, por consequência, adquirindo seu ponto de vista e estilo de vida. O silêncio acaba sendo o emblema final de um processo que se dá ao longo da peça e que sentencia Len a se tornar um deles, totalmente apático às questões mais urgentes que o cercam. Um exemplo seria o diálogo fragmentado entre Len e Harry ao final da longa cena de choro do bebê.

A preocupação de Harry provoca espanto por se destinar a algo acessório à situação posta. Ao invés de demonstrar interesse pelo desejo de Len de dar condições melhores à criança, ele aponta que Len deveria fechar a porta quando Fred dorme com Pam. A apatia das personagens mostra-se como resultado do processo de alienação que sofrem diariamente frente à televisão que lhes vende uma realidade mais interessante que a sua, e Len parece ao final incorporado a essa posição.

Corroborando isso se estabelece uma contraposição entre Mary e Harry, de um lado, e os garotos amigos de Fred, de outro. Agrupados pela sua possibilidade de reação, Harry e Mary se tornam emblemas de uma resignação, fruto do contato com a violência. A partir de sua experiência com a guerra, a apatia e o silêncio imperam e, numa situação limite, a violência estoura, seguida de um retorno à alienação. Nesse sentido, eles se opõem aos

garotos que vivem no plano da violência, recusando-se a viver como os pais de Pam. Bond parece apontar modelos de conduta que devem ser percebidos e questionados. Uma leitura traçada através da atitude do bando conduz ao reconhecimento de que qualquer reação se desdobra em violência. Não muito diferente, a reação dos pais é a apatia, que tampouco se mostra produtiva.

A rebeldia dessa juventude é, portanto, improdutiva, e o final parece situar Len como conformado com a resignação, mesmo decidindo por ficar. Numa sociedade capitalista que os deixa somente com as pedras para atirar na criança indefesa, a potencialidade de direcionar as pedras ao real “inimigo” parece estar posta, ainda que sutilmente. Bond não era a favor da violência, no entanto não deixa de ressaltar que de tal sistema nada se pode colher senão indivíduos violentos ou resignados. E tal leitura, sem o aporte das teorizações do teatro épico brechtiano, conduz de fato a um pessimismo que também tende ao conformismo.

Por outro lado, a cena final em si evoca a ideia de mínima esperança, já que após a briga entre Harry e Mary, Len se põe a consertar a cadeira, representando seu esforço por reconstruir a realidade circundante, na única atitude “construtiva” do trecho. Por outro lado, o pessimismo também tem seu espaço, pois o diagnóstico é o de que após tudo o que ocorreu inexistia qualquer humanidade ou solidariedade. Por fim, a afirmação da presença de otimismo em relação à cena final provém, especialmente, de uma perspectiva épica que coloca o mundo e o estado de coisas como passível de ser mudado por estar condicionado às forças históricas de cada época.

O esforço brechtiano de desmontar um teatro que aponte para a “naturalidade” da vida como é e não como poderia ser encontra aqui ressonância. Ainda que Len tenha sido incorporado à família, sendo na verdade cúmplice nos acontecimentos, o que justifica a ideia de um apontamento positivo ao final da peça – algo sustentado pelo próprio dramaturgo – é sua permanência. Virar as costas para a situação que presencia e da qual faz parte não soluciona os problemas. O espectador desse modo é convidado à reflexão sobre sua própria permanência e a ação que desenvolve em relação ao seu entorno.

A concepção épica de um mundo sujeito a mudanças e que vê a atual realidade como produto de forças históricas em ação é a matriz para se compreender a intersecção de *Saved* com o épico. Nesse sentido, a violência não é trazida à pauta somente como descrição de um fenômeno ou um problema da época. Ela é trazida para que se perceba o grau a que pode chegar se não controlada em termos sociais. E não nos parece que a ideia seria a de reforçar policiamento ou coação autoritária sobre os indivíduos. Pelo contrário, Bond sempre se mostrou consciente do processo de condicionamento que a sociedade empreende desde muito

cedo – notadamente na escola – na vida das pessoas. Mais ainda, a violência é trazida para que se possa tomar consciência de seus extremos, cuidar para que ela não alcance seus limites. E isso em termos individuais e sociais. O que se apresenta no palco diz-se dos espectadores/leitores e da sociedade como um todo.

Aqui se encontra outro dos artifícios do épico para problematizar uma questão coletiva. A percepção de que os indivíduos comuns têm um valor e importância na determinação dos processos históricos se mostra relevante, pois remonta ao trabalho de Brecht e de outros artistas da República de Weimar de mostrar o operariado e sua função social. Michael Patterson pontua, referindo-se à peça *Lear*, que Bond apresenta uma abordagem com “muita consciência do papel das pessoas comuns nos eventos da peça” (PATTERSON, 2006, p. 143, tradução minha), revelando assim um empreendimento épico que se mantém em sua obra.

Por outro lado, percebe-se a problematização dessa característica do épico ao tomarmos o fato de que as personagens pouco são colocadas como autores históricos. Sua potencialidade de fazer algo diferente da violência é evidenciada; todavia, seu caráter de objeto de um sistema opressor é também posto em discussão. A dialética de apontá-los como opressores e oprimidos conduz ao próprio épico, que engendra em si a possibilidade de pontos de vista conflitantes no palco. Isso porque a realidade é contraditória, e parece ser pouco provável que os garotos em questão fossem violentos sem que fossem vítimas de violência.

A apresentação dos indivíduos em razão de sua função, a despeito de apresentações psicologizantes ou metafísicas, também se destaca. Seguindo os parâmetros do teatro épico, nenhuma das personagens de *Saved* tem sua psicologia analisada. O que interessa a Bond é seu papel social como propagadoras/vítimas da violência e ainda a função que seus espectadores podem desempenhar ao assistir a peça e refletir sobre ela. Ao final, a escolha de não caminhar pela via psicologizante serve ainda mais como meio de distanciamento épico, já que inevitavelmente alguma carga emocional é posta em jogo. Diminuída ao máximo ou refuncionalizada segundo o conceito de *aggro-effect*, a emoção é suplantada pelo questionamento sobre a relação indivíduo *versus* sociedade.

Falando sobre a aproximação com o teatro épico de Brecht, Bond problematiza a adoção de suas técnicas e conceitos:

Presumivelmente comparando-se ao Brecht das peças didáticas ao invés daquele Brecht das peças tardias, Bond comenta: “Brecht escreveu no tempo das “massas”. Eu escrevo no tempo dos “indivíduos” – ainda que isso possa ser visto não como um recuo reacionário, mas como uma concretização posterior do socialismo”. (PATTERSON, 2006, p. 144, grifos do autor, tradução minha).

Mesmo se tratando de uma declaração posterior à década em que a peça foi escrita e montada, tal afirmação traz uma discussão que se mostra de relevância. Sendo a violência um tema de atualidade e urgência, a questão dos efeitos do teatro épico e da peça como um todo no contexto de hoje se mostra premente. Deixando de lado a questão da possibilidade do épico – que é bem discutida – é notável que o contexto de Brecht, principalmente da década de 1930, por exemplo, é bem distinto daquele da década de 1960 em diante.

Como apontado pelo dramaturgo britânico, Brecht estava num contexto de movimentação social coletiva em que, partindo do proletariado e de suas possibilidades de organização, a exemplo da Rússia soviética, vislumbravam-se alternativas reais ao sistema posto. Separando esses dois momentos se encontram a Segunda Guerra e a ascensão do Nazifascismo, que extinguiram grande parte das esperanças em relação a um contexto menos violento e mais igualitário. Bond, no entanto, se coloca num momento de complexidade e, parece-nos, de virada histórica. Se por um lado ainda havia contestação do *status quo* e um esforço por mudanças – algo que ficou evidenciado em 1968 –, do outro as mudanças foram “engolidas” pela sociedade afluyente capitalista, da qual a Inglaterra é símbolo bem significativo.

Ao final e a partir de uma reflexão baseada nos pressupostos épicos brechtianos utilizados em mescla com técnicas dramáticas, se põe em discussão a possibilidade de, para além de esperança, se encontrar a noção de utopia, tendo em vista a peça de Bond e sua interpretação. Ora, esse conceito se atrela de modo particular aos anos 1960, nos quais as diversas utopias foram colocadas à prova. Aquela relativa a uma alternativa ao capitalismo foi parcialmente sufocada com as experiências da União Soviética e dos países do Leste Europeu. No entanto, ainda havia muito desejo de mudança, algo que ficou bem mais evidente com as movimentações de 1968.

Edward Bond, por seu turno, em 1965, através de *Saved*, propõe, em nossa visão, uma utopia que se constrói pela chave negativa. Colocando em cena tudo aquilo que pode acontecer pela falta de utopia – e tudo aquilo que ela pressupõe para que se torne realidade –, Bond desafia o público a enxergar uma alternativa ao que vê no palco. E isso nos conduz ao título da peça, que é objeto das mais diversas interpretações. Quem seria aquele que foi salvo? Na interpretação mais comum, seria a própria criança, que foi preservada de um contexto violento e de abandono. Em contrapartida, tendo em mente a ideia de utopia e de futuro, salvo parece estar não aquele que tem de morrer para não sofrer, mas, sobretudo, aquele que pudesse viver numa sociedade pacífica e justa.

Seguindo-se uma interpretação mais positiva do final poderia se argumentar ainda que Len e a família estariam salvos, por conta da intervenção deste. Conforme apontamos, diante dos elementos e técnicas épicas não nos é possível uma conclusão restrita ao pessimismo ou ao conformismo. Por outro lado, Len dialeticamente parece ser aquele que ao tentar ajudar mergulha na situação posta, por se envolver especialmente pelo lado emocional. O distanciamento épico parece ser a chave para entender que o título se constitui muito mais como irônico. Sendo a ironia um dos recursos literários a que se refere Anatol Rosenfeld, o uso por Bond sinaliza que ninguém ali está salvo, pelo menos não enquanto se ficar parado diante da violência.

Bond, porém, não propõe métodos ou respostas. O que apreendemos é que o sistema em que vivemos – já que muitíssimos elementos da época ainda se mantêm ou se intensificaram, como a própria violência – é responsável no plano coletivo por aquilo que acontece no privado. A morte da criança é representativa da morte de uma geração que, se não se mobilizar, somente colherá os frutos daquilo que o sistema capitalista lhe oferece e impõe. É, portanto, essencial a perspectiva épica, que trabalha com a reflexão sobre um mundo que está sujeito à mudança e à ação do homem sobre ele. Qual é o tom da peça e as ações que ela sinaliza são questões com que a própria peça joga, e as quais se mostram inescapáveis numa análise mais profunda e detida sobre seus elementos e o período, a violência e a atualidade.

Conclusão

Conclui-se então que, aplicando técnicas próprias do teatro épico, Bond estabelece seu *aggro-effect* que muito se assemelha ao efeito de distanciamento de Brecht. A partir do uso desses elementos, coloca-se assim a possibilidade de o público refletir sobre o que assiste e perceber que a violência vista pode ser revertida se as condições estruturais socioeconômicas também o forem.

Portanto, coloca-se em evidência a questão da utopia e do otimismo que a peça apresentaria. Diante do que representaram os anos 1960 em termos de possibilidade de alterações significativas, a análise das contradições percebidas em personagens como Len ajuda-nos a entender a complexidade da luta contra um sistema capitalista violento em primeiro lugar e que leva os indivíduos a cometerem atrocidades.

Ao final, a atualidade da peça é evidente, seja pela discussão da temática da violência, seja pelos efeitos das técnicas épicas. Ao teatro épico, uma vez mais, é dada a função de criação de uma consciência coletiva acerca da urgência de mudanças duradouras que possam

engendrar um contexto mais pacífico, igualitário e realmente livre. Uma utopia que persiste enquanto tal até hoje.

Referências

BARTHES, R. As Tarefas da Crítica Brechtiana. In: _____. *Crítica e Verdade*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BENJAMIN, W. O que é o Teatro Épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume 1. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOND, E. Saved. In: *The Plays Of The Sixties: Volume One. Landmarks Of Modern British Drama*. London and New York: Methuen, 1985.

INNES, C. The Political Spectrum of Edward Bond: From Rationalism to Rhapsody. *Modern Drama*. Volume 25, Number 2, Summer 1982, p. 189-206.

MALKIN, J. R. Language as a prison: verbal debris and deprivation Edward Bond: *Saved* and *The Pope's Wedding*. In: _____. *Verbal violence in contemporary drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

PATTERSON, M. Rewriting Shakespeare: Edward Bond's *Lear* (1971). In: _____. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TAYLOR, J. R. *Anger and After*. A Guide to the New British Drama. London: Methuen & Co., 1969.

ŽIŽEK, S. *Violence*. New York: Picador, 2008.