

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Instituto de Ciências Humanas e Filosofia

Área de História

Programa de Pós Graduação em História

“NO GOOD, BRAVE CAUSES LEFT” ? :

O Fim do Império e o Teatro de John Osborne na Inglaterra dos

Anos 1950

THIAGO ROMÃO DE ALENCAR

NITERÓI

2015

THIAGO ROMÃO DE ALENCAR

“NO GOOD, BRAVE CAUSES LEFT” ? :

O Fim do Império e o Teatro de John Osborne na Inglaterra dos
Anos 1950

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Instituto de Ciências
Humanas e Filosofia na Área de História
do Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal
Fluminense, orientada pela Profa. Dra.
Samantha Viz Quadrat, como requisito à
obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Samantha Viz Quadrat

NITERÓI

2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A368 Alencar, Thiago Romão de.
“No good, brave causes left”? : o fim do império e o teatro de John Osborne na Inglaterra dos anos 1950 / Thiago Romão de Alencar. – 2015.
197 f.
Orientadora: Samantha Viz Quadrat.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2015.
Bibliografia: f. 180-186.
1. Teatro inglês; séc. XX; história e crítica. 2. Osborne, John, 1929-1994; crítica e interpretação. I. Quadrat, Samantha Viz. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 822.09

Agradecimentos

Em minha primeira reunião de orientação do mestrado com Samantha, ela me disse que o mestrado era como “uma chuva de verão”: forte, intenso, rápido, avassalador. Na hora, me assustei com essa analogia, imaginando que esses dois anos seriam os mais longos e difíceis da minha vida. Tanto nessa, como em outras situações, o tempo me mostrou a razão da orientadora.

Primeiramente, como de praxe, gostaria de agradecer ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa fornecida ao longo desses dois anos. O acesso à bibliografia especializada importada, a participação em seminários que muito me acrescentaram e a consulta às fontes só seriam possíveis com essa bolsa. Reconheço sua importância para a elaboração desse trabalho.

Reconheço igualmente o valor dos professores com os quais me deparei no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Luiz Carlos Soares, e as profundas e ricas discussões acerca do desenvolvimento do capitalismo desde sua gênese até as modificações do século XX; Virginia Fontes, grande intelectual marxista, de uma humildade imensa, que em muito me enriqueceu com seus densos debates nas aulas da disciplina “Estado, poder e política: teoria e história no mundo contemporâneo”, me trazendo mais dúvidas do que certezas (mas “se a dúvida é o preço da pureza e é inútil ter certeza” ...); ao professor Giovanni Levi, com o qual tive a honra de ter contato a partir do Projeto Escola de Altos Estudos da CAPES que, numa parceria entre PPGH-UFF e o PPGHIS-UFRJ, nos brindou com interessantes comunicações na disciplina “Seminário de teoria da história e historiografia: questões de debates contemporâneos”, comentando, com a mesma eloquência, temas tão díspares quanto a obra de Freud, a vida de camponeses no Sul da Itália, a crise cultural no fim do Império espanhol e a crise do marxismo na Itália (ao fim do seminário, ainda tive o prazer de ganhar do próprio uma caricatura de mim mesmo, presente guardado com muito carinho). Todos tiveram importantes contribuições ao meu trabalho. O contato e a interação com todos foram de fundamental importância para a elaboração dessa dissertação.

Devo igualmente agradecer aos dois professores que formaram a minha banca de qualificação e de defesa: Ismênia de Lima Martins e Francisco Carlos Teixeira da Silva. Tive contato com a professora Ismênia na disciplina “Metodologia IV: Cultura e

Sociedade”, num curso marcado pela generosidade da professora, pelo seu conhecimento vasto e aparentemente inesgotável acerca de todas as questões pertinentes a qualquer historiador. A humildade, a vivacidade e o bom humor dessa “lenda viva” da historiografia brasileira (que detestava ser chamada assim, mas, infelizmente, ainda não encontrei outra forma de me referir a ela) tornava suas aulas matinais sempre prazerosas. Essa grande historiadora e excelente contadora de estórias nos brindou com seu saber inesgotável. Encerrei o curso com a certeza de que tive contato com uma Historiadora com h maiúsculo, dotada de um intelecto, criatividade e curiosidade imensos e inesgotáveis, características centrais na formação de qualquer historiador, demonstradas na sua participação na minha banca, onde seus comentários e sugestões foram acatados por mim na medida do possível de minha capacidade. A ela, meu muito obrigado por tudo.

Igualmente, agradeço ao professor Francisco Carlos por ter aceitado o convite de participação em minha banca. Professor de notável saber na minha área de estudo, suas críticas, sugestões e comentários igualmente fizeram meu trabalho crescer substancialmente. Como no caso anterior, suas sugestões foram acatadas na medida do possível da minha capacidade intelectual. Espero ter estado à altura desses dois grandes historiadores.

Devo agradecer também, obviamente, à minha querida orientadora Samantha Viz Quadrat. Ela, que foi minha professora e orientadora na graduação nesta mesma Universidade Federal Fluminense, topou mais uma vez o desafio de me orientar. Não consigo medir o valor da sua orientação. Ela me deu a força de acreditar nos meus temas de pesquisa, quando sempre pensei que estes eram de “segunda categoria” (o rock dos Rolling Stones na graduação, o teatro de John Osborne nesse mestrado), e a coragem para seguir em frente e acreditar no potencial dessas fontes. Em todos os nossos momentos e encontros ela demonstrou como um orientador deve ser (ou como eu sempre quis e imaginei que fosse): me deu a liberdade que eu precisava, porém sabendo delimitar o foco do meu trabalho para um campo, objeto e recorte temporal possíveis – não fosse isso, eu certamente teria muitas dificuldades para realizar a empreitada que imaginara para o mestrado no meu projeto inicial. Foi sempre acessível, sempre generosa e sincera em suas críticas. Teve a paciência necessária para aturar minhas discordâncias (que acabei acatando no final). Soube fazer, enfim, da tal “tempestade de verão” uma simples garoa fina. A ela, meus agradecimentos eternos.

Devo agradecer também meus amigos e à minha família, que souberam compreender os desafios que eu estava enfrentando, tendo paciência e me dando o apoio necessário. Comemoraram comigo essa vitória, me enviaram muita energia positiva e força para seguir em frente e vencer essa etapa tão importante da minha vida intelectual. Em especial à minha mãe Esméria e minha avó Francisca, que não entendiam o porquê de eu dormir tão tarde. A todos e todas, meu muito sincero obrigado.

Finalmente, devo agradecer à minha companheira de vida Rhaysa, a grande “culpada” de eu estar escrevendo estas linhas agora. Nos reencontramos nessa vida em 2011, e desde então ela assumiu um papel fundamental no meu amadurecimento pessoal, profissional, intelectual e emocional. Suas críticas sem rodeios, seus comentários sempre pertinentes, nossos intensos debates, sua luta em disciplinar meus estudos, sua paciência e sua compreensão da importância dessa etapa para nossas vidas me deram a força necessária para seguir em frente. Sua perseverança e sua força de espírito, das quais sou uma grande testemunha, me fizeram perceber que eu não estava sozinho nesta batalha. Tê-la ao meu lado foi essencial para enfrentar a tal “garoa fina”. Não fosse ela, talvez eu nem tivesse feito a prova do concurso; não fosse ela, eu certamente não estaria aqui hoje. Nesse meio tempo ainda “inventamos” um casamento, para tornar tudo ainda mais emocionante e intenso. Entre discutir a formação do Império Britânico e experimentar bem-casados, entre debater a hegemonia da ideologia imperial e decidir a cor da decoração da festa, entre compreender a visão de mundo de John Osborne e decidir os convidados da nossa festa, vivemos juntos momentos que nunca esqueceremos. A sincronicidade de ambos marcou nossas vidas intensamente. Se “a vida não é a chegada, mas a caminhada”, a nossa só está começando. E não há companheira de viagem melhor do que ela. À minha companheira de toda vida e amiga Rhaysa, meus sinceros e eternos agradecimentos e minha inesgotável gratidão, admiração, companheirismo, cumplicidade e Amor. Rhaysa, essa dissertação é tua.

Resumo

ALENCAR, Thiago Romão de. **“NO GOOD, BRAVE CAUSES LEFT?” : O Fim do Império e o Teatro de John Osborne na Inglaterra dos Anos 1950.** Orientadora: Samantha Viz Quadrat. Niterói: UFF/PPGH, 2015. Dissertação (História Contemporânea II, Nível: Mestrado).

A dissertação analisa a percepção social e os impactos causados pelo fim do império na Inglaterra dos anos 1950, principalmente com relação aos impactos no âmbito ideológico. Levando em conta as diversas modificações na economia e na política capitalistas de fins do século XIX, abordarei, a partir da noção gramsciana de hegemonia, a maneira que o fim do império no pós-Segunda Guerra repercutiu nessa sociedade. Para isso, são utilizadas como fontes as peças e escritos de John Osborne, controverso dramaturgo da época, precursor de um novo movimento teatral que possui relações específicas com o tema do fim do império. A partir da biografia de John Osborne, buscando ressaltar a especificidade, a riqueza e as contradições de sua obra, inserindo-a no contexto do cenário teatral inglês da época, tratarei de dissecar os principais aspectos da visão de mundo do autor que, a meu ver, sintetiza as contradições do seu tempo, apontando seus principais pontos de crítica à sua época, as rupturas e permanências presentes em sua obra com relação à ideologia imperial nesse crucial período da história do Império Britânico.

Palavras-chave: Fim do Império – Inglaterra – Teatro.

Abstract

ALENCAR, Thiago Romão de. **“NO GOOD, BRAVE CAUSES LEFT?” : O Fim do Império e o Teatro de John Osborne na Inglaterra dos Anos 1950.** Orientadora: Samantha Viz Quadrat. Niterói: UFF/PPGH, 2015. Dissertação (História Contemporânea II, Nível: Mestrado).

This dissertation analyzes the social perception and the impacts caused by the end of the Empire in England of the 1950s, mainly with regard to impacts on ideological framework. Taking into account the various changes in economy and capitalist policy of the late 19th century, I'll cover the way the end of the Empire after the Second World War resonated in this society. For this purpose, are used as sources playwrights and writings of John Osborne, a controversial playwright of the time, forerunner of a new theatrical movement that has specific relations with the theme of the end of the Empire. From the biography of John Osborne, seeking to highlight the specificity, the wealth and the contradictions of his work, by inserting it in the context of the English theatrical landscape of the time, I will dissect the main aspects of the worldview of the author who, in my point of view, synthesizes the contradictions of his time, pointing out its main points of criticism of its era, the ruptures and permanences present in his work with relation to the imperial ideology in this crucial period in the history of the British Empire.

Keywords: End of Empire – England – Theatre.

Sumário

Introdução	1
Capítulo 1 - A Historiografia Inglesa e a Questão do Império	17
1 – Definindo Imperialismo	20
2 – Gramsci e o Estado ampliado: apontamentos teóricos	24
3 – Imperialismo, ideologia e ensino de História: os primórdios da historiografia inglesa no século XIX	30
4 - Heranças e leituras do fim do imperialismo	40
5 - Olhando para dentro: um novo enfoque para o fim do império	45
5.1 – Os impactos na metrópole e na cultura popular	47
5.2 – O peso político do fim do império	49
5.3 – O fim do império e a busca por uma nova narrativa nacional	52
5.4 – A força da ideologia imperial	57
6 – O porquê de mapear a herança imperial	60
Capítulo 2 – Império, Ideologia e Arte: a Formação do Novo Drama Naturalista Inglês	66
1 – Imperialismo e lazer no século XIX: <i>Music Hall</i> e Melodrama	67
2 – O Teatro Inglês no Pós-Segunda Guerra	78
2.1 – O <i>West End</i> e o novo drama naturalista inglês	79
2.2 – O teatro inglês no contexto do teatro europeu	88
3 – O novo drama e a nova concepção de teatro	91
4 – A profissionalização do teatro	97
4.1 – O diretor	97
4.2 – O “designer de luz”	98
4.3 – O designer de palco	100
5 – O teatro como experiência social: a questão do público	102
Capítulo 3 – O Fim do Império no Teatro de John Osborne	109
1 – <i>Look Back in Anger</i> : ano zero do teatro inglês contemporâneo	112
2 – <i>The Entertainer</i> : inovação e tradição	117
3 – A crítica do <i>establishment</i> em John Osborne	123
3.1 – O espetáculo da realeza	124
3.2 – Duas visões sobre a cultura inglesa	127

3.3 – A Igreja Reformada em sua torre de marfim	130
4 – O significado da perda do império para John Osborne	133
4.1 – A política externa inglesa no imediato pós-guerra	139
4.2 – A crise de Suez e a relação com os EUA	142
4.3 – O significado do <i>music hall</i> em <i>The Entertainer</i>	149
4.4 – A luta dos heróis isolados de John Osborne	154
4.5 – Os limites de John Osborne	161
Conclusão	163
Fontes	179
Referências Bibliográficas	180

*“Se você não tem um mundo que possa chamar de seu, é extremamente prazeroso
lamentar pelo desaparecimento do mundo de outra pessoa.”*

Jimmy Porter, *Look Back in Anger* (1956)

INTRODUÇÃO

A história do Império Britânico atravessou séculos e passou por inúmeras metamorfoses, culminando no maior império já visto na humanidade, numa empreitada que conjugou os esforços de reis, rainhas, primeiros-ministros, funcionários coloniais, soldados, comerciantes, industriais, enfim, de toda a sociedade inglesa. Uma história inglesa que não leve em conta a questão imperial apresenta-se como incompleta. De fato, o império marcou a sociedade, a política, a economia e a cultura inglesas de maneira indelével. A coroação da rainha Vitória, ao mesmo tempo rainha da Inglaterra e imperatriz da Índia pela primeira vez, em 1838, sintetizou essa marca de maneira única: o império era a Inglaterra, e a Inglaterra era o Império.

Após duas guerras mundiais, no entanto, essa realidade mudou. Os movimentos de libertação nacional, a Guerra Fria, o aumento dos custos de manutenção do império, somados aos custos do novo Estado de Bem Estar Social e a opinião pública internacional desfavorável provocaram, em conjunto, os abalos que resultariam no desmantelamento do império britânico. Os vinte anos que se passaram entre a independência da Índia (1948) e a onda de independências que varreu a África nos anos 1960, tendo fim em 1968 com a libertação da Suazilândia, foram palco de dezenas de independências no interior do império, que desmoronava a olhos vistos, seguindo a tônica dos outros impérios europeus, como o francês e holandês. A Era dos Impérios chegava ao fim.

Inúmeros episódios marcaram esse período e chamaram atenção da sociedade inglesa para o novo estágio da geopolítica mundial e o lugar ocupado pela Inglaterra nesse novo cenário. A já mencionada independência da Índia – para muitos, como Winston Churchill, a mais importante colônia inglesa¹ – em 1948, a fundação do estado de Israel no mesmo ano e a crise de Suez de 1956 são alguns dos exemplos de acontecimentos que deixaram explícito para os ingleses um fato irremediável: a Inglaterra perdera seu *status* de potência de primeira linha, e já não se encontrava na ponta de lança da política internacional como nos anos anteriores. Curiosamente, no entanto, a Inglaterra passou por esse processo sem grandes perturbações para sua política interna, diferentemente de Portugal, que passou pela Revolução dos Cravos, ou do caminho tortuoso da Quarta República Francesa nos anos 1950, por exemplo.

¹ CHURCHILL, Winston. *Memórias da Segunda Guerra* (vol. 1). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Como teria sido possível para o maior império europeu chegar ao fim dessa maneira tão “silenciosa”? Foi a partir desse questionamento que fui em busca dos indícios que apontassem para os efeitos causados pelo fim do império na Inglaterra. Na falta de grandes convulsões sociais e políticas, concluí que esses efeitos teriam de ser procurados de maneira subterrânea em outras áreas, visto que as fraturas causadas teriam aflorado em campos, por dizer, mais subjetivos e pessoais, que expusessem os sentimentos dos homens e mulheres que vivenciaram o fim do império.

Voltei-me, então, para as obras literárias e artísticas do período, pois penso serem estas as que melhor reúnem em si a equação instável entre percepção individual e sentimento coletivo, a partir de onde os impactos do fim do império na sociedade inglesa poderiam ser vistos com mais clareza. Essas obras, ao serem utilizadas como fonte para o trabalho historiográfico só ganham relevância se partirmos de certos pressupostos específicos sobre as relações entre literatura e sociedade e, implicitamente, sobre a própria noção de desenvolvimento histórico, que envolve também um profundo e importante questionamento a respeito da relação entre a criação literária e artística de um modo geral e a sociedade na qual está inserida e à qual é dirigida, além, é claro, de dar atenção ao papel e à importância do sujeito criador da arte nesse processo.

A noção essencial a ser ressaltada é a de que a criação artística não pode ser isolada da realidade social em que foi elaborada, se relacionando com esta intimamente, tanto no sentido da criação como no da recepção desta obra. Segundo Ranieri Carli, em um estudo sobre os estudos estéticos de György Lukács,

a arte não se compreende fora da *totalidade social*, fora da única ciência existente, ou seja, a *história*, (o solo de produção e reprodução das objetivações do ser social). Sendo um gênero de produção ideológica, mesmo que de um tipo muito específico, a produção artística possui sua explicação no contexto sócio-histórico a que pertence.²

O que deve ser ressaltado é o caráter social da consciência humana e da criação artística de uma maneira geral, como ela é formada a partir da relação entre os indivíduos e do seu contato com a realidade material, onde qualquer indivíduo possui sua posição claramente definida. Essa posição influencia diretamente seu modo de pensar, sua visão de mundo. Longe de ser puro reflexo dessa posição, a consciência do

² CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. Pág. 16.

indivíduo reúne, a partir dessas relações de produção, uma gama de possibilidades – em última instância, porém, delimitadas pela realidade concreta na qual o indivíduo está inserido – para interpretar e, mais importante, interagir com a realidade social e os outros indivíduos nela inseridos. A existência social influencia diretamente na obra dos artistas, tanto materialmente – definindo os materiais da arte, e como está será produzida – como espiritualmente, principalmente através da ideologia. Terry Eagleton explica didaticamente essa relação ao afirmar que

as obras literárias não são misteriosamente inspiradas, nem explicáveis simplesmente em termos da psicologia dos autores. Elas são formas de percepção, formas específicas de se ver o mundo; e como tais, elas devem ter uma relação com a maneira dominante de ver o mundo, a ‘mentalidade social’ ou ideologia de uma época. Essa ideologia, por sua vez, é produto das relações sociais concretas das quais os homens participam em um tempo e espaço específicos; é o modo como essas relações de classe são experienciadas, legitimadas e perpetuadas. (...) Portanto, compreender [uma obra de arte] significa, antes de tudo, compreender as relações complexas e indiretas entre essas obras e os mundos ideológicos que elas habitam. (...) Mas também não entenderemos a ideologia a não ser que compreendamos o papel que ela desempenha na sociedade como um todo – como ela consiste em uma estrutura de percepção definida e historicamente relativa que sustenta o poder de uma classe social específica. (...) Para entender uma ideologia, devemos analisar as relações precisas entre as diferentes classes em uma sociedade; e fazer isso significa compreender a posição dessas classes em relação ao modo de produção.³

É a partir daqui que Lucien Goldmann⁴ elabora sua teoria, importante para o nosso estudo. Um dos principais conceitos do autor seria a noção de *visão de mundo*, através do qual o teórico ressalta o caráter social da produção literária e como esta é indissociável das relações estabelecidas entre o criador e os indivíduos à sua volta. Relações essas que acabam originando o modo como os indivíduos interpretam e organizam mentalmente a realidade concreta e os fatos à sua volta, aplicando-lhes valores simbólicos e ordenando-os de maneira a lhes dar sentido e coerência. A ressalva a ser feita é que “um indivíduo jamais seria capaz de estabelecer por si mesmo uma estrutura mental coerente, correspondendo ao que se denomina ‘visão de mundo’.

³ EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. Págs. 19-21.

⁴ Ver principalmente GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967; *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972; *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Semelhante estrutura só poderia ser elaborada por um grupo”.⁵ Visão de mundo pode ser entendida então como

o conjunto das categorias mentais que tendem para as estruturas coerentes, conjuntos próprios a certos grupos sociais privilegiados cujo pensamento, afetividade e comportamento são orientados para uma organização global das relações inter-humanas e das relações entre os homens e a natureza.⁶

A literatura seria um dos principais meios de expressão dessa visão de mundo, esse “sistema de pensamento que, em certas condições, se impõe a um grupo de homens que se encontram em situações econômicas e sociais análogas, isto é, a certas classes sociais”.⁷ A relação do indivíduo com a realidade concreta é mediada por essa visão de mundo, que possui papel fundamental na maneira em que os indivíduos se posicionam e se reconhecem como membros de uma comunidade historicamente determinada e, principalmente, se expressam perante esta comunidade. Ao mesmo tempo, Goldmann aponta que “as obras filosóficas, literárias e artísticas revelam ter um valor especial para a sociologia porque se aproximam do máximo de consciência possível desses grupos sociais privilegiados cuja mentalidade e cujo pensamento e comportamento são orientados no sentido de uma visão global do mundo”.⁸

Outro importante ponto das teorizações de Goldmann é a ideia de que a relação entre a visão de mundo do autor e a sua criação artística não influencia o conteúdo da obra de arte, mas antes as suas estruturas: as obras demonstram antes *como* pensa um grupo, e não exatamente *o que* pensa. Para Goldmann, a relação entre a criação da obra de arte e a organização social da coletividade que a criou advém do fato das “*estruturas* do universo da obra serem homólogas das *estruturas* mentais de certos grupos sociais, ou estarem em relação inteligível com elas, ao passo que no plano dos conteúdos, isto é, da criação de universos imaginários regidos por essas estruturas, o escritor possui liberdade total”.⁹ É, portanto, através dessa noção de *homologia estrutural* que, para Goldmann, percebe-se a determinação e a íntima relação entre a estrutura econômica de uma sociedade e a sua arte: não tanto definindo os conteúdos abordados, mas sim

⁵ GOLDMANN, Lucien. *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. pág. 19.

⁶ *Idem*, pág. 63.

⁷ GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Pág. 73.

⁸ GOLDMANN, Lucien. *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. Pág. 17.

⁹ GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967. Pág. 208.

agindo sobre a forma das estruturas internas que regem a ação dos protagonistas do romance ou da peça de teatro em questão.

É a partir dessas constatações que Goldmann chegará à ideia do *sujeito transindividual* enquanto criador da obra de arte. Para ele, na verdade o sujeito criador da obra é “o indivíduo excepcional que consegue criar em certo domínio, o da obra literária, um universo imaginário, coerente ou quase rigorosamente coerente, cuja estrutura corresponde àquela para que tende o conjunto do grupo”.¹⁰ O criador da obra é um sujeito que transcende sua individualidade ao conseguir exprimir na obra esse universo, que é coletivo por natureza. O indivíduo criador elabora sua obra a partir de experiências concretas e sociais: seu papel como indivíduo é organizar a gama de valores, ideias e situações – que ele não viveu sozinho, mas em conjunto com o resto da sociedade na qual está inserido – e “transcrevê-las” na obra de arte. Daí a ideia de *transindividualidade*.

Muitas críticas podem ser feitas a teorização de Lucien Goldmann. Sua ênfase na vinculação de determinadas ideologias a determinados grupos sociais, além de certo esquematismo com relação a sua ideologia, tendem a gerar uma análise compartimentada das relações entre ideologia e arte. Ao mesmo tempo, suas análises às vezes parecem cair num reducionismo mecânico, ao dar pouca margem para uma criação que busque escapar do domínio aparentemente onipresente da ideologia dominante. Inegavelmente, porém, suas ideias ajudam a pensar de uma maneira mais complexa e elaborada a gênese das obras artísticas e sua relação com a realidade social da vida dos seres em sociedade.

Um importante avanço nessas questões foi realizado por Raymond Williams¹¹, que, assim como Lucien Goldmann, também parte da análise social marxista para analisar a cultura como um todo. A arte, especialmente a literatura e o teatro, é vista como relação social por Williams, sendo o chão social o verdadeiro local do reino da arte. Ao mesmo tempo, o autor inverte a acepção, ao afirmar também que uma sociedade, para ser considerada completamente formada, deve produzir sua própria arte e sua própria literatura. A cultura, para Williams, é algo ordinário, comum e difundido,

¹⁰ *Idem*, pág. 209.

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979; *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002; *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007; *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011; *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011; *Política contra o Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2012; *Recursos da Esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

que penetra em todos os poros da sociedade e se faz presente em todas as suas instâncias, além de ser desfrutado por todos os membros pertencentes a essa sociedade. Está na forma como a cidade se organiza geograficamente, nos nomes de ruas, na disposição e na organização de museus e prédios públicos, na localização de espaços públicos abertos ou privados e até na linguagem de um povo. Em suma: *cultura é todo um modo de vida*. Mikhail Bakhtin, linguista russo cuja influência em Williams é admitida pelo próprio autor, já havia apontado de que maneira a ideologia penetra na linguagem, influenciando assim, diretamente, a criação das obras artísticas através da sua obra-prima, a palavra.¹² Segundo o Bakhtin,

o pensamento não existe fora de sua expressão potencial e conseqüentemente fora da orientação social dessa expressão e o próprio pensamento. Assim, a personalidade que se exprime apreendida, por assim dizer, do interior, revela-se um produto total da inter-relação social. A atividade mental do sujeito constitui, da mesma forma que a expressão exterior, um território social. Em conseqüência, todo o itinerário que leva da atividade mental (o ‘conteúdo a exprimir’) à sua objetivação externa (a ‘enunciação’) situa-se completamente em território social. (...) Fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção. (...) Não é tanto a expressão que se adapta ao nosso mundo interior, mas o nosso mundo interior que se adapta às possibilidades de nossa expressão, aos seus caminhos e orientações possíveis.¹³

A principal contribuição de Williams, que muito nos interessa aqui, é a sua elaboração da noção de “estrutura de sentimento”. Essa categoria enriquece em muito o estudo da cultura de uma maneira geral, pois busca fugir de uma definição mecânica da relação entre cultura, ideologia e sociedade. O conceito busca dar conta dos elementos das obras de arte cuja contrapartida na totalidade social não é encontrada, explicitando a relação dinâmica entre experiência, consciência, linguagem e determinação. A noção de

¹² Faz-se necessária aqui a referência de duas obras fundamentais de Raymond Williams onde o autor busca traçar um panorama da evolução etimológica de diversas palavras no vocabulário inglês ao longo do tempo, relacionando essas mudanças com as modificações observadas na organização social da Inglaterra. Em *Cultura e Sociedade*, Williams estuda a evolução do significado de expressões que, para ele, são centrais para o entendimento do desenvolvimento histórico inglês a partir do século XVIII (a saber: “indústria”, “democracia”, “arte”, “classe” e “cultura”). O autor toma como fontes obras literárias de Coleridge, W. Cobett, C. Dickens, J. Ruskin, W. Morris, G. B. Shaw, D. H. Lawrence, T. S. Elliot, G. Orwell, entre outros. Já *Palavras-chave* atua mais como um glossário, um dicionário etimológico de 133 verbetes, apontando sua origem e suas mudanças de significado ao longo da história. Ainda que inconscientemente (posto que o autor não conhecia a obra de Bakhtin ao redigir a primeira obra aqui referida), Williams retoma na prática, empiricamente, a teoria da materialidade dos signos linguísticos, elaborada por Bakhtin ainda na década de 1920, mas só divulgada no Ocidente em meados da década de 1960.

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2009. Págs. 121-122.

estrutura de sentimento parte do desenvolvimento de convenções, estruturas e formas artísticas que não surgem por processos internos de transformação, “mas como resultado de escolhas feitas por comunidades historicamente situadas e em resposta as mudanças que não são estritamente artísticas”.¹⁴ Mas, ao mesmo tempo em que estas estruturas não surgem como imanentes da “ideologia”, da “economia” ou da “política”, elas aparecem nas obras de arte como “estruturas do que é vivido na experiência histórica”¹⁵, sem serem geradas subjetivamente de maneira independente e consciente pelos indivíduos criadores. O conceito busca relacionar a experiência concreta, o permanente movimento interativo das forças que movem a vida social, o esforço de adaptação, transformação e conservação que a coletividade empreende na sua busca por se relacionar internamente. Segundo Cevasco,

trata-se de descrever a presença de elementos comuns em várias obras de arte do mesmo período histórico que não podem ser descritos apenas formalmente, ou parafraseados como afirmativas sobre o mundo: a estrutura de sentimento é a articulação de uma resposta a mudanças determinadas na organização social. Por essa via, dá conta do aspecto formante da obra de arte. *O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas.* (...) Enquanto estão lidando com as novas formas e convenções, os artistas e pensadores podem muito bem achar que se trata de uma resposta individual e única, mas trata-se de fato de uma forma comum de ver, já que é comunicável e inteligível para outros membros da mesma comunidade.¹⁶

O conceito trata, portanto, de novas formas de se ver as relações sociais, que estão sendo recodificadas a partir de novas experiências. A especificidade da arte “é que apresenta, em sua linguagem e convenções, essa estrutura como foi efetivamente vivida em suas contradições e conflitos”.¹⁷ No entanto, essa visão da experiência não ignora o próprio papel da ideologia no processo de apreensão do real. Não existe, para Williams, uma forma natural e objetiva de se ver a realidade, nem há contato direto com a realidade sem as mediações propiciadas pela ideologia. Para ele, a estrutura de sentimento denota uma reação coletiva a uma situação nova que ainda não possuía referência no sistema de símbolos e valores dominante, formando-se de início quase sempre como um distúrbio e uma tensão que só depois poderá ser assimilada

¹⁴ CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. Pág. 152.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, pág. 153. Grifo meu.

¹⁷ *Idem*, pág. 154.

plenamente, comparando e inter-relacionando o articulado e o vivido. De acordo com Cevasco,

a estrutura de sentimento é então uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia, que certamente trabalha sobre o emergente nos processos de incorporação, através dos quais transforma muitas de suas articulações para manter a centralidade de sua dominação. (...) As artes e a literatura, além de formalizarem novas estruturas de sentimento, também tem parte ativa nesses processos de incorporação.¹⁸

É a partir desses apontamentos teóricos que analisarei o teatro inglês do pós-1945, por vermos neste a chave para a minha questão inicial. Na história da arte contemporânea, inúmeros acontecimentos são tratados como marcos: momentos em que público e crítica são alterados coletivamente e de forma duradoura. São momentos em que a ligação intrínseca entre arte e sociedade aparece de maneira explícita no sentido de que a arte atua de forma direta no seu público, causando reações e respostas das mais variadas. Na Inglaterra, uma dessas datas é 8 de maio de 1956. Neste dia, estreou, no *Royal Court Theatre* de Londres, a peça teatral *Look Back in Anger*, de John Osborne. Seu vocabulário raivoso, seu cenário humilde, sua estética e temática causaram furor no ambiente teatral da Inglaterra do pós-Segunda Guerra. Para muitos, o teatro inglês enfim chegara ao século XX com essa peça.

Considerada o retrato de uma geração, *Look Back in Anger* parecia resumir a visão de mundo de uma nova geração de indivíduos que chegara à maturidade no pós-guerra e que herdara um cenário desalentador e desagregador: um país devastado e uma sociedade que tentava se reerguer da destruição da guerra, apesar da vitória no conflito. Seu principal personagem, um irascível jovem chamado Jimmy Porter, virou um símbolo e um ícone para essa geração inconformada e confusa com os rumos da política nacional do pós-1945. Contraditório, incompreendido, injustiçado e, por isso mesmo, humano, Jimmy Porter galvanizou os sentimentos em choque dentro da sua sociedade. Para uns, herói, para outros, escória, as polêmicas em torno desse personagem só reforçaram a aura mítica da peça e do seu protagonista.

¹⁸ *Idem*, págs. 157-158.

Essa visão messiânica e redentora da peça de Osborne deriva em grande parte da primeira obra a tratar dessa geração do teatro inglês, o livro *Anger and After*¹⁹, publicado em 1961 por John Russell Taylor, além dos escritos do principal crítico teatral do período e um dos mais importantes da história da Inglaterra, Kenneth Tynan. Taylor é taxativo ao afirmar, logo no primeiro parágrafo de sua obra, que “o cenário da dramaturgia desse país [Inglaterra] passou por uma profunda transformação... e o evento que delimita claramente o ‘antes’ e o ‘depois’ é a estreia de *Look Back in Anger*, em 8 de maio de 1956”.²⁰ Já Tynan baseava sua crítica exaltadora do novo teatro na contraposição ao conservadorismo dos espetáculos da geração anterior, que se baseara no *West End* de Londres, cujos principais autores

continuam a escrever obras teatrais à base da suposição de que ainda há pessoas que vivem atemorizadas com a Coroa, o Império, a Igreja, as escolas públicas e as classes sociais elevadas. Entretanto, os verdadeiros grandes problemas internacionais, os problemas beligerantes como a pobreza, a ignorância, a opressão e outros, não aparecem no palco, porque os autores fogem deles como da peste.²¹

Para Tynan, o significado de *Look Back in Anger* era explícito: a peça “apresentava a juventude britânica como ela realmente era, com uma ênfase especial na sua inteligência adquirida fora dos muros da universidade, vivendo em conjugados e separam os jornais de Domingo em dois grupos: os elegantes e os bregas”.²²

Logo após o sucesso de *Look Back in Anger*, no ano seguinte Osborne lança *The Entertainer*, que contaria com o consagrado ator Laurence Olivier no seu elenco e que, se não alcança a notoriedade da sua predecessora, possui grande valor e impacto na carreira de Osborne devido a seus experimentos estéticos. Com essas peças, Osborne ganhou notoriedade no meio teatral do seu país, o que lançou luz sobre o grupo de

¹⁹ TAYLOR, John Russell. *Anger and After*. Londres: Eyre Methuen, 1969.

²⁰ TAYLOR, John Russell, *op. cit. apud* BULL, John. “Looking Back at *Godot*” in SHELLARD, Dominic (org.), *British Theatre in the 1950's*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000. Pág. 82. No original: “The whole picture of writing in this country has undergone a transformation... and the event which marks ‘then’ off decisively from ‘now’ is the first performance of *Look Back in Anger* on 8 May 1956”. Tradução minha.

²¹ TYNAN, Kenneth. “O Teatro e a Vida”. In: MASCHLER, Tom (org.), *Depoimentos dos “Angry Men”*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Pág.142.

²² Crítica de Kenneth Tynan no jornal *Observer* na edição do dia 13 de maio de 1956. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/news/2011/may/15/archive-1956-kenneth-tynan-john-osborne>, acessado em 11 de junho de 2014. No original: “presents postwar youth as it really is, with special emphasis on the non-U intelligentsia who live in bedsitters and divide the Sunday papers into two groups, ‘posh’ and ‘wet’.” Tradução minha.

jovens artistas, escritores, cineastas, diretores de teatro e dramaturgos que se uniram contra o conservadorismo moral e cultural do seu país.

Conhecidos como *angry young men* (“jovens irritados”), esse grupo sacudiu a cultura inglesa da época. No entanto, é preciso ver com ressalvas a alcunha. O termo foi cunhado por acaso pelo jornalista encarregado para assuntos de mídia e divulgação da companhia de teatro que aceitara encenar *Look Back in Anger*. O funcionário admitiu a Osborne que detestara a peça e que teria muitas dificuldades em fazer propaganda dela, visto que o seu personagem principal, assim como seu autor, eram jovens muito irritados e que isso não “vendia”²³. E foi justamente vinculada a esse termo que a peça passou a ser divulgada na época. Como aponta Tom Maschler, editor do manifesto do grupo, *Declaration*, o termo passou a ser utilizado de maneira exaustiva na mídia

para apurar, sem o menor intento de compreensão sequer, todos aqueles que compartilham certa indignação contra a apatia, a complacência e a quebra do idealismo. Assim, os escritores que se impuseram a dura tarefa de nos despertarem foram encerrados nessa jaula de “angry young men”, para que não possam causar qualquer dano. No entanto, apesar dos enérgicos esforços da imprensa para criar um clima de hostilidade através de contínuas e falsas interpretações, esses escritores encontraram um grande auditório e a sua “cólera” tornou-se um artigo de venda fácil e abundante. Levantar uma prevenção contra eles pelo simples fato de que estão “encolerizados”, equivale a imaginar ingenuamente que a cólera é a única substância de sua obra.²⁴

Vemos, portanto, que a alcunha na verdade reduz e isola o potencial artístico e crítico dessa nova geração, e seus integrantes tentavam se desvencilhar do incômodo apelido. Na verdade, o grupo era muito mais heterogêneo do que à primeira vista. Em comum, o que os unia era essa inconformidade com o estado vigente da cultura e da política inglesas, resultando na demanda geral por maior engajamento da arte e por um retorno do teatro, da poesia e da literatura aos conflitos mais candentes de sua época. As diferentes maneiras de se atingir essa mudança surgem em diversas abordagens, desde a defesa apaixonada da politização da arte e da literatura pelo escritor Bill Hopkins²⁵ e pela escritora ganhadora do Nobel de 2007 Doris Lessing²⁶, passando pelo “existencialismo religioso” do escritor Colin Wilson²⁷ e do jornalista Stuart Holroyd²⁸ e

²³ Para esse relato, me baseei na autobiografia de John Osborne, *Almost a Gentleman: An Autobiography – Vol. II (1955-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991.

²⁴ MASCHLER, Tom. “Introdução”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, pág. 8.

²⁵ HOPKINS, Bill. “Modos sem precedentes”. In: MASCHLER, Tom (org.), *idem*.

²⁶ LESSING, Doris. “A pequena voz pessoal”. In: MASCHLER, Tom (org.), *idem*.

²⁷ WILSON, Colin. “Para além do Outsider”. In: MASCHLER, Tom (org.), *idem*.

pelas críticas e demandas por revitalização, atualização e atuação prática do cinema e do teatro exigidas pelo crítico teatral Kenneth Tynan²⁹ e pelo diretor Lindsay Anderson³⁰.

É nesse grupo heterogêneo que John Osborne se insere, partilhando com todos uma ânsia por mudanças no panorama da época, se insurgindo contra a apatia geral que caracterizou a Inglaterra e a Europa no imediato pós-Segunda Guerra. Ao longo do trabalho analisarei mais detalhadamente as críticas de Osborne à sociedade inglesa da época, atentando para suas nuances e peculiaridades, buscando inseri-lo no contexto maior da Inglaterra dos anos 1950.

É a partir desse primeiro grupo de contestação do pós-1945 e, mais especificamente, da obra teatral de Osborne, que abordarei, dentro de suas peças, a questão do fim do império e do seu impacto ideológico na sociedade inglesa. As conexões do teatro com esta questão serão analisadas a partir das indicações de Williams. Segundo o autor,

a relação entre uma ação dramática e a realidade não deve ser estabelecida por uma fórmula, pelos métodos dramáticos vigentes – as convenções – de um período específico. As ações teatrais expressam e testam, ao mesmo tempo, muitas versões possíveis da realidade. (...) Encarar o problema como um problema de convenções é o mesmo que suscitar, de modo mais aberto, questões muito semelhantes sobre a ação dramática e sua relação com a realidade. Afinal, *uma convenção não é somente um método, uma escolha técnica voluntária e arbitrária; ela traz consigo todas aquelas ênfases, omissões, avaliações, interesses e indiferenças que compõem um modo de ver a vida e o teatro como parte da vida. (...) A realidade depende de todo um conjunto de outros interesses, reações e suposições – na verdade, daquele conjunto de interesses e valores que chamamos de uma cultura específica.*³¹

Minha análise se pautará, portanto, numa atenção tanto a forma quanto ao conteúdo do novo drama naturalista de John Osborne, vistos ambos numa relação indissociável, orgânica. Para tanto, uma definição do que significou o naturalismo na história do teatro é primordial.

O naturalismo, enquanto estilo artístico e literário, surgiu no século XIX, como desdobramento do realismo, outro importante estilo literário da época. Referindo-se

²⁸ HOLROYD, Stuart. “Uma sensação de crise”. In: MASCHLER, Tom (org.), *idem*.

²⁹ TYNAN, Kenneth, *op. cit.*

³⁰ ANDERSON, Lindsay. “Um cinema sem voz”. In: MASCHLER, Tom (org.), *idem*.

³¹ WILLIAMS, Raymond, *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Págs 221-222. Grifo meu.

especificamente ao contexto do século XIX, ainda no esteio das revoluções liberais e das contrarrevoluções ocorridas na Europa, o realismo se constituía em “um método e uma atitude na arte e na literatura – primeiro uma exatidão excepcional de representação, e mais tarde um compromisso de descrever os acontecimentos reais e mostrar as coisas como realmente existem”.³² No realismo, portanto, a realidade é vista “não como uma *aparência* estática, mas como o movimento de forças psicológicas, sociais ou físicas; o realismo é, assim, um compromisso consciente de compreendê-las e descrevê-las. Portanto, ele pode ou não incluir a descrição ou a *representação* de traços específicos”.³³ Como aponta Williams, “a importância histórica do realismo foi fazer da realidade social e física (em um sentido em geral materialista) a base da literatura, da arte e do pensamento”.³⁴

O rebaixamento qualitativo ocorrido com o surgimento do naturalismo é notável. Na literatura, seu principal nome foi Émile Zola, escritor francês conhecido por obras como *Germinal* e *Naná*. Com impactos na pintura (onde teve grande influência no movimento expressionista), na literatura e no teatro,

influenciada pelos novos e controversos desenvolvimentos da geologia e da biologia, e em particular da teoria da seleção natural de Darwin, a escola do naturalismo foi afetada pela ideia da aplicação do método científico na literatura: especificamente o estudo da hereditariedade na história da família, mas também, de modo mais geral, no sentido da descrição e da interpretação do comportamento em termos estritamente naturais, excluída a hipótese de alguma força controladora ou diretriz fora da natureza humana. (...) Conferiu-se nova importância ao *meio ambiente* das personagens e ações. Considerava-se que a personagem e a ação eram afetadas ou determinadas pelo meio ambiente, que deveria ser descrito então com precisão, particularmente em um sentido social ou sócio-físico, como elemento essencial de qualquer relato a respeito de uma vida. Isso se vinculava ao sentido de observação cuidadosa e detalhada, a partir da história natural, mas *não se tratava de uma descrição detalhada pela descrição em si ou por alguma plausibilidade convencional; ao contrário, ele se apoiava no sentido novo e verdadeiramente naturalista do efeito determinante, decisivo ou influente de um meio ambiente em uma vida.*³⁵

Com relação ao teatro, a escola naturalista trará importantes transformações nas mais diversas áreas do drama moderno. O naturalismo não se interessava tanto em explicar o mundo a partir de casos exemplares – como o realismo –, mas simplesmente

³² WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. Pág. 344.

³³ *Idem*, págs. 346-347.

³⁴ *Idem*, pág. 348.

³⁵ *Idem*, pág. 291. Grifo meu.

em descrevê-lo em seus mínimos detalhes, sem uma grande busca por compreender sua dinâmica interna. Esse elemento essencial é o que separa ambas as escolas. A intenção agora era pintar um quadro mais fiel possível da realidade e do ambiente em cima do palco. É o predomínio do ambiente sobre as personagens que caracteriza, portanto esse naturalismo: “a teoria do naturalismo, na ficção e no drama, é então uma apresentação consciente da personagem humana e da ação *dentro* de um ambiente natural e social”.³⁶ No que tange ao drama, o impacto do naturalismo é considerado por Williams “uma das grandes transformações em toda a história do drama”.³⁷ Para o autor são cinco as principais alterações inseridas pelo drama naturalista no teatro a partir do fim do século XIX:

em primeiro lugar, houve a admissão radical do *contemporâneo* como material legítimo para o drama. Nos períodos principais do drama grego e do renascentista a escolha inerente do material era de maneira esmagadora lendária ou histórica, com no máximo algumas inserções do contemporâneo à margem desses acontecimentos distantes. Em segundo lugar, houve um reconhecimento do *nativo* como parte do mesmo movimento; a convenção generalizada de um ideal ao menos nominalmente exótico para o drama começou a ser afrouxada, e as bases para a convenção agora igualmente difundida do *contemporâneo nativo* começaram a ser preparadas. Em terceiro lugar, houve uma ênfase crescente *na forma da fala cotidiana* como o fundamento para a linguagem dramática: na prática, uma redução em um primeiro momento, da extraordinária variedade linguística, incluindo o coloquial, que marcou o Renascimento inglês, mas, ao cabo, um ponto decisivo de referência para a natureza de todo o discurso dramático, os tipos formalmente retóricos, corais e monológicos sendo progressivamente abandonados. Em quarto lugar, houve uma ênfase na *extensão social*: uma violação deliberada da convenção que definia que ao menos os personagens principais do drama deveriam ser de nível social elevado. Como no romance, esse processo de extensão moveu-se em etapas, da corte para o lar burguês e, em seguida, aos pobres, primeiramente no melodrama. Em quinto lugar, houve a conclusão de um *secularismo* decisivo: não necessariamente, em seus estágios iniciais, uma rejeição da crença religiosa ou uma indiferença a ela, mas uma exclusão continuada de todas as agências sobrenaturais ou metafísicas da ação dramática. O drama deveria agora ser, de modo explícito, uma ação humana exercida em termos exclusivamente humanos.³⁸

Essa revolução naturalista possui diversos aspectos até certo ponto contraditórios, e esse não é o espaço adequado para uma discussão mais aprofundada sobre o tema. No entanto, certos pontos são importantes para a análise que farei. A

³⁶ *Idem*, pág. 172.

³⁷ WILLIAMS, Raymond. “O teatro como fórum político”, In: WILLIAMS, Raymond, *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, pág. 76.

³⁸ *Idem*, pág. 77.

compreensão do significado do naturalismo teatral é central para a compreensão da sua retomada parcial na segunda metade do século XX. Para Williams,

todas as implicações [da revolução naturalista] consistem basicamente no fato de podermos compreender a experiência humana apenas em termos humanos, e que o que deve ser encenado é justamente essa ação humana, não importa quão localmente ela possa se apresentar, em vez de enquadrá-la em uma realidade divina ou cósmica.

Algumas mudanças essenciais de convenção tornaram-se necessárias a partir dessa nova ênfase. Elas faziam parte da transformação fundamental e irreversível das sociedades feudais em sociedades burguesas – um afastamento do desígnio próprio, da hierarquia estanque, de uma perspectiva que ia além do homem. (...)

Foi somente em todo o drama desse período que o movimento em si, a dramatização direta da ação histórica, pôde se tornar a base de um método dramático. E essa é, sobretudo, uma ação na qual os homens estão fazendo sua história imediata, em vez de uma reação a uma história determinada ou feita fora do alcance desses mesmos homens.³⁹

O movimento do antigo teatro – representação da força do mundo cósmico na vida terrena – em direção a um teatro cujos enredos são estruturados pelas ações dos homens vivendo em sociedade e alterando seu destino é central no percurso dessa arte. No entanto, a ênfase cada vez mais evidente no detalhamento e na descrição do ambiente – que se materializava, no caso do teatro, no palco –, acabou por trazer também em si as noções da primazia do ambiente na constituição dos homens e mulheres. Nesse sentido, o ambiente em que se passaria a ação dramática teve de ser reproduzido detalhadamente no palco “porque, dentro dessa perspectiva, tal ambiente era – um tipo particular de cômodo, de mobília, de relação com a rua, com o escritório ou com a paisagem –, com efeito, uma personagem: uma das agências verdadeiras da ação”.⁴⁰ Em resumo,

no alto naturalismo, as vidas das personagens estão encharcadas do ambiente. Sua apresentação e produção detalhada é então uma dimensão dramática adicional, frequentemente uma dimensão comum dentro da qual as personagens são, em grande medida, definidas. As relações entre homens e coisas são, em um plano profundo, interativas, porque o que está lá fisicamente como um espaço ou um meio de vida é uma história social total, moldada e provocando alterações. É característico que as ações do alto naturalismo sejam em geral batalhas contra esse ambiente, tentativas de desenredar-se dele, que em geral fracassam. As convenções pré-naturalistas do escape providencial ou da resolução através do reconhecimento são desmontadas diante do preço sombrio do peso do mundo: não um mundo que

³⁹ WILLIAMS, Raymond, *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Págs 223-224.

⁴⁰ WILLIAMS, Raymond. “O teatro como fórum político”, In: WILLIAMS, Raymond, *Política do Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. Pág. 78.

é um pano de fundo ou um cenário ilustrativo; mas um mundo que se enlaçou nas camadas profundas da personalidade.⁴¹

Ao longo do século XIX e XX, com as diversas escolas de vanguarda surgidas na primeira metade do século XX, parte dessas características do naturalismo foi sendo abandonada. As vanguardas, em especial, atacavam o que imaginavam ser limitações do palco naturalista, e a sua consequente ênfase no papel do ambiente na trama, que fazia sobrar pouco espaço para a articulação e os esforços dos protagonistas, rebaixando o valor de suas ações a mero reflexo do seu ambiente. Já no pós-Segunda Guerra, o novo drama naturalista de John Osborne e de outros do seu círculo, retoma a maioria dos preceitos que caracterizaram o naturalismo dramático surgido no século XIX, porém mais como questão de estilo do que como noção, visão de mundo e método. O “contemporâneo nativo”, a “fala cotidiana”, “a extensão social” e o “secularismo” voltam à cena. No entanto, o ambiente real deixou de ser um personagem atuante, voltando a ser cenário e a possuir papel secundário na trama. Por isso, a ressalva de Williams é essencial. Para o autor,

o que deve sempre ser enfatizado é a profunda relação entre os métodos de escrita e encenação e determinadas visões da realidade. A cada nova geração, é comum chamar de tradicionais os métodos e convenções anteriores, mas numa arte como o teatro, um novo método bem-sucedido é, em si, uma convenção. A escrita e a encenação do drama dependem desse tipo de acordo – que não precisa ser completamente preestabelecido; ele pode ser atingido na própria ação – sobre a natureza do que é apresentado. O que se chama de convencional, no sentido de uma rotina antiga, é o método ou conjunto de métodos que apresenta um tipo diferente de ação, e, por meio dela, um tipo diferente de realidade.

O público é sempre a herança mais decisiva, em qualquer arte. O modo como as pessoas aprenderam a ver e a reagir é o que cria a condição essencial para o teatro. Partimos muitas vezes do princípio de que qualquer público compreenderá a natureza bastante convencionalizada em qualquer encenação: a ação habita a sua própria dimensão e é, nesse sentido, diferente de outros tipos possíveis de ação.⁴²

O drama naturalista de John Osborne reúne em si as contradições de uma época fundamental da história inglesa no século XX. Em suas peças, Osborne conseguiu resumir o estado de espírito de uma geração que ouvira muito sobre a grandeza imperial de seus ancestrais, mas que, em aspectos práticos, presenciou o rápido dismantelamento

⁴¹ WILLIAMS, Raymond. “O ambiente social e o ambiente teatral: o caso do naturalismo inglês”, In: WILLIAMS, Raymond, *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. Pág. 191.

⁴² WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. Pág. 220.

do império britânico. A realidade contemporânea desmentia a ideologia imperial que sustentara o nacionalismo britânico por mais de dois séculos. As modificações desse nacionalismo imperial inglês, o peso dele na maneira dos britânicos de ver e interpretar o mundo, as contradições expostas no momento do esfacelamento do império – e que só reforçam a importância central do imperialismo para a construção da imagem da Inglaterra enquanto nação – serão alguns dos pontos a serem trabalhados e analisados a partir das obras de Osborne, visando buscar uma resposta para nossa indagação inicial: quais os impactos do fim do império para a sociedade inglesa do pós-1945?

No capítulo 1, traçarei algumas linhas teóricas que guiarão minha análise nos capítulos posteriores. Primeiramente, buscarei definir o conceito de imperialismo com o qual trabalharei, apontando as diversas modificações na economia e na política capitalistas de fins do século XIX pertinentes ao tema. Em seguida, tratarei dos impactos do imperialismo nos mais diversos âmbitos da sociedade inglesa, principalmente com relação à ideologia imperial surgida daí, a partir da noção gramsciana de hegemonia, central para a análise. Finalmente, abordarei a maneira que o fim do império no pós-Segunda Guerra repercutiu nessa sociedade, apontando para as diferentes análises historiográficas que interpretaram o tema.

No capítulo 2, passarei à análise da cultura surgida no interior do imperialismo do século XIX, mostrando como este virara um grande tema cultural na Inglaterra vitoriana. Traçar o desenvolvimento das diversas artes que abordaram o imperialismo, como o *music hall* e o melodrama, a partir das suas conexões internas e com as modificações políticas e sociais da época, é essencial para a análise que pretendo. Além disso, avançando no século XX, nesse capítulo abordarei os aspectos técnicos que diferenciaram a nova geração do drama naturalista inglês da geração teatral precedente, apontando as rupturas e permanências características dessa escola, inclusive na sua relação com o público, importante aspecto dessa nova escola.

No capítulo 3, partirei da biografia de John Osborne para contextualizar suas peças e analisá-las de maneira a ressaltar os pontos desenvolvidos ao longo dos capítulos anteriores. Essa análise visa ressaltar a especificidade da obra de Osborne, sua riqueza e suas contradições, levando em conta o impacto na crítica especializada da época e as intenções do seu autor. Tratarei de dissecar os principais aspectos da visão de mundo de Osborne, seus principais pontos de crítica a sociedade de seu tempo, buscando assim me aproximar de uma resposta satisfatória para a indagação inicial que norteia meu trabalho.

CAPÍTULO 1 – A HISTORIOGRAFIA INGLESA E A QUESTÃO DO IMPÉRIO

Nesse primeiro capítulo buscarei fazer um panorama das principais teorias a respeito do fim do império e do seu impacto na sociedade inglesa do pós-guerra, dando especial atenção à chamada “tese do mínimo impacto” e à contribuição dos estudos culturais. Essas duas hipóteses, surgidas no decorrer da segunda metade do século XX, se constituíram nas primeiras tentativas sérias de se abordar o legado imperial e interpretar a história inglesa a partir de novas premissas.

Antes, porém, abordarei as relações práticas e dialéticas entre imperialismo, política e cultura, dando especial ênfase à historiografia e ao sistema educacional britânicos e seu envolvimento particular com a ideologia imperial a partir do desenvolvimento desta em fins do século XIX. Traçar o perfil dessas relações é essencial para o desenvolvimento e a exploração da hipótese que sustenta o trabalho: de que as alterações políticas no Império britânico terão grandes consequências na identidade e no nacionalismo ingleses, devido ao rompimento da realidade que gerou a ideologia imperial, base desse nacionalismo. A década de 1950, momento em que esse rompimento começa a se realizar com mais clareza, é farta em demonstrar o lento esfacelamento dessa ideologia e, principalmente, as rupturas e permanências de ideais que ainda guardariam ressonância na sociedade inglesa por muito tempo.

As relações entre ensino de História, historiografia e formação de Estados nacionais ficaram cada vez mais evidentes no decorrer do século XIX. Como bem mostrou Eric Hobsbawm⁴³, em grande parte retomando os escritos gramscianos a respeito das mudanças ocorridas nos Estados capitalistas centrais em fins do século XIX, a esfera ideológica se fez cada vez mais importante no sentido de amalgamar as classes sociais em torno de certos objetivos expressos de uma classe específica, tornados universais com o objetivo de provocar a adesão das classes subalternas à causa dessa fração específica da classe burguesa dominante. Para atingir esse objetivo, lançam-se mão de inúmeros mecanismos de difusão e perpetuação de determinadas crenças úteis a determinados fins.

⁴³ HOBBSAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

Para os objetivos desse trabalho, uma discussão sobre o impacto da ideologia imperial e a sua difusão no sistema de ensino inglês será crucial. Buscarei mostrar como essa ideologia penetra e influencia diretamente a historiografia da época, e como esforços são feitos no sentido de convencer as novas gerações para a causa imperial. A disciplina da História, ainda em formação no período, ganha uma função clara no período: gerar apego e apreço nas gerações futuras com relação ao Império Britânico, garantindo assim a formação de uma massa engajada na manutenção e perpetuação do império no futuro. Para tanto, os escritos de Gramsci a respeito do Estado ampliado sob o capitalismo do século XIX serão cruciais, por isso se faz necessária uma breve exposição a respeito do seu aporte teórico, com vistas a nos situar a respeito do tema. A partir desse aporte, explicitaremos as relações orgânicas entre as modificações no capitalismo inglês e a ideologia imperial. Em seguida, mostraremos na prática de que forma se dava a relação entre ideologia imperial e ensino de História, dando especial atenção aos principais pontos teóricos, às modificações metodológicas e aos objetivos explícitos e implícitos dessa historiografia imperial. A longevidade atestada por esses pressupostos – que ainda estavam em voga no pós-segunda guerra – comprovariam o sucesso desse empreendimento em sedimentar a visão de mundo imperial na sociedade inglesa.

Com o começo do fim do império no pós-1945, essa herança sofrerá abalos. Com a onda de independências que varreu o império inglês, era de se esperar uma reavaliação do significado do império na sociedade e, mais ainda, uma ressignificação da própria Inglaterra como nação. No entanto, historiadores de diversas matizes apontam para um movimento peculiar da historiografia inglesa do pós-segunda guerra: uma onda de esquecimento pareceu tomar conta dessa historiografia, que renegou o impacto interno do imperialismo, afirmando que este não possuía relevância para a política interna inglesa, sendo ignorado pela população em geral; ou ainda, que a finalidade última do imperialismo seria justamente o fim da tutela britânica sobre seus colonizados, outorgando-lhes sua independência no momento em que estes se encontrassem desenvolvidos – leia-se ocidentalizados. O império teria sido desfeito por vontade da metrópole, e não pelas pressões internas – das frações da burguesia que viam o fim do império e dos seus encargos financeiros e uma ligação mais estreita com a Europa a solução para os problemas econômicos ingleses – e externas – tanto dos grupos nacionalistas das colônias quanto das duas superpotências da época, EUA e URSS, que pressionavam as antigas metrópoles pela abertura de seus mercados coloniais e já não

viam com bons olhos a dominação militar e política imposta às colônias – que provocaram o complicado processo que deu fim ao império a partir de 1948 com a independência da Índia.

Até o fim do século XX essa historiografia irá virar os olhos para o peso do império no plano político e ideológico, insistindo na noção de que o fim do império estava previsto pelos homens que o formaram desde o primeiro momento. Buscando quebrar com essa lógica, uma outra historiografia, calcada nos estudos culturais e se utilizando de variadas fontes, buscará mapear o impacto do imperialismo na cultura e na mentalidade popular e a sua permanência e relevância para a cultura e a política inglesas. Ao criticar a permanência dessa abordagem da relação império-sociedade britânica – que parecia ter por objetivo inocentar essa sociedade ou aplacar a sua culpa – esse grupo de historiadores⁴⁴, altamente influenciados pela teoria gramsciana da hegemonia, buscarão mostrar o esforço de diversos setores da sociedade em difundir seus ideais imperiais através de inúmeros mecanismos da sociedade civil, como escolas, literatura juvenil, memorabilia, exposições, museus, jornais, música e outros entretenimentos populares, além do rádio e do cinema a partir do século XX. Os ideais imperiais se materializaram em diversos objetos uso cotidiano, que atuavam indiretamente como difusores de símbolos e valores ligados a um determinado projeto de sociedade que beneficiava diretamente a fração da burguesia ligada aos interesses expansionistas. Não é por acaso, portanto, que a ideologia imperial permanece viva na cultura inglesa do pós-guerra.

Antes de passarmos para a exposição do norte teórico que nos guiará na análise da questão da ideologia imperial e suas relações com a sociedade, faz-se necessária uma breve exposição do que entendemos por imperialismo, e em particular o imperialismo inglês. Uma explicação da gênese do fenômeno expansionista deve servir como ponto de partida da análise. Ainda que criticamente, me basearei em grande parte na teoria leninista do imperialismo capitalista do século XIX, dando especial atenção à especificidade do imperialismo inglês.

⁴⁴ WARD, Stuart (org.). *British culture and the end of empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001; WEBSTER, Wendy. *Englishness and Empire: 1939-1945*. Oxford: Oxford University Press, 2007; Para a relação das obras de John M. MacKenzie, ver nota 116.

1 – DEFININDO IMPERIALISMO.

Em sua obra *Imperialismo, fase superior do capitalismo*⁴⁵, Lenin enumera as modificações presentes no capitalismo de meados do século XIX, como a concentração da produção e a constituição dos monopólios, o crescimento do papel dos bancos, a fusão entre capitais industriais e bancários formando o capital financeiro e sua oligarquia, o aumento da exportação de capitais. E, a principal consequência de todo esse processo, a partilha do mundo entre as potências imperialistas. Para Lenin, a expansão imperialista é *resultado direto* das mudanças no sistema capitalista.

Com o incremento dos lucros e dos investimentos cada vez maiores, a acumulação de capital nos países de capitalismo mais avançado se torna gigantesca, atingindo patamares nunca antes vistos. Esse grupo de países (Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha e França) se descola ainda mais do resto dos países devido a seu intenso desenvolvimento monopólico e financeiro. As relações entre esses Estados financeiros e os demais tornam-se cada vez mais intensas e mais desiguais, na medida em que os quatro possuem aproximadamente 80% do capital financeiro mundial. E esse capital já não vê mais barreiras em ser exportado, atuando agora não somente dentro do território de onde se origina. Para Lenin, “o que caracterizava o velho capitalismo, no qual predominava plenamente a livre concorrência, era a exportação de *mercadorias*. O que caracteriza o capitalismo moderno, no qual impera o monopólio, é a exportação de *capital*”.⁴⁶ O foco é a exportação de capitais para onde este consiga gerar mais-valor num curto espaço de tempo. Um pequeno grupo de países investindo indiscriminadamente seu capital excedente por todo o globo, buscando cada vez mais oportunidades de fazer seu lucro crescer, evidentemente entraria em choque. Por isso esse desenvolvimento peculiar do capitalismo a que Lenin se debruça no seu estudo acabaria por levar à partilha do mundo entre as potências, na prática um acordo entre cartéis que delimitariam suas áreas de atuação e esferas de influência. Seria o movimento natural, após os monopólios conquistarem preponderância interna, estes buscarem se fortalecer no exterior, mas agora com o auxílio dos respectivos Estados nacionais a que estavam vinculados. Para Lenin,

⁴⁵ LENINE, Vladimir. I. *Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo*. In: Obras Escolhidas: Tomo 1. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.

⁴⁶ *Idem*, pág. 621.

os capitalistas não partilham o mundo levados por uma particular perversidade, mas porque o grau de concentração a que se chegou os obriga a seguir esse caminho para obterem lucros; e repartem-no ‘segundo o capital’, ‘segundo a força’; qualquer outro processo de partilha é impossível no sistema da produção mercantil e no capitalismo. (...) saber se essas mudanças são ‘puramente’ econômicas ou *extra*-econômicas (por exemplo, militares), é secundário e em nada pode fazer variar a concepção fundamental sobre a época atual do capitalismo.⁴⁷

No caso inglês, no entanto, as relações entre capitalismo, monopólio e imperialismo não seguem a mesma lógica direta exposta por Lenin. No período livre-concorrencial do século XVIII, o predomínio britânico no mercado mundial era incontestado, e os políticos e empresários britânicos não precisavam se preocupar com questões coloniais. Pelo contrário: agiam no intuito de derrubar os pactos coloniais ainda existentes na América Latina, por exemplo, justamente por ter uma força econômica – propiciada pela revolução industrial – que lhes permitia dominar esses mercados sem o uso de armas ou a institucionalização de uma dominação política direta. Porém, com o surgimento da concorrência das outras potências industriais europeias, como França, Alemanha, Bélgica e Holanda, a Inglaterra age agora para reservar para si uma parcela do mercado global, que antes estava inteiramente sob sua hegemonia econômica. Por isso, não nos assusta perceber que até a primeira metade do século XIX, políticos ingleses fossem árdios defensores da livre concorrência e opositores da colonização.

Na verdade, temos uma mudança de conjuntura econômica e política em escala mundial. E, com a concorrência de novas potências, a Grã-Bretanha buscava salvar sua economia capitalista, tendo como saída principal a expansão e a dominação imperial efetiva. Como aponta E. Hobsbawm,

o imperialismo não era coisa nova para a Grã-Bretanha. *O que havia de novo era o fim do virtual monopólio britânico no mundo subdesenvolvido*, e a consequente necessidade de se delimitar formalmente regiões de influência imperial, a fim de alijar concorrentes em potencial; frequentemente antes de quaisquer perspectivas reais de lucro econômico.⁴⁸

⁴⁷ *Idem*, págs. 631-632.

⁴⁸ HOBBSAWM, Eric J. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense, 2011. Págs. 122-123, grifo meu.

Ao analisarmos de perto os rendimentos e as transações financeiras e comerciais da época, percebemos outra especificidade do imperialismo britânico. Segundo E. Hobsbawm,

cerca de 80% do comércio europeu durante todo o século XIX, importação como exportação, era feito com outros países desenvolvidos; o mesmo é verdade no que tange aos investimentos europeus no exterior. A parcela dos investimentos destinada a países ultramarinos era majoritariamente direcionada a um pequeno número de economias em desenvolvimento rápido, sobretudo povoadas por descendentes de europeus (...) bem como, é claro, aos EUA.⁴⁹

Na verdade, os investimentos dos capitalistas britânicos – assim como os de todos os outros capitalistas – visavam os mercados consolidados das potências industriais, que proporcionavam facilidades e segurança na hora do seu retorno. Deveriam ser investidos em áreas mais desenvolvidas, onde o lucro era mais garantido e onde perpetuaria o movimento do capital, tanto a sua reprodução como a sua circulação. As potências buscavam desenvolver suas novas posses coloniais, mas apenas até um estágio em que estas se constituíssem em economias complementares à metropolitana (como mercados consumidores e fornecedores de matérias-primas). Ao mesmo tempo, os investimentos em nações desenvolvidas (a construção de estradas de ferro é um grande exemplo disso) se ampliam, justamente pela maior complexidade dessas economias fornecer maiores oportunidades de investimento. E a relação entre investimento e política nesse último caso também se dava de outra maneira já que, por exemplo, o terço de capital inglês investido nos EUA de maneira alguma alterava a política interna ou externa americana na época. Capital monopolista e Estado imperial se combinavam de formas diferentes de acordo com o seu destino, às vezes com maior preponderância do poder econômico, às vezes do poder político, numa relação orgânica e dialética.

Feita essas ressalvas, cremos ser mais acertado vincular a expansão imperial, no caso britânico, à delimitação de mercados consumidores de mercadorias, mais do que à busca por receptores de empréstimos e investimentos de capital. Levando isso em conta, fica claro o movimento da economia britânica no período. Os chamados “termos de troca” tinham influência decisiva nos rumos dessa economia, por esta ser cada vez mais dependente do mercado externo para a obtenção de matérias-primas. Durante a fase de

⁴⁹ HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. Pág. 111.

supremacia industrial britânica, 90% das importações líquidas eram constituídas de produtos primários, e 75% das exportações eram de produtos manufaturados. Sendo assim, se por acaso os termos de troca favorecessem a Grã-Bretanha (matérias-primas mais baratas), isso beneficiaria o barateamento de custo dos seus manufaturados mas, ao mesmo tempo, suas exportações diminuiriam, posto que a renda dos países importadores (cujas rendas dependiam do preço da matéria-prima exportada) diminuiria. Do ponto de vista dos industriais britânicos, convinha ao país comprar caro e não barato, pois assim estariam aumentando a renda dos consumidores de suas exportações. Como nos explica Maurice Dobb,

qualquer movimento nessas relações apresentava uma importância crucial, pois tal proporção de preços influenciava o nível dos custos industriais, diretamente *via* preços das matérias-primas e, mais indiretamente, *via* preço da subsistência dos trabalhadores, em referência ao nível de preços de venda industriais, afetando assim a margem de lucro disponível.⁵⁰

Como isso acontecia com frequência, a balança de pagamentos britânica cada vez mais dependia, para ter superávit, de outras rendas que não do comércio de mercadorias. Apenas nesse sentido podemos falar em um “estado parasitário” britânico, como queria Lenin⁵¹: no crescimento das exportações financeiras, no aumento da complexidade da economia britânica, com suas relações com o mercado externo cada vez mais estabelecidas e diversificadas. Mas a base da economia britânica, de onde se originavam os capitais que seriam depois exportados, ainda eram suas indústrias e seu comércio.

Esse breve panorama serviu para situar o império inglês no contexto do capitalismo do século XIX, que passava por importantes mudanças. Apesar das ressalvas levantadas, não descartamos o peso e a importância das colônias para a economia do complexo imperial inglês. A manutenção de colônias e a delimitação de um mercado específico monopolizado eram essenciais para a economia inglesa, beneficiando diretamente as classes envolvidas nos empreendimentos coloniais, ligadas ao mercado externo. O convencimento do restante da sociedade inglesa de que a dominação imperial formal era legítima e necessária passou a fazer parte da pauta política.

⁵⁰ DOBB, Maurice, *A Evolução do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980. Pág. 319.

⁵¹ LENINE, Vladimir. I. *op. cit.*, especialmente a seção VIII, “O Parasitismo e a Decomposição do Capitalismo”, págs. 649-656.

Passaremos agora a exposição teórica dos principais pontos concernentes à questão da ideologia, e das suas relações orgânicas com o modo de produção material da vida social. A análise singular de Antonio Gramsci⁵², somada às contribuições valorosas de Eric Hobsbawm⁵³, Raymond Williams⁵⁴, Lucien Goldmann⁵⁵ e István Meszáros⁵⁶ nos servem de ponto de partida.

2 – GRAMSCI E O ESTADO AMPLIADO: APONTAMENTOS TEÓRICOS.

A partir da segunda metade do século XIX, segundo Hobsbawm, no cenário europeu,

tornou-se evidente que a democratização, ou pelo menos a crescente e ilimitada eleitorização da política, era inevitável. Tornou-se igualmente óbvio – pelo menos a partir da década de 1880 – que onde se concedesse a participação política, mesmo a mais nominal, ao homem comum como um cidadão (...) não se poderia mais confiar em que ele desse lealdade automática e apoio aos seus superiores e ao Estado. (...) E simultaneamente, como exemplificam as guerras modernas, os interesses estatais dependiam agora da participação dos cidadãos comuns em um grau não considerado antes. (...) A democratização da política – ou seja, de um lado a extensão crescente do voto (masculino) e de outro a criação de um Estado moderno – colocava a questão da nação e dos sentimentos do cidadão em relação àquilo que ele considerava como sua ‘nação’, a sua ‘nacionalidade’ ou outro centro de lealdade, no topo da agenda política.⁵⁷

Na Inglaterra, esse período de ampliação da democracia, com sucessivos atos parlamentares que aumentaram o número de votantes, ainda que timidamente, além da curva irreversível em direção à urbanização plena – em 1851, pela primeira vez na história a população urbana inglesa ultrapassava a rural – e a ampliação de um corpo burocrático voltado para as questões sociais relacionadas à intensa industrialização do país, coincidiu com a expansão imperialista britânica, que se deu de modo mais incisivo a partir de 1870. Como apontado na citação acima, o engajamento da população com

⁵² GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987; *Cadernos do Cárcere (vols. 2,3,4)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

⁵³ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011; HOBBSAWM, Eric J. & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012; HOBBSAWM, Eric J., *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

⁵⁴ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979; *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

⁵⁵ GOLDMANN, Lucien. *Epistemologia e Filosofia Política*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

⁵⁶ MESZÁROS, István. *O Poder da Ideologia*. São Paulo, Boitempo, 2012.

⁵⁷ HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. Págs. 97-98.

relação a esse novo estado capitalista era cada vez mais requerido, seja devido aos impostos, à sua participação nas eleições ou ao seu peso nas convocações militares, e já não se dava a partir dos antigos pressupostos ideológicos. Com a chamada eleitorização da política, e um aumento dos canais de participação e contato entre Estado e sociedade (censos, agências e ministérios do governo, impostos, correios, escolas) a adesão dos cidadãos deveria se dar de tal modo que se garantisse a longevidade desse apoio. Uma adesão baseada na força repressiva e na coerção pura e simples se fazia fora de propósito, com o elemento ideológico assumindo papel essencial nesse novo modo de fazer política do fim do século XIX.

Para Antonio Gramsci⁵⁸, essa nova organização do sistema e do estado capitalistas demandava uma nova política e uma nova relação de classes, mediada agora por novos aparatos. Gramsci, ao analisar o Estado burguês moderno, pensa-o a partir da noção do Estado ampliado, que conteria a união entre sociedade política e sociedade civil. Com o desenvolvimento da sociedade civil, exemplificada pela difusão de organizações de massa, uma maior participação popular na política com a fundação dos partidos operários e a ampliação do sufrágio e da imprensa, abre-se uma nova esfera de mediação entre as classes componentes da sociedade capitalista. Ao desenvolver a noção inicial dos pensadores clássicos do marxismo, Gramsci está atento às mudanças da sociedade de seu tempo, em especial ao reconhecer a maior socialização da política sob o capitalismo desenvolvido. Com essa maior participação social na política, cada vez mais a sociedade política (chamada também de Estado restrito, representada pela burocracia executiva e policial-militar, e cujo papel historicamente foi o do aspecto coercitivo) deve dividir a tarefa de manter a sociedade coesa com a sociedade civil (cuja principal via de atuação são os aparelhos privados de hegemonia). E o principal papel desses aparelhos privados de hegemonia é fornecer o consentimento da sociedade, a adesão voluntária dos indivíduos ao projeto societário da classe dominante, através de um projeto político, econômico e ideológico consistente. É importante ressaltar que os projetos são formulados e reformulados nas lutas em sociedade. Não se pode excluir o processo de luta de classes, pois estes perpassam ambas as esferas. Também não se deve excluir uma esfera da outra: sociedade política e sociedade civil trabalham juntas, ainda que por meios diferentes, para manter a coesão da sociedade em questão. É através

⁵⁸ GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, *passim*.

desses mecanismos que a burguesia industrial e mercantil inglesa conseguiu implementar a sua concepção de mundo como hegemônica em fins do século XIX.

O conceito de hegemonia gramsciano é central para empreendermos nossa análise. Ao partirmos da noção de Estado elaborada por Gramsci, que incorpora elementos novos em sua análise, levando em conta o contexto em que escrevia, percebemos como não é por mero acaso que a filosofia, a ciência, a historiografia e a política da época sofrem importantes modificações. A ampliação desse Estado, cujo papel de convencimento ideológico ganha cada vez mais importância e proeminência se comparado com o passado, não deve ser confundida com algum suposto esquecimento do caráter de classe do Estado capitalista. Pelo contrário, ao apontar a existência de duas instâncias estatais (a sociedade política e a sociedade civil), Gramsci busca entender e aprofundar sua compreensão da dominação burguesa nas sociedades europeias do século XIX e XX. Como ressalta Carlos Nelson Coutinho, “[sociedade política e sociedade civil] servem para conservar ou promover uma determinada base econômica, de acordo com os interesses de uma classe social fundamental... Mas o *modo* de encaminhar essa promoção ou conservação varia nos dois casos”.⁵⁹ Em sua exposição sobre o conceito gramsciano de hegemonia, Raymond Williams é claro ao afirmar que

o termo não se limita a questões de controle político direto, mas busca descrever um predomínio mais geral que inclui, como uma de suas características centrais, um modo particular de ver o mundo, a natureza humana e as relações. (...) Hegemonia depende, para seu domínio, não apenas de sua expressão dos interesses de uma classe dominante, mas também de sua aceitação como “realidade normal” ou “senso comum” por aqueles que, na prática, lhe são subordinados (...). A ênfase na hegemonia e no hegemônico passou a incluir os fatores culturais, além dos políticos e dos econômicos; (...) A ideia de hegemonia, em seu sentido amplo, é portanto especialmente importante nas sociedades em que a política eleitoral e a opinião pública são fatores significativos, e em que se considera que a prática social depende do consentimento de certas ideias dominantes que, na realidade, expressam as necessidades de uma classe dominante.⁶⁰

As modificações no modo de produção capitalista ocorridas ao longo do século XIX e que desembocaram na expansão imperialista precisavam ser *explicitadas* e *aceitas*

⁵⁹ COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Campus, 1992. Pág. 77.

⁶⁰ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. Pág. 200.

por toda a sociedade inglesa. Uma ideologia que justificasse essa expansão fazia-se extremamente necessária: era de vital importância para a burguesia inglesa convencer o resto da sociedade de que a dominação que eles estavam impondo aos povos africanos e asiáticos era correta, necessária e benéfica para ambas as partes. A noção de que os ingleses possuíam uma missão civilizatória, um dever de levar o desenvolvimento político, econômico e cultural aos povos conquistados servia primordialmente aos interesses dessa burguesia ligada ao capital monopolista. Uma nova concepção de mundo, cujo um dos principais pilares era um tipo de militarismo agressivo, xenófobo, racista e militarista, passou a se articular e lentamente foi se estabelecendo como um dos cernes do Estado inglês no século XIX.

O nexos orgânico entre a nova economia capitalista em expansão e as superestruturas ideológicas daí provenientes se fortalece e se desenvolve cada vez mais. Aqui, o papel da sociedade civil na busca por difundir esses novos preceitos e dar-lhes um embasamento consistente é essencial. Para o caso italiano, Gramsci via a Igreja Católica, a imprensa (vista como meios gerais de impressão, englobando jornais, livros, periódicos, revistas, etc) e as escolas como os principais aparelhos privados de hegemonia da sociedade da época. Seria a partir desses aparelhos que a disputa pelo convencimento necessário às políticas dos setores dominantes política e economicamente se daria. No caso inglês não é muito diferente, e focarei aqui no papel essencial das escolas na difusão dessa ideologia imperial e do nacionalismo que caracterizou a política inglesa em fins de século. Fica claro que esse nacionalismo penetra cada vez mais no Estado (entendido em termos gramscianos) e nos seus vários aparelhos, como a imprensa, a literatura, o ensino e a ciência. E, algo de extrema importância para nosso estudo, esse nacionalismo já surge embutido de ideais imperiais, expansionistas e militaristas. Gerações de homens e mulheres na Inglaterra cresceram ouvindo dos pais, lendo nos jornais, aprendendo na escola e lendo na literatura infanto-juvenil que seu país era o centro de um grande império, dono da maior marinha da época, difusor da civilização entre povos incultos em longínquas paragens no continente africano. Na luta pela hegemonia, as frações das classes dominantes ligadas ao expansionismo imperialista, através de seus intelectuais, desenvolveram essa nova concepção de mundo a fim de amalgamar a sociedade em torno de seus objetivos. O convencimento de que todo o processo era justo e necessário contava com a articulação de diversos aparelhos privados de hegemonia da sociedade inglesa do século XIX.

É importante ressaltarmos que o próprio imperialismo em si possuía grande valor de aglutinante ideológico, principalmente no contexto já descrito aqui, em que as modificações nas relações entre os governantes e os governados fez com que o elemento de convencimento se estabelecesse mais firmemente, sem abandonar, é claro, a coerção. O valor de coesão do império é apontado por Hobsbawm quando este indaga:

o que há de mais glorioso que conquistas de territórios exóticos e raças de pele escura, sobretudo quando normalmente era barato dominá-los? De forma mais geral, o imperialismo encorajou as massas, e sobretudo as descontentes, a se identificarem ao Estado e à nação imperiais, outorgando assim, inconscientemente, ao sistema político e social representado por esse Estado justificação e legitimidade. Numa era de política de massa, mesmo os sistemas antigos precisavam de nova legitimidade, (...) o império era um excelente aglutinante ideológico. (...) É impossível negar que a ideia da superioridade em relação a um mundo de peles escuras situado em lugares remotos e sua dominação era autenticamente popular, beneficiando assim, a política do imperialismo.⁶¹

Reitero aqui o ponto principal: para garantir o apoio de toda a sociedade inglesa aos empreendimentos imperialistas, um nacionalismo militarista e expansionista era essencial nesse período histórico do capitalismo, tornando-se a ideologia orgânica apropriada a ele. O vínculo orgânico que venho demonstrando até aqui é o que torna esse nacionalismo, imbuída de expansionismo imperial, central para o nosso trabalho. Segundo Gramsci,

é necessário, por conseguinte, distinguir entre ideologias historicamente orgânicas, isto é, que são necessárias à uma determinada estrutura, e ideologias arbitrárias, *racionalistas*, 'desejadas'. Na medida em que são historicamente necessárias, as ideologias têm uma validade que é validade 'psicológica': elas 'organizam' as massas humanas, formam o terreno sobre o qual os homens se movimentam, adquirem consciência de sua posição, lutam, etc.⁶²

Esse valor de aglutinante ideológico e organizacional das ideologias é notório. É a partir delas que os cidadãos ingleses interpretam a realidade na qual estão inseridos e tomam consciência do mundo que os cerca. Seu surgimento se liga íntima e organicamente às necessidades da época. Concordamos com Lucien Goldmann quando

⁶¹ HOBBSAWM, Eric J. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009. Págs. 105-106.

⁶² GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987. Págs. 62-63.

este diz que “um fato social, humano, só pode ser compreendido pelo conjunto das relações em que está inserido, pelas suas relações com os grupos humanos que o criam”⁶³ e que estes fatos devem ser vistos como “nascidos de uma necessidade racional numa dada época, mas condenados a perder qualquer racionalidade devido à transformação das condições sociais que o engendraram”.⁶⁴ A ligação orgânica entre o nacionalismo imperial e a expansão capitalista e da democracia no século XIX não deve ser ignorada. Num trabalho mais recente, mas partindo do mesmo aporte teórico, lembra István Meszáros que “as principais ideologias levam a marca muito importante da *formação social* cujas práticas produtivas dominantes (...) elas adotam como definitivo quadro de referência”.⁶⁵

Para concluir esse primeiro item, reporto-me ao trabalho de Raymond Williams, de vital importância no que tange aos temas abordados nos próximos itens. Partindo do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci, levando em conta os diversos processos sociais que as disputas dentro de uma sociedade envolvem, Williams explicita os mecanismos atuantes nesse processo de hegemonização. Importante notar, de início, que a própria hegemonização é vista como um processo ativo e em constante movimento, se constituindo numa “interligação de valores, práticas e significados que de outro modo estão separados e são mesmo díspares, e que ela especificamente incorpora numa cultura significativa e numa ordem social efetiva”.⁶⁶ Williams aponta elementos importantes para a continuidade desse processo de hegemonização, sendo o elemento da “tradição” vital para o nosso objetivo aqui. O autor percebe o caráter seletivo da “tradição”, definindo-a como uma “versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural”.⁶⁷

As tradições, que se relacionam diretamente com o passado, são seleções deliberadas desse passado, não fazendo uso deste em sua totalidade. Essas seleções são feitas com objetivos específicos no presente. Seguimos Williams quando este diz que

de toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros

⁶³ GOLDMANN, Lucien, *op. cit.*, pág. 139.

⁶⁴ *Idem*, pág. 100.

⁶⁵ MESZÁROS, István, *op. cit.*, pág. 67.

⁶⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*, Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979. Pág. 118.

⁶⁷ *Ibidem*.

significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como 'a tradição', 'o passado significativo'. O que temos, então, a dizer sobre qualquer tradição é que nesse sentido ela é um aspecto da organização social e cultura *contemporânea*, no interesse do domínio de uma classe específica. É uma versão do passado que se deve ligar ao presente e ratificá-lo. O que ela oferece na prática é um senso de *continuidade predisposta*.⁶⁸

Passaremos agora ao próximo item, onde veremos na prática como esse processo de seleção do passado e de formação de tradição se deu na Inglaterra de fins do século XIX, num movimento que envolveu grande parte dos aparelhos da sociedade civil e da sociedade política da época.

3 – IMPERIALISMO, IDEOLOGIA E ENSINO DE HISTÓRIA: OS PRIMÓRIOS DA HISTORIOGRAFIA INGLESA NO SÉCULO XIX.

Ao se indagar sobre a maneira pela qual novas concepções de mundo se difundem e se tornam populares, Gramsci apontou que

neste processo de difusão (que é, simultaneamente, de substituição do velho e, muito frequentemente, de combinação entre o novo e o velho), influem (...) a forma racional em que a nova concepção é exposta e apresentada, a autoridade (...) do expositor e dos pensadores e cientistas nos quais o expositor se apoia, a participação na mesma organização daquele que sustenta a nova concepção.⁶⁹

Partirei desse princípio para analisar a forma com que a ideologia imperial ganhou força entre diversos historiadores da época e se expandiu para o ensino primário e secundário ingleses, e como essa mudança ocasionou impactos na educação e na formação das gerações futuras. Pois, como ressaltou Gramsci,

é possível dizer que o valor histórico de uma filosofia pode ser “calculado” a partir da eficácia “prática” que ela conquistou (...). Se é verdade que toda filosofia é a expressão de uma sociedade, ela deveria reagir sobre a sociedade, determinar certos efeitos, positivos e negativos. A medida em que

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, pág. 25.

ela reage é justamente a medida de sua importância histórica, de não ser ela “elucubração” individual, mas “fato histórico.”⁷⁰

A importância prática das ideias, sua relação com a realidade concreta, seu valor como *fato histórico* é o que nos interessa. Já demonstrei a necessidade estrutural de uma ideologia que explicasse e justificasse a expansão imperial inglesa. Os estudos de John M. Mackenzie⁷¹ apontam os esforços de diversas instâncias da sociedade civil em prol da difusão da ideologia imperial pela sociedade, chegando a afirmar inclusive que as propagandas produzidas diretamente pelo governo não eram tão difundidas pois não seriam necessárias, visto o intenso esforço das associações e organizações não governamentais da sociedade civil. Para o historiador, essas associações desde o início apresentam e reconhecem para si um claro papel propagandístico, sendo propaganda entendida aqui como

a transmissão de ideias e valores de uma pessoa, ou um grupo de pessoas, para outro, com a intenção específica de influenciar as atitudes dos destinatários de certa maneira que os interesses dos autores sejam favorecidos. Apesar de ser uma ação velada, buscando influenciar pensamentos, crenças e ações apenas de modo sugestivo e não impositivo, é consciente e deliberada.⁷²

Estamos num ponto em que há uma divisão tênue entre duas noções: de um lado, pode se ver essas deliberações e atitudes como simples “reforço e autodifusão do *ethos* do período, uma repetição constante das ideias e preocupações centrais de uma época”⁷³, com uma circularidade não intencional, não comprometida e involuntária de determinadas ideias. Do outro, posição da qual nos aproximamos, como “manipulação consciente por parte daqueles que controlavam os poderosos aparelhos comerciais,

⁷⁰ *Idem*, pág. 34.

⁷¹ Em especial MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion (1880-1960)*, Manchester: Manchester University Press, 1984 e MACKENZIE, John M. (org.), *Imperialism and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press, 1986.

⁷² MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire*. Pág. 3. No original: “the transmission of ideas and values from one person, or groups of persons, to another, with the specific intention of influencing the recipients’ attitudes in such a way that the interests of its authors will be enhanced. Although it may be veiled, seeking to influence thoughts, beliefs and actions by suggestion, it must be conscious and deliberate”. Tradução minha.

⁷³ *Idem*, pág. 3. No original: “self-generating ethos reinforcement, a constant repetition of the central ideas and concerns of the age”. Tradução minha.

militares e religiosos oficiais”⁷⁴, que viam a difusão de certo ideário algo imprescindível para a ampliação da base social de apoio às práticas que os beneficiavam. A busca pela condução ideológica da sociedade é vital para os setores envolvidos diretamente no empreendimento imperialista.

Partindo desses pressupostos, podemos entender o surgimento, ao longo do último quarto do século XIX, de uma série de instituições e associações privadas com o intuito de estudar e divulgar os supostos avanços e as vantagens que o Império trazia para a sociedade inglesa, difundindo assim essa ideologia imperial. Num intenso trabalho propagandístico, a maioria dessas associações, como a *Primrose League* e a *Imperial Federation League*, tinha como parte central de seus objetivos a penetração cada vez maior no meio educacional inglês, fornecendo gratuitamente materiais para professores, promovendo palestras, exposições e produzindo diversos tipos de produtos que de alguma maneira atraíssem as crianças e jovens ingleses para a sua causa. Para MacKenzie, é devido às intensas pressões desses institutos por mudanças nos currículos de História e Geografia das escolas que terá início de fato o ensino de história imperial nas escolas, acompanhando um movimento que já havia surgido anteriormente nas universidades.⁷⁵ A partir daí, percebe-se o papel cada vez mais proeminente da visão de mundo imperial na propaganda, entretenimento e educação de fins do século XIX e começo do século XX.

MacKenzie não foca seu estudo apenas na disciplina História, dando especial atenção para a Geografia, muito popular na época entre os estudantes justamente por dar mais atenção aos fatos recentes, e ganhar assim um viés “político” ao abordar as atualidades. Já a História, voltada exclusivamente para o passado, era vista como supérflua. A visão de mundo imperial ainda não era difundida nas escolas: prova disso é o fato de que a história do império e das colônias não fazia parte dos currículos escolares. Muitos analistas da época argumentavam que a inclusão da história do império nos currículos tornaria a disciplina História muito mais atraente e popular entre os estudantes, visto que possuía claro apelo heroico se fosse abordada a partir de determinados pontos de vista que enfatizassem os feitos militares, por exemplo.

⁷⁴*Idem*, pág. 3. No original: “conscious manipulation on the part of those who controlled the powerful religious, commercial, military, and official agencies”. Tradução minha.

⁷⁵ Para mais sobre a relação entre as sociedades de propaganda imperial e o ganho de importância dos estudos imperiais, ver MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire*, em especial o capítulo 6 *Imperial propaganda societies and imperial studies*, págs. 147-172.

Ao logo da segunda metade do século XIX, a historiografia inglesa sofreu modificações semelhantes. Se antes, como afirma John MacKenzie, “os textos de história eram escritos visando única e exclusivamente a elite, com a classe trabalhadora sendo abordada com escárnio e responsabilizada ela própria pelos seus problemas”⁷⁶, a partir desse período mudanças significativas no tom e na abordagem da historiografia se fizeram presentes, com a difusão de uma interpretação liberal da história inglesa, onde o comércio e os negócios eram glorificados, e a história da Inglaterra era vista como o triunfo de uma classe média cujos principais motes eram a liberdade e as reformas governamentais que engrandeciam o Estado inglês e demonstravam sua clara superioridade com relação às outras nações. Mostra clara disso foi a mudança de enfoque das figuras militares, antes desprezadas e agora exaltadas como heróis nacionais, como o almirante Nelson⁷⁷ e o marechal Wellington⁷⁸. Em contrapartida, políticos que de alguma maneira falharam em algum ponto concernente ao império eram execrados e ignorados no panteão de heróis nacionais. Certos temas que trariam algum embaraço para essa linha de raciocínio passaram a ser mais ignorados – como a Guerra Civil ou os tempos do tráfico escravo e da atuação dos piratas – enquanto que temas como patriotismo, militarismo, monarquia e, é claro, a expansão imperial, se tornarão temas centrais para essa nova historiografia.

Para além dos temas e objetos abordados, outra mudança crucial concernindo ao método e ao tom dessa historiografia aconteceu, ficando mais visível na última década do século XIX. Anteriormente, os escritos de História basicamente eram grandes compêndios de fatos, dados e estatísticas, o que hoje se chama *evenementielle*, uma história factual pobre em termos interpretativos. O trabalho do historiador se resumia a reunir e descrever fielmente os dados encontrados nos documentos oficiais da época, um trabalho imensamente investigativo mas pouco interpretativo. Segundo MacKenzie, “é contra esta abordagem da História que vários propagandistas do império e autores de

⁷⁶ MACKENZIE, John M., *Propaganda and Empire*. Pág. 176. No original: “History texts were written only for an elite. In them, the working-class were viewed with scorn, and depicted as largely responsible for their own problems”. Tradução minha.

⁷⁷ Almirante que comandou a marinha britânica na famosa batalha de Trafalgar, ocorrida em 1805, na qual a Inglaterra venceu a esquadra franco-espanhola num dos duelos mais decisivos das chamadas guerras napoleônicas. Apesar da morte em batalha do almirante, a ameaça de uma invasão napoleônica ao território inglês foi enfim repelida, e Nelson (1758-1805) foi alçado ao panteão dos grandes heróis nacionais.

⁷⁸ Arthur Wellesley (1769-1852), 1º Duque de Wellington, comandou os exércitos aliados na vitória na batalha de Waterloo, que acabou de vez com as pretensões expansionistas de Napoleão no continente europeu. Exerceu o cargo de primeiro-ministro entre 1828 e 1830 e depois por um breve período em 1834. Permaneceu comandante-em-chefe do Exército britânico até sua morte.

livros didáticos e livros voltados ao método do ensino da História se voltaram no fim do século. É nesse momento que uma interpretação ideológica em particular é introduzida nos textos desse tipo”.⁷⁹ Essa interpretação ideológica buscava exaltar o império, interpretando a história inglesa como uma marcha unívoca em direção a ele, visto como a culminação da história e do desenvolvimento do Estado inglês. Uma narrativa única, unidimensional e direcionada explicava os séculos de história precedente tendo por mote o império tal como existia no século XIX. Os textos atravessados por essa interpretação ideológica imperial, ao contrário dos anteriores, tratavam das colônias unificando-as sob a mesma bandeira da formação e expansão continuadas do império britânico, como se o horizonte final do Estado inglês sempre houvesse sido o império. Uma abordagem teleológica da História passou a vigorar, julgando os personagens a partir das suas contribuições positivas ou negativas com relação ao império. Uma História nesses moldes, pensada por imperialistas para formar imperialistas, teria sua popularidade e sua “veracidade” atestadas à medida que o império inglês se expandisse e se desenvolvesse, algo que de fato aconteceu ao longo do século XIX e no começo do XX. E, em contrapartida, ao formar gerações imbuídas desse *ethos* imperial, cuja principal crença era a da relação vital entre sua nação, seu Estado e seu império, com essas três coisas se confundindo e se tornando sinônimos, ficava garantida a manutenção do império com a formação desse exército renovador das forças imperiais. Uma seleção deliberada do passado, orientada pelas demandas do presente, acaba por formar uma tradição historiográfica, como descreveu Raymond Williams. Lecky, Macaulay e Seeley eram os historiadores mais citados nos livros didáticos, e suas obras deixavam claro sua posição ideológica: a marcha em direção ao estabelecimento do império era o tema central e o clímax da história nacional. Além disso, a História era vista como antídoto aos problemas políticos da Inglaterra, o principal meio de se alcançar o consenso nacional de classe e partidário, permitindo ao país superar momentaneamente os conflitos sociais e políticos que pareciam tomar conta do país ao longo do século XIX. Aqui, se faz precisa a definição de Meszáros, que diz que

o que se espera das autoimagens da ideologia dominante não é o *verdadeiro* reflexo do mundo social, com a representação objetiva dos principais agentes

⁷⁹ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire*. Pág. 176. No original: “It was against this approach that so many imperial propagandists and writers of text books of teaching method railed at the end of the century. It is at this time that a single ideological slant is introduced to all such texts”. Tradução minha.

sociais e seus conflitos hegemônicos. Antes de tudo, eles devem fornecer apenas uma explicação *plausível*, a partir da qual se possa projetar a *estabilidade* da ordem estabelecida. É por isso que a ideologia dominante tende a produzir um quadro categorial que *atenua* os conflitos existentes e *eterniza* os parâmetros estruturais do mundo social estabelecido.⁸⁰

Outro aspecto importantíssimo e complementar a essa mudança de abordagem com relação à história inglesa era algo muito mais subjetivo, mas que igualmente afetaria as gerações de estudantes ingleses de maneira profunda: tratam-se das indicações dos Conselhos e Ministérios da Educação sobre os objetivos do ensino de História e sobre as estratégias metodológicas e didáticas que deveriam ser adotadas em sala de aula. Inúmeros livros didáticos foram lançados na época, contendo diretrizes específicas aos professores e muitos desses livros possuíam pontos convergentes: para a maioria, o objetivo principal do ensino de História seria inculcar patriotismo e cidadania, além de prover desenvolvimento moral. O ensino de História nesses moldes seria crucial para o desenvolvimento das novas gerações, seu aperfeiçoamento como cidadãos, fornecendo o conhecimento necessário para o desenvolvimento do Estado, da nação e de suas instituições no futuro. Nesses manuais destinados a professores, estes eram aconselhados a enfatizar lições morais e episódios de demonstração de força por parte de estadistas ingleses, exaltando e difundindo o patriotismo a partir de certas figuras históricas que possuíam em comum uma participação ativa e positiva na formação do império britânico. Em sala, os professores eram orientados a exaltar a biografia desses grandes personagens imperiais, com grande atenção aos heróis militares, cada vez mais relacionando o sucesso nas guerras com o destino e a grandeza do império. Nacionalismo, imperialismo e militarismo se misturavam nesse *ethos*. Professores eram aconselhados a exaltar a contribuição da marinha e do exército na formação e na defesa do império. Deveriam também buscar inculcar nos estudantes um dever patriótico com relação ao império. Os ganhos auferidos desse esforço eram óbvios: reforçar esse sentimento nacionalista e militarista garantiria a participação e a entrada maciça de jovens comprometidos com a causa imperial nas Forças Armadas. A contínua reiteração das relações intrínsecas entre o Estado inglês, o império e as Forças Armadas formavam o núcleo central do nacionalismo inglês no século XIX, essencial

⁸⁰ MESZÁROS, István, *op. cit.*, p. 69.

para a manutenção do sentimento imperial entre as massas, ampliando a base social de apoio desse império.

Outros pontos desse *ethos* eram igualmente necessários à justificação e explicação da dominação imperial, e também penetravam cada vez mais nas salas de aula, como por exemplo a questão do darwinismo social e do racismo, temas presentes nas aulas de Geografia. Certos livros afirmavam que era dever da Geografia aplicar a teoria evolutiva de Darwin ao estudo das sociedades humanas, “expondo a teoria convencional da progressão de sociedades caçadoras e coletoras para sociedades sedentárias e finalmente para sociedades industriais, unindo darwinismo social e determinismo ecológico”.⁸¹ A visão, típica do início do século XIX, de que os africanos eram seres infantis e indolentes devido a abundância de recursos naturais no mundo tropical, perpetuou-se no século XX em grande parte devido aos esforços de professores primários e secundários.

A teoria social de Herbert Spencer, surgida em 1850, também já se estabelecera nos meios científicos, a ponto de influenciar igualmente os textos dos livros didáticos. De acordo com ela, a competição era uma força criadora e seus resultados poderiam ser vistos já na sua época: empresas mais rentáveis engolindo empresas falidas, a sobrevivência de indivíduos mais aptos dentro de uma mesma sociedade, o domínio de nações “civilizadas” sobre povos “bárbaros”. O racismo que advém daí – a ideia de que certas raças seriam ontologicamente superiores a outras e de que essas raças superiores tinham o direito e o dever de exercer seu domínio sobre as outras, a partir da própria desumanização das raças consideradas inferiores – serve como justificação ideológica da expansão europeia para as terras africanas e asiáticas. Era muito mais fácil e cômodo para os espíritos europeus dominarem indivíduos que eles não consideravam como iguais a si, e sim como “sub-humanos”.

Peter Gay⁸², no entanto, nos mostra que esse “racismo científico”, influenciado em grande parte pelos estudos de frenologia de Cesare Lombroso e sua teoria do “criminoso nato”, estava longe de ser unanimidade nos meios científicos europeus. O autor discute inclusive a pretensa científicidade dos argumentos em prol do racismo, apontando para outras teorias científicas da mesma época que, no caminho oposto,

⁸¹ MACKENZIE, John M., *Propaganda and Empire*, pág. 184. No original: “Each text laid out the conventional progression from hunting to pastoral to agricultural and finally industrial societies, larding this Social Darwinism with a strong dose of ecological determinism”. Tradução minha.

⁸² GAY, Peter, *A Experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – O Cultivo do Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, *passim*.

argumentavam contra as teorias racistas. Porém, na medida em que o século XIX avançava, o pensamento racista se tornaria cada vez mais hegemônico nessas sociedades, penetrando em meios de comunicação como a imprensa, na literatura e no ensino escolar, além de influenciar o desenvolvimento de novas disciplinas acadêmicas, como a sociologia, a antropologia e a etnografia. Ao se tornar parte importante do discurso ideológico hegemônico, o racismo se desenvolvia concomitantemente aos contatos dos europeus com povos africanos e asiáticos intensificados pela expansão imperialista.

Com o desenrolar do tempo histórico e as diversas mutações nas relações internas do império, em princípios do século XX, outro ponto da ideologia imperial começou a se destacar nos livros didáticos de História e Geografia: as questões morais e econômicas concernentes à dominação imperial. Professores eram aconselhados a exaltar o valor econômico e moral do Império, ressaltando a interdependência econômica do complexo imperial britânico e o valor moral dessa dominação, cujas “obrigações” eram sintetizadas pela ideia do fardo do homem branco – a noção de que a Europa teria o dever moral de espalhar pelo mundo os seus avanços técnicos, políticos, militares e institucionais. Ao mesmo tempo, a maioria dos livros enfatizava o papel do industrialismo no desenvolvimento britânico e no seu papel de centro do império, apontando para as inúmeras vantagens desse industrialismo. De maneira mais prática, os livros de geografia enfatizavam o papel econômico de cada colônia, mesmo a menor de todas, no complexo imperial britânico, visando demonstrar a interconexão econômica das diversas partes desse complexo. Além disso, os professores eram incentivados a estimular os interesses dos estudantes no império apontando de que maneira os alimentos ou as roupas consumidas pelos alunos eram feitas a partir de matérias-primas provenientes das colônias. Essa abordagem “cotidiana” do império seria umas das principais estratégias dos professores para atizar a curiosidade dos estudantes e tornar o império algo mais palpável para eles, trazendo-o para a sua realidade. O objetivo implícito aqui permanecia o mesmo: garantir apoio ao império por parte das novas gerações, mas agora enfatizando o lado econômico dessa relação. Essa abordagem do império, ressaltando a interconexão econômica entre a metrópole e as colônias, perduraria até a década de 1940, enfatizando a autonomia econômica do império e sua autossuficiência no quadro da economia mundial.

Se durante a Primeira Guerra a Inglaterra assistiu a um surto de nacionalismo imperial e jingoísta⁸³, mudanças significativas ocorreriam na década de 1930 no âmbito do império, enquanto a abordagem em sala de aula continuava atentando para as conexões econômicas dentro do império. Em dezembro de 1931 foi assinado o Estatuto de Westminster, que garantia a independência política e a igualdade jurídica dos domínios brancos, notadamente Austrália, Canadá e Nova Zelândia, além de instituir certas determinações legais com relação à Comunidade Britânica de Nações (*British Commonwealth of Nations*⁸⁴). No ano seguinte, a Convenção de Ottawa, no contexto da grande depressão de 1929, estabeleceu tarifas alfandegárias para produtos provenientes de fora do império, dando preferência aos artigos internos. Nesse contexto, de acordo com John Mackenzie⁸⁵, os livros didáticos começam a abordar a instituição da *Commonwealth*, apresentando esta como uma precursora da Liga das Nações, e um exemplo claro de como uma comunidade internacional multiétnica poderia funcionar. Porém, a ênfase na interligação econômica permanecia forte: professores continuavam a ser aconselhados a mostrar para seus alunos a proveniência das matérias-primas que compunham suas roupas ou seus alimentos. Se a ênfase ao militarismo agressivo do século XIX vinha aos poucos sendo abandonada, a guerra e o esforço militar ainda eram vistos e abordados como vitais para o império, agregando agora outras noções. Como apontou Mackenzie, “a guerra era uma parte essencial da fundação e da expansão do império, sendo portanto a principal fonte da grandeza britânica. Ao mesmo tempo, o

⁸³ Jingoísmo é uma doutrina surgida na segunda metade do século XIX, no contexto da expansão imperial, englobando nacionalismo, belicismo, expansionismo e racismo. Seu nome foi herdado da canção *By Jingo*, composta por G. W. Hunt em 1877 visando retratar a crise diplomática entre Rússia e Inglaterra do mesmo ano, quando os primeiros ameaçaram tomar Constantinopla, entreposto chave para as rotas do comércio britânico tanto no Mar Negro como no Mediterrâneo. Canção síntese da tradição nacionalista chauvinista do *music hall* britânico, a canção fez muito sucesso na época.

⁸⁴ A Comunidade Britânica de Nações é uma organização intergovernamental composta por 53 países-membros independentes. Os Estados-membros cooperam num quadro de valores e objetivos comuns, que incluem a promoção da democracia, direitos humanos, boa governança, Estado de Direito, liberdade individual, igualitarismo, livre comércio, multilateralismo e a paz mundial. A *Commonwealth* não é uma união política, mas uma organização intergovernamental através da qual os países com diversas origens sociais, políticas e econômicas são considerados como iguais em status, tendo como chefe o monarca reinante no Reino Unido, cargo atualmente exercido pela rainha Elizabeth II. Idealizada em fins do século XIX como um órgão capaz de reunir os integrantes mais independentes do império inglês – notadamente os domínios brancos – a partir do pós-1945, passou a servir como ponto de integração e bloco comercial com a onda de independência que varreu o império britânico. Apenas 2 ex-colônias não aderiram à *Commonwealth*: Brimânia e Áden. Na década de 1950, a *British Commonwealth of Nations* passou a ser conhecida apenas por *Commonwealth of Nations*, numa clara tentativa de desvinculá-la do seu passado imperial.

⁸⁵ Nesse trecho me baseio, em grande parte, nas análises de John Mackenzie no capítulo 7 do seu *Propaganda and Empire*, intitulado *Imperialism and the school textbook*, págs 173-199.

Império era visto como vital para a defesa da metrópole”.⁸⁶ Esse discurso da cooperação militar entre colônia e império, relativamente novo, se repetiria no auge da Segunda Guerra Mundial quando o primeiro-ministro Winston Churchill afirmou que, mesmo se os nazistas lograssem êxito em invadir o território britânico, ele não tinha dúvidas de que o “Império além-mar, armado e protegido pela marinha britânica, irá continuar a luta até que (...) o Novo Mundo agirá para resgatar e libertar o Velho”.⁸⁷

MacKenzie⁸⁸ aponta para a permanência dos métodos e abordagens da historiografia do fim do século XIX no período da Segunda Guerra e no imediato pós-1945. Uma historiografia nacionalista e patriótica, comprometida com as histórias de grandes homens e de eventos-chave – em grande parte guerras coloniais –, componentes da marcha nacional em direção à grandeza imperial, ainda se fazia presente tanto nas salas de aula como nos escritórios de editoras de livros didáticos. A novidade com a qual essas obras se deparam no período do pós-guerra são as primeiras independências ocorridas no interior do império. Os autores e professores teriam que modificar sua abordagem e suas justificativas ao imperialismo, num novo contexto internacional até certo ponto desfavorável a impérios da proporção do britânico. Agora, a dominação imperial era justificada por ter “abolido o tráfico de escravos, e por ter introduzido nas relações entre África e Europa noções de administração de recursos e parcerias comerciais, segundo os quais o império seria visto como voltado para o bem estar geral de todos os seus integrantes”.⁸⁹

Percebe-se que essa historiografia do século XIX – a geração de Seeley e companhia –, que declaradamente assumia seu papel propagandístico com relação ao império e cujos trabalhos abordavam a história inglesa a partir do império, influenciou as gerações posteriores de historiadores e professores, além de permanecer forte dentro do próprio Ministério da Educação, cujos manuais para professores também vinham carregados da visão de mundo imperial do século XIX. Essa visão, adaptando-se às

⁸⁶ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire*, pág. 189. No original: “War was an essential part of the foundation and growth of Empire, and was therefore the source of British greatness. Moreover, the Empire was vital to the defense of the mother country”. Tradução minha.

⁸⁷ Discurso proferido por Winston Churchill na Câmara dos Comuns em 4 de junho de 1940. Disponível em: <http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/speeches-of-winston-churchill/1940-finest-hour/128-we-shall-fight-on-the-beaches>. No original: “our Empire beyond the seas, armed and guarded by the British Fleet, would carry on the struggle, until (...) the New World steps forth to the rescue and the liberation of the old”. Tradução minha. Acesso em 22 de julho de 2014.

⁸⁸ MACKENZIE, John M., *op. cit.*

⁸⁹ MACKENZIE, John M., *op. cit.*, pág. 192. No original: “The abolition of the slave trade, and the concepts of trusteeship and partnership, by which Empire could be seen to be devoted to the well-being of the subordinate peoples”. Tradução minha.

sucessivas mudanças na política do império, sobreviveu até o avançar da década de 1950, quando uma revolução na escrita e no ensino de História teve lugar na Inglaterra, fato que foge aos propósitos desse trabalho abordar.⁹⁰

O nacionalismo inglês do século XIX – imperial, marcial e racista – difundiu-se na sociedade inglesa a partir de diversos canais de mediação, sendo o principal deles, para a minha análise, o ensino primário e secundário. Abordei o material priorizado por John Mackenzie (livros escolares e manuais de professores), que deixavam claro a opção deliberada pela visão de mundo imperial. Salientei o papel fundamental do ensino na formação intelectual das novas gerações de cidadãos ingleses. A transmissão de dados, valores e ideologias, conceitos específicos, em suma, uma tradição herdada e seletiva, tem papel essencial no estabelecimento e na perpetuação dessa nova realidade imperial. A difusão dessas ideias se complementava por diversos outros meios, como as histórias em quadrinhos cujo cenário e enredo se passavam nas colônias, as variadas exposições imperiais que ocorreram na época, os museus e sociedades voltadas para a pesquisa e a propaganda do império, a fabricação de itens colecionáveis cuja temática era o império, entre outros. O reforço de estereótipos e valores alimentavam e garantiam a durabilidade dessa visão de mundo imperial, ao mesmo tempo em que garantiam certo consenso político pois, como apontou Hobsbawm, a ênfase no nacionalismo desviava a atração óbvia que os movimentos trabalhista e socialista exerciam nos novos eleitores.⁹¹

No próximo item, analisarei como a historiografia recente, formada numa Inglaterra que assistia a dissolução do seu império, tratou dessa relação entre a ideologia imperial, o mundo material e a sociedade inglesa contemporânea. Mas antes de abordar os trabalhos dessa historiografia, mostraremos alguns primeiros esboços de teorias a respeito das relações entre colônia e metrópole surgidas nas antigas periferias dos impérios europeus no período de suas independências, cujos pressupostos são importantíssimos para o meu trabalho.

4 – HERANÇAS E LEITURAS DO FIM DO IMPERIALISMO.

Na década de 1960, no auge das lutas de libertação nacional levadas a cabo pelas nações afro-asiáticas, Kwame N’Krumah, presidente democraticamente eleito em Gana

⁹⁰ Refiro-me aqui ao grupo de historiadores vinculados ao Partido Comunista da Grã-Bretanha, debatidos com mais pormenores no item 3.2 do capítulo 3.

⁹¹ Ver HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*, em especial o capítulo 3, “A perspectiva governamental”, págs. 93-116.

e depois deposto por um golpe de Estado em 1966, escreve um livro intitulado *Neocolonialismo – Último estágio do imperialismo*, onde dissecou os mecanismos de permanência da dominação econômica, agora não mais dependente da dominação política. Segundo N’Krumah,

em lugar do colonialismo, como principal instrumento do capitalismo, temos hoje o neocolonialismo. A essência do neocolonialismo é de que o Estado que a ele está sujeito é, teoricamente, independente e tem todos os adornos exteriores da soberania internacional. Na realidade, seu sistema econômico e portanto seu sistema político é dirigido do exterior.⁹²

Fica claro que as relações econômicas entre esses países não mudaram qualitativamente. A terminologia, adaptada a um novo contexto, muda, mas a desigualdade permanece. N’Krumah segue expondo características marcantes desse novo fenômeno, dizendo que

o neocolonialismo é também a pior forma de imperialismo. Para aqueles que o exercem, significa o poder sem a responsabilidade e para aqueles que o sofrem, significa exploração sem alívio. *Nos dias do antigo colonialismo, a potência imperial tinha pelo menos que explicar e justificar, internamente, as ações que realizava no exterior.* Na colônia, aqueles que serviam à potência imperial dominante podiam pelo menos esperar a sua proteção contra qualquer ação violenta dos seus opositores. Com o neocolonialismo, nenhum dos dois casos acontece.⁹³

Nos itens anteriores expliquei o porquê dessa necessidade de explicação e justificação interna, e como ela se dava na prática. Na luta pela independência política e econômica do seu país, K. N’Krumah via permanências do passado nas disputas do presente. O novo contexto de Guerra Fria também não ficava de fora das análises dele. Intelectuais tão diferentes em suas formas de pensar e analisar a realidade diversa de seus países, como Aimé Césaire⁹⁴, Frantz Fanon⁹⁵, Leopold Senghor⁹⁶ e tantos outros, escreveram a partir da sua ótica nativa, fosse ela africana ou antilhana. Sob diversas matizes descreveram a realidade como a perceberam na época, tentando forjar uma

⁹² N’KRUMAH, Kwame. *Neocolonialismo – Último Estágio do Imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967. Pág. XI.

⁹³ *Idem*, pág. XIV.

⁹⁴ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

⁹⁵ FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968 e *Peles Negras Máscaras Brancas*, Salvador: EDUFBA, 2008.

⁹⁶ SENGHOR, Leopold. *Um Caminho do Socialismo*, Rio de Janeiro: Record, s/d.

maneira de se relacionar com essa herança recebida do largo período em que estiveram sob dominação europeia. Seus estudos causaram impacto, tendo grande ressonância nas diversas lutas de libertação. Entre todos, parece haver consenso de que o imperialismo causou impactos significativos nessas sociedades, marcando-as profundamente, ainda que os caminhos escolhidos no pós-independência também tenham em muito contribuído para a situação de penúria econômica em que estes países se encontram até hoje.

Nesse momento de formação e *oficialização* das identidades nacionais, pós-independência, narrativas identitárias eram necessárias para os nascentes estados nacionais. Na disputa pela narrativa vencedora, a historiografia elaborava seus mitos nacionais. Esse processo ocorreu no mundo todo, ainda que em temporalidades diferentes. No caso africano, a luta começou a partir da segunda metade do século XX, e o grande mote era o tema da resistência. As primeiras narrativas, citadas anteriormente, exaltavam a resistência à dominação europeia. A construção dos mitos nacionais era pautada ainda pelo conflito com o europeu. Fica claro que isso se constitui em uma grande marca do imperialismo moderno. Apenas recentemente, com os avanços teóricos e metodológicos no campo, é que esse panorama tem mudado.

Os trabalhos de Edward Said, notadamente o seu *Cultura e Imperialismo*⁹⁷, escrito em 1993, colocam importantes questões teóricas que colocam em cheque a noção de que a queda do império teria tido poucos efeitos práticos na metrópole. E. Said nos mostra como as culturas de colonizadores e colonizados se interligam cada vez mais no período imperialista, marcando indelevelmente ambas a partir daí. Como o mesmo diz: “em parte devido ao imperialismo, todas as culturas estão mutuamente imbricadas; nenhuma é pura e única, todas são híbridas, heterogêneas, extremamente diferenciadas, sem qualquer monolitismo”.⁹⁸ Esses “resíduos do imperialismo” (expressão do autor) irão desembocar tanto na violência até certo ponto inevitável dos movimentos de libertação nacional, como no racismo persistente até hoje nas relações Ocidente-Oriente. Para Said, a herança imperial pode ser percebida direta ou indiretamente em diversas atitudes políticas e nas múltiplas manifestações culturais das antigas metrópoles e antigas colônias.

⁹⁷ SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁹⁸ *Idem*, pág. 30.

E. Said⁹⁹ ressalta também que até a época da publicação de sua obra, a grande maioria dos estudos sobre o imperialismo abarcava as esferas política e econômica, dando pouca ênfase aos aspectos culturais desse fenômeno. Os clássicos trabalhos de J. A. Hobson¹⁰⁰, V. I. Lenin¹⁰¹, Rosa Luxemburgo¹⁰², J. Schumpeter¹⁰³, H. Arendt¹⁰⁴ e P. Kennedy¹⁰⁵ enfocavam os movimentos econômicos e os mecanismos políticos que levaram à expansão imperial. Longe de ignorar a importância desses fatores na elaboração e difusão do imperialismo, E. Said nos lembra que:

para os cidadãos da Inglaterra e França oitocentistas, *o império era um grande tema de atenção cultural sem que houvesse qualquer constrangimento. As Índias britânicas e o norte da África francês desempenharam um papel inestimável na imaginação, economia, vida política e trama social das sociedades britânica e francesa (...). Havia estudiosos, administradores, viajantes, comerciantes, parlamentares, exportadores, romancistas, teóricos, especuladores, aventureiros, visionários, poetas, párias e desajustados de toda espécie nas possessões estrangeiras dessas duas potências imperiais, todos contribuindo para formar uma realidade colonial dentro da vida metropolitana.*¹⁰⁶

O valor da obra de Said reside justamente na ênfase dada às relações entre política e cultura imperiais, com ambas se influenciando mutuamente. O autor tem consciência da importância do fator cultural na aceitação interna ao imperialismo: é este fator que em grande parte explica a quase nula oposição interna à política imperialista em países como a Inglaterra e a França no século XIX. Política, economia e cultura são esferas da vida social que não devem ser dissociadas. Uma separação em campos distintos, ainda que seja um recurso metodológico, a meu ver não dá conta de uma visão mais holística do processo. O estudo de cada uma dessas esferas fica muito enriquecido quando se dá conta das profundas e múltiplas relações entre estas, e se tem em mente o caráter de totalidade da realidade social. E. Said tem consciência dessa relação, mas a meu ver, se equivoca no sentido causal que dá a essas relações. Muitas passagens de sua obra

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ HOBSON, J. A. *Imperialism: A Study*, Londres: Cosimo Classics, 2005.

¹⁰¹ LENINE, Vladimir. I. *op. cit.*

¹⁰² LUXEMBURGO, Rosa. *A Acumulação de Capital*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1985.

¹⁰³ SCHUMPETER, Joseph. *Imperialismo e Classes Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

¹⁰⁴ ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁰⁵ KENNEDY, Paul. *Ascensão e Queda das Grandes Potências*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

¹⁰⁶ SAID, Edward W., *op. cit.*, pág. 42, grifos meus.

deixam claro que, para o autor, a cultura imperialista foi o que impulsionou a expansão imperial, afirmando que esta não teria surgido sem aquela. Para mim, compartilhando da visão de V. I. Lenin, Rosa Luxemburgo e outros autores, é o imperialismo – gerado em última instância pela necessidade de expansão territorial do capital bancário e industrial como modo de escapar às crises sistêmicas do capitalismo – que leva a uma cultura imperialista, essa sendo vista como um dos fatores primordiais da aceitação e justificação da expansão imperialista por parte da sociedade, e se retroalimentando e se desenvolvendo a partir do desenvolvimento da expansão, num movimento dialético incessante.

É importante lembrar que, antes de E. Said, outros autores já apontavam a relação intrincada entre colonizadores e colonizados, unidos pelo laço eterno do imperialismo. Esses intelectuais, que presenciaram a eclosão das lutas de libertação nacional na África e na Ásia e tiveram participação direta ou indireta nelas, como Frantz Fanon, Albert Memmi¹⁰⁷ ou Jean-Paul Sartre¹⁰⁸ – os três vinculados ao imperialismo francês –, ressaltaram a importância que o sistema imperial viria a ter nas relações presentes e futuras entre metrópole e colônia, colonizadores e colonizados. Sartre, escrevendo na década de 1950 nos diz que

o sistema [colonial] existe, funciona; o ciclo infernal do colonialismo é uma realidade. Mas essa realidade se encarna num milhão de colonos, filhos e netos de colonos, que foram modelados pelo colonialismo e que pensam, falam e agem segundo os próprios princípios do sistema colonial. Pois o colono é fabricado como o indígena: ele é feito por sua função e por seus lucros.¹⁰⁹

Na mesma conjuntura, A. Memmi, intelectual tunisino, escreve algo parecido, mas a partir da perspectiva da colônia:

a existência do colonialista está por demais ligada à do colonizado, jamais poderá superar essa dialética. Precisa negar, com todas suas forças, o colonizado e, ao mesmo tempo, a existência de sua vítima lhe é indispensável para continuar a ser o que é. Desde que escolheu manter o sistema colonial,

¹⁰⁷ MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

¹⁰⁸ SARTRE, Jean Paul. *Colonialismo e Neocolonialismo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1968.

¹⁰⁹ *Idem*, pág. 36.

deve procurar defendê-lo com mais vigor do que lhe seria necessário para recusá-lo.¹¹⁰

O sistema colonial e imperial criou novas realidades, novas vivências, novas relações entre os Estados, em certos casos até criando novos Estados por si só, de acordo com os interesses e as necessidades da conjuntura. A existência do colono depende do colonizado e vice-versa. Novas ideologias advêm dessas realidades, permeando o imaginário popular e servindo para tornar esta realidade mais inteligível. O homem da época era tocado, direta ou indiretamente, pela expansão imperial. Por mais que não tomasse parte diretamente nos empreendimentos imperiais, esse cidadão fazia parte de uma sociedade que mobilizou suas forças e seus recursos para a conquista de novos territórios e novos povos. Mesmo que realizada atendendo em grande parte as demandas de determinada classe social, essa expansão acaba por unir a nação em torno de um interesse pretensamente comum e universal. Os interesses da burguesia industrial e mercantil britânica acabam se tornando hegemônicos nessa sociedade. Os estudos devem levar em conta essas relações para se chegar a um maior entendimento da construção da cultura e da política britânicas do período.

Busquei nesse item apontar o estudo de diversos teóricos voltados para a questão do imperialismo e suas abordagens a respeito das relações entre metrópole e colônia, sejam ainda no período colonial – como nos trabalhos de E. Said – sejam no período pós-colonial. No cenário europeu o quadro é diferente. Uma análise da historiografia a respeito do assunto mostra que nas antigas metrópoles, esse debate relacionando imperialismo, cultura metropolitana e identidade nacional foi por muito tempo ignorado. No próximo item tratarei da abordagem que o assunto recebeu na historiografia inglesa, enfatizando as duas principais posições a respeito do tema.

5 – OLHANDO PARA DENTRO: UM NOVO ENFOQUE PARA O FIM DO IMPÉRIO.

Por mais que muitos intelectuais ingleses¹¹¹ relacionassem, já no início da década de 1960, decadência nacional e fim do império, o grande debate historiográfico sobre o

¹¹⁰ MEMMI, Albert, *op. cit.*, págs. 57-8.

¹¹¹ SAMPSON, Anthony. *Anatomy of Britain*, Londres: Hodder e Stoughton, 1962; SHANKS, Michael. *The Stagnant Society: A Warning*, Harmondsworth: Penguin, 1961; MANDER, John. *Great Britain or*

fim do império e suas repercussões internas ganha força na academia inglesa apenas partir do fim dos anos 1990. De um lado, vemos certa historiografia afirmar que a queda do império não teve grandes repercussões internas. Arthur Marwick¹¹² e Kenneth Morgan¹¹³, escrevendo obras sobre o pós-guerra na Grã-Bretanha, apontam ocasionalmente as perdas imperiais, geralmente numa perspectiva conservadora, não tratando o fim do império como embate e luta políticos com derrotas para a Inglaterra, mas como mera negociação política.

Já historiadores políticos e econômicos como Bernard Porter¹¹⁴ e David Cannadine¹¹⁵ analisam o império primordialmente em suas obras. Como os próprios títulos das obras deixam claro, porém, os imperialistas ingleses são apresentados como “desleixados”, “desatentos”, “distraídos”, e suas posses imperiais seriam apenas ornamentos, algo sem valor real, apenas artigos de enfeite. O império não teria surgido de um projeto político e econômico, mas por iniciativas privadas, sem seguir uma linha clara, por atos esporádicos. A Grã-Bretanha seria uma nação imperial, mas não uma sociedade imperial. Ambas as análises convergem num ponto: haveria uma perda gradual de peso político por parte do império nas questões internas, o que levou ao pouco impacto do fim do império para a população inglesa e até uma apatia popular com relação ao tema a partir dos anos 1950. O fim do império não teria causado nenhuma reação na metrópole digna de nota.

Sabemos que não foi bem assim. Se, como já foi dito aqui, no auge da Segunda Guerra Mundial, em 4 de junho de 1940, o primeiro-ministro Winston Churchill depositava esperanças na resistência ao Eixo nas colônias britânicas, não era mera retórica. O império britânico era parte central da cultura política inglesa desde o século XIX: a vocação imperial inglesa e seu destino manifesto de liderar o mundo rumo ao reino da razão e da civilização britânicos compunham o cerne da identidade nacional inglesa, tornando assim impossível de se entender essa sociedade – principalmente a partir do século vitoriano – sem se levar em conta a expansão imperialista.

Little England?, Harmondsworth: Penguin, 1963; HARTLEY, Anthony. *A State of England*, Londres: Hutchinson, 1963.

¹¹² MARWICK, Arthur. *British society since 1945*. Londres: Penguin Books, 2003.

¹¹³ MORGAN, Kenneth O. *Britain Since 1945: The People's Peace*. Oxford: University Press, 2001.

¹¹⁴ PORTER, Bernard. *The Absent-minded Imperialists: Empire, Society and Culture in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

¹¹⁵ CANNADINE, David. *Ornamentalism: How the british saw their empire*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

5.1 – Os impactos na metrópole e na cultura popular.

Os estudos de John M. MacKenzie¹¹⁶ demonstram um novo enfoque quanto a questão da queda do império. Partindo da premissa de que o fim do império teve repercussões tanto nas ex-colônias, como também nas antigas metrópoles, novos estudos de diversos historiadores¹¹⁷ – numa análise multidisciplinar e se utilizando de novos objetos de pesquisa – passaram a olhar a questão por uma ótica diversa da que vinha sendo utilizada até então. Estudos de cultura popular, mídias, história da arte, história da educação e da religião, esportes, literatura infanto-juvenil e migração são algumas das diversas fontes e disciplinas que ajudaram a fortalecer essa nova historiografia. O foco é a reação popular ao fim do império, e como essa reação permeou o desenvolvimento cultural da sociedade britânica da época. Sem perder de vista os movimentos e os impactos políticos, econômicos, militares e institucionais que essa mudança trouxe, para este grupo de historiadores, é no âmbito cultural que as tensões com relação ao império se tornam mais visíveis. Segundo esses autores, a ideia imperial se relacionava com a própria formação da moderna sociedade britânica e de seus valores fundamentais. Os ideais sobre o “caráter britânico”, que englobariam noções de dever, serviços, lealdade, deferência, comedimento, se enfraqueciam bastante sem a perspectiva de um império para governar.

Todas as sociedades que passaram pela experiência imperial, seja na posição de metrópole ou na de colônia, se encontram permanentemente marcadas por esse fenômeno. Tanto nas relações entre as nações, como nas relações internas, o imperialismo ainda marca essas sociedades. Analisando as representações do mundo árabe no Ocidente, E. Said aponta para a permanência de filmes e programas de televisão mostrando os “árabes como ‘cameleiros’ frouxos, terroristas e xeques obscenamente ricos”.¹¹⁸ Imperialismo e racismo se retroalimentam mutuamente. Os

¹¹⁶ MACKENZIE, John M. *The Empire of nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester: Manchester University Press, 1997; *Museums and empire: Natural history, human cultures and colonial identities*. Manchester: Manchester University Press, 2010; *The Scots in South Africa: Ethnicity, identity, gender and race, 1772-1914* (com Nigel Dalziel). Manchester: Manchester University, 1997; *Empires of Nature and the Nature of Empires: Imperialism, Scotland and the Environment*. Manchester: Tuckwell Press Ltd, 1997; *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 2011; *The Railway Station: A Social History* (com Jeffrey Richards). Oxford: Oxford University Press, 1988; *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion (1880-1960)*, Manchester: Manchester University Press, 1984.

¹¹⁷ Ver principalmente as coletâneas de ensaios WARD, Stuart (org.), *British culture and the end of empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001 e MACKENZIE, John M. (org.), *op. cit.*

¹¹⁸ SAID, *op. cit.*, pág. 81.

conquistados não poderiam ser analisados em pé de igualdade com os conquistadores: o “outro”, colonizado, nunca poderia ser aceito em sua especificidade nessas condições de dominação e desumanização, em que era visto como mera ferramenta para o desenvolvimento do mundo civilizado, simples receptáculo da cultura europeia, artigo de circo ou infantilizado ao extremo.

Os horrores levados à frente pela causa imperial, pelo seu racismo inerente e pela sua busca incessante por riquezas naturais, anexações territoriais e poder político não podem ser desprezados. Esta época está longe de ser a “idade de ouro da segurança (...) época em que mesmo os horrores eram ainda caracterizados por certa moderação e controlados por certa respeitabilidade”¹¹⁹, como diz Hannah Arendt. Se o período que se estende da década de 1880 até a eclosão da Primeira Guerra Mundial ficou conhecido pelo termo “paz armada”, este se refere ao teatro europeu, onde nenhum conflito sério entre nações ocorreu nesse período de tempo, e é a partir desse ponto de vista que H. Arendt realiza suas análises. No cenário africano, a história foi diferente: campos de concentração na colônia do Cabo, massacres étnicos violentíssimos no Congo Belga, demonstrações de força durante revoltas na Índia e na China são apenas alguns dos resultados do “cultivo do ódio” nas modernas sociedades burguesas, na feliz expressão de Peter Gay. Em sua monumental obra, Gay nos mostra como que, a partir de meados do século XIX, o ódio e a violência com relação a outrem cada vez mais eram legitimados por saberes supostamente científicos na Europa.

Fica claro que o racismo tornou-se institucionalizado a partir de meados do século XIX. Imprensa, literatura, ensino e ciência eram os principais meios para a sua difusão entre a população. Gerações de homens e mulheres na Inglaterra, na França, na Alemanha e em outras metrópoles imperiais cresceram ouvindo dos pais, lendo nos jornais, aprendendo na escola e lendo na literatura infanto-juvenil que seu país era o centro de um grande império, difusor da civilização entre povos incultos em longínquas paragens no continente africano. Stuart Ward argumenta que, “apesar da população britânica não ter uma noção exata a respeito das particularidades do Império, havia um consenso geral sobre o papel predeterminado da Inglaterra no mundo além-mar”.¹²⁰ Esses fatores por si só jogam por terra grande parte da “tese do mínimo impacto” (nome

¹¹⁹ ARENDT, Hannah, *op. cit.*, pág. 153.

¹²⁰ WARD, Stuart, *Introduction*, pág. 4. In: WARD, *op. cit.* No original: “While many people never bothered getting to know the particulars of empire, there was nonetheless a broad consensus about a preordained role in the world beyond Britain’s shores”. Tradução minha.

que Stuart Ward¹²¹ dá aos historiadores que descartavam o impacto do fim do império nas camadas populares, como B. Porter e D. Cannadine), pois, se gerações de ingleses foram forjadas a partir desses preceitos imperiais, são inegáveis as fraturas na cultura da antiga metrópole, causadas pelo desmantelamento do império.

5.2 – O peso político do fim do império.

Analisando fontes oficiais, como os documentos dos partidos trabalhista e conservador, as pesquisas eleitorais e as plataformas políticas lançadas às vésperas das eleições, além das reportagens vinculadas principalmente pela BBC, percebe-se que havia uma preocupação por parte dos políticos com a reação popular ao fim do império. A opinião pública nesse período era extremamente sensível aos acontecimentos no além-mar, e o risco eleitoral que um passo em falso poderia causar era levado em consideração tanto por trabalhistas como por conservadores. Para lidar com o processo de descolonização, o governo inglês teve que se equilibrar entre duas tendências, duas maneiras de lidar com essa questão. Uma postura condescendente, fraca poderia parecer rendição para os cidadãos na metrópole. Ao mesmo tempo, se aparentasse que o controle colonial se baseava essencialmente na coerção e na brutalidade militar, a opinião pública criticaria do mesmo jeito. Os governos britânicos tinham que se “guiar em uma linha tênue de demonstrações firmes de autoridade e controle britânicos, mas sem exagerar na dose”¹²². Nesse contexto, a atitude do governo variava de acordo com as condições específicas de cada território colonizado. A incorporação à *Commonwealth* dos chamados “domínios brancos”, como Austrália, Nova Zelândia e Canadá, por exemplo, contrastou com a severa repressão aplicada às revoltas anticoloniais nas colônias africanas, caribenhas e asiáticas, vide o caso da guerrilha Mau-mau no Quênia e o movimento separatista na Malásia. Na verdade, há fortes evidências que sugerem que a Grã-Bretanha cuidadosamente repartiu seu Império e que essa divisão gerou profundas diferenças cronológicas quanto às independências. Mais do que isso, as distinções internas ao império resultaram geralmente em distintos processos de independência: maior violência nas colônias propriamente ditas, transição pactuada nos chamados “domínios brancos”.

¹²¹ Conferir WARD, *idem*, onde o autor apresenta os principais argumentos e hipóteses da chamada “tese do mínimo impacto”, buscando refutá-los.

¹²² *Idem*, pág. 6. No original: “A delicate course between a firm display of British authority and control, without laying too heavy a hand on the scale”. Tradução minha.

Tomemos como exemplo o caso da independência indiana, ocorrida em 1948. Muitos políticos da época analisaram este fato como uma culminação da dominação imperial britânica iniciada no século XIX. Em suas memórias, Harold Macmillan, primeiro-ministro inglês pelo Partido Conservador entre 1957 e 1963, afirmou que

os britânicos não se consideravam detentores de um direito perpétuo para governar outros povos. Sua missão na verdade consistia em proporcionar às outras nações as vantagens conquistadas por eles séculos atrás. (...) Sendo assim, a independência do subcontinente indiano significa o resultado de um projeto levado a cabo ao longo de quatro gerações de ingleses.¹²³

É interessante notarmos a posição de Winston Churchill, também primeiro-ministro pelo Partido Conservador, com relação à “questão indiana”. Para ele, a perda da Índia significaria o “imediato colapso britânico, a sua transformação numa potência de terceira categoria”¹²⁴. Sua visão sobre o processo em si é igualmente interessante por diversos outros motivos que fogem ao tema do trabalho.¹²⁵

As posições de H. Macmillan e W. Churchill, vistas em conjunto, demonstram como as classes dominantes da época buscavam manter-se coesas e demonstrar certa coerência em suas atitudes perante os novos acontecimentos, justificando o processo de descolonização que ganhou força a partir dos anos 1940. Ao longo do pós-Segunda Guerra, a Inglaterra enfrentará intensas mobilizações contestadoras do seu poder imperial, com diferentes desfechos, violentos ou pacíficos, segregacionistas ou assimilacionistas; os reflexos na cultura metropolitana são inevitáveis. E se os políticos tinham essa preocupação e sentiam que qualquer erro nessa área poderia ser fatal em termos eleitorais, era porque essas questões possuíam uma ressonância na sociedade.

¹²³ MACMILLAN apud REBELLATO, “Look back at empire: British theatre and imperial decline”, pág. 80. In: WARD, Stuart (org.). *British Culture and the End of Empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001. No original: “The British people did not conceive themselves as having the right to govern in perpetuity. It was rather their duty to spread to other nations those advantages they had won for themselves. (...) The independence of India, therefore, was... the culmination of a set purpose or nearly four generations”. Tradução minha.

¹²⁴ MACKENZIE, John M., “The persistence of empire in metropolitan culture” In WARD, Stuart, *op. cit.*, pág. 24. No original: “British would immediately collapse to the status of a third-rate power”. Tradução minha.

¹²⁵ Para as ideias de Churchill a respeito das guerras religiosas pós-independência na Índia, ver CHURCHILL, Winston, *As Memórias da Segunda Guerra Mundial*, vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Como nos mostram os trabalhos da nova historiografia, a visão imperial estava em xeque. Por diversos motivos e em diferentes períodos, França, Alemanha, Itália, Holanda e Bélgica viram seus impérios ruírem com o fim da Segunda Guerra Mundial. O caso inglês é emblemático por se tratar da maior potência imperial do mundo moderno. Na sua máxima extensão, o império britânico governava aproximadamente um quarto da população mundial, cobria quase a mesma proporção da superfície terrestre do planeta e dominava praticamente todos os oceanos com a sua pujante marinha. Maior extensão significa maior queda, mas essa queda foi sendo percebida aos poucos pelos cidadãos da época. Além da preocupação dos políticos já mencionada anteriormente, os intelectuais britânicos também começaram a se manifestar sobre o assunto, principalmente após a crise de Suez em 1956.¹²⁶ A tentativa frustrada pelos EUA de invasão do Egito pela coalizão formada por Inglaterra, França e Israel virou o símbolo dessa nova ordem mundial para os britânicos, ao deixar clara a sua fraqueza perante as outras superpotências do período: EUA e URSS. Nesse contexto de Guerra Fria, com ambas as potências favorecendo os movimentos de libertação nacional no chamado Terceiro Mundo buscando ampliar suas esferas de influência política e econômica, a Inglaterra se vê em uma nova realidade, e terá que se readaptar a ela se quiser manter seu posto de potência, ainda que de segunda categoria.

S. Ward argumenta que Suez “marca o ponto em que a ideia de fim do império começa a emergir mais claramente no espaço público”.¹²⁷ As relações anglo-americanas passaram por importantes transformações ao longo do século XX, principalmente a partir da Segunda Guerra. O desenvolvimento econômico e bélico americano acelera vertiginosamente no século XX, mas, a nosso ver, seu status de potência de primeira linha só será alcançado a partir da Segunda Guerra, ao mesmo tempo em que a Inglaterra começa a sofrer suas fraturas imperiais. Nunca é demais lembrar, até fins do século XVIII Inglaterra e EUA estavam ligados também por laços coloniais, e o desenvolvimento posterior de ambos seguirá direções até certo ponto distintas dentro da lógica predominante no século XIX no sistema capitalista mundial. O crescimento territorial da república norte-americana, a partir da Marcha para o Oeste, contrasta com a expansão além-mar britânica. Wendy Webster¹²⁸ nos mostra como a percepção das relações anglo-americanas envolvem primordialmente alguns temas, como as diferenças

¹²⁶ Tratarei com mais detalhes essa crise no item 4.2 do capítulo 3 desse trabalho

¹²⁷ WARD, Stuart. *Introduction*, pág. 8. In: WARD, *op. cit.* No original: “It marks the point when the very idea of the ‘end of empire’ began to emerge more fully into the public arena”. Tradução minha.

¹²⁸ WEBSTER, Wendy. *Englishness and Empire: 1939-1945*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

entre seus regimes políticos e, aliado a isso, a permanência e o culto às tradições monárquicas no Reino Unido, a posse de um império e a questão do passado e da língua em comuns. A rusga essencial se dará com a crise de Suez, mas já nos anos anteriores, diferentes visões sobre as relações Inglaterra-EUA ganhavam voz. Se Churchill, durante a Segunda Guerra, afirmava que a solução para a guerra seria a união dos povos de língua inglesa, políticos norte-americanos deixavam claro que não haviam entrado na guerra para salvar o império britânico. O avançado grau de mercantilização e os interesses comerciais predominantes na sociedade americana eram criticados pelos ingleses, que desprezavam a falta de “decoro” e de “tradições” dos EUA. Comercialismo e tradições, poder ascendente e poder decadente, todos esses tópicos serão temas de intensas discussões na década de 1950 e darão, como veremos no capítulo 3, o tom para *The Entertainer*¹²⁹. Por isso, o debate da percepção popular das relações Inglaterra-EUA é muito importante para meus objetivos.

5.3 – O fim do império e a busca por uma nova narrativa nacional.

É a partir do fracasso de Suez, portanto, que os intelectuais ingleses começam a buscar respostas e explicações para uma pergunta que os incomodava cada vez mais: o que há de errado com a Grã-Bretanha? Artigos, livros e jornais buscavam responder a essa pergunta. A ideia de uma nação doente, em declínio, arcaica, se torna cada vez mais difundida. A antiga historiografia, formada ainda sob os auspícios da ideologia imperial e representada aqui por Anthony Sampson¹³⁰, via essas análises como simples reflexo dos descontentamentos da nova geração criada numa sociedade afluyente de consumo e que esbarrava agora nos modestos níveis de crescimento econômico da Grã-Bretanha no período, principalmente se comparados com a França ou a Alemanha, não relacionando-as com as questões que o fim do império suscitava. A nova historiografia busca outros modelos explicativos, a partir da lógica interna dos questionamentos dos intelectuais. Para S. Ward, as menções a um contexto imperial maior são claras nos escritos da época. Ao mesmo tempo, se aprofundava uma crítica específica ao *establishment*, termo utilizado pela primeira vez pelo jornalista Henry Fairlie em 1955 para descrever as relações sociais e oficiais de que o poder depende para ser exercido. Esses dois pontos – império e *establishment* – se entrelaçavam, na medida em que a

¹²⁹ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986.

¹³⁰ SAMPSON, Anthony, *op. cit.*

crítica se dirigia a inadequação de uma aristocracia – fortalecida com o auge do império – ultrapassada e inapta para governar a Inglaterra no período do pós-guerra, recheado de novos desafios. O termo *establishment* foi adquirindo uma conotação cada vez mais pejorativa na medida em que a sensação de desorientação nacional se aprofundava. E essa desorientação é vista pelos historiadores como intimamente ligada à questão do império. S. Ward nos mostra que:

os anseios pela regeneração nacional, amplamente difundidos, estavam permeados pelo discurso imperial. Quase sem exceção, os analistas e comentaristas da questão conectavam diretamente o ‘mal-estar’ da nação à perda de poder e influência no exterior. Era exatamente o gradual, quase imperceptível, curso do declínio imperial que era visto como fonte de todos os males econômicos, sociais e culturais da Grã-Bretanha.¹³¹

Se as análises de época do declínio nacional na maioria das vezes eram realizadas a partir da percepção da perda do império, era principalmente devido à grande importância que a ideologia imperial possuía na cultura popular e na cultura política nacional. A ideologia da grandeza imperial e da missão civilizatória não era pura demagogia: os cidadãos não envolvidos diretamente no empreendimento imperial, realmente acreditavam nelas, visto que foram criados numa sociedade que elaborara essas noções justamente para se justificar e se fazer entender, para tornar inteligíveis e aceitáveis suas políticas no além-mar. Não seria possível uma expansão imperial de tamanha proporção como foi a inglesa sem essas justificativas ideológicas. A nova historiografia que aborda a questão analisa vários mecanismos de difusão desse ideário. Em seu artigo no livro *British culture and the end of empire*, John M. MacKenzie mostra os esforços da BBC em projetar aos cidadãos uma imagem confiante do desenvolvimento do império.¹³² Além disso, aponta para as permanências de costumes da época do império depois da Segunda Guerra, como é o caso das exposições e feiras imperiais, da coroação e do posterior tour imperial da rainha Elizabeth II em 1953-54, da literatura infanto-juvenil, do cinema da época, entre outras coisas. Mas, para MacKenzie, todas essas manifestações eram sinal de uma ilusão imperial, sustentada

¹³¹ WARD, Stuart, *op. cit.*, pág. 10. No original: “The widespread calls for national regeneration were imbued with imperial discourse. Almost without exception, these commentators directly linked Britain’s perceived malaise to the loss of power and influence abroad. It was precisely the gradual, almost imperceptible course of imperial decline that was seen as the source of Britain’s social, cultural and economic woes”. Tradução minha.

¹³² MACKENZIE, John M., “The persistence of empire in metropolitan culture”, *passim*. In WARD, Stuart (org.), *op. cit.*

por reflexos da cultura popular, e que continuava sendo projetada durante os anos 1950. O autor afirma que “a cultura popular pode adquirir esse papel de projetar ilusões quando uma forma diferente de realidade surge. Porém, há um momento em que a ilusão é exposta e se desfaz”.¹³³ Essa ilusão, claro, era a noção de um poderio imperial ilimitado, da posse de um lugar privilegiado na geopolítica mundial.

Especificamente sobre a BBC, vários estudos já apontaram o papel da emissora na história recente da Inglaterra. Como mostra o estudo de Wendy Webster¹³⁴, a década de 1950 como o período em que a BBC mais cresceu em importância no território britânico, certamente pela sua profunda relação com o cerimonial monárquico e da *Commonwealth*. O papel da emissora estatal na difusão das imagens pelos lares ingleses e no além-mar serviu para fortalecer ainda mais as tradições monárquicas, como na transmissão do Discurso Anual de Natal ou da Coroação da Rainha Elizabeth II em 1953, de alguma maneira atualizá-las e ampliar seu raio de alcance. Ao mesmo tempo, ao monopolizar essas transmissões e desenvolver técnicas próprias de abordagem desses eventos, a própria BBC constrói para si uma imagem de tradição, de respeitabilidade e de “britanidade”.

Com o vácuo na antiga narrativa, pautada pelas conquistas imperiais, a sociedade inglesa da época buscará desenvolver novas narrativas nacionais, para manter a sua “comunidade imaginada”, como teorizada por Benedict Anderson. Ao definir as nações dessa maneira, B. Anderson enfatiza o significado e a importância dos sistemas de representação cultural difundidos notadamente pela imprensa e os sistemas de ensino nos processos através dos quais as pessoas passam a se imaginar como pertencentes a uma mesma comunidade nacional, dividindo a mesma identidade com os outros membros dessa mesma comunidade.¹³⁵ Se B. Anderson foca seu estudo no século XIX e no desenvolvimento da mídia impressa, que teria contribuído decisivamente para a disseminação da noção de nacionalidade compartilhada, Wendy Webster, no seu *Englishness and Empire*, estende seu estudo ao papel desempenhado pelo rádio, cinema e televisão – que ampliaram a gama de indivíduos que poderiam ser assimilados a comunidade nacional – no período entre 1939 e 1965. Nesse período, a imagem tornou-se cada vez mais significativa, alcançando um público ainda maior. A BBC era a

¹³³ *Idem*, pág. 32. No original: “Popular culture can have precisely this role of projecting illusion when a different form of reality has taken over. There comes a moment, however, when the illusion is exposed and its forms crumble”. Tradução minha.

¹³⁴ WEBSTER, *op. cit.*

¹³⁵ ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

emissora britânica por excelência, e a busca por um padrão de qualidade e uma identidade próprios ganhava mais fôlego nas cerimônias-chaves do período. Na coroação da Rainha Elizabeth II, por exemplo, a transmissão séria, responsável e condescendente do evento pela BBC é contrastada pelos intervalos comerciais ocorridos na transmissão feita pelas emissoras norte-americanas, fato que foi bastante explorado pelos críticos da época como mais uma demonstração da força da tradição britânica, frente aos interesses puramente comerciais e vazios da sociedade americana. A autoimagem construída e reconstruída a todo momento pelos ingleses levanta inúmeras questões. A relação entre um reforço (anacrônico) das tradições e a decadência dessa mesma cultura foi bem descrita por Eric Hobsbawm e Terrence Ranger.¹³⁶ Os cerimoniais possuem grande importância simbólica e a exaltação dessa tradição secular, como a vinculação entre Elizabeth II à I, com a chamada “segunda era elisabetana”, num momento de clara decadência do poderio britânico na política mundial é sintomático.

O estudo de Anne McClintock¹³⁷ citado por W. Webster aponta para certos artifícios e objetos frequentemente presentes tanto em filmes da época, como na coroação da rainha Elizabeth II em 2 de junho de 1953 ou no funeral de Winston Churchill em 30 de janeiro de 1965¹³⁸. Bandeiras, uniformes e hinos militares e imperiais permaneciam vivos nas salas de cinema e aparelhos de televisão da época. Apesar de ambos concorrerem entre si, o cinema manteve uma audiência em massa, apesar de em declínio, nos anos 1950. No ano de 1959, “a audiência semanal dos cinemas na Grã-Bretanha era de 14 milhões de pessoas, número maior que o de lares com televisão e equivalente à circulação diária de jornais”.¹³⁹ Para W. Webster, “o cinema permaneceu como um lugar chave de produção e consumo de significados de identidade nacional voltados para a massa nos anos 1950”.¹⁴⁰

Analisando o cinema e as transmissões televisivas da época, especialmente as da emissora estatal BBC, W. Webster notou três narrativas nacionais diferentes que

¹³⁶ HOBBSAWM Eric J. e RANGER Terrence (orgs.), *op. cit.*

¹³⁷ MCCLINTOCK, Anne *apud* WEBSTER, Wendy, *op. cit.*, pág. 6.

¹³⁸ O funeral de Winston Churchill foi a maior cerimônia fúnebre da história da Inglaterra e a maior do mundo até então, reunindo representantes governamentais de 112 nações e sendo transmitido para mais de 350 milhões de pessoas.

¹³⁹ RAMSDEN *apud* WEBSTER. *op. cit.*, pág. 6. No original: “this average weekly audience of 14.5 million was more than the numbers of homes with televisions, and roughly equivalent to the total circulation of all daily national newspapers”. Tradução minha.

¹⁴⁰ WEBSTER, *op. cit.*, págs. 6-7. No original: “Cinema remained a key site for production and consumption of mass-mediated meanings of national identity in the 1950s.” Tradução minha.

estiveram mais proeminentes na mídia no período analisado (1939-1965). A primeira seria a do “império do povo” (*people’s empire*), termo cunhado pela autora em correlação com a “guerra do povo” (*people’s war*), expressão usada na época da Segunda Guerra Mundial para representar o esforço nacional em conjunto na luta contra o inimigo externo, enfatizando o apoio das populações menos favorecidas, numa unidade nacional que perpassava gêneros e classes (não por acaso, o livro de Kenneth Morgan referido no início no trabalho se chama *The People’s peace*). O império do povo corresponderia ao esforço de guerra realizado pelas colônias, ultrapassando as questões de raça, etnia e dominação, numa tentativa de demonstração da coesão do império. Seu ideal era uma “comunidade de nações iguais que iriam manter a ‘britanidade’ como uma identidade globalizada através da modernização da sua dimensão imperial”.¹⁴¹

A segunda narrativa, completamente oposta à primeira, dizia respeito à “pequena Inglaterra” (*little England*), em contraposição à multicultural Grã-Bretanha do período imperial. Essa visão atacava a imigração e a “ameaça” que esta significava aos “verdadeiros valores” ingleses, valores comunitários. O império seria na verdade algo extremamente danoso. Grupos fascistas ingleses como o National Front foram muito influenciados por essa visão, que permanece forte em algumas zonas conhecidas por seus problemas econômicos. Prova disso são os conflitos raciais ocorridos nos anos 1950 em Nottingham e Notting Hill. Numa sociedade imperial, o preconceito racial não é “privilégio” das classes imbuídas de fato na expansão. Webster nos mostra a relação da classe operária com essa onda imigrante, culminando no Ato de Imigração de 1962, que na verdade separava os imigrantes desejáveis (pertencentes aos domínios brancos e à Europa) dos indesejáveis (provenientes de ex-colônias na África, Ásia e Caribe).

A última narrativa exposta por W. Webster enfocava na “Segunda Guerra Mundial como um símbolo da grandeza nacional, contada como uma história de heroísmo exclusivamente masculino”.¹⁴² A guerra continuava sendo do povo, mas agora era exclusiva da metade masculina da sociedade. Influenciada pelo imaginário das aventuras imperiais do século XIX, essa narrativa enaltecia os esforços dos homens no além-mar, que demonstravam coragem e perseverança, duas grandes qualidades dos ingleses, de acordo com essa visão. A filmografia da época ajudava a perpetuar esse

¹⁴¹ *Idem*, pág. 8. No original: “A multiracial community of equal nations that would maintain Britishness as a global identity through transforming and modernizing its imperial dimension”. Tradução minha.

¹⁴² *Idem*, pág. 9. No original: “Second World War as a symbol of national greatness told as a heroic and masculine story of national destiny”. Tradução minha.

estereótipo, celebrando o herói que, geralmente oriundo das classes médias ou altas, se sacrificava pelo bem do império e da nação. Aliado à ênfase no esforço masculino na guerra, temos o culto ao líder da nação inglesa durante o período da II Guerra, Winston Churchill. Visto como grande símbolo da força britânica e da sua resistência no pior momento de sua história milenar, no ano de sua morte (1965) sua figura será consagrada no panteão dos grandes líderes da história inglesa. Porém, como a biografia de Churchill se entrelaça com a história do império britânico em inúmeros momentos, a exaltação do ex-primeiro-ministro trará consigo grande nostalgia pelos ideais imperiais dele próprio.

Fiz um panorama dessas narrativas nacionais para mostrar como a temática do império permanecia viva no período do pós-guerra, quando o mesmo começa a se dissolver. As três narrativas se encontravam intimamente ligadas com o imperialismo, não podendo existir sem ele. Mesmo a segunda narrativa, que o desprezava, se definia justamente em oposição a este. Voltamos ao tema central de nossa análise: o império fornecia um arcabouço intelectual e ideológico que servia como meio de se explicar a Inglaterra como nação, de fornecer meios da narrativa que viabilizaria esta como comunidade compartilhada por seus cidadãos. Uma vez finito o império, há que se buscar novas maneiras de se “explicar” a Inglaterra.

5.4 – A força da ideologia imperial.

Ao focar a esfera cultural, essa nova historiografia parece estar mais preocupada em explicar os mecanismos de difusão dessa cultura imperial, e nisso ela é muito bem sucedida. Os estudos pioneiros de John M. MacKenzie, já citados anteriormente, abrem diversas perspectivas para os futuros estudos sobre o tema. As coletâneas organizadas por Stuart Ward¹⁴³ e John M. MacKenzie¹⁴⁴ trazem para o campo historiográfico objetos distintos e inovadores, ampliando nosso entendimento sobre o tema, e ao mesmo tempo reafirmando indiretamente a tese central de que a ideologia gerada no imperialismo estava entranhada na sociedade inglesa. Nessas duas obras, temos estudos sobre o teatro inglês no pós-guerra, a seleção inglesa de críquete, as viagens turísticas dos ingleses na época, a conquista do Everest por alpinistas britânicos, ocorrida no dia anterior à coroação da rainha Elizabeth em 1953, filmes da época, literatura infanto-juvenil, grupos de lobby político e sociedades anônimas criadas

¹⁴³ WARD, Stuart (org.), *op. cit.*

¹⁴⁴ MACKENZIE, John M. (org.), *op. cit.*

pelo *establishment* para debater os rumos da política externa inglesa, com ênfase, claro, na manutenção do império. O império estava presente em todas essas esferas, e o fim deste pode ser lido, por exemplo, a partir das mudanças experimentadas pelo teatro de John Osborne e sua geração, ou na mudança de rumo que grupos como a “Sociedade Colonial” – que depois se tornou “Sociedade Real do Império” e por último “Sociedade Real da Comunidade de Nações” – sofreram, como os trabalhos de Dan Rebellato¹⁴⁵ e Alex May¹⁴⁶ nos mostram, respectivamente.

Porém, a meu ver, se a antiga historiografia pecava por fechar os olhos para as consequências internas do fenômeno imperial, a nova erra a mão ao relacionar a sensação de decadência nacional da Inglaterra no pós-guerra *apenas* com a questão do fim do império. S. Ward afirma que:

o contexto imperial sustentava a percepção contemporânea de uma degeneração nacional. Em tese, não havia nada particularmente de errado com a Grã-Bretanha, numa época de crescimento econômico sustentado e uma explosão de consumo, quando apenas há alguns anos, o Partido Conservador havia ganhado uma eleição com o slogan ‘vocês nunca viveram tão bem’. Era com relação às mudanças na política externa que o senso permanente de um ‘mal-estar nacional’ parecia mais evidente. A parcela cada vez menor da Grã-Bretanha no comércio mundial, as pressões do mercado internacional sobre a libra esterlina, a humilhação em Suez combinada com os ‘ventos de mudança’ que sopravam cada vez mais forte na África colonial lançaram sérias dúvidas sobre as certezas milenares com relação ao papel de liderança da Grã-Bretanha no mundo. Foi relacionando-se a uma expectativa de primazia britânica profundamente arraigada – uma expectativa baseada na experiência imperial – que a percepção da decadência nacional retirou sua credibilidade.¹⁴⁷

Colocar o império no centro do debate pode, muitas vezes, obscurecer outras áreas de análise, como é o caso no trecho citado acima. Até o fim da década de 1950, a Inglaterra conviveu com racionamento de energia e alimentos. A estrutura industrial

¹⁴⁵ REBELLATO, Dan, *op. cit.* In: WARD, Stuart, *op. cit.*

¹⁴⁶ MAY, Alex, “Empire loyalists and ‘Commonwealth men’: the Round Table and the end of empire”. In: WARD, Stuart, *op. cit.*

¹⁴⁷ WARD, Stuart, *Introduction*, pág. 10. In: WARD, *op. cit.* No original: “the imperial context that underpinned contemporary perceptions of national degeneration. Arguably, there was nothing particularly wrong with Britain at all in the era of sustained economic growth and a consumption boom, where only a few years earlier the Conservatives had won an election on the catchphrase ‘you’ve never had it so good’. But it was in relation to the changing world outside that the prevailing sense of national malaise seemed so self-evident. Britain’s declining share of world trade, the mounting international pressures on sterling, the humiliation at Suez combined with the steadily blowing ‘wind of change’ in colonial Africa cast serious doubts upon the age-old certainties about Britain’s premier place in the world. It was against a deeply ingrained expectation of British primacy – an expectation rooted in the imperial experience – that the perception of national despair drew sustenance and credibility”. Tradução minha.

inglesa e a sua matriz energética eram obsoletas se comparadas com outros países da Europa, como a França ou a Alemanha. Problemas nos transportes e nas moradias, apesar dos esforços dos governos do pós-guerra em ampliar o Estado de bem-estar social, permaneciam, gerando inúmeras greves durante os anos 50 e 60. A libra sofreu diversas desvalorizações ao longo das décadas seguintes à Segunda Guerra. Como argumentam Serge Berstein e Pierre Milza:

a estagnação da população ativa e, mais ainda, dos investimentos explica a produtividade medíocre da indústria britânica, responsável pelo mau desempenho da economia nacional. O desejo de defender a libra esterlina inspirou políticas conjunturais contraditórias (*Stop and Go*), na maioria das vezes deflacionistas, portanto prejudiciais à expansão e geradoras de reivindicações sindicais que contribuíram para travar o crescimento. A desvalorização da libra esterlina em 1967, o recuo dramático das exportações de 11% do total mundial em 1948 para apenas 5,9% em 1972, e a impossibilidade de honrar todas as promessas do Estado de Bem-Estar Social dão a medida do fracasso britânico, apesar de elementos poderosos, como investimentos no exterior e o dinamismo das indústrias de ponta.¹⁴⁸

Comparativamente, a economia britânica era a mais atrasada entre as potências europeias, como França e Alemanha. Isso sem falar nas potências hegemônicas, EUA e URSS. Pensar que o fim do império era o único problema da Inglaterra é um erro crasso. É claro que o império ajudou a sustentar a economia inglesa por boa parte dos séculos XIX e XX, mas a Inglaterra passava por problemas estruturais internos, não relacionados com o império. Tal sensação de declínio nacional se identificava com esses problemas internos também.

A partir de meados do século XIX na Inglaterra, a ideologia imperial se torna dominante, transformando-se na cultura política inglesa por excelência. É importante lembrar que as ideologias, longe de permanecerem estáticas e imutáveis, se constituem em fenômenos evolutivos, adaptáveis e readaptáveis de acordo com a realidade, buscando sempre não entrar em contradição com esta, se inspirando inclusive em outras culturas “menores” para se readaptar aos novos desafios do seu tempo. Nenhuma ideologia sobrevive se há uma contradição profunda entre o que ela está proclamando e a realidade material da sociedade para a qual ela busca fornecer coesão. O período pós-Segunda Guerra é muito claro quanto a isso, pois torna-se visível certo lapso ideológico

¹⁴⁸ BERSTEIN, Serge e MILZA, Pierre. *História do Século XX – volume 2: O Mundo entre a Guerra e a Paz (1945-1973)*, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007. Pág. 233.

quando o discurso imperial, que dominara e definira a política britânica desde fins do século XIX, não mais condiz com a realidade pós-imperial. O colapso relativamente rápido e inesperado do império só serviu para confundir ainda mais os contemporâneos.

6 – O porquê de mapear a herança imperial.

Uma das principais heranças que o século XIX nos legou, cristalizada agora no senso comum com o passar do tempo e a modificação na organização capitalista no pós-guerra, permanece viva e difundida nas sociedades pós-imperiais. Pensar na Inglaterra como nação é se remeter à sua monarquia e ao seu passado de conquistas imperiais. E é se remeter, igualmente, à visão de mundo imperial e a tudo o que ela implica: seu racismo institucionalizado, seu militarismo agressivo e xenófobo, enfim, todo um sistema de crenças, valores e símbolos surgidos e calcados na realidade em mudança de fins do século XIX, que serviram para explicar e justificar o período mas que permanecem, ainda que adormecidos, vivos nos dias de hoje. Segundo Gramsci,

toda fase histórica deixa os seus traços nas fases posteriores; e estes traços, em certo sentido, tornam-se o seu melhor documento. O processo de desenvolvimento histórico é uma unidade no tempo, pela qual o presente contém todo o passado e do passado se realiza no presente o que é 'essencial', sem residuo de um 'incognoscível' que seria a verdadeira 'essência'. O que se perdeu, isto é, o que não foi transmitido dialeticamente no processo histórico, era por si mesmo irrelevante, era 'escória' casual e contingente, crônica e não história, episódio superficial, sem importância, em última análise.¹⁴⁹

No caso da ideologia imperial, o estudo de artefatos culturais e artísticos é de extrema valia para se mapear esse sistema de crenças e símbolos que se encontrava em mutação no pós-guerra. Por mutação, ressaltamos a mudança, e não o desaparecimento desses valores surgidos no bojo da expansão imperialista do século XIX. Nesse período, numa sociedade imperial como a inglesa, toda a população, de uma maneira ou de outra, entrava em contato com o império, fosse ao tomar o chá do indiano, vestir roupas confeccionadas com algodão indiano, consumir alimentos enlatados em metais provenientes da Costa do Ouro, ou, de uma maneira mais genérica, ter o custo de vida diminuído devido ao barateamento causado pela importação de produtos alimentícios da

¹⁴⁹ GRAMSCI, Antonio, *op. cit.*, pág. 119.

África. Direta ou indiretamente, todos os cidadãos ingleses foram tocados pelo “império onde o sol nunca se punha”, fossem eles funcionários coloniais ou não. Concordando-se ou não com ele – e a bem da verdade, foram poucos os que se opuseram diretamente a ele –, o império estava lá: nos jornais, na literatura, nas roupas, nas comidas, nos cartões postais, nas histórias em quadrinhos, nas salas de aula, nas peças de teatro e nos espetáculos em geral, nas baladas populares, nos corações e mentes dos cidadãos, ainda que inconscientemente. Era a “realidade colonial dentro da vida metropolitana”, como colocou E. Said¹⁵⁰.

No entanto, uma ressalva é importante: o império estava presente, mas para muitos não era o *centro* de suas vidas. A estagnação econômica da Inglaterra no pós-guerra era muito mais fácil de ser percebida e sentida pelo cidadão comum do que algum problema político em Áden ou na longínqua Birmânia, por exemplo. O que também não quer dizer que os cidadãos desprezassem o império e estivessem apáticos ou indiferentes com o fim deste, como afirmava a antiga historiografia da tese do mínimo impacto. Apenas deve-se matizar a análise do período: política externa e política interna estavam sofrendo mudanças drásticas nos seus paradigmas herdados do século XIX. O império britânico entraria para a história como o maior império moderno. Apoiando-se nas glórias do passado, a Inglaterra passou a segunda metade do século XX procurando se equilibrar entre a sua zona de influência colonial e a realidade de um mundo bipolar em que impérios coloniais à moda antiga eram considerados obsoletos. Nos anos 1980, a luta da primeira-ministra Margaret Thatcher pela manutenção das ilhas Malvinas sob domínio inglês nos mostra como a ideologia imperial é duradoura. Ao se referir à vitória na guerra, Thatcher, num comício do Partido Conservador, afirmou que

havia aqueles que pensavam que não poderíamos mais alcançar os grandes êxitos do passado. Aqueles que acreditaram que nosso declínio era irreversível... aqueles que temiam que a Grã-Bretanha não era mais a mesma nação que construiu um império e que dominou um quarto do mundo. Bem, eles estavam errados. A lição das Malvinas é que a Grã-Bretanha não mudou e que essa nação ainda possui aquelas autênticas qualidades que brilharam por toda a nossa história. Essa geração pode se igualar aos seus pais e avôs em habilidade, em coragem, em determinação... nos alegramos pelo fato da

¹⁵⁰ SAID, Edward W. *op. cit.*, pág. 42.

Grã-Bretanha ter reacendido aquele espírito que incendiou ela por gerações e que hoje voltou a brilhar tão forte como antes.¹⁵¹

Nos anos 2000, Niall Ferguson, historiador que tem aparecido como um dos grandes apologistas do império britânico e do capitalismo globalizado expôs em sua obra *Império*¹⁵² a importância do império britânico para a história mundial. Grande apoiador do capitalismo no século XXI, Ferguson aponta que o império britânico teve papel central na difusão da globalização desde o século XIX e que, em comparação com os outros impérios surgidos na mesma época, o britânico pode ser considerado o mais benéfico e o que mais trouxe consequências positivas para os envolvidos. Como o próprio autor afirma, “permanece o fato de que nenhuma organização na história fez mais para promover a livre movimentação dos bens, do capital e do trabalho do que o Império Britânico no século XIX e no início do XX. E nenhuma organização fez mais para impor as normas ocidentais da lei, de ordem e de governo ao redor do mundo”.¹⁵³

Para além do papel na economia mundial “anglobalizada” (“globalização tal como ela foi promovida pelos britânicos e suas colônias”¹⁵⁴), o império britânico teria sido responsável por exportar ao mundo ideais de liberdade e instituições democráticas duradouras, que em muito contribuíram para a estabilidade da democracia nas ex-colônias britânicas (em contraposição às ex-colônias de outras potências europeias). Como o mesmo Ferguson explica, sua obra

busca mostrar que o legado do Império não é apenas racismo, discriminação racial, xenofobia e intolerância correlata – o que de qualquer forma já existia muito antes do colonialismo – mas,

- o triunfo do capitalismo como sistema ótimo de organização econômica
- a anglicização da América do Norte e da Australásia

¹⁵¹ Discurso retirado de WEBSTER, *op. cit.*, pág. 219. No original: “There were those who thought we could no longer do the great things which we once did. Those who believed that our decline was reversible... those [who feared] that Britain was no longer the nation that had built an Empire and ruled a quarter of the world. Well, they were wrong. The lesson of the Falklands is that Britain has not changed and that this nation still has those sterling qualities that shine through our history. This generation can match their fathers and grandfathers in ability, in courage, and in resolution... We rejoice that Britain has rekindled that spirit which has fired her for generations past and which today has begun to burn as brightly as before”. Tradução minha.

¹⁵² FERGUSON, Niall. *Império – como os britânicos fizeram o mundo moderno*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

¹⁵³ *Idem*, pág. 19.

¹⁵⁴ *Idem*, pág. 22.

- a internacionalização da língua inglesa
- a influência duradoura da versão protestante da cristandade; e, acima de tudo,
- a sobrevivência das instituições parlamentares, que impérios muito piores ansiavam por extinguir nos anos 1940.¹⁵⁵

Quanto às críticas dos diversos problemas proporcionados pelo império, como o envolvimento com o tráfico de escravos, a proliferação de guerras imperiais, a permanência das desigualdades sociais, Ferguson é sintomático quanto ao que deve de fato ser visto como o grande legado do império: “para o bem ou para o mal – belo ou odioso –, o mundo que conhecemos hoje é em grande medida o produto da era imperial britânica. A questão é se poderia ter havido um caminho menos sangrento para a modernidade. Em teoria, talvez houvesse. Mas e na prática?”¹⁵⁶

Nos dois relatos fica explícita a ideia de uma suposta superioridade do império britânico com relação aos outros impérios europeus. A permanência da ideologia imperial aqui serve para buscar pontos positivos na experiência do imperialismo e justificá-la, apontando o valor e as qualidades humanas proporcionadas pelo império – no caso de Thatcher – ou relacionando o império com as bases fundacionais da organização política e econômica do capitalismo globalizado e financeiro do século XXI – no caso de Ferguson. Sempre se readaptando às novas realidades, a ideologia imperial serve assim para certa conformação da consciência com relação aos crimes cometidos no passado em nome do legado e da ideia imperial.

As posturas de Thatcher e Ferguson explicitam, de diferentes maneiras, permanências de resíduos da ideologia imperial, ainda que na realidade a Inglaterra não dependa mais economicamente do império formal do século XIX. Os mecanismos que possibilitaram a perpetuação e a difusão dessa ideologia imperial foram explicados de diferentes formas por E. Said e vários historiadores culturais como John MacKenzie e Stuart Ward. As causas dessa permanência, no entanto, já foram apontadas há muito tempo atrás, no auge das lutas de libertação, por Kwame N’Krumah¹⁵⁷: a continuação das relações econômicas desiguais sob a forma do neocolonialismo. Lembremos Jean-Paul Sartre que, escrevendo na conjuntura da Guerra Franco-Argelina, dá uma lição aos cidadãos franceses, e que deveria ser o ponto de partida de todos os estudiosos contemporâneos do imperialismo:

¹⁵⁵ *Idem*, pág. 24.

¹⁵⁶ *Idem*, pág. 25.

¹⁵⁷ N’KRUMAH, Kwame, *op. cit.*

[o imperialismo] contamina a atmosfera: ele é nossa vergonha, zomba de nossas leis ou as caricatura; infecta-nos com seu racismo, obriga as pessoas a morrer contra a vontade deles pelos princípios nazistas que combatíamos há dez anos; (...) A única coisa que poderíamos e deveríamos tentar – mas é hoje o essencial – é lutar a seu lado *para livrar ao mesmo tempo os Argelinos e os Franceses da tirania colonial*.¹⁵⁸

No entanto, vozes como a de Sartre eram minoria na Inglaterra do pós-guerra. A geração dos anos 1950 é a primeira a ter que enfrentar de fato os primeiros movimentos de independência dentro do império britânico. A partir do momento em que se pensam as relações econômicas e sociais de uma sociedade, é impossível compreendê-las sem fazer qualquer menção ao sistema de símbolos que organiza discursivamente e dá sentido a essas relações. Como apontou L. Goldmann,

qualquer fato humano é o resultado de uma ação humana, do comportamento de um dado grupo social e implica, como tal, para poder ser compreendido na sua essência, um caráter significativo relativamente à situação concreta em que se produziu.¹⁵⁹

O valor e a importância da ideologia já foram abordados anteriormente. O *caráter significativo*, que molda e condiciona a percepção dos atores sociais de sua posição no enredo da história, é crucial. O surgimento e fortalecimento da história cultural, aliado à retomada da história política sob novos auspícios, a partir dos anos 1980, trouxeram para o campo historiográfico novos desafios, novas abordagens para antigas problemáticas, além da inserção de novas fontes de pesquisa, principalmente devido a intercâmbios frutíferos com diversas disciplinas no campo das ciências sociais (notadamente a antropologia, sociologia, linguística, história da arte, psicologia, dentre outras). Temáticas antigas passaram a receber novos olhares, enriquecendo ainda mais a nossa compreensão dos diversos fenômenos históricos ao lançar luz sobre aspectos antes ignorados pela antiga historiografia, pautada por elementos políticos e econômicos. Uma história social da cultura, comprometida com o impacto social das ideias e dos sistemas de valores enriquece a análise de períodos como o do fim do

¹⁵⁸ SARTRE, Jean-Paul, *op. cit.*, pág. 39.

¹⁵⁹ GOLDMANN, Lucien, *op. cit.*, pág. 101.

império, visto pelo enfoque cultural por uma nova historiografia inglesa surgida nos anos 1980.

Por isso acho necessária uma abordagem que enfoque as manifestações culturais do período imediatamente posterior a Segunda Guerra Mundial, período em que pela primeira vez o poderio imperial britânico esteve em cheque. Se pequenas amostras dessa ideologia e do discurso dela proveniente periodicamente reaparecem, ainda que modificadas, o estudo das primeiras manifestações da década de 1950 servem para mapear os pontos mais aptos a sobreviverem ao passar do tempo e do império. No próximo capítulo mostrarei na prática como se dava a interpenetração entre o imperialismo, sua ideologia e as manifestações artísticas, dando atenção tanto ao momento em que a expansão imperial se inicia quanto ao período por nós escolhido. Faço isso como forma de exemplificar a continuidade dessa ideologia, disseminada por toda a sociedade, ainda que sofrendo importantes modificações ao longo da primeira metade do século XX, seguindo o ritmo da própria colonização inglesa e da relação dinâmica interna ao império britânico. Abordaremos também alguns aspectos específicos ao teatro inglês, fazendo um panorama de seus pontos essenciais, situando John Osborne na tradição desse teatro, além de fazer uma caracterização da geração do novo drama naturalista inglês, apontando os principais pontos do seu projeto, que não se limitava a questões temáticas, mas voltava carga para variados aspectos da prática teatral.

CAPÍTULO 2 – IMPÉRIO, IDEOLOGIA E ARTE: A FORMAÇÃO DO NOVO DRAMA NATURALISTA INGLÊS.

No capítulo anterior, avaliei de que maneira a ideologia imperial surgiu na Inglaterra do século XIX, como ela era uma necessidade orgânica da expansão imperial do período e através de que canais ela começou a penetrar na sociedade da época, como o sistema de ensino, formando gerações de cidadãos cuja ideia de nacionalidade inglesa era fundada na posse do império ultramarino. Nesse capítulo, mostrarei na prática como a ideologia imperial invadiu a arte – em especial as artes dramáticas – a partir da segunda metade do século XIX, se fazendo presente como tema, como cenário e, principalmente, como estrutura de sentimento dessa nova etapa do avanço do capitalismo monopolista no mundo.

Avaliarei aqui em particular os impactos da ideologia imperial no *music hall*¹⁶⁰ e no melodrama, tipos de espetáculos teatrais que envolviam monólogos, comédia, música e participações especiais das mais diversas – de dançarinos a mágicos, trapezistas e ventríloquos –, muito populares no século XIX, principalmente entre a classe operária e a classe média. Ambos ficaram consagrados na historiografia inglesa como divertimentos da classe operária ligados diretamente a questões imperiais. Nossa escolha pelo *music hall* não é por acaso: o enredo de *The Entertainer*¹⁶¹, escrita por John Osborne em 1957 e encenada pela primeira vez no mesmo ano no Royal Court Theatre de Londres, gira em torno das desavenças dos Rice, tradicional família de cantores de *music hall* que buscava se adaptar aos anos do pós-Segunda Guerra, quando esse tipo de teatro já caíra no ostracismo.

Em seguida, caracterizarei a nova geração do drama naturalista inglês, capitaneada por John Osborne, localizando-a no contexto do teatro inglês do pós-guerra, herdeiro indireto dos melodramas e *music halls*. Entender a relação do novo drama naturalista com o grande centro difusor do teatro da época, o West End, e com os novos gêneros teatrais que surgiam na Europa é crucial para uma definição expandida do novo drama. O impacto do novo drama vai para além da mudança da abordagem temática: sua atuação no sentido de uma modificação substancial em diversas instâncias da prática teatral é igualmente importante, mas deve também ser avaliada com a devida cautela.

¹⁶⁰ O *music hall* é uma forma de entretenimento teatral de origem britânica que ganhou popularidade a partir da segunda metade do século XIX, podendo ser definido como uma mescla de música popular, comédia e participações especiais, que incluíam trapezistas, mágicos, ilusionistas, dançarinos, ventríloquos, engolidores de espadas, lutadores e desafios de força, animais estranhos, entre outros. O *music hall* britânico é similar ao teatro de revista do Brasil e de Portugal.

¹⁶¹ Analisarei mais detalhadamente o enredo da peça e os principais pontos implícitos nesta no próximo capítulo.

Na maioria das vezes, a novidade aparente trazida pelas obras de Osborne esconde resíduos duradouros de tempos passados. Resíduos esses que serão nosso objeto de estudo no capítulo 3.

1 – IMPERIALISMO E LAZER NO SÉCULO XIX: *MUSIC HALL* E MELODRAMA.

O debate sobre as relações entre o *music hall*, a classe operária e o imperialismo é antigo na historiografia inglesa. Para J. A. Hobson¹⁶², historiador inglês pioneiro no estudo sobre o imperialismo, escrevendo na primeira década dos anos 1900, o *music hall* era um dos principais canais através dos quais as classes conservadoras manipulavam a classe operária em favor do imperialismo, infectando-a com o jingoísmo belicista da época, se aproveitando da atmosfera festiva e de lazer que caracterizava os estabelecimentos que apresentavam esse tipo de entretenimento, para incutir nela a ideologia que favorecesse o apoio operário à causa imperial, que garantia a sobrevivência da fração monopolista da burguesia inglesa da época.

Nos anos 1970, outro importante historiador do assunto, Richard N. Price¹⁶³, discutindo a consagrada tese de Hobson, afirma que o historiador teria mal interpretado o fenômeno do *music hall*, ressaltando que, apesar das demonstrações públicas da classe operária em certos momentos (como as comemorações da vitória na batalha de Mafeking de maio de 1900, conflito central da Guerra dos Bôeres¹⁶⁴), quem de fato dava

¹⁶² HOBSON, J. A., *op. cit.* e *The Psychology of Jingoism*. Londres: 1901.

¹⁶³ PRICE, Richard. *An Imperial War and the British Working Class: Working-class Attitudes and Reactions to the Boer War 1899-1902*. Londres: 1972.

¹⁶⁴ As guerras dos bôeres foram dois confrontos armados na atual África do Sul que opuseram os colonos de origem holandesa instalados na região desde o século XVI, chamados de bôeres, ao exército britânico. A Primeira Guerra dos Bôeres, travada entre 1880 e 1881, vencida pelos colonos bôeres, garantiu a independência da república do Transvaal com relação à Grã-Bretanha. Em 1887 é descoberta a maior jazida de ouro do mundo próximo a Pretória, então capital do Transvaal. Assim, milhares de colonos britânicos passam a fronteira para buscar a riqueza em território bôer. Os líderes britânicos sentem-se cada vez mais propensos a tentar a anexação desses territórios, instalando tropas e colonos nas colônias vizinhas do Cabo e de Natal. Em outubro de 1899, o constante aumento da pressão militar e política britânica incitou o presidente do Transvaal Paul Kruger a dar um ultimato exigindo garantia da independência da república e cessação da crescente presença militar britânica nas colônias vizinhas. Tal atitude foi tomada como inaceitável pelos britânicos, dando início à Segunda Guerra dos Bôeres, travada entre 1899 e 1902. Apesar do maciço apoio alemão às tropas do Transvaal, visando barrar, no contexto da partilha da África, a expansão da dominação britânica na região, rica em minério de diamantes e ouro, desta vez os britânicos são vencedores, e o destino daqueles que tiveram propriedades e posses arrasadas são os campos de concentração criados pelas autoridades coloniais. Os bôeres rendem-se por meio do tratado de Vereeniging, onde era dado a eles 3 milhões de libras esterlinas em compensação e a promessa de um eventual governo, o estabelecimento da União da África do Sul em 1910. O tratado extinguiu as repúblicas bôeres e colocou seus cidadãos sob a autoridade do Império Britânico. Essa fora a primeira

seu apoio consciente e ativo ao império eram os membros da classe média. A classe operária seria indiferente ao imperialismo, apenas se manifestando quando a questão do império interferia no seu cotidiano, como por exemplo quanto à questão do alistamento obrigatório em períodos de alta de desemprego. Nessa abordagem, Price separa patriotismo de jingoísmo, conectando o primeiro, em sua vertente pacifista, aos trabalhadores, e o segundo, mais agressivo e belicista, aos sentimentos das classes médias. Como apontamos no capítulo 1, o belicismo característico do imperialismo torna dificultosa uma separação entre este e o patriotismo inglês no século XIX. Outra abordagem recente é a de Lawrence Senelick, que retoma a argumentação de Hobson, fazendo a ressalva de que o *music hall* “contribuiu cada vez mais para a formação da opinião pública sem, no entanto, influenciar diretamente nas atitudes autênticas do público em si”.¹⁶⁵

Como foi dito, o debate sobre as relações da classe operária e o *music hall* gerou inúmeras posições. Para John Mackenzie, esse debate rende frutos até hoje pelo fato de o *music hall* ter sido o centro da primeira grande explosão de entretenimento no fim do século XIX, abarcando todas as classes com suas apresentações por todo o país, refletindo o *ethos* imperial dominante da época. Uma importante ressalva a ser feita é a de que o nacionalismo inglês – como todos os outros – não pode ser visto como algo monolítico, estanque, inalterado ao longo dos séculos XIX e XX. São perceptíveis períodos de maior intensidade e agressividade – como durante a Guerra Bôer ou a Primeira Guerra Mundial – e períodos de maior calma. Isso fica evidente quando é feita uma análise de longo prazo com relação às manifestações. É perceptível a maior incidência de temas e personagens bélicos nos espetáculos do início do século XX, como apontam os trabalhos de Penny Summerfield¹⁶⁶ e John Mackenzie¹⁶⁷.

O *music hall* – conhecido em sua vertente brasileira por “teatro de revista” – surge como resultado de uma confluência de fatores conjunturais: os donos de *pubs* viam no

guerra que colocara frente a frente tropas europeias no teatro africano, impulsionando manifestações patrióticas belicistas em ambos os países.

¹⁶⁵ SENELICK, Laurence. *Politics as entertainment: Victorian music hall songs*. Londres: Routledge, 1975 *apud* SUMMERFIELD, Penny. “Patriotism and Empire: Music Hall Entertainment, 1870-1914”. In: MACKENZIE, John. M. (org.) *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986, pág. 19. No original: “it increasingly contributed to the formation of public opinion without drawing on the authentic attitudes of the public itself”. Tradução minha.

¹⁶⁶ SUMMERFIELD, Penny. “Patriotism and Empire: Music Hall Entertainment, 1870-1914”. In: MACKENZIE, John. M. (org.) *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

¹⁶⁷ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion: 1880-1960*. Manchester: Manchester University Press, 2003, especialmente o capítulo 2, *The Theatre of Empire*, págs. 39-67.

oferecimento de entretenimento nos seus estabelecimentos uma boa chance de aumentar a venda de bebidas neles ao manter seu público entretido por mais tempo. Por outro lado, artistas buscavam espaços para se apresentarem e, como os principais teatros da época estavam ocupados por outros tipos de arte, a saída encontrada seria apresentar-se em espaços mais populares. Ao mesmo tempo, as licenças governamentais para teatros proibiam o consumo de bebida alcoólica e de fumo nos recintos, forçando os proprietários a adequarem seus estabelecimentos para manter-se em funcionamento, evitando a proibição ou a não concessão de alvarás. Na busca por normatizar o espaço público e, principalmente, controlar o lazer popular segundo os moldes da moral conservadora do período vitoriano, o governo inglês acabou delineando as formas de entretenimento, a partir da noção de “lazer racional”, que advogava a pertinência intelectual e moral das diversas formas de lazer como forma de educar e controlar “as massas”. Segundo esta noção, todo lazer deveria ter um objetivo dentro desse contexto, o que acabou implicando na valorização do lazer e da arte das classes mais altas e no desprezo/perseguição por vias legais diretas e indiretas aos lazeres mais populares.¹⁶⁸

A inventividade e o interesse privado de alguns indivíduos, somadas à demanda de uma ampla gama da população por entretenimento e lazer, porém, acabaram por moldar e encontrar brechas no sistema legal da época. Após um período de intensa vigilância na primeira metade do século XIX, a partir de 1870 muitos proprietários começaram a “burlar” a lei de maneira criativa, incentivando apresentações curtas, em forma de esquetes com dança e música, para fugir da definição de “teatro” imposta pelo governo (diferente da de “shows de música e dança”, que permitia a venda de bebidas alcoólicas, além de não impor a instalação de assentos fixos, como no caso dos teatros). Assim surgiram o teatro de variedades, o *music hall* e os *saloons*, três das principais formas de entretenimento da Inglaterra vitoriana e eduardiana, caindo em declínio por definitivo apenas no pós-Segunda Guerra, perdendo espaço para a televisão e o cinema, grandes novidades do período que ampliavam sua base de consumo.

Nessa busca por escapar das leis parlamentares, esses estabelecimentos acabaram abrigando esses novos entretenimentos, que rapidamente caíram no gosto popular. Na fuga da normatização imposta pelas classes instaladas no Parlamento, a identificação dessas novas formas com as classes operárias era imediata. No entanto, Penny Summerfield¹⁶⁹ mostra como, na verdade, os estabelecimentos especificamente

¹⁶⁸ Daí, por exemplo, as diversas exigências para a instalação de teatros populares.

¹⁶⁹ SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*

operários são apenas uma parte da história: muitos outros estabelecimentos colocaram em prática uma política em prol da ampliação do seu público a fim de torná-lo mais heterogêneo quanto às classes que o formavam.¹⁷⁰ Muitos estabelecimentos situados em distritos predominantemente operários implementaram políticas de atrair indivíduos de outras comunidades e de outras classes com o mesmo objetivo. No entanto, apesar do público heterogêneo, por estarem localizados em distritos operários, acabaram por entrar na conta dos estabelecimentos operários, contribuindo para a visão do *music hall* enquanto lazer especificamente operário presente em tantos estudos sobre o tema.

Além de buscar atrair membros de outras classes para o estabelecimento a partir dos preços, certas regras foram impostas pelos donos a fim de “agradar” o público de classe média, atraindo um público mais “respeitável”. A proibição de mulheres solteiras no recinto – identificadas preconceituosamente, pelos proprietários, com a prática da prostituição – por exemplo, servia para esse propósito. Essa heterogeneidade classista nos estabelecimentos resultava num desafio maior para os proprietários, e que terá grande impacto nos espetáculos apresentados em seus estabelecimentos: para Penny Summerfield, “o desafio que envolvia o entretenimento de uma audiência massificada originária de diferentes meios de vida e graus de rendimento era que deveria haver algo que pudesse ser apreciado por todos e que nenhuma parte da audiência fosse excluída”.¹⁷¹ Assim, percebe-se certo grau de generalização e padronização nos espetáculos e canções executados nesses estabelecimentos que não possuíam uma identidade de classe definida. No entanto, serão esses estabelecimentos, com maior capital de giro, mais lucros e público mais heterogêneo que, em longo prazo, permanecerão em funcionamento por mais tempo, ao contrário daqueles em que o público era mais identificado com a comunidade operária local.

Em ambos, no entanto, o conteúdo patriótico, e, por consequência, os temas imperiais, estavam presentes. A abordagem quanto aos temas variava de acordo com a composição social do público dos estabelecimentos e do tipo de veículo artístico (músicas populares, melodrama ou *music hall*), mas o nacionalismo imperial marcaria sua presença em todas as suas formas, principalmente a partir dos anos 1870, com o acirramento da corrida imperial na Ásia e na África. Foram justamente as canções dessa

¹⁷⁰ Política evidenciada, por exemplo, pela diferenciação de preços dos tíquetes de entrada referentes a assentos mais próximos ou mais distantes do palco.

¹⁷¹ SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*, pág. 24. No original: “the challenge involved in entertaining a ‘mass’ audience drawn from different walks of life and grades of income, was that there must be something to appeal to everyone and no section of the audience must be alienated”. Tradução minha.

época que estabeleceram uma relação direta do *music hall* com uma espécie de patriotismo operário.

A mais famosa dessas canções certamente é “By Jingo”, escrita por G. W. Hunt em 1877 e apresentada por G. H. Macdermott inicialmente durante a crise de 1877-8, quando da ameaça russa de invasão à capital do império turco-otomano, Constantinopla, visando tomar esse importante entrave portuário. Principal acesso ao Mar Negro e ao Mar Mediterrâneo, importante rota de acesso ao Oceano Índico e à comunicação com o subcontinente indiano, era de interesse inglês que esse porto permanecesse “neutro” sob domínio dos turcos, fora do alcance do poder de qualquer potência europeia.¹⁷² A canção em questão, supostamente escrita em poucas horas, depois de Hunt ter lido uma reportagem matinal que indicava o posicionamento ainda defensivo do governo britânico com relação a algum tipo de intervenção militar na região, tinha o seguinte refrão:

Não queremos entrar em guerra, mas, por jingo, se entrarmos, / Nós temos os navios, nós temos os homens, nós temos o dinheiro também. / Nós já lutamos contra o Urso¹⁷³ antes, e enquanto formos britânicos de verdade, / Os Russos não deverão tomar Constantinopla.¹⁷⁴

O caso de Macdermott, intérprete da canção, é sintomático no que tange à questão dos preços nos estabelecimentos abordada anteriormente. Macdermott, antes um pedreiro, começou por acaso no ramo do melodrama e foi adquirindo fama ao longo dos anos 1860 e 1870. Na época do lançamento de “By Jingo”, seu salário era um dos mais altos do ramo, sendo improvável que Macdermott se apresentasse em estabelecimentos especificamente operários, com baixos lucros e que, conseqüentemente, pagavam salários mais baixos por apresentações; era mais provável que Macdermott se apresentasse nos *halls* de classe “mista”, que possuíam maiores

¹⁷² Ironicamente, antes da década de 1870, o Império Turco-otomano era visto na Inglaterra de maneira negativa, como um império ultrapassado, que impedia a independência de povos europeus nos Bálcãs. Como afirma Penny Summerfield, eram precisamente essas sutilezas políticas que passavam em branco no *music hall* do período. O nacionalismo contido nas músicas abordava as complexidades da política internacional de maneira maniqueísta, sempre, é claro, exaltando o papel central da Inglaterra na política mundial e a justiça contida em suas atitudes.

¹⁷³ O Urso era a representação nacional simbólica do Império Russo, assim como o leão era a do Império Britânico.

¹⁷⁴ HUNT, G. W., *Macdermott's War Song*. Londres: 1875 *apud* SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*, pág. 25. No original: “We don't want to fight, but by jingo if we do, / We've got the ships, we've got the men, we've got the money too. / We've fought the Bear before, and while we're Britons true, / the Russians shall not have Constantinople”. Tradução minha.

possibilidade de pagar o seu salário – o que em parte joga por terra a ideia de que o jingoísmo era algo específico da classe operária. Mesmo assim, a canção atingiu enorme sucesso na época: numa certa noite de 1878, Macdermott foi escalado para cinco apresentações diferentes no espaço de cinco horas. Representantes do Partido Conservador citaram versos da música no Parlamento. O jornal *The Times* utilizou seus versos como manchete. A expressão idiomática “by jingo”, antes uma simples expressão de surpresa, tornou-se agora uma expressão ligada especificamente a assertivas agressivas quanto ao poderio imperial britânico¹⁷⁵.

É nesse período, em grande parte como consequência da disputa com a Rússia, que se percebe uma mudança com relação à abordagem da questão do império. Antes, enfatizava-se a dominação defensiva da Inglaterra: por anos a nação havia ficado recolhida em seus próprios domínios, sem entrar em conflito com outras grandes potências europeias, ignorando o perigo que a ascensão destas representava para seu império. Durante os anos 1880, críticas a esse isolamento característico da Inglaterra e à sua dependência com relação às colônias passaram a aparecer cada vez mais nos espetáculos de *music hall*, principalmente nos de base social mista. A corrida pela divisão da África, que culminou no Congresso de Berlim, explicitara a ameaça que França, Alemanha, Bélgica, Portugal e Holanda representavam. Muitas canções exaltavam a alteração da posição defensiva da Inglaterra devido às modificações na geopolítica mundial, como se a Inglaterra tivesse acordado do seu descanso pelas ameaças, reagindo a tempo de se defender, com o auxílio dos seus súditos. Na grande maioria dessas canções, segundo Summerfield, “as colônias eram apresentadas como voluntariamente subservientes. O crescente desejo por independência em muitas delas era completamente ignorado. A unidade era apresentada em termos da superioridade racial dos anglo-saxões”.¹⁷⁶ Além disso, uma ânsia por agressividade, como que para recuperar o tempo perdido pelo apassivamento das décadas anteriores, era visível nessas canções, exaltando agora conflitos bélicos e a força do exército inglês, apregoando sua dominação mundial como justa, necessária e merecida. Esse nacionalismo bélico, jingoísta, agressivo, caracterizaria dali por diante os mais importantes espetáculos de *music hall*.

¹⁷⁵ Para esses e outros relatos do alcance difundido dessa canção na sociedade inglesa da época, ver SUMMERFIELD, Penny *op. cit.*

¹⁷⁶ SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*, pág. 29. No original: “the colonies were presented as willingly subservient. The desire for Independence growing within many of them was completely ignored. Unity was advocated in terms of the racial superiority of Anglo Saxons”. Tradução minha.

Um modelo diferente de nacionalismo coexistiu com este em estabelecimentos especificamente operários, onde o melodrama acabou se firmando como principal forma artística. O melodrama se apoiava igualmente numa polarização simplificada entre o “bem” e o “mal”, a “Grã-Bretanha” e o “resto do mundo”. No entanto, a pretensa superioridade britânica advinha, aqui, de algo mais palpável, como as boas qualidades dos homens que formavam o exército imperial, e não de algo abstrato como a “Albion”¹⁷⁷; a hostilidade não era direcionada a nenhuma nação específica, mas ao “mal” em geral. O modelo inglês de melodrama ganhou força a partir das guerras napoleônicas, se originando a partir das tradições francesa e alemã ainda de fins do século XVIII, conhecidas pelo seu idealismo ativo e seu ardor revolucionário, seu espírito libertário e sua ênfase na luta pelos direitos dos indivíduos, abertamente contra qualquer tipo de tirania, no espírito das revoluções liberais europeias. Entretanto, segundo Mackenzie, o melodrama inglês era uma

tradição fortemente não intelectual, onde caracterizações, sutis variações emocionais ou problemas filosóficos não tinham lugar. Enredo simples, sensações físicas e estereótipos eram tudo. O melodrama nitidamente reflete o conservadorismo do teatro inglês do período (...) [pois] copiara dos modelos francês e alemão os elementos mais espetaculares, e omitira o radicalismo apaixonado.¹⁷⁸

Se lembrarmos que, em boa parte do século XIX, a Inglaterra lutou para se proteger das revoluções que grassaram o continente europeu, inclusive encampando o movimento anti-jacobino e anti-napoleônico, e tendo papel ativo na formação da Santa Aliança, por exemplo, entende-se o porquê dessa mudança, tendo-se em conta a conexão do nascente melodrama com o clima político da época.

Nos princípios do século XIX, quando o melodrama ainda se vinculava a estabelecimentos especificamente operários, as grandes modificações por que passava a sociedade inglesa, como a oposição crescente entre as classes média, alta e os operários, e o agravamento da questão social, eram todas temas recorrentes nos espetáculos, ainda

¹⁷⁷ Albion é como era chamada, no período celta, a parte norte da ilha hoje chamada de Grã-Bretanha.

¹⁷⁸ MACKENZIE, John M., *op. cit.*, pág. 44. No original: “a strongly non-intellectual tradition in which characterization, subtle emotional nuance, or philosophic problems had no place. Plot, physical sensation, and stereotype were all. Melodrama neatly reflects the conservatism of the English theatre. (...) it took from France and Germany the sensational elements and omitted the heartfelt radicalism”. Tradução minha.

que essa crítica muitas vezes partisse mais do ponto de vista moral do que propriamente político, como acontecia no melodrama do continente europeu.

A partir da segunda metade do século XIX, quando a classe média começa a frequentar estes estabelecimentos com mais regularidade, – devido às modificações já apontadas anteriormente –, e com o avanço da expansão imperialista, as temáticas e os tópicos mais recorrentes nos melodramas sofrem uma alteração. A essa altura, a temática das oposições entre as classes cedia lugar à união entre elas diante de uma ameaça maior: “o rajá corrupto, o grotesco fidalgo chinês ou japonês, os negros bárbaros”.¹⁷⁹ Para Mackenzie, “a estereotipação moral do melodrama recebeu uma poderosa coloração racial”.¹⁸⁰ O império invadiu o melodrama de maneira fulminante, se tornando dominante como tema até o seu declínio no começo do século XX, em grande parte devido aos altos padrões de custos impostos pelas modificações legislativas referentes aos estabelecimentos de lazer, que, como vimos, prejudicaram mais diretamente os estabelecimentos da classe operária.

É possível apontar, portanto, algumas sutis diferenças de abordagem entre o *music hall* e o melodrama. No melodrama, parecia haver certo respeito pelos outros povos, tomando-os como injustiçados, visão essa em grande parte resultante da definição da missão inglesa como sendo a libertação desses povos de qualquer tipo de opressão bárbara que seu atraso poderia significar. Injúrias ou humilhações aos dominados eram malvistas, sendo desaconselhadas como desvios de caráter do verdadeiro homem inglês. No *music hall*, essa mesma “libertação” era exaltada, mas, nos estabelecimentos de classe mista especialmente, essa “libertação” era contrabalanceada pela ênfase em supostas dívidas e obrigações que os povos “libertados” possuíam com a Coroa inglesa a partir de então. Atuações enérgicas, grandes guerras coloniais, figuras conhecidas da marinha e do exército eram continuamente exaltadas em espetáculos que alcançaram grande sucesso de público. Importante notar também o papel indireto da censura nessa situação: temas como a Questão Irlandesa, a reforma legislativa, o cartismo, a família real e controvérsias religiosas e parlamentares em geral, eram todos vetados pelo Lord

¹⁷⁹ *Idem*, pág. 45. No original: “the corrupt rajah, the ludicrous Chinese or Japanese nobleman, the barbarous black”. Tradução minha.

¹⁸⁰ *Ibidem*. No original: “the moral stereotyping of melodrama was given a powerful racial twist”. Tradução minha.

Chamberlain¹⁸¹. Isso também ajudou indiretamente no impulso à proliferação dos temas imperiais, permitidos pelos censores da época.

Como já foi dito anteriormente, com o avançar do século XIX, principalmente após a crise com a Rússia e a Conferência de Berlim, um tom mais agressivo passa a aparecer em grande parte dos espetáculos, também nos melodramas. Agora, a defesa e a exaltação da “passividade” britânica davam lugar a um impulso agressivo que demandava que a nação se antecipasse aos ataques que poderia sofrer a partir de uma política externa mais ativa e belicosa. E cada vez mais um nacionalismo xenófobo e chauvinista ganhava fôlego nesse contexto, reafirmando a certeza da superioridade britânica perante as outras nações do mundo.

A partir disso, uma enxurrada de canções exaltava feitos individuais de grandes comandantes, generais e almirantes, exaltando o papel de cada marinheiro e soldado na expansão do poder imperial. A coesão classista tão almejada perpassava a noção de que todos estariam unidos no front, inspirados pelo bem maior: a manutenção e expansão do poderio imperial britânico. Os membros das Forças Armadas passam a ser vistos como os operários do império, cumprindo seu papel e contribuindo igualmente para o complexo imperial. Nos versos de uma canção de Rudyard Kipling: “o filho do cozinheiro – o filho do duque – o filho de um poderoso Conde – / o filho de um proprietário de pub de Lambeth – todos são iguais hoje! / Cada um deles cumprindo seu dever para a nação”.¹⁸²

Aos poucos, os personagens dos espetáculos foram se tornando mais individualizados, numa busca dos compositores de se aproximar ainda mais do público. Os impactos das guerras na vida particular dos homens – o abandono da família, de alguma futura esposa, a distância da terra natal e o contato com indivíduos de outras colônias – eram alguns dos temas a serem apresentados, principalmente no período da Primeira Guerra Mundial – inclusive com forte teor machista, exaltando a virilidade dos oficiais do Exército e da Marinha ou a atração sexual exercida por eles sobre as mulheres inglesas. Estas só apareciam como a mãe que chora pelo filho ou a esposa que espera o retorno do marido. A exaltação da guerra como o auge da masculinidade, como obrigação moral dos cidadãos e um dever intrínseco a todos os nascidos em solo inglês

¹⁸¹ Cargo governamental encarregado, dentre outras coisas, de fornecer licenças para os espetáculos culturais a serem realizados nos teatros oficiais do governo, no caso, os do *West End*, além de ser o encarregado para a censura dos espetáculos artísticos.

¹⁸² KIPLING, Rudyard. *The Absent Minded Beggar*, Londres: 1899 *apud* SUMMERFIELD, *op. cit.*, pág. 37. No original: “Cook’s son – Duke’s son – son of a belted Earl – / son of a Lambeth publican – it’s all the same today! / Each of ‘em doing his country’s work”. Tradução minha.

era o mote desses espetáculos. Sua ajuda à causa imperial – ainda que este não fosse um objetivo declarado conscientemente pelos compositores – é inegável.

Contudo, é importante que se note que essa não era a única abordagem da questão da guerra nos entretenimentos populares. Uma veia cômica também se valia desses grandes problemas que afetavam a classe operária para caçoar da situação e reagir com bom humor ao alistamento obrigatório. Numa canção resposta a “By Jingo”, intitulada “I Ain’t a Briton True”, e que trazia interessantes críticas a todo um complexo de instituições que eram percebidas como interessadas na guerra, podemos perceber essa veia explicitamente:

Os jornais falam do ódio Russo / dos seus sinais de ambição / é claro que eles
querem uma guerra porque / isso faz os jornais venderem mais. / Deixe que
todos os políticos / que desejam ajudar os Turcos / que eles mesmos
coloquem os uniformes / e vão e façam o trabalho. / Eu não quero lutar / eu
serei destruído se for, / eu mudarei meus trajes, venderei meus
equipamentos de guerra, / eu arrebentarei meu rifle também, / Eu não gosto
da guerra, eu não sou um britânico de verdade / e eu deixarei que os Russos
conquistem Constantinopla.¹⁸³

Políticos, barões da mídia: uma ampla gama de indivíduos é ironizada nessa canção. Interessante também perceber que, apesar da crítica, algo mais se encontra aqui: ser um britânico de verdade, para o autor da canção, significava apoiar a aventura imperialista em Constantinopla, o que só reforça nosso argumento sobre a predominância e a força da ideologia imperial no nacionalismo inglês.

Em “Conscientious Objector’s Lament”, de Alfred Lester, feita durante a Guerra do Sudão (1882-1898), uma ironia e uma certa covardia ficam ainda mais óbvias: “Chame os rapazes da Velha Brigada / que fizeram a Inglaterra livre. / Chame a minha mãe, a minha irmã e meu irmão / mas pelo amor de Deus não me mandem para lá”.¹⁸⁴

Para Summerfield,

¹⁸³ PETTITT, Henry. *I ain't a Briton True*, Londres: 1878 *apud* SUMMERFIELD, *op. cit.*, pág. 39. No original: “Newspapers talk of Russian hate / of its ambition tell, / of course they want a war because / it makes the papers sell. / Let all the politicians / who desire to help the Turk / put on the uniform themselves / and go and do the work. / I don't want to fight / I'll be slaughtered if I do, / I'll change my togs, I'll sell my kit, / I'll pop my rifle too, / I don't like the war, I ain't a Briton true / and I'll let the Russians have Constantinople”. Tradução minha.

¹⁸⁴ LESTER, Alfred. *Conscientious Objector's Lament*. Londres: 1880 *apud* SUMMERFIELD, *op. cit.*, pág. 40. No original: “Call out the Boys of the Old Brigade, / who made old England free. / Call out my mother, my sister and my brother / but for God's sake don't send me”. Tradução minha.

o fio condutor dessas canções era o fato de que o poder da Inglaterra é justificado e a guerra era correta, mas ainda assim havia humor no compreensível desejo de evitá-la. Muitas das canções mais populares entre as tropas em entrepostos tanto no Império como em Flandres durante a Primeira Guerra Mundial, celebraram e consolaram soldados e marinheiros simples de uma maneira não muito diferente, tratando o patriotismo mais com humor do que com os sentimentos mais sérios característicos das canções jingoístas.¹⁸⁵

Ao apresentar exemplos de como a ideologia imperial penetrou os entretenimentos populares e a arte inglesa do século XIX tentei mostrar que, longe de permanecer imutável no tempo, a questão do nacionalismo imperial sofreu diversas mudanças quanto às abordagens ao longo dos séculos XIX e XX. A principal delas teria sido o abandono da

mensagem de que o objetivo do poderio britânico era a liberdade. Ao invés disso, o virtuoso homem a serviço britânico era, ou um jingo carregando nos ombros as responsabilidades do Império, como nas esquetes dos anos 1880 e 1890, ou um herói bem humorado das canções patrióticas cômicas dos anos 1900 e da Primeira Guerra Mundial. *Não havia anti-imperialismo. Críticas eram emudecidas; paródias eram autodepreciativas.*¹⁸⁶

Visivelmente, apesar das mudanças de abordagem, a questão da necessidade da guerra em si não era questionada. Fosse pela veia mais séria, fosse pela veia humorística, a realidade da guerra tornara-se um fato aparentemente inquestionável. Outra realidade não era levada em consideração. O conteúdo classista dessas diferentes abordagens também salta aos olhos: na maioria das vezes, as atitudes mais agressivas partiam de espetáculos voltados para públicos de classe média e alta, justamente naqueles estabelecimentos de base social mista que conseguiram sobreviver à virada do século XIX.

O império e o patriotismo como produtos para o entretenimento popular, portanto, persistiram, através de diversas alterações em sua abordagem, por mais tempo do que as

¹⁸⁵ SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*, pág. 40. No original: “the keynote is that England’s power is justified and war is right, but that there is humour in the understandable desire to avoid it. Manu of the songs popular with the troops both in outposts of Empire and also Flanders in the First World War, celebrated and consoled ordinary soldiers and sailors in a not dissimilar way, treating patriotism with humour rather than with the serious sentiment characteristic of jingo songs”. Tradução minha.

¹⁸⁶ SUMMERFIELD, Penny, *op. cit.*, pág. 42, grifo meu. No original: “the message that the goal of British power was freedom. Instead the virtuous British serviceman was either a jingo shouldering responsibilities of Empire in sketches and revues of the 1880s and 1890s or he was a humorous hero in comic patriotic songs of the 1900s and the First World War. There was no anti-imperialism. Criticism was muted; parodies were self mocking”. Tradução minha.

formas artísticas que os engendraram primeiramente. Se o melodrama caíra em declínio em princípios do século XX (o mesmo acontecendo em menor medida com o *music hall*), o *West End* herdará certos núcleos ideológicos, mantendo o império como produto para consumo cultural também. Empreenderei agora uma análise mais detida da cena teatral inglesa no pós-Segunda Guerra, dando de início uma atenção especial ao cenário cujo núcleo era o *West End*, tanto por percebê-lo como herdeiro direto das tradições ideológicas imperiais que povoaram os entretenimentos populares ingleses na época do estabelecimento do imperialismo, quanto pelas relações intrínsecas e dialéticas que o novo drama naturalista inglês irá desenvolver com este.

2 – O TEATRO INGLÊS NO PÓS-SEGUNDA GUERRA.

A primeira exibição de *Look Back in Anger* nos teatros ingleses, em 8 de maio de 1956 é o que se convencionou chamar de divisor de águas do moderno teatro britânico. Me ocuparei da análise dessa peça e de *The Entertainer*, duas das mais importantes peças do teatro período, e das suas relações com a ideologia imperial em constante mutação, no capítulo 3. No entanto, para que tal análise obtenha sucesso, faz-se necessária uma análise preliminar do ambiente teatral da época, que explicará em parte tanto as reações que a peça causou como as posteriores análises do período.

De início, é importante que se diga que a própria ideia de um nascimento do drama moderno a partir de *Look Back in Anger* vem sofrendo revisões recentemente.¹⁸⁷ As críticas a essa visão tomam duas direções: as novas análises procuram definir outros eventos teatrais igualmente importantes para a cena da época, e que de fato tenham mudado a maneira de se fazer teatro na Inglaterra, ao mesmo tempo em que buscam matizar a noção de que a peça teria sido o “retrato de uma geração”. Muitos motivos estão por trás dessas análises da época. Tanto Kenneth Tynan como John Russell Taylor, dois dos principais difusores dessa concepção redentora da peça, eram profundos entusiastas do nascente drama naturalista inglês, nutrindo grande antipatia a toda cena teatral precedente. O cenário político do período, que assistiu ao desmantelamento do império inglês, com a crise de Suez de 1956 marcando um dos pontos mais visíveis desse processo, também ajudou nesses julgamentos. A maioria dos

¹⁸⁷ REBELLATO, Dan. *1956 And All That: The making of the modern British drama*. Londres: Routledge: 2006; SINFIELD, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Blackwell, 1989; SHELLARD, Dominic (org.) *British Theatre in the 1950s*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.

analistas relacionava a crítica do novo drama naturalista aos espetáculos do *West End* como uma crítica ao próprio imperialismo, que ainda fazia muito sucesso em muitos espetáculos encenados em Londres. Paralelos entre a queda do império e a queda do prestígio do *West End* se tornaram a tônica do período.

No entanto, como afirma Dan Rebellato, “essa é a história feita pelos vencedores, que tornou o trabalho dos vencidos algo imprópriamente homogêneo e simplificado”.¹⁸⁸ Antes de entrarmos a fundo na análise do novo drama, um panorama da cena do *West End* se faz necessário na medida em que mostra certos equívocos em seus julgamentos simplificadores e preconceituosos, e ajuda a desfazer a homogeneidade impingida ao período pelos críticos e dramaturgos ligados ao novo drama.

2.1 – O *West End* e o novo drama naturalista inglês.

O *West End* é uma região no centro de Londres que contém muitas das principais atrações turísticas da cidade, bem como diversas sedes de empresas e célebres teatros, sendo considerado um dos principais pontos culturais da capital inglesa, coração da cena teatral do país. A região é conhecida pelos espetáculos de comédia e musicais que abrigava. Quando a região começou a ficar famosa como centro cultural, ainda no século XVIII, os espetáculos ali realizados se notabilizavam pela temática social, atraindo públicos das mais variadas classes. O que nos importa aqui são as mudanças ocorridas na capital e, ao mesmo tempo, ao maior poder de interferência que o Lord Chamberlain adquiriu ao longo do século XIX.

O processo de gentrificação e reformas urbanas pelo que passou a capital inglesa, aliado ao aumento dos preços dos ingressos dos espetáculos realizados em Londres gerou uma modificação no público frequentador do *West End*. Ao longo do século XIX, cada vez mais esse espaço ficou restrito as classes média e alta, enquanto a classe trabalhadora foi deslocada para os teatros menores dos subúrbios e até fora da capital. Se essas mudanças alteraram o perfil do público, John M. Mackenzie¹⁸⁹ nos mostra como o papel regulador do Lord Chamberlain atuou no sentido de definir, direta e indiretamente, o conteúdo dos espetáculos a serem apresentados. Atuando tanto a partir

¹⁸⁸ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 75. No original: “this is history written by the winners and it unduly homogenizes the work of the losers.” Tradução minha.

¹⁸⁹ MACKENZIE, John M. *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion: 1880-1960*. Manchester: Manchester University Press, 2003, especialmente o capítulo 2, *The Theatre of Empire*, págs. 39-67.

da censura como a partir da concessão de alvarás de funcionamento para novos estabelecimentos, o governo inglês, na figura do Lord Chamberlain, alterou esse cenário. Definindo os temas que não poderiam ser retratados nos espetáculos realizados, como a questão da realeza, assuntos e personalidades políticas, religião, e questões morais mais “polêmicas”, como a questão da homossexualidade, o governo restringia o ramo de atuação do teatro da época, que possuía grande importância na história da Inglaterra, basta pensarmos em Shakespeare, para muitos o maior dramaturgo moderno que já existiu.

Em tese, peças mais críticas poderiam fugir da censura se fossem encenadas fora do circuito londrino, visto que a jurisdição do Lord só abarcava a capital. No entanto, uma peça que não pudesse ser encenada em Londres, centro do teatro inglês, não conseguiria obter sucesso e projeção nacional, e, por consequência, não atrairia muitos investimentos devido à impossibilidade de encenação nos principais teatros do país. Os lucros que poderiam ser obtidos com a audiência sempre crescente dos teatros londrinos acabaram atraindo grande parte dos dramaturgos da época, que acabava se conformando a censura ante a perspectiva de sucesso, reconhecimento nacional e retorno financeiro. Mackenzie percebe uma diminuição do número de peças censuradas ao longo do século XIX, o que demonstra certa conformação e adaptação dos autores à censura, constituindo-se o que podemos chamar de uma “autocensura”. As comédias, então, passaram a se distanciar mais dos seus fins originais, como a crítica de costumes, da moral e da política, para simplesmente reforçar e justificar as atitudes e a visão de mundo do seu público de classe média e média-alta. Esse processo acabou definindo o perfil dos espetáculos do *West End*. Comédias com apelo moral e filosófico conservador, musicais e os melodramas, abordados no item anterior, se constituíram na grande maioria desses espetáculos, assistidos principalmente pela classe média.

No pós-segunda guerra, período importante para a minha argumentação, Dominic Shellard aponta diversos eventos que contribuíram para a mudança desse panorama, como a criação do Conselho de Artes da Grã-Bretanha em agosto de 1946, que estabeleceu o subsídio estatal para espetáculos teatrais, além de construir novos teatros e restaurar antigos, como os de Guildford, Ipswich, Leatherhead, Canterbury e Derby, nos cinco primeiros anos de vigência do órgão. Segundo Shellard,

esse renascimento de palcos fora de Londres forneceram um poderoso estímulo para os teatros regionais, gerando novos locais para o ensaio e

desenvolvimento de atores, diretores, designers e outros cargos técnicos, anteriormente restritos ao emprego no circuito dos teatros comerciais privados. Ao mesmo tempo, conferiu maior liberdade aos produtores para realizarem mais experiências com os enredos, já que as restrições impostas pelo setor comercial, principalmente no que tangia a questão do retorno financeiro, estavam em parte solucionadas.¹⁹⁰

Realçada por Shellard como central para a cena do *West End* está a figura de Hugh “Binkie” Beaumont, uma das mais influentes da cena teatral do período, diretor executivo de uma importante companhia de teatro londrina, a H. M. Tennent, que encenou diversos espetáculos no *West End* pós-1945 e cujos espetáculos utilizavam, como afirmou um biógrafo de Beaumont, “grandes estrelas em espetaculares remontagens de clássicos através dos mais suntuosos cenários que o bom gosto e o dinheiro poderiam proporcionar”.¹⁹¹ Responsável por importantes espetáculos do período, a companhia de Beaumont, que acabou se tornando símbolo do *West End* do pós-guerra, era criticada por alguns pela sua obsessão por glamour, sua recusa por encenar peças que tratassem temáticas contemporâneas e políticas, certo favorecimento aos dramaturgos prediletos de Beaumont e uma contínua representação de problemas que diziam respeito apenas às classes mais abastadas. Todos esses pontos foram criticados pelo novo drama naturalista inglês, que rejeitava o sucesso comercial obtido por essas produções, segundo o próprio John Osborne, “o mais poderoso dos excrementos gerados pelo capitalismo teatral”.¹⁹² As críticas ao *West End* vinham principalmente dos nomes dessa nova geração, que sentiam em sua época que “a sociedade estava mudando, mas as comédias e musicais não seguiam essa mudança, e não estavam levando em consideração novas perspectivas”.¹⁹³ Na verdade, como afirma Glenda Leeming, “nos anos 1950, há abundantes evidências de que, apesar das

¹⁹⁰ SHELLARD, Dominic. “1950-1954: Was it a Cultural Wasteland?” In: SHELLARD, Dominic (org.), *op. cit.* Pág. 30. No original: “This renaissance of non-London venues provided tremendous stimulus for regional theatre, and, in turn, created a new training ground for actors, directors, designers and technical staff, previously restricted do employment in the commercial sector. It also conferred greater freedom on producers to experiment with the programme, since the commercial imperative to stage safe and money-spinning works had to a partial extent been alleviated”. Tradução minha.

¹⁹¹ HUGGETT, Richard. *Binkie Beaumont: Eminence Grise of the West End Theatre, 1933-1973*. Londres: Hodder & Stoughton, 1989 *apud* SHELLARD, Dominic (org.), *op. cit.* Pág. 31. No original: “The greatest stars in gorgeous classic revivals amidst the most sumptuous settings which taste and money could devise”. Tradução minha.

¹⁹² OSBORNE, John. *Almost a Gentleman*. Londres: Faber & Faber, 1991. Pág. 20. No original: “The most powerful of the unacceptable faeces of theatrical capitalism”. Tradução minha.

¹⁹³ LEEMING, Glenda. “The Early 1950’s: Transfers, Temptations and Turning Point in the career of Christopher Fry”. In: SHELLARD, Dominic (org.), *op. cit.* Pág. 20. No original: “Society was felt to be changing, but the comedies and thrillers on offer were not changing, and were not taking into account new perspectives”. Tradução minha.

mudanças sociais, a opinião pública continuava reacionária, avessa a mudanças, presa a tradições”.¹⁹⁴

Analisando o *West End* se entende em grande parte contra o que lutava o novo drama inglês, que irá enfatizar os desafios e dificuldades do cotidiano das classes mais baixas, além de apostar em cenários mais simples, daí serem chamados na época de “dramas de cozinha”, retomando muitos princípios formais e estéticos do antigo drama naturalista do século XIX. O novo drama naturalista representava uma Inglaterra “dividida, amargurada, cínica, preconceituosa e carrancuda, um mundo de ilusões perdidas”.¹⁹⁵ Outro ponto abordado nas peças do novo drama eram os acontecimentos cotidianos da política interna e externa. Shellard aponta que o teatro londrino do início da década de 1950 era

profundamente indiferente a acontecimentos contemporâneos. Os altos custos do programa de rearmamento demandado pela Guerra da Coreia; a pressão inflacionária que este produziu num país ainda enfraquecido pelo esforço de guerra; a contínua escassez causada pelo racionamento; o impacto dramático do Estado de Bem-estar social; as duas eleições de 1951, que resultaram na volta ao poder do Partido Conservador, na figura de um envelhecido Churchill; o espectro da deflagração da Guerra Fria; e a produção da primeira bomba nuclear britânica não figuraram em nenhum palco do West End.¹⁹⁶

Em 19 de setembro de 1954, Tynan, em sua coluna no jornal *The Observer*, apontaria essa incômoda questão, dizendo que “vinte e sete teatros no *West End* estão, atualmente, com musicais ou comédias leves, sendo talvez uma dúzia deles bons no que se propõem. O número de peças novas que reivindicam discussões sérias é três... Não é preciso ser um purista para se sentir envergonhado com tamanha discrepância”.¹⁹⁷ Essa

¹⁹⁴ *Idem*, pág. 20. No original: “In the 1950s evidence is plentiful to show that, in spite of social changes, public opinion was retrospective, reactionary and wedded to tradition”. Tradução minha. Voltaremos a discutir mais detalhadamente a opinião pública inglesa no pós-guerra no capítulo 3.

¹⁹⁵ JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008. Pág. 309.

¹⁹⁶ SHELLARD, Dominic, *op. cit.*, pág. 37. No original: “How completely indifferent it was to contemporary events. The heavy costs of a rearmament programme necessitated by the Korean war; the inflationary pressures that this produced in a still war-weakened country; the continued shortages caused by rationing; the dramatic impact of the welfare state; the two elections of 1951, which resulted in an elderly Churchill regaining power for the Conservatives; the spectre of Cold War conflagration; and the manufacture of the first British nuclear bomb failed to impinge upon the West End stage at all”. Tradução minha.

¹⁹⁷ TYNAN, Kenneth *apud* SHELLARD, Dominic, *op. cit.* Pág. 39. No original: “Twenty seven West End theatres are at present offering light comedies and musical shows of which perhaps a dozen are good of their kind. The number of new plays with a claim to serious discussion is three... One need not be a purist to be ashamed of the discrepancy”. Tradução minha.

contínua recusa em discutir temas mais polêmicos, como a política da época, por parte dos produtores e dramaturgos mais badalados do *West End*, foi um dos motores da produção do novo drama. Um dos dramaturgos que mais fez sucesso lá durante os anos 1950 pré-*Look Back in Anger* foi Terrence Rattigan. Para Christopher Innes, as peças de Rattigan

expressam características essenciais da sociedade britânica dos anos 1950 como um todo. A profunda estrutura conceitual de seus dramas pode ser vista como incorporadora de aspectos dominantes da consciência social do período. Nesse nível, até a dissimulação e a recusa em desafiar e contestar a realidade, pelas quais Rattigan foi criticado, possuem valor representativo.¹⁹⁸

Rattigan parecia ser a antítese da geração do novo drama, ao mesmo tempo em que, como dito anteriormente, representava o consenso social que teria se estabelecido na Inglaterra do pós-1945, escrevendo o mesmo tipo de peça desde os anos 1940, direcionado, segundo o próprio, a uma audiência que ele caracterizava como “Tia Edna”, descrita como uma “alegre e respeitável senhora de meia-idade solteirona e de classe média”.¹⁹⁹ Rattigan era, declaradamente, porta-voz da classe média, e esse parece ser o principal motivo da crítica do novo drama a ele, para além de questões puramente artísticas e dramáticas. Para Innes, Rattigan seria o verdadeiro retrato dos anos 1950, enquanto que Osborne e companhia teriam causado impacto justamente porque escreviam contra a sociedade de sua época, demandando mudanças no *status quo*, antecipando a mudança de tom e de estilo que suas peças também trariam para o cenário inglês²⁰⁰, não falando, portanto, a “língua oficial”. Língua essa que seria o principal veículo de expressão de Rattigan,

não porque se identificava com o ‘*establishment*’ (...) nem porque direcionava seu trabalho explicitamente para as classes médias e (...) tratava seus gostos com certa indulgência. Mas porque, para além de quaisquer implicações políticas, as estruturas mais profundas de suas peças deram voz a

¹⁹⁸ INNES, Christopher, “Terence Rattigan: The Voice of the 1950’s”. In: SHELLARD, Dominic (org.), *op. cit.* Pág. 53. No original: “Express the essential quality of English society as a whole in the 1950s. The deeper, conceptual structure of his drama can be seen as embodying dominant aspects in social consciousness of the time; and on this level even the obliquity and apparent refusal of challenging reality, for which he was attacked, have representative value”. Tradução minha.

¹⁹⁹ RATTIGAN, Terrence, “The Collected Plays of Terrence Rattigan”. Londres: Hamish Hamilton, 1953, *apud* INNES, Christopher, *op. cit.* Pág. 55. No original: “A nice, respectable, middle-class, middle-aged, maiden lady”. Tradução minha.

²⁰⁰ Em que base se dava essa crítica do novo drama será objeto de estudo no capítulo seguinte.

sentimentos dominantes na sociedade como um todo. A duplicidade, a visão distorcida, a oposição entre uma experiência externa por vezes estereotipada e uma vida íntima secreta – não apenas em termos de caracterização, mas com relação ao próprio contexto – subliminarmente expressam uma consciência social que era a marca do período, englobando assim a psicologia dos anos 1950.²⁰¹

No capítulo 3 avaliarei até que ponto esses julgamentos são acertados. Para além dos pontos formais, artísticos e cênicos, na época o que saltava aos olhos e era reforçado pelos pronunciamentos e posicionamentos dos *angry young men* era o afastamento que estes buscavam das temáticas promovidas pelos musicais e espetáculos do *West End*. Como afirmado anteriormente, os “dramas de cozinha” da nova geração baseavam-se em grande parte em temas cotidianos e mais próximos da realidade do público do pós-guerra. Uma questão em especial pareceu à primeira vista opor de maneira irrevogável as duas escolas: a questão do império.

Para Dan Rebellato, havia uma “crença disseminada de que os principais dramaturgos do *West End* do pós-guerra possuíam uma afeição sentimental pelo império, quando não um apego quase militante por ele”.²⁰² Uma semana antes da estreia de *Look Back in Anger, South Sea Bubble*, última da série de peças de Noel Coward ambientada na colônia britânica fictícia de Samolo, estreou no *West End*, em 2 de maio de 1956. Com tramas que envolviam romance, ação, e tinham como pano de fundo uma visão conservadora da história do império britânico, as peças de Coward fizeram grande sucesso de crítica e público no período. J. B. Priestley – outro dramaturgo símbolo do *West End* – e o próprio Terrence Rattigan também se notabilizaram por compor peças que tergiversavam à questão imperial, o que acabou por resultar na fácil conclusão de que o *West End* era imperialista por natureza. Consequentemente, por atacar o *West End*, o novo drama poderia ser considerado anti-imperialista. Na verdade, essas relações são profundamente heterogêneas, com fortes nuances em todos os lados.

²⁰¹ INNES, Christopher, *op. cit.*, pág. 63. No original: “Not so much because he identified with ‘the Establishment’ (...) not even because he aimed his work specially at middle-class audiences, and (...) pandered to their tastes. But because, beyond any political implications, the deeper structures of his drama voiced the dominant feelings of society as a whole. The doubleness, the split vision, the opposition between a sometimes clichéd external experience and an inner, secret life – not just in terms of the characterization, but contextually – subliminally expresses a social consciousness unique to the period. It encapsulates the psychology of the 1950s”. Tradução minha.

²⁰² REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 73. No original: “widespread belief that the major playwrights of the post-war West End had a sentimental affection for empire, if not a positively hawkish attachment to it”. Tradução minha.

Utilizarei como exemplo dessa ideia a famosa peça *Adventure Story*, de Terrence Rattigan. Nessa peça de 1949, Rattigan aborda os dilemas filosóficos e morais que acometeram a vida de Alexandre, o Grande, desde a construção do império macedônico com a vitória sobre os persas até o esfacelamento desse império por disputas de sucessão entre facções. De início Rattigan mostra um Alexandre magnânimo, com grandes valores morais que o impedem de, por exemplo, humilhar a família real persa quando da sua derrota definitiva – como queriam os seus comandantes – ou mesmo de utilizar as acomodações suntuosas do governante anterior, Dario, trocando-as por instalações mais humildes. No entanto, com o desenrolar do seu governo, Alexandre se vê cada vez mais forçado a utilizar medidas de força para reagir a certos problemas, como quando manda assassinar um de seus principais comandantes militares por suspeita (infundada) de que este estaria tramando uma revolta. Numa discussão com um amigo íntimo e conselheiro, ele acaba o matando por discordar dele. O dilema de Alexandre surge cristalino: “o mestre do mundo possui muitos inimigos. Ele não quer ter inimigos. Ele quer que todos o amem. Mas ele também quer continuar como mestre do mundo”.²⁰³ Rattigan se utiliza do mesmo expediente de Shakespeare para fugir da censura: reencenar histórias antigas para discutir problemas do presente de forma metafórica. Para Rebellato, “Rattigan não estava de maneira alguma se lamentando pela perda da Índia [ocorrida um ano antes], mas antes estava se voltando para uma discussão a respeito das bases morais do imperialismo. O que a peça sugere é que os meios estavam em conflito com os fins”.²⁰⁴ Quando o Alexandre de Rattigan se questiona onde tudo começou a dar errado em sua história, ele não está se referindo ao fim do império em si, mas aos meios controversos que ele precisou utilizar para mantê-lo. Quanto à isso, a indagação de Alexandre ao final da peça, referindo-se ao desmantelamento do seu império devido às rivalidades internas, é reveladora: “nunca consegui resolver aquele problema, não é mesmo? Como se resolve um problema com uma espada?”.²⁰⁵

²⁰³ RATTIGAN, Terrence. *Adventure Story*. Londres: Hamish Hamilton, 1953 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.* pág. 78. No original: “The Master of the World has many enemies. He doesn’t want to have enemies. He wants everyone to love him. But he also wants to remain Master of the World”. Tradução minha.

²⁰⁴ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 79. No original: “Rattigan was by no means mourning the loss of India, but rather engaging in a debate about the ethical basis of imperialism. What the play suggests is that the means are in conflict in the ends”. Tradução minha.

²⁰⁵ RATTIGAN, Terrence, *op. cit. apud* REBELLATO, *op. cit.*, pág. 79. No original: “I never did solve that puzzle, did I? How can one solve a puzzle with a sword?”. Tradução minha.

Não se percebe aqui uma defesa exacerbada do império, mas antes uma tentativa de reavaliação da formação e dos desdobramentos do império para a História inglesa – sem, no entanto, criticar o fato do imperialismo em si. Mesmo assim, o novo drama inglês, ao se formar em contraposição aos espetáculos do *West End*, atacava-o, a partir dos exemplos citados, como defensor do imperialismo. E foram vistos como anti-imperialistas, talvez mais por expectativa dos críticos do que propriamente por vontade própria. Tony Benn, jornalista da época, aponta, em seus diários pessoais, conversas com Kenneth Tynan, onde os questionamentos de ambos giravam em torno da nova situação geopolítica mundial em que a Inglaterra passou a se encontrar no pós-Segunda Guerra, principalmente após a crise de Suez. A sensação de confusão, incerteza e impotência era grande, explícita na fala de Benn, que questiona “como deveríamos nos ajustar a esse novo mundo sem se tornar violentamente frustrado, defensivos, amargos e apáticos? O problema da contração do poder ameaça nosso sistema político.”.²⁰⁶ No mesmo período, o próprio Tynan fez um questionamento parecido, apontando que os sentimentos da geração do novo drama com relação à política externa eram de “inutilidade e impotência, que levou alguns à apatia, outros a certo distanciamento nocivo, e outros ainda à fúria pura e simples. E esses sentimentos eram intensificados pelo reconhecimento de que a Grã-Bretanha não possuía mais uma voz forte o bastante para evitar o caos se, por algum acaso terrível, este voltasse a imperar”.²⁰⁷

A meu ver, a simples classificação entre pró e contra com relação à posição de ambas as escolas quanto ao império simplifica uma questão muito mais complexa e nuançada. A gama de motivações e justificações para se apoiar ou contrariar o imperialismo inglês era extremamente ampla, envolvendo aspectos morais, políticos, filosóficos e econômicos, marcando, ainda que subterraneamente, a vida política e cultural da Inglaterra no pós-Guerra.

Outro aspecto cultural do pós-guerra mais subjetivo e incerto parece ser mais consensual entre os estudiosos: a vida no pós-guerra aparentava uma sensação dúbia, confusa de uma maneira difusa e incerta. Interessante notar que, enquanto Christopher

²⁰⁶ BENN, Tony. *Years of Hope: Diaries, Papers and Letters (1940-1962)*. Londres: Hutchinson, 1994 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 82. No original: “How are we to adjust ourselves to this new world without becoming wildly frustrated and defeatist and bitter and apathetic? The problem of power contraction does threaten our political system”. Tradução minha.

²⁰⁷ TYNAN, Kenneth. *Tynan on Theatre*. Harmondsworth: Penguin, 1964 *apud* REBELLATO, *op. cit.*, pág. 83. No original: “feelings of uselessness and impotence, which led in some to apathy, in others to a sort of derisive detachment, and in still others to downright rage. And these feelings were intensified by the knowledge that Britain no longer had a voice strong enough to forbid chaos if, by some horrific chance, it should impend”. Tradução minha.

Innes relaciona essa sensação dúbia aos escritos de Rattigan, em contraposição aos de Osborne, Dan Rebellato sugere que, no que tangia à cultura britânica e a todo o seu cenário descrito até aqui, seriam as peças de Osborne, em especial *The Entertainer*, que apontariam para uma “cultura britânica igualmente esplendorosa na aparência, mas morta em sua essência. Essa prosperidade superficial era retratada (...) nos termos da extravagância vazia dos bens de consumo”.²⁰⁸

Essa sensação de se estar vivendo em dois mundos distantes, mas ao mesmo tempo integrantes um do outro, se deve a muitos fatores. No próprio meio teatral, na mesma década de 1950 presencia-se a oposição entre o glamour das grandes produções no *West End* de Hugh Beaumont e a crueza dos “dramas de cozinha” do novo drama naturalista. Na sociedade, temos o Estado de Bem Estar e sua política de redistribuição de renda, ao mesmo tempo em que se tem a nítida sensação de que a sociedade inglesa continuava tão hierárquica quanto sempre fora, visto que, como mostra Innes, a classe média é quem mais sofre com as novas políticas do pós-guerra.²⁰⁹ Igualmente temos o tradicionalismo e o esplendor do Festival da Grã-Bretanha de 1951²¹⁰, seguido dois anos depois pela cerimônia, igualmente tradicional e esplendorosa, da coroação da rainha Elizabeth II, em contraposição a austeridade do pós-guerra, que ainda impunha sacrifícios para grande parte da população, com cortes de energia e escassez de alimentos ocorrendo ainda na década de 1950. E, é claro, ainda havia a queda do império. Tinha-se a nítida sensação de que tudo mudava, ao mesmo tempo em as coisas permaneciam da mesma maneira. O fato da eleição dos Conservadores em 1951 não ter alterado com grande substância as políticas de bem estar só confirmava isso.²¹¹

Interessante notar, no entanto, que esse sentimento de impotência e descrença nas mudanças do futuro também possuía papel central no enredo de outra grande peça do período, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (1906-1989), ícone do teatro do absurdo²¹². Na verdade, os trabalhos do teatro do absurdo, em sua maioria, foram pautados por esse sentimento de descrença perante o alcance real das mudanças

²⁰⁸ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 85. No original: “british culture flourishing on its surface and dead inside. The superficial flourishing is portrayed (...) in terms of the shallow flashiness of consumer goods”. Tradução minha.

²⁰⁹ INNES, Christopher, *op. cit.*

²¹⁰ O Festival da Grã-Bretanha foi um festival de exposições organizado pelo governo trabalhista em 1951 e que visava ressaltar a recuperação da Segunda Guerra, expondo ao público os avanços ingleses no campo da arquitetura, cinema, música e teatro.

²¹¹ Esse é um dos sentimentos mais presentes na obra de Osborne, e será devidamente analisado no capítulo 3.

²¹² Escola teatral europeia que fez muito sucesso a partir dos anos 1950, e que teve como principais nomes o próprio Beckett, além do romeno Eugene Ionesco e do francês Jean Genet.

políticas, trazendo de volta questionamentos filosóficos e existenciais para o teatro. O próximo ponto a ser abordado nesse capítulo será justamente o desenvolvimento interno do teatro europeu e sua influência no teatro inglês, aspecto importante a ser levado em conta no nosso estudo.

2.2 – O teatro inglês no contexto do teatro europeu.

No item anterior, aponte as análises mais consagradas com relação ao novo drama naturalista e seu impacto no teatro inglês da época. Se os relatos tradicionais²¹³ consagraram a estreia de *Look Back in Anger* como o marco definitivo do nascimento do novo drama inglês, desprezando e desdenhando completamente da produção do teatro inglês anterior, buscando formar uma nova tradição no interior do campo teatral, mostramos como esse movimento estava comprometido com as preferências dos homens que de fato iniciaram essa tradição. Num primeiro momento, busquei apresentar as especificidades da produção teatral inglesa no período. Agora, voltarei as atenções ao que acontecia do outro lado do canal da Mancha, procurando estabelecer de que maneira a produção europeia teve impactos no teatro inglês do pós-guerra.

Dominic Shellard se apoia no depoimento de Jack Reading, vice-presidente da Sociedade de Estudos Teatrais da Inglaterra, para tentar mapear o impacto do teatro europeu na Inglaterra. Reading esteve presente nas estreias em solo inglês de *Esperando Godot* e *Look Back in Anger*, e faz interessantes observações sobre essas noites. Quanto à primeira, Reading afirma que a peça

deixou os membros da plateia que ficaram até o fim completamente *impressionados*. Nós sabíamos que tínhamos acabado de ver coisas no palco que não se equiparavam a nenhuma experiência teatral anterior. Era algo que quase fugia a meras discussões técnicas ou racionais. Foi uma experiência inteiramente nova: uma peça (...) que elevou a imaginação do público a um novo patamar.²¹⁴

²¹³ ALLSOP, Kenneth. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties*. Londres: Peter Owen, 1958; TAYLOR, John Russel. *Anger and After: a Guide to the New British Drama*. Harmondsworth: Penguin, 1963; TYNAN, Kenneth. *Tynan on Theatre*. Harmondsworth: Penguin, 1964; HAYMAN, Ronald. *British Theatre Since 1955: A Reassessment*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

²¹⁴ Carta de Jack Reading a Dominic Shellard citada em SHELLARD, Dominic (org.), *op. cit.* Pág. 28. No original: “Left the members of its audience who sat it out to the end completely *stunned*. We knew we had seen things on the stage that could not be related to anything theatrical previously experienced. It was almost beyond discussion or rational appraisal. It had been an entirely new experience: a play that had taken its audience into a new extension of imagination”. Tradução minha.

As inovações cênicas e temáticas da peça de Beckett impressionaram o público. A estreia da peça, em 3 de agosto de 1955, simbolizou um maior contato e interação com o que acontecia de novo no teatro europeu, contato que muito contribuiu para a “modernização” do teatro inglês do pós-guerra. Mas, desde o imediato pós-guerra, contatos já haviam sido estabelecidos, principalmente com Nova York, através dos musicais da Broadway (que contribuíram para novas noções cênicas e de material de palco), e com Paris, representada pela *Comédie Française* (importante para o desenvolvimento da linguagem corporal dos atores ingleses, ainda focados numa atuação que se baseava na impostação vocal). Mais tarde, o contato com as peças do drama existencialista francês, nas figuras de Jean-Paul Sartre, Jean Genet e Anouilh, com as novas produções de Arthur Miller e Tennessee Williams, e com o teatro político da *Berliner Ensemble* de Bertold Brecht, causou grande impacto na dramaturgia britânica. Como se pode ver, um intenso intercâmbio cultural caracterizou a cena teatral do teatro inglês no pós-guerra. Como ressalta Shellard,

é um equívoco concluir disso que o teatro londrino era um deserto cultural, principalmente se prestarmos atenção no crescimento do interesse com relação ao teatro, evidenciado pela fundação do primeiro departamento universitário relacionado ao teatro em Bristol, em 1946, o estabelecimento de grupos de pesquisa como a Sociedade de Estudos Teatrais (1948) e a proliferação de jornais sobre teatro, como o *Theatre Notebook* (1946) e o *Plays and Players* (1953). Em muitos aspectos, essa década (1945-1956) foi crucial para os desenvolvimentos ocorridos nos anos 1950 e 1960 e contribuiu para fazer da cena teatral inglesa uma das mais vibrantes do mundo, se constituindo, portanto, num período de importante aprendizado para atores, diretores, dramaturgos e críticos.²¹⁵

O impacto de Beckett já foi apontado aqui. Outro importante marco apontado por John Bull teria sido a primeira visita da trupe de Brecht, a *Berliner Ensemble*, à Inglaterra, para encenar duas das mais famosas peças do teatro épico brechtiano, e que à época já haviam feito muito sucesso em suas passagens pela França, *Mãe Coragem e Seus Filhos* e *Círculo de Giz Caucásiano*. O simples fato do grupo oficial, dirigido por

²¹⁵ SHELLARD, Dominic, *op. cit.* Pág. 34. No original: “it is disingenuous to conclude from this that the London theatre was a cultural wasteland, particularly given the rapidly growing interest in drama, borne out by the foundation of the first university drama department at Bristol in 1946, the establishment of learned groups such as the Society for Theatre Research (1948) and the proliferation of new drama periodicals, including *Theatre Notebook* (1946) and *Plays and Players* (1953). In many ways this ten-year period was crucial to the developments of the 1950s and the 1960s and were to make the English stage one of the most vibrant in the world, and it formed an important period of apprenticeship for actors, directors, playwrights and critics alike”. Tradução minha.

Brecht e sua esposa e atriz principal de suas peças, Helene Weigel, trazer a Londres em primeira mão essas montagens já faria do evento um marco. Mas, pensando especificamente no contexto do teatro inglês, o impacto do teatro político de Brecht, sua concepção ativa do público e suas experiências narrativas e cênicas inovadoras não se igualavam a nada que o público inglês, acostumado à recente tradição despolitizada e “engomada” do teatro do *West End*, havia visto até então.

Temos aqui, portanto, dois fatores externos que tiveram grande repercussão na cena teatral inglesa: o teatro do absurdo de Beckett e o teatro épico de Brecht. As duas concepções teatrais não poderiam ser mais díspares: enquanto o teatro do absurdo enfoca a descrença e a desesperança num mundo onde não há mais nenhuma certeza ou crença poderosa o suficiente para se acreditar, resvalando muitas vezes num niilismo paralisante, o teatro épico de Brecht acreditava num diálogo com o público, visando provocar mudanças na percepção da realidade através deste, com claras intenções políticas. Baseado na crença de que os homens são “modificáveis e modificadores de sua realidade”²¹⁶, Brecht apostava nos efeitos perturbadores e questionadores que suas peças poderiam causar no público, impondo ressonâncias neste mesmo depois que ele deixasse o teatro.

De acordo com uma abordagem mecanicista dos fenômenos culturais, aquela que afirma que as manifestações da cultura são meras cópias da realidade da época, pode-se depreender que a verdadeira arte símbolo do pós-guerra seriam os espetáculos do *West End*, notadamente os de Terrence Rattigan. Sua conexão com o tão propalado consenso inglês no pós-guerra é notável e já foi apontada aqui. A partir dessa visão, como seriam abordadas as novas produções europeias e o novo drama naturalista inglês? Como o surgimento dessas escolas seria explicado por essa abordagem? Percebemos aqui como essa abordagem simplista muitas vezes impede uma análise que dê cabo dos inúmeros desenvolvimentos internos ao teatro, visto como superestruturais, sem uma relação aparente com o desenvolvimento social do período em questão.

Procurei mostrar nesta seção como essas peças não podem ser vistas isoladamente do contexto inglês, tanto social como teatral, ao mesmo tempo em que também devem ser inseridas numa história europeia do teatro. Até que ponto as peças se diferenciaram em seu campo, inovaram ou repetiram antigos e tradicionais preceitos, será foco de análise do próximo capítulo. Sem essa interação com a história recente do teatro inglês e

²¹⁶ BRECHT, Bertold. *Brecht on Theatre*, Londres: Eyre Methuen, 1978 *apud* BULL, John, *op. cit.* Pág. 90. No original: “alterable and able to alter”. Tradução minha.

européu, sua análise se empobrece. Explicita-se assim a homologia estrutural que une algumas dessas peças, ressaltando estruturas de sentimento do período que surgirão com mais evidência com essa análise sincrônica dessas diferentes peças, em grande parte explicando a interessante análise que John Bull²¹⁷ faz a respeito das semelhanças estruturais entre *Esperando Godot* e *Look Back in Anger*, apesar da conhecida oposição de John Osborne ao teatro francês. Uma reavaliação do consenso do pós-guerra igualmente se fará presente. Mesmo com temáticas aparentemente distantes, certas estruturas são recorrentes e comuns. No capítulo 3 evidenciarei isso a partir dos escritos e das peças de Osborne.

Essa análise do novo drama com referência às influências indiretas e diretas que este sofreu de outras escolas teatrais deve ser completada agora com uma análise interna mais direta com relação ao novo drama naturalista. No último tópico do presente capítulo, abordaremos as principais inovações técnicas e formais dessa escola, que em grande parte definem o projeto de renovação que o teatro de John Osborne e companhia traziam em seu bojo.

3 – O NOVO DRAMA E A NOVA CONCEPÇÃO DE TEATRO

Como já apontaram György Lukács²¹⁸ e Raymond Williams²¹⁹, a esfera artística possui desenvolvimento interno próprio, ainda que determinado em última instância pelo modo de vida material específico de cada sociedade. O entendimento pleno do significado do novo drama naturalista para a história do teatro inglês só pode ser alcançado se levarmos em conta essa premissa, principalmente porque os principais dramaturgos, diretores e críticos da época, ao se empenharem arduamente na definição da especificidade de sua nova forma de atuar no campo teatral, empreenderam uma crítica aguda tanto aos movimentos europeus quanto ao West End. Sua definição

²¹⁷ BULL, John, *op. cit.*

²¹⁸ LUKÁCS, György. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978; *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010; *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011; *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965; *Estética (volume 1, tomos 1,2,3,4)*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

²¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979; *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007; *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011; *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011; *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011; *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011; *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011; *A Produção Social da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

enquanto grupo dependia da oposição ao *status quo* do teatro do *West End*, ao mesmo tempo em que buscavam reforçar e reavivar a cultura britânica, encorajados pelo recém-criado Conselho de Artes, órgão público voltado para o patrocínio e estímulo à arte inglesa, em sua opinião, soterrada pela enxurrada de peças e grupos europeus que faziam muito sucesso na Inglaterra desde o entre guerras.

No entanto, a mudança de paradigmas e valores empreendida pelo novo drama englobava não apenas uma reafirmação de uma “nova cultura britânica”, mas perpassava aspectos técnicos e profissionais da própria prática teatral. Abordarei esses aspectos do teatro de Osborne tendo em vista as recomendações de Raymond Williams²²⁰, importante teórico marxista da sociologia da cultura, estudioso que introduziu peculiaridades e inovações teóricas importantes em sua disciplina. Na introdução à edição inglesa de *Drama em Cena*, Graham Holderness aponta sucintamente essas inovações, ressaltando que, nas obras de Williams,

os textos dramáticos são abordados como textos escritos profissionalmente para serem levados à cena dentro de certas condições físicas específicas. Se ‘lido’ apropriadamente dentro do contexto determinado por essas condições, o texto dramático expressará sua própria linguagem física e gestual. Não estamos lendo o texto como uma expressão direta da emoção e da opinião do dramaturgo individual, ou como a representação de uma ideologia social (duas dimensões ligadas pelo termo ‘estrutura de sentimento’); antes, estamos observando e analisando ‘um processo material particular ou repertório de processos’ em ação.²²¹

Novos horizontes surgem ao se analisar o teatro como um processo material de produção cultural. A encenação dramática em si, concebida como a concretização de uma relação posta em ação que envolve convenção social, crença e ideologia, serve de mediadora entre o autor e a sua sociedade. Os elementos cênicos disponíveis na época e a *forma* com que o texto teatral foi encenado são analisados “não como entidades

²²⁰ Na prolífica obra de Raymond Williams, especialmente no que tange ao teatro, ver especificamente *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011; *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010; além de diversos artigos muito inspiradores para o presente trabalho, como “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”, “Meios de comunicação como meios de produção” e “O ambiente social e o ambiente teatral: o caso do naturalismo inglês” In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011; “O teatro como um fórum político” e “A política e suas ações: o caso do Conselho das Artes”. In: WILLIAMS, Raymond. *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011; “Drama em uma sociedade dramatizada”, “Forma e significado: *Hipólito e Fedra*” e “Sobre o diálogo dramático e o monólogo (particularmente em Shakespeare)”. In: WILLIAMS, Raymond. *A Produção Social da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

²²¹ WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pág. 21.

separadas, mas como a unidade na qual elas têm a intenção de se transformar”²²², como explica o próprio Williams, apontando que a sua “preocupação é com *a obra escrita posta em cena*”.²²³ Para Williams, a especificidade do teatro é que este é, ao mesmo tempo, literatura e cena, constituindo uma relação dialética e orgânica indestrutível. Com as fontes que tenho em mãos e com certa dose de criatividade, própria do trabalho historiográfico, tentarei seguir a trilha posta em prática por Williams em sua carreira intelectual, notadamente em *Drama em Cena*²²⁴ e *Tragédia Moderna*²²⁵.

Na sua eterna batalha contra o “teatro comercial” do *West End*, buscando formar para si uma identidade e tradição próprias, os dramaturgos do novo drama naturalista enfatizavam sua particularidade em diversos campos, não se limitando apenas a questões temáticas. Se suas peças abordavam temas que visavam dialogar mais explicitamente com uma maior camada da população inglesa, abordando inclusive fatos da política contemporânea, como a crise de Suez, citada subliminarmente em *The Entertainer* – algo que não acontecia nas peças do *West End* –, os dramaturgos da nova geração buscavam se diferenciar também nos próprios diálogos das peças²²⁶ e no seu elenco formado por novos atores que de alguma maneira se interessassem pelo projeto do novo drama, sem identificação imediata com o *West End*.

Outro fator de distinção com relação ao *West End* estava nos cenários. Tanto em *Look Back in Anger* quanto em *The Entertainer*, este aparece austero, vazio, “cru”, despido ao máximo, mantendo apenas o indispensável em cena. A simplicidade cênica no palco – com roupas simples e poucos objetos em cena, como os famosos jornais disputados por Jimmy e Cliff e a tábua de passar roupas de Alison e Helena em *Look Back in Anger* – contrastava com a pompa e a circunstância vistas no *West End*, mesmo em tempos de austeridade e racionamento que desgraçaram os anos 1950 ingleses²²⁷.

Além disso, questões profissionais do próprio *metier* teatral também estavam sendo revistas. No pós-guerra, houve um forte movimento entre autores consagrados, como J. B. Priestley e T. Rattigan, que sentenciava que, para ser um bom autor, o dramaturgo deveria ser extremamente imaginativo, sensível e criativo mas, ao mesmo tempo, deveria dominar a parte técnica do teatro, conhecer todas as artimanhas do palco

²²² *Idem*, pág. 38.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*

²²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

²²⁶ O choque causado na época pelo vocabulário raivoso de Jimmy Porter é um exemplo disso.

²²⁷ Curiosamente e, a meu ver, não por acaso, essa mesma austeridade também era vista nas grandes peças do Teatro do Absurdo europeu, como na já citada *Esperando Godot*.

para compor sua obra de maneira mais fiel possível às possibilidades e limites materiais, elaborando-a já levando em conta esses aspectos. Para ambos, o conhecimento desses aspectos era essencial para um trabalho artístico mais completo. E a melhor maneira de adquiri-lo seria trabalhando no teatro como figurante ou em algum posto relativo à cinegrafia. Esse “estágio” serviria inclusive para agilizar o processo de escrita: Priestley afirmou ter escrito *Dangerous Corner* (1932) “muito rapidamente, como um experimento técnico e como uma prova de que tinha capacidade de escrever peças de teatro”.²²⁸ Não raro, suas peças eram escritas no curto espaço de uma semana.

Para Osborne e toda a sua geração, no entanto, esse zelo com a técnica poderia distorcer e apagar o que realmente importava no teatro: paixão e inspiração, emoção e sentimentos, provenientes dos impulsos mais instintivos do autor. Num raciocínio que, como veremos mais a frente, se aplicaria também a outras áreas, “a preocupação com aspectos técnicos, em todas as artes, geralmente coincide com fraqueza de impulsos emocionais”.²²⁹ Referindo-se às opiniões que permeavam a nova geração do drama inglês, Rebellato afirma que, para eles,

a técnica canaliza os sentimentos humanos, comprometendo e enfraquecendo eles ao forçá-los a assumirem formas predefinidas, deslocando a vitalidade autêntica da voz do autor. (...) A técnica, como o batom, adorna a superfície, escondendo o interior. Ela opera lateralmente, abrindo um espaço entre sentimento e expressão; permite que haja um grande número de truques técnicos para se dizer a mesma coisa, que alguém possa dizer algo sem estar querendo dizer aquilo, ou até que alguém possa dizer alguma coisa mas na verdade querer dizer outra.²³⁰

A negação do apassivamento e da superficialidade que a ênfase na técnica poderia trazer era completada pelo reforço do impulso criador do artista. Impulso este que levava em conta um espírito criativo sem amarras. Segundo Osborne, sua escrita febril e

²²⁸ PRIESTLEY, J. B. *Margin Released: A Writer's Reminiscences and Reflections*. Londres: Heinemann, 1962 apud REBELLATO, Dan. *1956 And All That: the making of modern British drama*. Londres: Routledge, 2006, pág. 75. Grifo meu. No original: “very quickly, as a technical experiment and as a proof that I could write for the stage”. Tradução minha.

²²⁹ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, p. 76. No original: “preoccupation with technique, in all the arts, usually coincides with a weakness of impulse”. Tradução minha.

²³⁰ *Idem*. No original: “Technique canalizes human feeling, compromising and weakening it by forcing it into predefined forms, displacing the authentic vitality of the author's voice. (...) Technique, like lipstick, adorns the surface, hides the interior. It operates laterally, opens a gap between feeling and expression.; it allows that there are a number of technical ways to say the same thing, that one can say something without meaning it, even that one can say one thing and mean another”. Tradução minha.

apressada demonstrava um desejo insaciável de se expressar, somado a uma “cru, quase animalesca, inabilidade para a dissimulação”.²³¹ Essa crítica e a exaltação da criação artística baseada nos instintos, no sentimento e nos impulsos mais naturais e humanos embasará igualmente a crítica ao teatro surrealista francês, como veremos mais à frente.

O resultado dessa concepção “isolada” do autor enquanto produtor do material artístico é um prolongamento dessa concepção para todas as áreas do universo teatral. Baseado nos escritos de vários críticos teatrais da época, como Kenneth Tynan e Alan Ross, alinhados ao programa do novo drama, Rebellato aponta que, paulatinamente, “todos os trabalhadores envolvidos no teatro passam a ser vistos e descritos como ameaças em potencial à vitalidade, e suas funções devem estar agora subordinadas à ‘voz’ do autor”.²³²

Curiosamente, a primeira relação a ser “reinventada” pelo novo drama é justamente aquela entre autor, texto e ator. A evolução do teatro no *West End* explicada no item 3 desse capítulo, levou a uma mutação nessa relação. O “capitalismo teatral”, como chamava Osborne, acabou por gerar uma espécie de culto em torno dos principais atores da época. Peças eram mais conhecidas pelos atores que atuavam nelas do que pelos dramaturgos que as compunham. Ao mesmo tempo, a comercialização de diversos artigos relacionados a esses autores e a participação cada vez maior deles em propagandas de diversos produtos (como cigarros, relógios, roupas e outros acessórios) acabou por, na opinião dos novos dramaturgos, “desvirtuar” a essência do teatro, tornando-o plastificado, comercial, falso. A crítica ao excesso de técnica, contraposto à pobreza de “vitalidade” e “emoção” dos atores também era crescente. Nesse sentido, a luta do novo drama era para devolver o protagonismo aos autores das peças e impedir que, cada vez mais, o público fosse atraído para o teatro apenas devido à presença de determinados autores, ignorando por completo o que a peça em si de fato tratava. Num editorial de 1960, o jornal *Plays and Players*, alinhado ao novo drama, bradava que “é o dramaturgo que é de fato responsável pelo que há de melhor no teatro. Atores e diretores, por mais brilhantes e dedicados que sejam, só podem alcançar um estágio elevado de distinção através do material dramático que eles recebem dos autores”.²³³

²³¹ OSBORNE, John. *Almost a Gentleman: An Autobiography, vol. 2 (1955-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991, pág. 9. No original: “a crude, almost animal, inability to dissemble”. Tradução minha.

²³² REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 77. No original: “All theatre workers are rediscrised as potential threats to vitality and their function have to be subordinated to the writer’s ‘voice’”. Tradução minha.

²³³ *Idem*, pág. 78. No original: “Actors and directors, however brilliant and dedicated they may be, can only reach the highest distinction through the dramatic material they are given by the writer”. Tradução minha.

Para o novo drama, os atores deveriam se mostrar o menos possível fora do seu personagem para o público, focando exclusivamente no seu papel nas peças. Na verdade, demandava-se uma identificação de caráter entre personagem e ator, buscando afastar a persona de “estrela do teatro” dos atores. Derek Ganger, outro crítico teatral da época, ao descrever Kenneth Haigh (intérprete do protagonista Jimmy Porter na primeira montagem de *Look Back in Anger*), apontou certas semelhanças de caráter entre Jimmy e Kenneth. Referindo-se à nova geração de atores forjada no novo drama, já seguindo essas novas “diretrizes”, o mesmo Ganger indica o quão fortemente esses atores “podem ser identificados com o novo movimento do teatro; até, num sentido mais geral, com as atitudes e o temperamento de sua própria geração. Também sua aparência e seu modo de se expressar aparentam o clima intelectual jovem desses tempos”.²³⁴

Em um depoimento sincero e revelador, Laurence Olivier²³⁵, intérprete de Archie Rice em *The Entertainer*, admite o impacto que esse modo de ver as relações teatrais teve em sua forma de se ver como ator. Já experiente e consagrado na época da montagem da peça de Osborne, protagonista de inúmeras peças e filmes, garoto-propaganda de diversos produtos, Olivier afirmou que, ao entrar em contato com os dramaturgos do novo drama, começou “a sentir de imediato a promessa de um novo, vitalmente modificado, inteiramente estranho novo *Eu*. (...) Agora eu pertencia a uma geração inteiramente diferente”.²³⁶

Causar impacto num ator consagrado, àquela altura já com três Oscar no currículo, mostra o peso da nova geração no teatro inglês e o alcance da sua modificação. Se essa alteração baseava-se em aspectos até certo ponto mais subjetivos, a profissionalização dos diversos trabalhadores teatrais, como operadores de luz e som, e designers de palco, e até o comportamento e a composição das plateias, pontos mais “objetivos” e visíveis, sofreram igualmente transformações substanciais no período, em

²³⁴ *Idem*, pág. 81. No original: “they can be identified with the new movement in the theatre; even, in a more general sense, with the attitudes and temper of their own generation. Even their looks and speech seem to reflect the young intellectual climate of the time”. Tradução minha.

²³⁵ Nascido em 1907, Laurence Kerr Olivier foi um dos mais importantes atores da história da Inglaterra. Famoso por suas direções e interpretações de Shakespeare, como em *Henrique V* (1944), *Hamlet* (1948) e *Ricardo III* (1955), ganhando Oscar pelas duas primeiras e um BAFTA pela última. Casado com Vivien Leigh (atriz famosa pelas interpretações de Scarlett O’Hara em *E O Vento Levou...* (1939) e no teatro como Blanche du Bois, na montagem teatral dirigida por Olivier no *West End* de *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams) entre 1940 e 1960, o casal se tornou um dos mais conhecidos da época. O ator continuou na ativa tanto no teatro e no cinema até 1989, ano de sua morte. Ordenado *sir* e *lord*, seu corpo encontrasse enterrado na Abadia de Westminster.

²³⁶ OLIVIER, Laurence. *The Court and I*. Ambergate: Amber Lane, 1981 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 81. No original: “to feel already the promise of a new, vitally changed, entirely unfamiliar *Me*. (...) I now belonged to an entirely different generation”. Tradução minha.

grande parte devido ao esforço empreendido pelas principais figuras do novo drama. Sendo parte essencial do projeto do novo drama, inseparável da luta contra o excesso da técnica e de comercialização, analisarei mais detidamente neste último item do presente capítulo, as principais modificações introduzidas por essa escola no teatro inglês nesses pontos.

4 – A PROFISSIONALIZAÇÃO DO TEATRO.

Outro movimento essencial do teatro inglês no período foi aquele em relação à profissionalização das ocupações teatrais. Ocorrido em parte devido às demandas apontadas no item anterior, essa profissionalização acabou por resultar num maior controle das práticas por parte dos envolvidos, gerando uma maior ingerência sobre o que determinaria de fato as suas atribuições nas diferentes áreas, assim como a substância do seu trabalho, as práticas permitidas e proibidas, enfim, o que definiria de fato determinadas profissões. A profissionalização garantia o monopólio sobre o trabalho aos que se encaixavam nela, além de agora demandar uma regulação oficial de suas práticas (que ficaria também, obviamente, a cargo desse mesmo grupo). Há uma reordenação e uma redefinição geral das tarefas concernentes às diversas profissões teatrais. Na sua busca por uma definição de identidade própria, ao mesmo tempo em que procurava se afastar das práticas correntes da cena teatral inglesa, o novo drama naturalista, se não foi tão inovador em aspectos mais profundos (como apontou Jack Reading), significou uma redefinição de diversos aspectos práticos no teatro.

4 – 1 – O diretor.

A primeira ocupação a ser redefinida foi a do diretor. Na primeira metade do século XX, o diretor tinha a sua autoridade baseada na crença difundida de que os textos das peças abriam possibilidades para uma enorme quantidade de interpretações díspares. Para muitos do meio teatral da época, os diretores eram os únicos profissionais capazes de avaliar a peça em todo o seu conjunto, tendo uma visão geral do trabalho necessário em todas as áreas da produção da peça, inclusive no próprio trabalho do dramaturgo. Muitos diretores atuavam, alguns escreviam peças e outros até interferiam na construção de novos palcos. Nesse período, os diretores aparentavam ser a figura mais importante

na feitura do teatro como um todo, direcionando o desenrolar do trabalho teatral desde o palco até à escrita das peças propriamente.

Nos anos 1950 essa herança será corroída rapidamente pelos esforços dos dramaturgos do novo drama. O diretor não seria mais o responsável por “traduzir o texto teatral numa performance”. Sua responsabilidade agora era “encontrar uma produção que já estivesse, de alguma maneira, presente no texto teatral”.²³⁷ O trabalho do diretor agora era o de conter qualquer tipo de interpretação que pudesse divergir da do dramaturgo, procurando revelar as reais intenções do autor da peça sem intervenções externas, incluídos aqui, por exemplo, exageros na maquiagem dos atores e cenários muito elaborados, por exemplo – mais uma forma de se distanciar das produções do West End, conhecidas pela pompa. Para Rebellato, “o papel do diretor tornou-se diretamente análogo ao do cientista, cujo papel é apenas o de eliminar ruídos externos (cenário e iluminação, o carisma do ator, e muitas vezes até suas próprias decisões enquanto diretor/diretora) para deixar a peça falar por si mesma”.²³⁸ O diretor assumia assim o status de um “guarda de fronteira, protegendo o texto da peça de qualquer um que pudesse questionar a sua soberania. E isso era feito em nome da preservação e da apresentação do texto da peça ‘em si mesmo’, para que nada pudesse ameaçar sua unidade vital, seu senso de vida”.²³⁹

4.2 – O “designer de luz”

Outra ocupação teatral a sofrer modificações substanciais com o novo drama é a dos iluminadores, mudança essa que foi acompanhada pela introdução de novas tecnologias nos sistemas de luz teatrais mas que, certamente, não se resume a elas. Antes dos anos 1950, o costume era o de ignorar completamente as questões de iluminação, deixadas de lado até o ensaio final quando, por simples tentativa e erro, muitas vezes sem a presença dos atores, os jogos de luz eram organizados e testados até se chegar a um modelo final para o espetáculo. Nos anos 1950, com a onda de profissionalizações que percorreu o teatro inglês, os trabalhadores de iluminação teatral

²³⁷ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 87. No original: “finding a production that was, in some sense, already there in the text”. Tradução minha.

²³⁸ *Idem*, pág. 88. No original: “The role of the director becomes directly analogous to that of the scientist, whose role is simply to eliminate background noise (set and lightning design, the actor’s charisma, and indeed his or her own directorial decisions) to let the play speak for itself”. Tradução minha.

²³⁹ *Idem*, pág. 89. No original: “as a border guard, protecting the playwright from anyone who would challenge their sovereignty. And this is done in the name of preserving and presenting the playwright’s work ‘in itself’, so that nothing can threaten its vital unities, its sense of life”. Tradução minha.

começaram a se organizar, pressionando instâncias para seu reconhecimento enquanto profissionais específicos, com importantes contribuições artísticas a fazer. Um dos principais representantes do grupo, Percy Corry, apontava as inúmeras funções assumidas por estes profissionais, como o aquecimento e a ventilação do teatro, além da própria iluminação, assimilando, portanto, diversas funções que acabavam desviando-os de sua função mais importante e primordial. Ao mesmo tempo, era um trabalho até certo ponto independente, sem a ingerência de diretores ou dramaturgos.

A busca por uma profissionalização e pelo estabelecimento de diretrizes e funções demarcadas por parte dos agora autointitulados “designers de luz” era legítima, mas acabou esbarrando nas disputas da época entre diretores, atores e dramaturgos. Como apontado antes, o período ficou conhecido por estabelecer de vez a separação de tarefas entre diretores e dramaturgos, com predominância dos últimos. Ao mesmo tempo, a busca por uma hierarquia teatral não permitiria que os designers de luz se sobressaíssem. Com a invenção do Controle de Luz por Frederick Bentham, o conflito se torna mais patente. A nova invenção, que se assemelhava a um órgão e que permitia o controle de todos os pontos de iluminação do palco, além de se posicionar de frente para o mesmo (ao contrário das antigas mesas de controle), tornava a tarefa do controlador de luz muito mais complexa. Agora este tinha que idealizar uma sequência de iluminação programada desde o início com todo o resto da performance da peça, com novos recursos, além de abrir a possibilidade pra certa improvisação. Dessa maneira, o designer tornava-se cada vez menos um técnico e mais um artista que, nos dizeres de Bentham, “pintava o palco com luzes”.²⁴⁰ Em essência, o novo equipamento parecia proporcionar uma maior autonomia ao designer de iluminação, tanto do diretor quanto do dramaturgo, pois só ele saberia de fato manejar o complicado instrumento.

Num período de disputas de autoridade, isso não aconteceria impunemente. As críticas a essa autonomia e especialização foram das mais variadas, sendo a principal delas aquela que, contrária ao uso do instrumento e à uma iluminação mais elaborada, argumentava, no esteio do que já foi afirmado aqui anteriormente, que nenhum elemento externo deveria ofuscar o poder que o texto teatral carregava intrínseco a si, sendo papel do diretor agir para que essa situação não saísse do controle. O resultado foi que o Controle de Luz de Bentham caiu em desuso em muitos dos teatros cujos diretores e gerentes eram ligados ao novo drama. Somando-se a isso, em 1957 Richard

²⁴⁰ BENTHAM, Frederick. *Stage Lighting*. Londres: Pitmann, 1950 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 92. No original: “paint the stage with light”. Tradução minha.

Pilbrow inventou uma mesa de luz com um sistema de pré-ajuste controlado pelo diretor, e não pelo designer de luz, garantindo assim o controle da operação (pelo menos do planejamento dela, determinando-a em seu núcleo inicial), pelo diretor. Já na década de 1960 o Controle de Luz de Bentham era considerado obsoleto no meio teatral.

Como resultado disso, os designers de luz conseguiram, de fato, reconhecimento pelo seu papel diferenciado no espetáculo teatral, além de formarem uma associação profissional, definindo o caráter da sua ocupação. No entanto, qualquer possibilidade de engrandecimento criativo e desenvolvimento de sua autonomia estava vetada, pelo menos a curto e médio prazos. Em 1970, numa autocrítica sincera, Bentham aponta que, ao mesmo tempo em que seus esforços resultaram num grande avanço tecnológico da profissão, não contribuíram muito para o avanço e a transformação da carreira deles, falhando em elevá-los a uma posição mais significativa e enriquecedora, em termos artísticos.

4 – 3 – O designer de palco.

A última ocupação a ser discutida aqui será a do designer de palco, encarregado de montar a cenografia e os figurinos. Nesse ponto, a crítica corrente do novo drama era de que o excesso de objetos cenográficos, as repetidas trocas de cenário e a extravagância das roupas serviriam para desviar o foco do público do que realmente interessava ali: o texto teatral. Para muitos, esses excessos desvirtuavam a essência do teatro, transformando-o em uma prática falsa, ilusória, algo que o novo drama repelia com vigor, na sua busca em reafirmar o teatro como centro de vigor, vitalidade e sentimentos sinceros e firmes, em falta na sociedade britânica.

As disputas se deram em torno do papel do designer na montagem das peças, tendo como pano de fundo uma disputa mais central: definir o que de fato agradaria mais ao público teatral. Para muitos dos cenógrafos do *West End*, os ornamentos cenográficos atraíam mais audiência ao teatro, ao mesmo tempo em que não o distraíam necessariamente. Na verdade, é importante lembrar que esses designers adquiriram ao longo do tempo uma personalidade própria para além das paredes do teatro. Muitos eram conhecidos por desenvolverem produtos específicos, possuindo marcas próprias, patenteando objetos cênicos e desenvolvendo cada vez mais status de estrelas da moda, inclusive com direito a exposições e leilões de suas peças, objetos e roupas. Cada vez

mais possuíam uma popularidade exterior ao teatro, algo tão criticado pelo novo drama com relação aos atores, como já vimos.

Seguindo os preceitos a essa altura já conhecidos do grupo, a lógica seria uma oposição a esse modelo de teatro. Precisamente, nos teatros públicos vinculados ao novo drama, a regra era que o design de palco ocuparia um lugar secundário nos espetáculos teatrais montados neles. O design devia estar a serviço do texto teatral, não podendo ganhar uma vida própria com relação a ele. Não à toa, os diversos objetos utilizados em cena eram de fato reais. Em *Look Back in Anger*, o ferro de passar de Alison estava de fato ligado na eletricidade. Assim como em outras peças são apontados objetos reais, como no caso de uma peça em que o fogão funcionava a pleno vapor, inclusive cozinhando em cena fígados e cebolas.²⁴¹ O uso de objetos reais se ligava a percepção de sobriedade do palco. Nada de excessos. O palco deveria ser neutro, mantendo-se ao máximo fiel aos intentos do autor da peça, sem incluir na produção objetos que porventura desvirtuassem o texto original ou de alguma maneira abrissem margem para interpretações dúbias da audiência. Não por acaso, Jocelyn Herbert, uma das mais importantes designers do novo drama, era conhecida como a “designer invisível”.

Como se percebe, o novo drama trouxe consigo inovações para além de questões temáticas. Buscando se afirmar enquanto grupo dissidente alternativo²⁴², os indivíduos ligados ao novo drama passaram desenvolver uma nova visão do teatro que englobava inúmeros aspectos internos à sua prática. A redefinição da relação com o texto originário, o papel do diretor e dos atores, dos trabalhadores teatrais foram alguns dos principais pontos que nos mostram o papel inovador do grupo. Em sua maioria, se mostravam como oposição simétrica às práticas costumeiras no *West End*. A ênfase por maior sentimento, veracidade, energia e vitalidade contra a “apatia” do antigo teatro deu a tônica para os trabalhos dos representantes do novo drama naturalista inglês.²⁴³

Os intentos do grupo buscavam criar um novo tipo de teatro, renovar a experiência teatral na Inglaterra, apoiando criações nacionais nesses moldes.

²⁴¹ Esses e outros casos concretos de cenários mais “ativos” são exemplificados por PLOWRIGHT, Joan. *A Special Place for Actors* Ambergate: Amber Lane, 1981. Joan Plowright é uma importante atriz inglesa nascida em 1929. Ganhou fama nos anos 1950, com o fortalecimento do novo drama naturalista. Foi indicada ao BAFTA ao prêmio de melhor atriz iniciante pela sua atuação na montagem cinematográfica de *The Entertainer*. Durante as gravações, conheceu Laurence Olivier (que interpretou Archie Rice tanto no teatro como no cinema) casando-se com o ator em 1961 e permanecendo casada com ele até a morte de Olivier em 1989.

²⁴² Esta conceituação encontra-se exposta didaticamente no capítulo “Formações”, em WILLIAMS, Raymond, *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

²⁴³ No capítulo 3 veremos isso explícito na obra de Osborne.

Interessantemente, seus esforços não se restringiam ao controle das ações efetuadas pelas pessoas envolvidas diretamente com a criação de uma peça. A ambição do novo drama ultrapassava o espaço dos bastidores e do *fazer teatral*, atingindo também o público, buscando igualmente renovar a maneira de se *ver* teatro na Inglaterra. Voltarei agora para esse ponto antes de entrar de vez nos textos da peça de Osborne.

5 – O TEATRO COMO EXPERIÊNCIA SOCIAL: A QUESTÃO DO PÚBLICO.

Na seção anterior mostrei algumas modificações levadas a cabo pelos indivíduos envolvidos com o novo drama naturalista inglês. Os *angry young men* buscavam dar novo fôlego à cultura britânica. A seu ver, isso seria alcançado com produções de autores nacionais que buscassem se expressar de maneira direta, honesta, sem rodeios, com temas simples e cotidianos, reunindo em si intenção, sentimento e expressão. O que chamou atenção em peças como *Look Back in Anger* era a sua simplicidade temática, em tempos em que predominavam as produções do *West End*. As situações vistas no palco eram facilmente identificáveis com determinado público.

Apontei como essa luta por identificação por parte do novo drama ultrapassava os temas das peças. Um dos pilares do projeto da nova geração era uma maior aproximação dos atores com seus personagens, buscando eliminar ao máximo o status de estrelas que os atores vinculados ao *West End* adquiriam. Como as temáticas se voltavam para o cotidiano da juventude da época, fica fácil perceber a identificação de uma camada da juventude com esses novos atores e diretores. Não à toa Tynan estimava o público da peça em “6.733.000, que é o número de pessoas nesse país com idade entre 20 e 30 anos”.²⁴⁴ Isso num país cuja população já passara dos quarenta milhões era uma quantia considerável. Cada vez mais os críticos teatrais da época abordavam aspectos textuais da peça, interpretando e avaliando o texto teatral e o impacto que causou no público, sem se importar mais tanto com as roupas ou o cenário extravagante, hábito comum dos críticos do período anterior. Se um ator era elogiado, era devido à sua fidelidade ao texto da peça, não mais por sua persona fora dos palcos ou pelos seus improvisos. O que importava agora, nos dizeres do diretor Lindsay Anderson, “não era

²⁴⁴ Artigo de Keneth Tynnan no *Observer* em 13 de maio de 1956. Disponível em: <http://www.theguardian.com/news/2011/may/15/archive-1956-kenneth-tynan-john-osborne>. No original: “I estimate it at roughly 6,733,000, which is the number of people in this country between the ages of 20 and 30”. Tradução minha.

o tipo de teatro – mas A PEÇA”.²⁴⁵ No entanto, a relação com o público não se dava apenas por essas vias. Outros aspectos dessa relação seriam igualmente abordados pelo projeto do novo drama, sendo o principal deles a questão do comportamento da nova audiência nos teatros ingleses. Para uma avaliação dessa pauta específica do novo drama, uma breve análise do desenvolvimento anterior do público teatral é necessária.

Em suas obras voltadas para a análise do teatro²⁴⁶, Raymond Williams demonstra a mutação que a experiência do teatro sofreu ao longo do tempo. Da experiência catártica e coletiva do teatro antigo até o teatro moderno e sua mercantilização com a acentuada divisão social do trabalho e a separação e hierarquização entre trabalho manual e intelectual aprofundada sob o capitalismo, Williams nos mostra como a prática teatral deve ser avaliada imersa em sua realidade social total, como mais uma prática em sociedade, pautada por convenções partilhadas por toda a sociedade, tanto materialmente quanto ideologicamente. Segundo o autor

na literatura (sobretudo no teatro), na música, e em uma larga área das artes representativas, o que mantém a permanência [de obras antigas na contemporaneidade] não são objetos, mas *notações*. Essas notações devem então se interpretadas de uma forma ativa, de acordo com as convenções específicas. Mas isso é verdade em um campo ainda mais amplo. A relação entre a feitura de uma obra de arte e sua recepção é sempre ativa e sujeita a convenções que são, elas mesmas, formas (em transformação) de organização social e de relacionamento, algo radicalmente distinto da produção e consumo de um objeto. Trata-se de uma atividade e de uma prática que, em suas formas disponíveis – embora possam, em algumas artes, ter o caráter de um objeto material – ainda são acessíveis apenas por meio da percepção e da interpretação ativa. (...) O que isso nos mostra sobre a prática da análise é que temos de romper com a ideia difundida do isolamento do objeto para, então, descobrirmos seus componentes; temos de descobrir a natureza de uma prática e, então, suas condições.²⁴⁷

Como afirmado anteriormente, a análise de Williams se diferencia por reunir também elementos materiais, apontando para os limites que cada época imprimia nas diversas artes, avaliando até as mudanças relativas à estrutura do teatro, partindo da arena original dos gregos, passando pelo teatro de rua medieval, os teatros itinerantes,

²⁴⁵ ANDERSON, Lindsay. *Vital Theatre?*. Londres: Pitman, 1957 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 87. No original: “what is important is not the ‘sort of theatre’ – but the PLAY”. Tradução minha.

²⁴⁶ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002; *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

²⁴⁷ WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011. Págs. 65-66.

até chegar ao teatro como o conhecemos hoje, com um proscênio e um palco definidos e uma plateia que o assiste de frente. Assim como a relação do teatro com a sociedade mudou ao longo do tempo²⁴⁸, a relação do público e o significado da interação do público com a peça mudou igualmente. O teatro perdeu parte da aura política e ritualística que possuía, o que explica em muito, por exemplo, o esforço brechtiano de trazer de volta significância política e social ao seu teatro, potencial que, apesar das mudanças ao longo do tempo, sempre existiu latente. Uma análise correta do teatro deve levar em conta então o sistema de códigos e símbolos partilhado socialmente e, igualmente, as convenções sociais que determinam a maneira de se portar diante de uma obra de arte, e a maneira pela qual o público irá interagir e interpretar o teatro. No entanto, pensar essa relação como uma via de mão única, avaliar o público como receptor passivo, tanto numa análise teórica quanto em disposições práticas podem ter resultados diferentes do esperado, como veremos a seguir.

Referindo-se especificamente ao caso inglês e ao período que interessa para esse trabalho, percebe-se que o teatro nos anos 1940 e 1950 cada vez mais se constituía numa experiência de lazer com inúmeras ramificações. O período da Segunda Guerra introduziu modificações logísticas importantes: a mudança do horário oficial das peças das 20:30 para as 18:00 horas devido às restrições do toque de recolher, o abandono da obrigação de se vestir roupas de gala no teatro devido aos racionamentos e dificuldades que impediam e tornavam desnecessário o uso desse tipo de roupa, além do barateamento do preço dos tíquetes de entrada, acabaram por mudar o perfil da plateia do teatro no período, revertendo em certos pontos a elitização das plateias de teatro que vinha ocorrendo desde o século XIX. Elitização essa que definira o comportamento das plateias de diferentes maneiras: a separação entre “arte”, vinculada às classes média e alta, e “entretenimento”, vinculado às classes trabalhadoras, trazia no seu bojo uma distinção de comportamento da plateia, mais ativo e manifesto no entretenimento popular, com vaia e outros tipos de recurso, mais silencioso e reservado no lazer da classe média. Também durante a guerra, devido aos ataques constantes da força aérea alemã à capital inglesa, muitos diretores optaram por viajar com suas peças para outras

²⁴⁸ Williams mostra, por exemplo, como o teatro na Grécia Antiga se relacionava com rituais religiosos, como a Grande Dionísia, festa que ocorria em Atenas na última semana de março, iniciando-se com rituais e sacrifícios, mesclando peças trágicas, satíricas e comédias, sendo essencial aqui a interação do coro com os atores principais (algo que aos poucos se perdeu no teatro). Nesse período, todas as atividades comerciais eram suspensas por respeito aos deuses. As apresentações no Teatro de Dionísio contavam com um público superior a quinze mil pessoas. Para mais, ver WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

idades menos afetadas pela guerra e até fugindo do terreno fechado do teatro: não eram raras as apresentações em fábricas e vilas operárias, levando teatro à audiências que até então muitas vezes não haviam assistido a uma peça sequer em toda a sua vida. Após a guerra, essa audiência permanece: o escopo social do público teatral havia sido ampliado. Os teatros do pós-guerra recebem uma mescla dos dois comportamentos apontados anteriormente: vaia era cada vez mais comuns nos teatros ingleses, algo impensável no entre guerras.

Além disso, a experiência de ir ao teatro envolvia muito mais do que apenas assistir uma peça. O horário das sessões do período da guerra foi mantido, o que significava que o teatro tornou-se um dos principais meios de socialização da época, para onde as pessoas se dirigiam logo após o trabalho – muitas vezes faziam isso ao invés de ir a pubs ou restaurantes. Beber chá e comer chocolates durante as peças era comum. Antes das peças começarem, as pessoas liam jornal. No intervalo, procuravam velhos conhecidos para conversar. Comer, beber, fumar, reencontrar velhos amigos, fofocar e assistir a performance teatral: todos esses atos em conjunto formavam o hábito de ir ao teatro.

No entanto, o choque comportamental começou a incomodar a classe que se via como detentora original daquele espaço e daquele ramo de arte. Logo, a classe média demonstrou seu incômodo com a presença e o comportamento operário nas salas de teatro, expondo seu descontentamento com inúmeros pontos, sendo o principal deles as manifestações de opinião desse público, materializadas nas vaia ou nos aplausos e gritos de alegria. O debate se ampliou para os responsáveis pelo teatro da época, e diretores, dramaturgos e críticos se engajaram no tema, que trazia implícita uma discussão mais geral sobre o papel do público no teatro, principalmente se uma peça deveria ser julgada a partir das reações desse público. Havia os que, como Terrence Rattigan, acreditavam no papel essencial do público e no seu direito de julgar e se expressar no teatro. Por outro lado, para alguns críticos, o comportamento das plateias nos teatros de Londres era visto de forma negativa, criticando-se as conversas rotineiras do público durante a peça e até o barulho de indivíduos comendo ruidosamente.²⁴⁹

O novo drama entra nesse debate com posições bem demarcadas, que em muito se conjugavam com seus esforços no sentido da profissionalização da área e também com seu esforço pela preeminência do texto teatral discutidos acima. Vital aqui é o

²⁴⁹ Para mais relatos dessa controvérsia, ver o capítulo *Oh for empty seats: the Royal Court and its audiences* em REBELLATO, Dan, *op. cit.*

entendimento do que significava a profissionalização no teatro com relação ao público. Antes da profissionalização e do monopólio das atividades que esta significou, o público poderia ser visto como consumidor, com potencial pleno “para avaliar o calibre do serviço que ele que está recebendo”.²⁵⁰ Agora ele passa a ser visto como cliente, o que significa que este não possui capacidade nem conhecimento para avaliar correta e objetivamente o trabalho do profissional, cuja prática agora se transformou num “sistema fechado que só pode ser avaliado por outros profissionais”²⁵¹, igualmente detentores do conhecimento e da autoridade para determinar o que caracterizava seu trabalho.

A visão do novo drama a respeito do papel do público com relação às peças se envolve intrinsecamente com essa noção. É certo que o novo drama queria a atenção da audiência, queria que o público presenciasse suas peças inovadoras cheias de energia e expressividade. No entanto, seguindo a diretriz de reforçar e reafirmar a independência do texto artístico, acabou-se por deixar a aprovação do público em segundo plano. Como explica Rebellato, a modificação que o novo drama promove nessa questão é vital. O tipo de teatro que busca a aprovação da audiência

insere essa audiência no interior dos seus textos, abrindo espaço para apontar uma insuficiência interna ao texto, requerindo assim um acabamento e uma confirmação (...); mas, se o referido texto já se encontra em sua completude, a audiência é colocada numa posição de pura exterioridade, deixando a pureza do texto intacta.²⁵²

O novo drama separava, dessa maneira, a qualidade de uma peça da aprovação do público. O julgamento crítico, artístico, em nada se assemelhava ao julgamento do público. Essa idealização da relação entre arte e público, somada às outras inovações trazidas pelo novo drama, acabou levando a uma situação de oposição e conflito, como se performance e público fizessem parte de dois campos opostos e separados. Para muitos autores e diretores vinculados ao novo drama, importar-se com reações positivas ou negativas da plateia era sinal de fraqueza. Em *Déjàvu*, continuação de *Look Back in*

²⁵⁰ GREENWOOD, Ernest. *Attributes of a Profession*. Nova York: Thomas Nelson, 1957 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 111. No original: “to evaluate the calibre of the professional service he receives”. Tradução minha.

²⁵¹ *Idem*, pág. 111. No original: “a closed system which may only be assessed by other professional”. Tradução minha.

²⁵² *Idem*, pág. 110. No original: “locates that audience on the interior of its texts, allows it to mark an absence within the text, requiring completion and confirmation (...); but if that text is already complete, the audience is exiled to a position of pure exteriority, leaving the integrity of the text intact”. Tradução minha.

Anger escrita nos anos 1980, Porter (em muitos sentidos, um alter ego autobiográfico de John Osborne) afirma orgulhosamente que já havia “se acostumado ao barulho dos assentos recém-abandonados batendo”.²⁵³ Na verdade, o fato de membros da plateia abandonarem as peças antes do fim era visto com regozijo pelos diretores, atores e dramaturgos do novo drama. Para o diretor Lindsay Anderson, na mesma linha de Jimmy Porter, “se a peça fosse bem-sucedida, você ouviria o barulho dos assentos enquanto as pessoas abandonavam seus lugares”.²⁵⁴ Rebellato relata ainda outros casos em que diretores e dramaturgos se felicitavam em receber reações adversas e veementemente negativas da plateia. Em curto prazo a fórmula alcançava seu efeito, trazendo notoriedade ao novo drama, colocando-o em evidência. No longo prazo, porém, acabou transformando o teatro num espaço hostil ao público comum. Num acerto de contas com o passado, o diretor George Divine afirmou que “queria mudar a atitude do público com relação ao teatro. [Porém] tudo o que fiz foi alterar a atitude do teatro com relação ao público”.²⁵⁵

O que o novo drama almejava, em sua luta por restituir ao teatro vitalidade, sentimento e expressividade, energia e honestidade, era uma unidade e uma força em suas produções que as tornariam impenetráveis e inalteráveis sob qualquer reação do público, marginalizando e ignorando esse. Aos poucos o público é afetado por essa impenetrabilidade, julgando inúteis seus esforços, reagindo agora indiferente e silencioso aos espetáculos apresentados. Nos anos 1960, poucas vozes eram ouvidas nos teatros durante os espetáculos. As reações eram contidas, as vaias já faziam parte do passado.

Busquei apontar os principais pontos que caracterizavam o novo drama naturalista em sua especificidade dentro do campo do teatro inglês do século XX. Procurando se diferenciar em diversos campos da prática teatral, essa escola revolucionou o teatro inglês em muitos dos seus aspectos técnicos. No próximo capítulo, estudarei com mais detalhe as questões temáticas que dão o tom em duas das principais obras desse período: *Look Back in Anger* e *The Entertainer*. Tanto nas situações mais explícitas, como nas questões ideológicas mais profundas e aparentemente dissimuladas, apontarei os limites

²⁵³ OSBORNE, John. *Déjàvu*. Londres: Faber & Faber, 1991, pág. 54. No original: “accustomed to the banging of uptipped seats”. Tradução minha.

²⁵⁴ ANDERSON, Lindsay, *op. cit.* apud REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 112. No original: “if a play was successful, you heard the seats banging up as people walked out”. Tradução minha.

²⁵⁵ WARDLE, Irving. *The Theatres of George Divine*. Londres: Jonathan Cape, 1978 apud REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 113. No original: “I wanted to change the attitude of the public towards the theatre. All I did was to change the attitude of the theatre towards the public”. Tradução minha.

e contradições dessas obras, baseado nas reflexões que fiz no capítulo 1, tendo em vista o desenvolvimento intermitente da ideologia imperial ao longo dos séculos XIX e XX, seu aparecimento na arte e no lazer do período e as intensas mudanças políticas ocorridas na Inglaterra do pós-Segunda Guerra.

CAPÍTULO 3: O FIM DO IMPÉRIO NO TEATRO DE JOHN OSBORNE.

Neste capítulo, analisarei mais detalhadamente *Look Back in Anger* e *The Entertainer*, as duas peças escolhidas como fontes para o tema em questão. Levarei em conta o que já abordei nos capítulos anteriores, interpretando as informações relevantes já apontadas. Ao mesmo tempo, dialogarei com críticas que as peças sofreram em sua época, importantes no sentido de delinear o panorama desse período. No entanto, buscarei também fazer uma crítica dessas críticas, justamente a partir dos apontamentos teóricos do capítulo 1 e das características imputadas ao novo drama presentes no capítulo 2. Além disso, levarei em conta outros escritos de Osborne, como artigos em jornais e sua autobiografia, que nos ajudam numa interpretação mais acertada e completa das peças de Osborne no que tange à questão do fim do império e da permanência da ideologia imperial. Começarei abordando alguns fatos da vida do dramaturgo.

John James Osborne nasceu em 12 de dezembro de 1929 em Londres, filho de Thomas Godfrey Osborne, um publicitário de origens galesas, e Nellie Beatrice, uma garçonne londrina. Com a morte do seu pai em 1941, Osborne herdou uma pequena pensão, o que lhe garantiu ingresso em *Belmont College*, uma humilde *public school* de Devon, em 1943. Dois anos depois ele seria expulso da escola por agredir o diretor que lhe havia castigado por ter ouvido a transmissão radiofônica – proibida pelo diretor – de um show de Frank Sinatra. O diploma do ensino fundamental foi a única qualificação oficial que Osborne possuiu durante toda a sua vida.

A divisão de classe que perpassava sua família fora percebida muito cedo por Osborne. Como o próprio afirmou, “sempre observei esse muro de pedra da classe social na minha própria família”.²⁵⁶ Ao descrever suas famílias, Osborne aponta traços conflitantes entre as origens operárias da família materna de taberneiros e as características mais “respeitáveis” da sua família paterna de classe média. Ao falar sobre as reuniões com sua família por parte de mãe, Osborne aponta o costume do consumo frequente de bebidas alcólicas. Ao se recordar com carinho do avô materno e de suas conversas confidenciais, Osborne diz que, enquanto conversavam, “o resto da família dava notícias uns aos outros, gritando. Uma boa parte referia-se a uma ou outra

²⁵⁶ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.) *Depoimentos dos ‘Angry Men’*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Pág. 102.

doença. (...) Eu era o único que ouvia meu avô sempre. Na realidade, parecia que eu era o único que ouvia alguém. Não falavam uns aos outros tanto como a si mesmos”.²⁵⁷

Como grande parte de suas peças de início de carreira são autobiográficas, percebe-se certa similaridade desses relatos com a dinâmica da família Rice em *The Entertainer*. As conversas atravessadas, os diálogos nervosos, a excitação e o tom agitado das colocações dos personagens da peça dão a tônica no convívio diário das três gerações dessa família de artistas decadentes de *music hall*, gerando incômodo na “forasteira” Jean Rice, a filha pródiga que voltou de Londres à casa dos pais após desmanchar o noivado e que se sente ao longo de toda a peça como que deslocada. As conhecidas e recorrentes traições de Archie Rice, pai de Jean, também remetem às traições do avô materno de Osborne, que se envolvia com dançarinas e atrizes famosas do *music hall*.

O contraste com a família paterna não poderia ser mais flagrante. Enquanto que, no caso de sua família materna, seus avôs haviam evoluído no mercado de trabalho como administradores de tabernas e *pubs*, perdendo, no entanto, grande parte das posses com a guerra e legando aos descendentes uma herança diminuta, na família paterna de Osborne, os negócios começaram a crescer de fato com seus pais e tios, nas gerações mais recentes. Comparando as reuniões de família de ambos os núcleos, Osborne é taxativo. Referindo-se aos membros da sua família materna, ele diz:

a família do meu pai ficava sempre desconcertada perante eles. O seu sistema de valores era completamente diferente. O que mais me impressionava, quando ainda era um menino de tenra idade, a respeito dos meus outros avós e de todos os parentes do meu pai, era a calma que os rodeava. Não somente falavam sempre com vozes brandas, suaves, mas até *ouviam* o que as pessoas diziam.²⁵⁸

Essa consciência de que diferentes origens sociais engendravam diferentes costumes e códigos de conduta e moral perpassou a obra de Osborne. Apesar de nutrir grande afeição pela família paterna – em parte devido aos problemas que veio a desenvolver com a mãe –, Osborne demonstra forte afeição pelos excluídos do *establishment* dominante, se aproximando inclusive de ideias socialistas, mas sem se filiar a nenhum partido. No entanto, como aponta Ronald Hayman,

²⁵⁷ *Idem*, pág. 104.

²⁵⁸ *Idem*, pág. 105.

a maioria dos seus heróis vem da classe trabalhadora, mas nenhum deles jamais foi representativo desta, e nenhum deles jamais foi visto sob um pano de fundo operário. (...) Afeição por indivíduos da classe operária é uma coisa; preocupação com as condições nas quais eles têm de viver é outra, e John Osborne nunca tentou dramatizar os predicamentos de um grupo socialmente explorado ou concentrar ao menos parte da sua atenção em estudar um pano de fundo operário, ou qualquer contexto social na verdade. Ele foca tão intensamente no herói em primeiro plano, que o grupo e seu pano de fundo ficam, com frequência, ofuscados.²⁵⁹

Curiosamente, foi essa ênfase dada às classes mais baixas, distante dos dramas de classe média do *West End*, que caracterizaria o novo drama naturalista. Voltando à biografia do nosso autor, após deixar a escola, Osborne volta para Londres com a mãe e tenta trabalho como jornalista de revistas de propaganda, de tiragem limitada e direcionada a nichos específicos de mercado. Ao ser escalado para trabalhar vendendo-as para uma companhia amadora de jovens atores, John Osborne é introduzido pela primeira vez no mundo teatral, em 1948. Ele logo se aproxima da companhia itinerante de Anthony Creighton, com quem desenvolveria uma intensa amizade a partir dali. Começa a atuar em pequenos papéis e também a trabalhar com a cenografia. Em 1949, dirige sua primeira peça com a companhia, no Teatro Real de Huddersfield. No ano seguinte, escreve *The Devil Inside Him*, sua primeira peça, em parceria com Stella Linden, sua mentora no mundo teatral. A peça também é encenada no mesmo teatro de Huddersfield. Em 1951, quando se decide pela vida artística, se casa com a atriz da companhia Pamela Lane. Sem rendimento garantido devido às incertezas da vida no teatro²⁶⁰, Osborne, Lane e Creighton vivem num modesto apartamento de quarto e sala no subúrbio de Londres, tendo por renda salários de trabalhos esporádicos e a pequena pensão dada pelo Estado a Osborne pela morte de seu pai. *Personal Enemy*, sua segunda peça, é escrita em parceria com Creighton em 1953, e encenada esporadicamente nos próximos dois anos. Isso não garante, no entanto, grandes rendimentos aos três, e o grupo passa por grandes dificuldades nesse período. As desventuras do seu cotidiano

²⁵⁹ HAYMAN, Ronald. *Contemporary Playwrights: John Osborne*. Londres: Heynemann, 1976, pág. 9. No original: “Most of his heroes still come from the working class, but none of them has ever been seen against a working class background. (...) Affection for working-class people is one thing; concern for the conditions they have to live in is quite another, and John Osborne has never tried to dramatize the predicament of a socially exploited group or to concentrate any of his attention on studying a working-class background, or in fact any social context. He focuses so intently on the hero in the foreground that the group and the background often get blurred”. Tradução minha.

²⁶⁰ Lembremos que esse período ainda é anterior à luta pela profissionalização do teatro empreendida pelo novo drama narrada no capítulo 2.

nessa época inspiraram Osborne na feitura de sua próxima peça, a clássica *Look Back in Anger*.

1 – *LOOK BACK IN ANGER*: ANO ZERO DO TEATRO INGLÊS CONTEMPORÂNEO.

Escrita por Osborne em 17 dias em fevereiro de 1956 no pequeno barco atracado em Morecambe que ele passou a coabitar com Creighton após ter se separado de Pamela, a peça se tornou, como já apontei no capítulo anterior, um dos grandes marcos do teatro inglês do pós-guerra. Inicialmente, no entanto, a peça fora recusada por diversos agentes londrinos. A reação de Osborne a essas recusas mostra muito do estado de espírito e do *leitmotiv* que guiaria sua carreira. Segundo ele, “a velocidade com que [o manuscrito da peça] era devolvido não foi surpreendente, mas seu despacho agressivo me deu certo alívio. Era como ser agarrado no antebraço por um policial rabugento e ser ordenado a seguir em frente”.²⁶¹ Após essas diversas recusas, *Look Back in Anger* foi aceita pela recém-criada *English Stage Company*, baseada em Londres.

A história da recém-criada *English Stage Company* se confunde com a da nova geração do drama inglês, mas remonta a um período anterior quando, na década de 1930, o economista John Maynard Keynes elaborou um plano de subvenção estatal à atividades culturais a ser implementado pelo Conselho para o Incentivo à Música e às Artes (CEMA, na sigla em inglês) e baseado em quatro objetivos principais: “a ideia de que o Estado deveria patrocinar as belas-artes; (...) uma ação para alavancar uma atividade em dificuldades; (...) uma intervenção para retirar as artes da economia de mercado (...) e a crença em uma cultura popular séria e em expansão”.²⁶²

Após diversas modificações no plano legal e a criação de diversos órgãos estatais de curta duração e de tipos e estruturas variadas, o Conselho das Artes é criado em 1946, tendo por base o antigo CEMA, mas enfatizando apenas o primeiro princípio, o

²⁶¹ OSBORNE, John. *Almost a Gentleman: An Autobiography (1956-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991, pág. 4. No original: “The speed with which it had been returned was not surprising, but its aggressive dispatch did give me a kind of relief. It was like being grasped at the upper arm by a testy policeman and told to move on”. Tradução minha.

²⁶² WILLIAMS, Raymond, “A política e suas ações: o caso do Conselho das Artes”. In; WILLIAMS, Raymond, *Política do Modernismo: contra os novos conformistas*. São Paulo: Editora UNESP, 2011, pág. 159.

do patrocínio das belas-artes²⁶³. Uma das principais medidas concretas do órgão impulsionou de maneira vital a nova geração do drama inglês: o subsídio estatal a peças e a construção de teatros que fugissem do circuito comercial baseado no *West End*. Sem terem por objetivo principal a busca por lucros, esses novos teatros se tornam mais propensos a receber peças de companhias novas, formadas por autores, diretores e atores iniciantes. Evidencia-se aqui a relação orgânica entre o novo drama e o teatro subsidiado: só em teatros não comerciais a demanda por profissionalização do teatro e as inovações cênicas e temáticas seriam acolhidas sem serem preteridas ou sem sofrerem grandes alterações em seus projetos originais devido a uma busca por lucros crescentes, retorno de investimentos e outros fatores que caracterizavam os teatros comerciais. Como afirma o próprio sítio oficial de uma das instituições que passaram a ser subsidiadas nessa época, o *Royal Court Theatre*, o teatro, um dos principais palcos do país até hoje, “possui um firme compromisso com os escritores. Por mais de cinquenta anos, nós estreamos peças inovadoras e ajudamos a lançar as carreiras de nossos principais dramaturgos”.²⁶⁴ Isso explica em grande parte, por exemplo, a segurança com que os dramaturgos “desafiaram” seu público, como vimos no capítulo anterior. No entanto, como Williams ressalva,

a ideia da intervenção estatal em umas poucas áreas selecionadas, de modo a elas não serem mais prostituídas ‘de acordo com os interesses do ganho financeiro’, é generosa mas, ao cabo, impraticável. Uma economia é determinada por sua estrutura dominante principal, o que é tirado para ser trabalhado, esperançosamente, sob princípios diferentes, é por fim puxado de volta para a órbita maior.²⁶⁵

Hayman aponta que esses novos teatros subsidiados surgiram com uma nova estrutura, diferente daquela do *West End*. Para ele, “um novo padrão emergiu nos teatros subsidiados não comerciais que apresentavam peças do seu repertório. O que o *Royal Shakespeare Theatre* e o *National Theatre* fizeram era muito diferente do que

²⁶³ A definição enviesada de “belas-artes”, que englobavam artes antigas como pintura, escultura, música e teatro, mas deixavam de fora novas formas de arte, como cinema, fotografia, rádio e televisão, é criticada por Raymond Williams no artigo supracitado, que argumenta ser essa definição não inclusiva uma das principais causas para os insucessos desses programas estatais.

²⁶⁴ Disponível em: <http://www.royalcourttheatre.com/playwriting/>. Acessado em 21/12/2014. No original: “has an unwavering commitment to writers. For over 50 years, we have premiered groundbreaking new plays and helped to launch the careers of our foremost playwrights”. Tradução minha.

²⁶⁵ WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*, pág. 165.

costumava ser feito em *Stratford-on-Avon* e no *Old Vic*".²⁶⁶ Entre outras coisas, o autor destaca os compromissos assumidos pelos novos atores, que agora assinavam contratos mais longos, permanecendo mais tempo com a companhia, tomando parte maior em seus assuntos. Se pensarmos na busca da anulação da figura do ator enquanto "grande estrela" empreendida pelo novo drama, os esforços convergem nessa direção. Ainda segundo Hayman, "a estabilidade provida por ele [o teatro subsidiado] tanto na vida dos atores como na da companhia é um pré-requisito básico para o crescimento do espírito de equipe num grupo de atores".²⁶⁷

Look Back in Anger estreou no *Royal Court Theatre*, na capital inglesa, em 8 de maio de 1956, foi encenada nos EUA um ano depois e virou filme, alcançando grande sucesso e causando enorme controvérsia no meio artístico da época. Nessa história de frustração, desilusão e fúria, o protagonista, Jimmy Porter, sente-se sufocado por uma sociedade e um casamento que ele não é capaz de abandonar nem mudar; Porter atordoa a esposa, Alison, por suas origens de classe média. Ela, por sua vez, sente-se encurralada entre o marido, originário da classe operária, e sua própria família que, até o fim da Segunda Guerra, tomara parte no imperialismo como funcionários militares coloniais na Índia.

A peça tem como único cenário a humilde sala de estar do pequeno apartamento de quarto e sala alugado que Jimmy e Alison dividem com o amigo Cliff. Qualquer semelhança com a difícil vida de Osborne, Lane e Creighton durante a primeira metade dos anos 1950 não é mera coincidência. Durante os três atos da peça, as tensões do grupo voltam à tona todo momento, graças ao comportamento irascível de Jimmy, que atormenta os outros dois expondo-os ao ridículo junto com diversos outros alvos, tais quais os jornais, o sistema social, as mulheres em geral, os conservadores no Parlamento, as audiências dominicais de cinema, pessoas que não gostam de jazz, a mãe de Alison, a Igreja e, principalmente, a apatia de todos aqueles da sua geração, que se recusam a perceber e a se insurgir contra o "estado deplorável" em que a sociedade chegou. Seus longos pronunciamentos provocadores fazem com que Hayman afirme ser

²⁶⁶ HAYMAN, Ronald. *Op. cit.*, pág. 1. No original: "a new pattern is emerged in the subsidied non-commercial theatres which present their plays in repertoire. What the Royal Shakespeare Theatre and The National Theatre were doing was very different from what used to be done at Stratford-on-Avon and at the Old Vic". Tradução minha.

²⁶⁷ *Idem*, pág. 2. No original: "The stability this provides both in the actor's life and in the company is a basic prerequisite for the growth of team spirit in a group of actors". Tradução minha.

Look Back in Anger um “monólogo com interrupções ou um monólogo com eco”.²⁶⁸ Jimmy seria o centro condutor da peça, ao redor do qual todos os outros personagens (Alison, Cliff, a amiga de Alison, Helena, e o pai de Alison, Coronel Redfern) serviriam como satélites.

No primeiro ato, a peça se desenrola a partir do convívio dos três no apartamento, mostrando o tédio dos dias de domingo, quando os Jimmy e Cliff passavam o dia lendo jornais e ouvindo concertos de jazz no rádio enquanto Alison passa as roupas. Enquanto os outros dois já parecem ter se adaptado a essa rotina, Jimmy expõe toda a sua revolta e seu incômodo com a paralisia e a falta de perspectiva de sua vida, usando como tática a confrontação e os choques descritos anteriormente, criticando a estupidez do humilde Cliff ou importunando Alison com questões familiares, como o desprezo dos pais desta por Jimmy.

O segundo ato se inicia com a chegada de uma amiga de Alison, Helena, aspirante à atriz, que desestabiliza esse “equilíbrio” estabelecido entre os três, já que ela e Jimmy possuem personalidades que regularmente entram em rota de colisão. A situação torna-se a tal ponto insustentável que Alison, mesmo tendo feito a descoberta recente de que engravidara de Jimmy, decide por voltar à casa dos pais e se separar dele. Jimmy, que, nesse interim, havia perdido a madrasta pela qual nutria grande afeição, acaba se vendo às voltas com a hóspede inconveniente, já que esta havia se instalado num quarto vizinho ao do grupo. Surpreendentemente, os dois acabam se envolvendo num relacionamento amoroso.

O terceiro ato se inicia como o primeiro: Jimmy e Cliff sentados lendo os jornais de domingo e Helena passando as roupas dos três, no lugar de Alison. A dinâmica é a mesma: discussões e brigas causadas pelas provocações de Jimmy importunando a ambos. Até Helena, que de início aparecera no ato anterior como um contraponto libertário à acomodação de Alison, por fim se submete ao poder centralizador de Jimmy. A situação muda quando Alison, após sofrer um aborto, retorna à sua casa, para surpresa de Helena (que logo se afasta e cede lugar à antiga moradora, indo embora) e deleite de Jimmy, que finalmente começa a respeitá-la e tratá-la mais docilmente quando a vê impotente e abalada pela perda do bebê. É só quando alguém que o rodeia presencia, assim como ele presenciou a morte solitária de seu pai, “verdadeiros” sofrimentos humanos de perto, que Jimmy consegue lhe dirigir algum tipo de respeito e

²⁶⁸ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, pág. 17. No original: “monologue with interruption or monologue with echo”. Tradução minha.

consideração. Também Osborne presenciou ainda jovem a morte do pai, e carregou essa marca por muito tempo. Após a decisão de Cliff de se mudar para outra cidade a fim de buscar um emprego decente, a peça se encerra com a união e o entendimento entre Jimmy e Alison.

A maioria dos críticos da época reagiu negativamente à peça e a seu protagonista, pela sua fúria incontrolável dirigida a tudo e todos. Apenas alguns críticos perceberam Porter como um grande símbolo da juventude do pós-guerra, e celebraram *Look Back in Anger* como uma grande mudança conceitual e temática, um divisor de águas no teatro britânico contemporâneo. Enquanto uns viam a peça como o retrato de uma geração, outros a viam como um desastre teatral. Fato é que a peça sacudiu o mundo do teatro na Inglaterra, tanto pelos temas abordados, como pela própria dinâmica da peça e o vocabulário dos diálogos, pois, “num tempo em que o teatro britânico era dominado por peças comerciais, pouco inovadoras, [a peça] chocou com a sua energia política e seu retrato bruto das preocupações do pós-guerra”.²⁶⁹ Um mundo que antes consistia em melodramas e comédias voltadas para a classe média agora recebia no centro do palco a juventude operária do pós-guerra, herdeira de uma Inglaterra cujo império se esfacelava a olhos vistos.

Para muitos, Jimmy Porter simbolizava o estado de espírito de grande parte dos jovens da época, que viviam num país recém-saído de um confronto bélico de imensas proporções que demandou imensos sacrifícios e que ainda cobrava seu preço, haja vista a permanência do racionamento de energia e de alimentos na Inglaterra até meados da década de 1950. Além disso, aponta o vazio da vida dos jovens no pós-guerra sob diversos aspectos. Nem a nova geração parece estar ciente desse vazio, o que causa ainda mais desconforto e irritação no herói de Osborne. Era o protótipo do *angry young man*, o “jovem irritado” que seria o símbolo dessa geração de jovens ingleses que alcançaram a maturidade logo após a Segunda Guerra.

Look Back in Anger consagrou Osborne como o mais promissor dramaturgo de sua geração, garantindo a ele o prêmio anual do conceituado jornal *Evening Standard* de Mais Promissor Dramaturgo. Aparições na televisão, encenações pelo continente europeu, na Broadway e até na União Soviética alçaram John Osborne ao estrelato. No período, o autor se casou com Mary Ure, a intérprete de Alison Porter nessa primeira

²⁶⁹ Disponível em <http://www.royalcourttheatre.com/whats-on/look-back-in-anger>. Acessado em 21/12/2014. No original: “At a time when British theatre was dominated by ‘safe’, commercial plays, it shocked with its political energy and blunt portrayal of post-war concerns”. Tradução minha.

montagem da peça. Como o autor aponta em sua autobiografia, esse é o primeiro momento em sua vida em que não tem que se preocupar com contas de telefone ou o que ter para comer no dia seguinte. Sua presença constante nos tabloides o incomodava, principalmente após a criação do epíteto *angry young men*, utilizado sem critério pela mídia para se referir ao grupo díspar de jornalistas, cineastas, dramaturgos e intelectuais nascidos no entre guerras e que se propunham a se manifestar contra o *establishment*. No mais próximo que esse grupo heterogêneo de intelectuais chegou de um manifesto, fica evidente o sentimento de inadequação e de simplificação e homogeneização que o termo acarretava. No prefácio a esse manifesto de 1957, Tom Maschler, seu organizador, é explícito:

é importante advertir que, apesar da maior parte dos escritores cujas colaborações constituem esse volume terem sido catalogados em qualquer momento como “angry young men”, não pertencem, de maneira nenhuma, a um movimento comum e unido. Muito pelo contrário, atacam-se uns aos outros directa ou indirectamente nas páginas que se seguem. Alguns até se mostram pouco dispostos a figurarem nas capas de um livro com outros a cujos pontos de vista se opõem violentamente.²⁷⁰

2 – *THE ENTERTAINER*: INOVAÇÃO E TRADIÇÃO.

Com o sucesso de *Look Back in Anger* na Broadway, e com o estabelecimento de Osborne como um dos principais, senão o principal, dramaturgo da nova geração inglesa, logo criou-se uma expectativa com relação a peça que sucederia essa. No princípio de 1957, Osborne já havia escrito grande parte do que viria a ser *The Entertainer*, outra peça que será aqui analisada.

Lançada em 10 de abril de 1957, quase seis meses após a crise de Suez, mas tendo esta como pano de fundo, *The Entertainer* representa, a meu ver, um avanço interessante de Osborne em direção a uma maior complexificação da estrutura de suas obras. É sua peça mais arrojada até aqui. Nela, Osborne conta a história da família Rice, formada por três gerações de artistas vinculados ao *music hall* em busca de adaptação ao mundo do pós-guerra, quando essa tradição inglesa enfrenta seu desaparecimento em face de outros tipos de espetáculos musicais, rivalizando inclusive com o *jazz* e o

²⁷⁰ MASCHLER, Tom. “Introdução”. In: MASCHLER, Tom (org.), *Depoimentos dos ‘Angry Men’*. Lisboa: Editorial Presença, 1963, pág. 9.

nascente *rock'n'roll*. Se, como afirma Hayman, *The Entertainer* “não teve tanto impacto como *Look Back in Anger* porque não havia nela nada que impactasse a audiência tanto quanto o vitriolo nos monólogos de Jimmy Porter”²⁷¹, ao mesmo tempo, no entanto, “como uma peça escrita para palcos, é bem melhor construída e bem menos convencional”²⁷² que a anterior. Estruturalmente, *Look Back in Anger* era uma “peça convencional em três atos com uma reconciliação no terceiro ato. Não há uma fuga do naturalismo. (...) Não há nada estrutural que interfira na ilusão de que é a vida real que de fato está sendo vivida diante de nós [no palco]”.²⁷³ Enquanto isso, *The Entertainer* assimila elementos do *music hall*, como a divisão em pequenos esquetes e a separação com números musicais que representavam as próprias apresentações de *music hall* de Archie Rice. Segundo o próprio Osborne, foi a influência de Brecht e do seu teatro experimental que abriu os olhos dele para as limitações do naturalismo teatral.²⁷⁴

Até na construção das personagens percebe-se certa evolução. Billy (pai), Frank (filho), Jean (filha), Phoebe (esposa): todos têm personalidades próprias bem construídas e independentes da vontade de Archie, ao contrário dos “satélites” de Jimmy em *Look Back in Anger*. Além do mais, ao contrário dessa peça, onde, na verdade, “Osborne não estava apenas contando uma história sobre uma personagem chamada Jimmy Porter: ele estava usando o palco como plataforma e a personagem como porta-voz de um amplo arco de críticas que ele queria fortemente fazer”²⁷⁵, em *The Entertainer*,

os monólogos do *music hall* funcionam muito bem. Não há dificuldades quanto às mudanças de velocidade, e histórias, piadas, canções e comentários sociais e políticos, todos se encaixam bem na trama, sem fazer com que Archie soe como um porta-voz. Ao mesmo tempo, isso é a vida de Archie.

²⁷¹ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, pág. 23. No original: “didn’t have so much impact as *Look Back in Anger* because there’s nothing in it that hits at the audience like the vitriol in Jimmy Porter’s monologues”. Tradução minha.

²⁷² *Ibidem*. No original: “as a piece of writing for the stage, it’s much better constructed and much less conventional”. Tradução minha.

²⁷³ *Idem*, pág. 20. No original: “an old-fashioned three-act play with a reconciliation in Act Three. There’s no departure from naturalism. (...) There’s nothing structural to interfere with the illusion that this is life actually being lived out in front of us”. Tradução minha.

²⁷⁴ Ver especialmente o capítulo 19, *Let me know where you’re playing tomorrow night and I’ll come and see you*, de OSBORNE, John. *A Better Class of Person: An Autobiography (1929-1956)*. Londres: Penguin Books, 1982.

²⁷⁵ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, pág. 5. No original: “Osborne isn’t just telling a story about a character called Jimmy Porter: he is using the stage as a platform and the character as a mouthpiece for a large mixture of points that he badly wants to make”. Tradução minha.

Osborne está ao mesmo tempo dizendo o que ele quer dizer e mostrando nosso herói no ato de ganhar a vida.²⁷⁶

The Entertainer também ficará conhecida pela grande atuação de Laurence Olivier no papel de Archie Rice. Já consagrado no teatro inglês como um dos grandes de sua história, figura carimbada nas produções do *West End*, Olivier havia criticado *Look Back in Anger*, avaliando desdenhosamente a peça como não patriótica, como teatro de péssima qualidade, “uma caricatura grotesca da Inglaterra”.²⁷⁷ Após conhecer Osborne nos bastidores de uma apresentação da peça junto com Arthur Miller – conhecido dramaturgo norte-americano da época – e ficar surpreso com a excitação do norte-americano com relação à esta, Olivier pede a Osborne que lhe escreva. Ator consagrado em inúmeras interpretações shakespearianas, Olivier parecia querer se atualizar com a nova geração, além de buscar novos desafios. Inicialmente interessado em interpretar Billy Rice, o pai do protagonista Archie, Olivier muda de ideia ao receber o manuscrito final da peça. Numa carta escrita para Osborne em abril de 1957, perto da estreia da peça, Olivier é efusivo e sua sinceridade e humildade surpreendem:

Obrigado pelo papel mais profundamente cativante que eu me lembre, à exceção talvez de *Macbeth* e *Lear* – com certeza o mais divertido. Eu te agradeço pela peça de todo o meu coração, e pelo orgulho que me dá de estar nela, e a alegria de interpretá-la. Espero que eu não estrague as coisas para você esta noite.²⁷⁸

A peça inicia-se com a chegada de Jean, a filha de Archie que voltara de Londres após romper seu noivado devido a divergências de personalidade e de posição política com seu noivo. Jean é recebida pelo seu avô, Billy, e logo Phoebe, esposa de Archie, se junta a eles. O rabugento Billy, homem moldado fortemente por valores vitorianos, a

²⁷⁶ *Idem*, pág. 24. No original: “the music hall monologues work very well. There’s no difficulty over gear-changes, and stories, wisecracks, songs and political and social comments all fit equally well into the patter, without making Archie sound like a mouthpiece. At the same time, this is Archie’s life. Osborne is both saying what he wants to say and showing us his hero in the act of earning his living”. Tradução minha.

²⁷⁷ OLIVIER, Laurence. *Confessions of an Actor*. Londres: Simon and Schuster, 1982 *apud* REBELLATO, Dan. *1956 And All That: the making of modern British drama*. Londres: Routledge, 2006, pág. 82. No original: “A travesty on England”. Tradução minha.

²⁷⁸ OSBORNE, John. *Almost a Gentleman: An Autobiography (1956-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991, pág. 35. No original: “Thank you for the most deeply engaging part perhaps barring only *Macbeth* and *Lear* that I can remember – certainly the most enjoyable. I thank you for the play with all my heart, and for the pride it gives me to be in it, and for the joy of playing it. Hope I don’t fuck it up for you tonight”. Tradução minha.

insegura e amargurada Phoebe, a rebelde e deslocada Jean são todos personagens bem definidos, interagindo com certa dificuldade devido às suas diferenças de personalidade. A presença de Jean, primeira da família a cursar o ensino superior e a se mudar para a capital, parece incomodar a família e desestabilizar seu equilíbrio, ainda mais quando Jean começa a fazer questionamentos a respeito de costumes arraigados na família, como o alto consumo de bebida alcoólica, ou os constantes envolvimento de Archie com dançarinas e coristas dos seus shows e seus novos “empreendimentos” na busca de salvar seus espetáculos.

A família está em apuros financeiros e as conversas e discussões giram em torno da postura desleixada e irônica de Archie. Na verdade, a dinâmica dos diálogos da peça segue um padrão curioso, com conversas paralelas, dando a impressão de que as pessoas envolvidas de fato não estão conversando entre si, mas apenas falando sozinhas, muito parecidas com conversas ocorridas na casa da família materna de Osborne descritas no início do capítulo. Ao longo da peça, Jean demonstra seu incômodo com essa dinâmica, mas aos poucos vai sendo engolida por ela.

O pano de fundo da peça é a crise de Suez e a movimentação das forças britânicas no Oriente Médio. Jean surge como uma crítica a esses procedimentos, tendo ido a inúmeras manifestações anti-guerra em Trafalgar. O filho mais novo de Archie e irmão de Jean, Mick, fora convocado a servir o exército, e a família passa grande parte da peça esperando ele voltar. Surge a notícia de que ele foi detido, causando terror nos Rice. Com o desenrolar da peça, e a luta de Archie para conseguir atrair um público maior para as suas apresentações, aos poucos as fraturas internas à família se evidenciam. O clima de incerteza com relação a Mick reforça as posições anti-*establishment* de Jean e, quando a notícia de sua morte chega, a família se manifesta de maneira peculiar, provocando ainda mais desconforto em Jean, que reage agressiva ao assistir o lento desmantelamento de sua família. Entretanto, é nesse momento que Jean se sente mais ligada a seus familiares, principalmente quando seu ex-noivo, Graham, aparece na casa dos Rice para tentar uma reconciliação, sem sucesso. Após diversas tentativas mal sucedidas para revitalizar seus espetáculos, Archie enfim aceita a proposta de um primo distante e resolve se mudar com a família para o Canadá e trabalhar no ramo do comércio.

The Entertainer, para muitos, utiliza a moribunda tradição do *music hall* como um elemento metafórico remetendo ao império britânico. Como apontei no capítulo anterior, o surgimento do *music hall* é indissociável da expansão e do desenvolvimento

do império britânico ao longo da segunda metade do século XIX. Escrita após a crise de Suez, que colocou em rota de colisão as antigas potências imperiais europeias, Inglaterra e França, e a principal nova potência geopolítica do ocidente do pós-Segunda Guerra, os EUA, a peça é atravessada pelo sentimento de impotência gerado pelo desenrolar da crise e da retirada das tropas europeias do Egito.

Apesar de ter um enredo comum, sem grandes inovações temáticas, *The Entertainer* impressionou pelas inovações estéticas e estruturais desenvolvidas por Osborne. Os elementos do *music hall*, a divisão das cenas e a apresentação dos shows de Archie para a própria plateia “em tempo real” resultaram numa peça muito mais bem construída e inovadora, ressignificando muitos elementos estéticos do passado. Para Hayman, enquanto *Look Back in Anger* teria sido superestimada, *The Entertainer* fora subestimada pela crítica e o público.²⁷⁹ Além disso, Archie Rice se mostra uma personagem muito mais rica e bem construída, com personalidade própria desenvolvida a partir da própria peça, da sua situação no enredo, ao contrário de Jimmy, que, como personagem em si, não é tão inovador, mas alcançou ressonância por canalizar o sentimento de uma geração de jovens frustrados com o cenário político que herdaram de seus pais. Era muito mais fácil para essa geração do pós-guerra se identificar com o *angry young man* Jimmy Porter, do que com um decadente astro de segunda categoria do quase extinto *music hall*.

Osborne continuaria sua carreira produtiva até os anos 1980. Ainda produziria interessantes peças, como *The World of Paul Slickey* (1959) e *The Hotel in Amsterdam* (1968), onde ataca as tensas relações entre agentes de teatro e atores e dramaturgos; *Luther* (1961), sobre a vida de Martinho Lutero, para Osborne um dos grandes revolucionários da história, a partir do qual ele desenvolveu sua crítica à Igreja Reformada Inglesa e seu desvirtuamento dos valores protestantes originais; *A Patriot For Me* (1965), que descreve a história verídica de Alfred Redl, agente secreto homossexual a serviço do serviço de inteligência do Império Austro-Húngaro em fins do século XIX.²⁸⁰ Para Hayman,

²⁷⁹ Ver o capítulo referente à *The Entertainer* em HAYMAN, Ronald, *op. cit.*

²⁸⁰ Na época, a peça foi censurada pelo Lord Chamberlain devido ao grande número de personagens homossexuais, gerando grandes perdas financeiras ao *Royal Court Theatre*. A solução encontrada foi mudar o estatuto do *Royal Court* para torná-lo um clube privado, medida permitida pela legislação (a proibição e a censura estavam ligadas apenas à teatros públicos). Três anos depois a censura teatral por parte do Lord Chamberlain seria abolida através do *Theatres Act* de 1968, resultado de um processo movido pela *English Stage Company* contra a censura dessa peça de Osborne. Um ano antes, a homossexualidade deixou de ser considerada crime na Inglaterra.

Osborne fez mais do que qualquer outro para popularizar um novo tipo de herói e um novo tipo de ator. Na verdade, é muito difícil de avaliar como Albert Finney, Peter O'Toole, Nicol Williamson, Richard Harris, Tom Courtenay e Robert Stephens poderiam ter alcançado o sucesso que eles obtiveram se Kenneth Haigh não tivesse aberto o caminho com o primeiro dos jovens heróis 'revoltados'.²⁸¹

Olhando para o conjunto de sua obra, vemos que as peças de Osborne possuíam alvos específicos, que em seu conjunto formam uma visão crítica aparentemente coesa do sistema político, religioso, econômico e social inglês, reforçando o epíteto de *angry young man* que lhe acompanhou por toda a sua carreira. No entanto, por cima dessa aparência de coesão, a crítica contumaz de Osborne à sociedade e à política inglesas, se analisada mais a fundo, demonstra ser muito mais complexa e vacilante do que parece. Procurarei fugir aqui da crítica comum da época, de que a raiva de Jimmy não possuía alvo específico e que, por isso, não fazia sentido.²⁸² A meu ver, esta parece ser uma noção desenvolvida pelo *establishment* para deslegitimar as críticas reais e práticas de Osborne e companhia. Um exemplo desta noção aparece em Hayman, quando este afirma que

Osborne usou a palavra [raiva] e os 'jovens irritados' continuou na moda como um bordão por um longo tempo, mas a raiva deve ser dirigida para algo específico, e se você está irritado com tudo, então você não está irritado de verdade. Jimmy Porter despeja a mesma energia sulfúrica nos ataques que ele lança a tudo que o cercava. (...) Jimmy é em si mesmo negativo pois ele não tem alternativas a oferecer. Ele queria ver as coisas mudando, mas ele não possuía a menor ideia quanto a para que as coisas deveriam ser mudadas.²⁸³

A fúria de Jimmy Porter possuía alvos específicos que, por mais díspares que possam parecer, encontram-se ligados por uma mesma matriz: o *establishment*

²⁸¹ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, pág. 3. No original: "Osborne did more than anyone to popularize the new type of hero and the new type of actor. In fact it's quite difficult to see how Albert Finney, Peter O'Toole, Nicol Williamson, Richard Harris, Tom Courtenay and Robert Stephens could have achieved the success they have if Kenneth Haigh hadn't blazed the trail with the first of the 'angry' young heroes". Tradução minha.

²⁸² Como fez o próprio Hayman em HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, e também HARTLEY, Anthony, *A State of England*. Londres: Hutchinson, 1963.

²⁸³ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, págs. 3-4. No original: "Osborne used it in his title and 'angry young man' stayed in fashion as a catchphrase for a long time, but anger has to be directed against something and if you're angry about everything, then you're not really angry. Jimmy Porter pours the same sulphuric energy into the attacks he launches on everything that surrounds him. (...) Jimmy is himself negative in that he has no alternatives to offer. He wanted to see things changed but he had no ideas about what they ought to be changed to". Tradução minha.

conservador apoiado na monarquia e na igreja. A partir das peças de Osborne e dos seus escritos publicados em vida, estabelecerei os principais pontos da crítica de Osborne, seus avanços e limites. É para eles que me voltarei agora.

3 – A CRÍTICA DO *ESTABLISHMENT* EM JOHN OSBORNE.

Quando nos afastamos das polêmicas suscitadas à época e olhamos mais a fundo o texto das peças de Osborne, podemos analisá-las sob outros prismas. Tanto em *Look Back in Anger* como em *The Entertainer*, percebemos críticas dos mais variados tipos, diretas e indiretas, a diversos aspectos da vida social inglesa do período. Sobre os anos 1950 e, mais especificamente, o contexto das duas obras que analisarei, a avaliação de Osborne segue uma linha de raciocínio bem determinada. Para ele,

se alguma palavra pode ser aplicada àquela década do pós-guerra, essa palavra é inércia. Não havia entusiasmo nesse clima de fadiga. (...) O país estava cansado, não apenas pelo sacrifício de duas guerras estafantes, mas também pela derrota e a miséria entre elas. Os pontos vermelhos no mapa estavam desaparecendo enquanto as bandeiras eram retiradas e os nomes que conhecíamos nos pacotes mistos de selos do correio eram apagados. Como muitas outras coisas, tudo aconteceu sem que as pessoas estivessem muito conscientes disso. A lebre saltitante da imaginação vitoriana começou a imitar uma tartaruga mesmo antes de 1914, mas naquele verão de 1955 ainda era fácil o bastante identificar o que considerávamos como um *Establishment* permanente. A continuada aceitação do enforcamento, o julgamento de homossexuais e a censura nos filmes e no teatro tornava a vida muito fácil para a consciência liberal. O Partido Conservador ainda podia ser estigmatizado como figuras cômicas; homens formados em Eton dominavam o Gabinete do Primeiro-Ministro. O espírito radical estaria despreparado para a nova oligarquia de classe média quando o velho *Establishment* da Lei, da Igreja e do Parlamento fosse substituído pelos merceeiros *neo-tory* e seus consultores estagiários”.²⁸⁴

²⁸⁴ OSBORNE, John. *op. cit.*, pág. 3. No original: “If one word applied to that post-war decade it was inertia. Enthusiasm there was not, in this climate of fatigue. (...) The country was tired, not merely from the sacrifice of two back-breaking wars but from the defeat and misery between them. The bits of red on the map were disappearing as the flags came down and the names we knew on mixed packets of postage stamps were erased. Like so much else, it all happened without people being very aware of it. The leaping hare of the Victorian imagination had begun to imitate the tortoise even before 1914, but in that summer of 1955 it was still easy enough to identify what we regarded as a permanent Establishment. The continued acceptance of hanging, the prosecution of homosexuals, and censorship in film and theatre made life easy for the liberal conscience. The Conservative Party could still be stigmatized as figures of fun; Etonians dominated the Cabinet. The radical spirit would be unprepared for the new middle-class oligarchy when the old Establishment of Law, Church and Parliament was supplanted by neo-Tory grocers, trainee consultants”. Tradução minha.

Inércia, fadiga, falta de entusiasmo: antes do *boom* de consumismo dos anos 1960, da *swinging London*²⁸⁵, da disseminação do *rock'n'roll* e de uma cultura juvenil que seguiu em grande parte os parâmetros dessa sociedade afluyente, houve um período de extrema austeridade para os ingleses. A Primeira Guerra Mundial, a crise capitalista de 1929 e a Segunda Guerra Mundial afetaram de maneira profunda a vida na Inglaterra. Nos anos 1950, distritos industriais como Coventry, Bristol, entre outras cidades, ainda estavam sendo reconstruídos devido aos bombardeios da *blitzkrieg* nazista. As inovações do Estado de Bem estar social implantado pelos trabalhistas a partir de 1945 contrastavam com a criminalização da homossexualidade e a censura na arte, sinais da permanência de um *establishment* conservador. “Jimmy Porter estava chateado porque as coisas continuavam do mesmo jeito. Coronel Redfern lamentava que tudo havia mudado. Ambos estavam errados, mas isso era difícil de perceber na época”²⁸⁶: essa declaração de Osborne em sua autobiografia aponta para o contraste entre os avanços em algumas áreas e as fortes reminiscências ritualísticas oriundas de tradições seculares, sendo as principais delas a Igreja reformada e a monarquia constitucional com seu parlamento bicameral, seus rituais públicos e a hierarquia intrínseca a estes.

3.1 – O espetáculo da realeza.

Em seu artigo no manifesto de 1957, Osborne expõe de maneira mais detalhada suas críticas, que já se encontravam sob diversas formas nas falas de Jimmy Porter, por exemplo. Com relação à realeza, sua crítica é incisiva e se inicia com uma comparação com o poder da Igreja no mundo. Nas palavras de Osborne:

A minha objeção ao símbolo da realeza é que ele está morto: é um dente de ouro numa boca cujas outras peças estão completamente estragadas. Enquanto que o símbolo da cruz representa *valores*, a coroa representa simplesmente um *substituto* de valores. Quando as multidões romanas se juntam em frente de S. Pedro, estão a tomar parte num *sistema moral*, por muito detestável que seja. Quando a multidão corre como louca no Mall, está a tomar parte no último circo de uma civilização que perdeu a fé em si mesma e se vendeu por uma esplêndida banalidade, pela ‘beleza do

²⁸⁵ Termo cunhado nos anos 1960 em referência à efervescência cultural de Londres na época, que ficaria caracterizada pelas famosas bandas de *rock*, e grandes nomes da moda e das artes plásticas, como sinal de uma nova cultura jovem vibrante e moderna.

²⁸⁶ OSBORNE, John. *op. cit.*, pág. 3. No original: “Jimmy Porter was hurt because things had remained the same. Colonel Redfern grieved that everything had changed. They were both wrong, but that was hard to see at the time”. Tradução minha.

cerimonial' e 'pela espiritualidade essencial do rito'. Nós podemos talvez não criar beleza alguma ou não exercer muita espiritualidade, mas, louvado seja Deus!, temos o cerimonial e os ritos mais maravilhosos do mundo! Nem sequer os americanos têm isso.²⁸⁷

Osborne já chamava a atenção para a transformação do valor ritualístico cada vez maior da realeza, em detrimento do seu valor político, que foi diminuindo ao longo dos séculos numa história que remonta à Magna Carta de 1215. Essa falta de relevância política tem consequências para a própria prática da monarquia. Para Osborne,

o fato de a realeza estar privada de poder político ativo, não lhe sendo necessário adoptar decisões morais ou de qualquer outra espécie, dá-lhe um tremendo poder que lhe proporciona maior atrativo para a imaginação pública que o que pode ter outra qualquer instituição. Tem uma posição única, está protegida contra o perigo de ter de resolver um problema ou fazer uma eleição. Não somente não está acima da crítica, mas ainda tem a necessidade de justificar a sua existência. É doentia porque mantém uma atitude particularmente cínica em política.²⁸⁸

Como a realeza não participa de eleições e não precisa tomar decisões em política, o que lhe resta é o atrativo do ritual. Num período de austeridade, muitas vezes surge a pergunta da necessidade de manutenção desse ritual sem poder político decisório, mas que gerava cada vez mais gastos públicos. Em *The Entertainer*, a personagem de Jean Rice, além de se demonstrar contra a invasão do Egito, também se demonstra avessa à monarquia. Comentando a própria invasão e o papel do governo com relação a seus jovens soldados, percebendo a avaliação positiva de toda a sua família, Jean se enfurece, reagindo ironicamente, dizendo que “eles [governo] estão todos cuidando de nós. Nós estamos bem, todos nós. Nada com o que se preocupar. *Nós* estamos bem. Deus salve a Rainha!”.²⁸⁹ Quanto à posição geral de Jean, Osborne comenta:

quando se estreou a minha obra teatral 'The Entertainer', criticaram-me porque uma das personagens se mostrava 'vagamente contrária à Rainha'. Pois bem: se essa personagem – uma mulher – era vaga na maneira de se exprimir, isso resultava de que a existência do Gabinete de Lord Chamberlain a obrigava a isso. Eu sentir-me-ia encantado se a atriz pudesse exprimir-se com muito mais clareza, apesar de que neste caso preocupava-me muito

²⁸⁷ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, pág. 97.

²⁸⁸ *Idem*, pág. 98.

²⁸⁹ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986, pág. 31. No original: “They’re all looking after us. We’re all right, all of us. Nothing to worry about. *We*’re all right. God save the Queen!”. Tradução minha.

especialmente que esse ponto não fosse acentuado até parecer demasiado literal. O mais importante que essa personagem dizia era qualquer coisa como: ‘mas para que espécie de símbolos vivemos? São verdadeiros e dignos?’. Mas ao exprimir-se em termos contra a Rainha, o que era uma imagem pertinente e de genuíno colorido – eu pelo menos assim o julgava –, creio que estava a formular uma pergunta importante. E ainda continuo a julgar que essa pergunta era importante.²⁹⁰

A falsidade e o vazio dos símbolos e rituais monárquicos, consequência da sua perda de poder de decisão política, eram imensamente criticados por Osborne. A contínua ênfase no poder ritualístico e simbólico dos “Assombrosos Windsor”²⁹¹, num momento em que seu poder prático era limitado e decorativo, enervava o dramaturgo. Para o autor, esse anacronismo trazia em seu bojo sintomas de uma “falência cultural” dos ingleses. Quanto a isso, Osborne faz diversos questionamentos:

Ninguém pode pretender seriamente que essa ronda real de aborrecimento gentil, o protocolo da antiga fatuidade, seja politicamente útil ou moralmente estimulante, – as visitas estatais a países como a França que cumprem com todo o êxito a função da monarquia de disfarçar importantes problemas políticos, tais como a barbaridade da política do governo francês na Argélia, a coberto de sentimentos patrióticos generalizados. Quanto aos lançamentos de navios à água, visitas a estabelecimentos, jogos de polo, *night-clubs* com pessoas bem educadas mas que não são ninguém, as apresentações na televisão, a interminável concentração nas corridas de cavalos, etc, são estes os interesses preponderantes de uma cultura rica e sã? Ninguém se aterrorará com o pensamento de que se passou toda uma vida a ler coisas sobre o primeiro dia de escola de um príncipezinho, o sarampo de uma princesinha, o primeiro baile, o casamento e, finalmente, a beleza do cerimonial? Aborrece-me, angustia-me que haja tantos cérebros vazios, tantas vidas sem sentido na Grã-Bretanha, para sustentar esta fabulosa indústria; que ninguém tenha a capacidade de se rir disso tudo até conseguir que se extinga, ou a honestidade de o combater.²⁹²

Como nos explica David Cannadine, “numa época de transformações, crises e transtornos, a ‘preservação do anacrônico’, a apresentação deliberada e cerimonial de um monarca impotente, porém venerado como símbolo unificador de permanência e da comunidade nacional tornou-se não só possível como necessária”.²⁹³ Esses cerimoniais se conjugam com a exaltação do império, tentando mostrar uma estabilidade inexistente,

²⁹⁰ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, pág. 86.

²⁹¹ *Idem*, pág. 97.

²⁹² *Idem*, pág. 98. Grifo meu.

²⁹³ CANNADINE, David. “Contexto, execução e significado do ritual: a monarquia britânica e a ‘invenção da tradição’, c. 1820 a 1977”. In: HOBBSAWM, Eric J. & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, pág. 158.

o que, aliás, é o grande objetivo das chamadas “tradições inventadas”, processo vital para a formação e renovação das hegemonias, como trabalhadas no capítulo 1. Para Hobsbawm, estas tradições seriam “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”.²⁹⁴ Essas tradições demonstram um choque entre “as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social”.²⁹⁵

3.2 – Duas visões sobre a cultura inglesa.

A prova de que a Inglaterra precisava de um choque e uma revitalização no plano cultural seria a sua contínua ênfase numa monarquia de fachada e na vida privada de uma aristocracia decadente. A monarquia permanecia intocável, daí o choque causado pela crítica – velada devido à censura – de Jean Rice. Como vimos no capítulo anterior, um dos assuntos proibidos pela censura do gabinete do Lord Chamberlain era a monarquia. Isso continuou até a abolição da censura.²⁹⁶ Nenhuma figura da realeza atual poderia ser retratada em peças. A indústria em torno da monarquia – que Osborne aponta já nos anos 1950 – com informações, notícias sobre os hábitos dos membros da monarquia e da aristocracia, *souvenirs* dos mais diversos tipos, transmissões radiofônicas e depois televisivas dos cerimoniais monárquicos, como o pronunciamento de Natal, ou o do dia do Império, a pompa e a circunstância dessas atividades baseadas numa monarquia sem poder decisório representavam atraso na cultura inglesa, influenciando inclusive o partido que, em tese até 1995²⁹⁷, se colocava como claro

²⁹⁴ HOBBSAWM, Eric J. “Introdução: a invenção das tradições”. In: HOBBSAWM, Eric J. & RANGER, Terence (orgs.), *op. cit.*, pág. 12.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ Ver nota 275.

²⁹⁷ A abolição, numa conferência nacional do Partido Trabalhista em 1995, da cláusula IV do estatuto de fundação do partido de 1918, que incluía entre seus objetivos constitucionais “a propriedade comum dos meios de produção, distribuição e troca”, representando, assim, o compromisso do partido com as nacionalizações significou, para muitos analistas, a derrocada final dos objetivos socialistas do histórico partido. Para uma discussão mais pormenorizada sobre o papel da socialdemocracia e o caráter do Estado de Bem-estar Social na história do capitalismo, ver especialmente MILIBAND, Ralph, *O Estado na Sociedade Capitalista*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972; POULANTZAS, Nicos. *O Estado, o Poder, o Socialismo*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977; BUCI-GLUCKSMAN, Christinne & THERBORN, Göran. *O desafio social-democrata*, Lisboa: Dom Quixote, 1983; e PRZEWORSKY, Adam. *Capitalismo*

opositor ao *establishment*: o Partido Trabalhista. A crítica à não oposição do Partido Trabalhista à monarquia é explícita em Osborne. Para o autor, enquanto os membros do Partido

continuam a incitar as pessoas a gozar com a palhaçada política e literal de um símbolo sem o menor significado, não devem esperar que as massas comecem a descobrir significados numa ideia política séria como o socialismo. *Um partido socialista que não é republicano não considera que seus partidários potenciais possuam razão ou inteligência.* Ao sugerir a um homem que a fatuidade, enquanto tenha o halo da tradição, é aceitável e até admirável, não se pode esperar que esse homem trate um complexo conceito social com a menor seriedade. Não está condicionado para a seriedade, mas para a adoração do totem. Enquanto um ridículo anacronismo for reverenciado como instituição séria, o caminho para o socialismo será prejudicado pela consideração de ideais implícitos da classe governante, tais como “bom gosto”, “cautela saudável” e outras coisas.²⁹⁸

Não por acaso, é também nos anos 1950 que surge, no seio do Partido Comunista Britânico, o movimento cultural e político chamado *New Left*, título do seu semanário. Esse grupo de historiadores, sociólogos e acadêmicos vinculados ao marxismo mas em busca de novos ares no período da *desestalinização*, acabam sendo expulsos do partido por desobedecerem a hierarquia e a disciplina do centralismo democrático quanto à questão da crise de 1956 em Budapeste, quando tropas do Pacto de Varsóvia invadiram a Hungria. Nomes como Raymond Williams, Richard Hoggart²⁹⁹, Christopher Hill³⁰⁰ e Edward P. Thompson³⁰¹ são alguns dos surgidos nesse momento. Curiosamente, a carreira de todos será marcada por debates a respeito da questão da cultura no âmbito da teoria marxista.

e social-democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991; HIRSCH, Joachim. *Teoria Materialista do Estado.* Rio de Janeiro: Revan, 2010.

²⁹⁸ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, págs. 98-99. Grifo meu.

²⁹⁹ HOGGART, Richard. *As Utilizações da Cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora.* Lisboa: Editorial Presença, 1973.

³⁰⁰ HILL, Christopher. *O Mundo de Ponta-Cabeça: Ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987; *O eleito de Deus: Oliver Cromwell e a revolução inglesa.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988; *A Bíblia Inglesa e as Revoluções do Século XVII.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003; *O Século das Revoluções.* São Paulo: Editora UNESP, 2012.

³⁰¹ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum – Estudos sobre a cultura popular tradicional.* São Paulo: Companhia das Letras, 1998; *A Formação da Classe Operária Inglesa (vol. 1 – A árvore da liberdade; vol. 2 – A maldição de Adão; vol. 3 – A força dos trabalhadores).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

É a partir deste viés que, por exemplo, Raymond Williams, em seu primeiro ensaio de relevância, *A Cultura é Algo Comum*³⁰² (1958), fará críticas às abordagens consagradas à cultura, tanto aquela originada por F. R. Leavis como aquela influenciada pelo marxismo ortodoxo do Partido Comunista. O artigo polemiza com a visão que dominava os estudos da cultura na Grã-Bretanha. Galês de nascença, filho de um casal de operários, Williams percebia a clara divisão de classe que predominava na conservadora academia inglesa: a valorização de uma cultura erudita de “bom gosto”, em detrimento da nascente “cultura de massa” e do “entretenimento”³⁰³; a consequente valorização da “verdadeira arte” que não “se vende” e não se rende a ampliação de seu consumo por maior parte da população através da massificação; a ênfase na construção e na manutenção de uma tradição cultural e literária, a invenção de cânones que definiriam o que deveria ser considerado *literatura* e o que não deveria ser rotulado assim; e a preponderância e exaltação de determinado modelo de desenvolvimento econômico baseado na indústria e nas cidades, em detrimento da vida rural. Williams percebe aqui o corte de classe existente nessas questões, e de que maneira a luta de classes se travava na Inglaterra a partir também da definição e delimitação de *cultura*, através do ensino, da crítica literária e da difusão dessa *tradição*³⁰⁴ criada pelas classes dominantes que vedava às classes populares maior participação na criação de obras que pudessem ingressar no que se chamava de “verdadeira cultura britânica”, identificando esta com os preceitos do *establishment* conservador.

Mesmo partindo de um lugar diverso do de Osborne, o diagnóstico da crítica de ambos se assemelha quanto à visão elitista derivada do *establishment* que predominava nas questões culturais. Esse “sentimento” não parece ser algo isolado: o sentimento de estratificação social se explicitava na questão da cultura na Inglaterra. Para Williams, a chave do problema estaria na disputa de classe em torno da definição de uma cultura unitária, disputa essa que apaga os elementos operários da cultura comum inglesa e ressalta os elementos burgueses. Separação e disputa que resultam numa hierarquização entre culturas, relegando a chamada “cultura de massas” ao segundo plano. Grande crítico da noção de “massas” como forma de homogeneizar o “Outro”, Williams romperá com a noção que identificava a pobre “arte comercial” com um público de

³⁰² WILLIAMS, Raymond. “A cultura é algo comum”. In: WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

³⁰³ Interessante lembrar que, nos tempos do Conselho para o Incentivo à Música e às Artes, havia também outro órgão governamental chamado Associação Nacional de Serviços de Entretenimento. A distinção não podia ser mais explícita.

³⁰⁴ Lembramos aqui o conceito trabalhado no capítulo 1.

massas igualmente pobre culturalmente. Para o autor, grande parte dessa avaliação surge do preconceito de uma classe que busca vedar o acesso à cultura às demais classes sociais.³⁰⁵ Curiosamente, no ensaio citado, Williams aponta ironicamente o incômodo causado pelos “jovens irados” na “elite esclarecida” de Cambridge. No entanto, Osborne demonstra claros indícios de que cai nessa armadilha, ao abordar a todo tempo uma pretensa pobreza cultural reinante em seu país.

3.3 – A Igreja Reformada em sua torre de marfim.

A meu ver essa crítica de Osborne ao cenário cultural de seu país parece ter a ver mais com o anacronismo das práticas do presente. Tem-se a mesma sensação quanto à sua abordagem de outro ponto a ser criticado no *establishment* conservador inglês: a questão da Igreja. O peso relativo que esta ainda guardava quanto à moral privada da época se contrapunha à sua fraca sustentação e à seus hesitantes posicionamentos em questões de debate público. Mais uma vez, a crítica de Osborne é ácida:

As pessoas necessitam de símbolos novos para os quais vivam, e necessitam de uma espécie de tosco padrão de conduta a que obedeçam. Isto sabemos-lo todos. Contrariamente à Igreja, a maior parte das pessoas de Inglaterra preocupa-se mais com a conduta do que com as crenças. Com toda a sensatez, acreditou sempre, não na justificação por meio da fé, mas por meio das obras. Quase sempre a primeira objeção que formula o protestante inglês ou o ateu contra o catolicismo é o conceito da confissão. A ideia de expor toda espécie de intimidades embaraçosas a outro homem que, no fim de contas, não é melhor que os outros, fere-lhes a sensatez e a ideia de democracia. (...)

Durante os últimos cinquenta anos, a Igreja tem-se esquivado de todos os problemas morais que lhe foram lançados à cara: a pobreza, o desemprego, o fascismo, a guerra, a África do Sul, a Bomba H, etc. Viveu numa atmosfera calma e de temor pela causa. Não foi inteiramente negativa na sua atitude. Até compôs esses problemas para alargar o evangelho do medo. Com as suas questões aldeãs a respeito do divórcio e do segundo casamento, e o seu assunto favorito: a reintegração do clero, a sua capacidade de se enganar a si própria parece ter sido ilimitada. Os seus bispos pareceram, pelos seus sermões, velhos emperucados do tribunal de Taxas. Nunca existiu um importante problema moral perante o qual a Igreja tenha adotado uma firme e inequívoca posição por uma decência elementar, não já pelo Evangelho. Depois de ter observado durante meio século, grupos de abastados teólogos voltar publicamente as costas a Jesus, o público britânico começou a dar-se conta lentamente de que os bispos estavam simplesmente a fazer um jogo de palavras, da mesma maneira que os políticos. (...) *A nação começou a*

³⁰⁵ Para mais apontamentos a respeito dessas questões, ver o interessante artigo já citado de Williams, *Cultura é algo comum*, em WILLIAMS, Raymond, *op. cit.*

*compreender que o jogo da religião carecia tanto de significado como o jogo da política.*³⁰⁶

Uma torrente de críticas é despejada aqui. Mais uma vez, a falta de significado e o vazio do discurso de um importante sustentáculo do *establishment* é posto à prova e sofre duras críticas de Osborne. Ao mesmo tempo em que a Igreja se pronuncia duramente sobre questões de cunho privado, como a questão do aborto, do divórcio, da homossexualidade, assume um papel omissivo nas questões políticas do dia. Ou, quando raramente se pronuncia, assume um papel reacionário altamente criticado por Osborne também.

Como exemplo dessa crítica de Osborne, em *Look Back in Anger*, num diálogo a respeito de uma entrevista do Bispo de Bromley no jornal de domingo, Jimmy aborda com ironia o posicionamento do Bispo:

JIMMY: Qual é a fala do Bispo de Bromley?

CLIFF: Oh, está escrito aqui [no jornal] que ele fez um apelo tocante a todos os cristãos para fazerem tudo o que puderem para ajudar na fabricação da bomba H.

JIMMY: Sim, isso realmente é muito tocante, eu acho. (*se voltando para Alison*) Você se sente tocada, minha querida?

ALISON: Claro, obviamente.

JIMMY: Pronto: até minha esposa está tocada. Vou fazer uma doação monetária ao Bispo. Vamos ver. Que mais ele diz.... Ah, sim. Ele está incomodado porque alguém sugeriu que ele apoia os ricos contra os pobres. Ele diz que nega as diferenças de distinção classista. “Essa ideia foi persistentemente e perversamente fomentada pelas... classes trabalhadoras!” Veja só! Você não acha que seu pai pode ter escrito isso, acha?

ALISON: Escrito o que?

JIMMY: O que eu acabei de ler, claro.

ALISON: Por que meu pai escreveria isso?

JIMMY: Parece muito com papai, não acha?

ALISON: Parece?

JIMMY: Você acha que o Bispo de Bromley é seu pseudônimo?³⁰⁷

³⁰⁶ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.) *op. cit.*, págs. 94-95. Grifo meu.

³⁰⁷ OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. Londres: Faber & Faber, 1984, págs. 13-14. No original: “Jimmy: What’s the Bishop of Bromley say?”

Cliff: Oh, it says here that he makes a very moving appeal to all Christians to do all they can to assist in the manufacture of the H-bomb.

Jimmy: Yes, well, that’s quite moving, I suppose. (*To Alison*) Are you moved, my darling?

Alison: Well, naturally.

Jimmy: There you are: even my wife is moved. I ought to send the Bishop a subscription. Let’s see. What else does he say... Ah yes. He’s upset because someone has suggested that he supports the rich against the poor. He says he denies the difference of class distinctions. ‘This idea has been persistently and wickedly fostered by – the working classes!’ Well! You don’t suppose your father could have written it, do you?

Alison: Written what?

Jimmy: What I just read out, of course.

Fica difícil de ser sustentada a avaliação da “falta de objetivo” da fúria de Osborne e das suas personagens, como apontada por Hayman³⁰⁸ e Hartley³⁰⁹. Alvos muito precisos aparecem nos escritos do dramaturgo. Já vimos na citação anterior como Jimmy Porter trata com ironia o pedido do clero anglicano para a participação dos cristãos britânicos na fabricação da bomba H. No manifesto de 1957, Osborne critica a naturalidade com que os jornais de sua época trataram a fabricação dessa bomba, alertando para o potencial letal da nova arma e para como os jornalistas e políticos comemoravam o fato como uma vitória nacional, fazendo paralelos com o críquete, esporte ainda muito popular na época. O tom amargo e irônico é implacável:

Não há muitos dias que se realizou a explosão [teste da bomba H] na Ilha de Páscoa. E os jornalistas superaram-se a si mesmos nos seus esforços para perpetuar a mais criminosa e vil das fraudes que se conheceram na História britânica, apresentando-a como uma grande vitória de todos nós. O governo, disse-se com muita melosidade, tinha enganado deliberadamente toda a gente, com respeito ao momento em que devia produzir-se a explosão, a fim de que os crescentes protestos no mundo inteiro fossem evitados com limpeza antes que se tornasse impossível responder-lhes. Na parte inferior da primeira página [do jornal *Daily Express*] de indecência embandeirada, aparecia uma coluna com o título: “Um ‘seis hits’ para um homem chamado Washbrook”. Esse homem chamado Washbrook é primo de um conhecidíssimo jogador de *cricket*. Os autores da notícia até conseguiram que tudo aquilo tivesse um marcado gosto a *cricket*. (...) No dia seguinte, o jornal publicou um jocoso artigo sobre as mulheres dos homens que tornaram possível essa bomba: “As mulheres Bomba H”, denominou-as. Com esse artigo apareceram fotografias dessas damas: donas de casa inglesas, vulgares. Uma delas aparecia com o seu bebê nos braços. Ninguém sabe neste momento se um dia alguma dona de casa japonesa levantará nos seus braços um bebê que não seja tão bem constituído e tão saudável, porque a uns quantos maridos britânicos ocorreu-lhes jogar essa partida de *cricket* nuclear.

³¹⁰

Em suas peças não seria diferente. Ao ligarmos os posicionamentos de Jimmy no diálogo da peça citado acima e as posições de Osborne já apontadas anteriormente, fica explícito o alvo do dramaturgo. Não é à toa que Jimmy relaciona o bispo ao pai de Alison. Na peça, o coronel Redfern é o representante do velho mundo imperial que ruía:

Alison: Why should my father have written it?

Jimmy: Sound rather like Daddy, don't you think?

Alison: Does it?

Jimmy: Is the Bishop of Bromley his nom de plume, do you think?”. Tradução minha.

³⁰⁸ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*

³⁰⁹ HARTLEY, Anthony, *op. cit.*

³¹⁰ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.) *op. cit.*, págs. 82-83.

nada mais óbvio que conectar a personagem representante desse velho mundo ao discurso conservador do bispo – outro representante do *establishment* – numa questão concreta do tempo presente do dramaturgo e seu público, justamente para apontar o anacronismo e inadequação dos posicionamentos do conservador *establishment*.

4 – O SIGNIFICADO DA PERDA DO IMPÉRIO PARA JOHN OSBORNE.

Os sentimentos e posicionamentos dos protagonistas de *Look Back in Anger* e *The Entertainer* a respeito do panorama político de sua época, no entanto, não estão isentos de contradições, mais profundas, no entanto, que o simples niilismo apático e paralisante inculcado erroneamente em Jimmy Porter e Archie Rice pela crítica teatral da época. Penso que as ideias de John Osborne, presentes em suas peças e escritos, representam o estado de espírito de grande parte da sociedade do seu tempo, cujos sentimentos foram reunidos, reelaborados e transformados em texto teatral pela intervenção do dramaturgo que, obviamente, interfere indiretamente na transplantação desse sentimento coletivo, com todas as suas incompletudes e incoerências aparentes.

311

Além dessas condições inerentes a produção artística de uma maneira geral, estruturas próprias do trabalho de Osborne também acabam por gerar essa identificação. Segundo Hayman, o dramaturgo se notabiliza, principalmente nestas duas peças, por criar “heróis que reúnem em si fatos importantes a respeito da Inglaterra da época, não apenas expressando estados de espírito e impondo-se atitudes, mas também por resumir a condição em que o país se encontra, quase personalizando-a”.³¹² O modo como as atitudes e reclamações de Jimmy se iniciam influenciadas por situações do universo particular privado do autor – como as críticas de Jimmy à condição econômica da família de Alison ou à falta de dinheiro e de opções de lazer e entretenimento no seu dia-a-dia, por exemplo – e se desenvolvem até se tornarem reclamações gerais sobre o estado da nação e seu atraso, ou a inércia da nova geração, tomando um aspecto público e não mais isolado e particular, são prova disso. A luta isolada de Jimmy e de Archie,

³¹¹ Remeto-me aqui ao conceito de “sujeito transindividual”, cunhado por Lucien Goldmann para suas análises literárias. Para uma explanação didática do conceito, ver GOLDMANN, Lucien, “Pensamento Dialético e Sujeito Transindividual”. In: GOLDMANN, Lucien, *A Criação Cultural na Sociedade Moderna (Por uma sociologia da totalidade)*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. Ver também a introdução do presente trabalho.

³¹² HAYMAN, Ronald. *Op. cit.*, pág. 6. No original: “heroes who epitomize something important about England, not just by expressing moods and stating attitudes but by summing up the condition that the country is in, almost personifying it”. Tradução minha.

dois heróis solitários – expediente igualmente corriqueiro na obra de Osborne – mostra dois homens, à sua maneira, “lutando sozinhos contra seu país ou sua época”.³¹³ Por isso o foco da minha análise se volta em grande parte para ambos os protagonistas, tentando levar em conta também passagens da vida pessoal de Osborne.

As peculiaridades desta época tão confusa aparecem expressas, implícita e explicitamente, na conduta dos heróis de Osborne, mas não exatamente como definido pelos analistas da época, que afirmaram, por exemplo, que “o sentimento de aversão e os gestos de rejeição são claros, mas as razões para eles não o são”.³¹⁴ Na verdade, a meu ver, o tema da política no novo contexto pós-guerra permeia as peças, aparecendo explicitamente em alguns diálogos ou mais implicitamente em algumas situações, apontando, como já foi dito aqui, para alvos e motivações específicas e bem delineadas.

Se, por um lado, a crítica de Osborne aos desmandos e ao anacronismo do hipócrita e desvalorizado *establishment* conservador britânico, direcionando seus ataques às figuras dos religiosos e políticos, é explícita, tanto em *Look Back in Anger* como em *The Entertainer*, vemos uma interpretação mais nuançada com relação ao império. Salta aos olhos uma visão de mundo um tanto quanto saudosista no que diz respeito a essa questão. Ficam explícitas as situações em que Osborne não critica diretamente o império ou o imperialismo, mas sim o novo estado de coisas em que uma mentalidade e uma tradição imperial permanecem vivas e atuantes num mundo não mais imperial. Num desabafo em *Look Back in Anger*, onde Jimmy trata do pai de Alison, o protagonista diz:

Detesto admitir, mas acho que posso entender como o pai de Alison se sentiu quando voltou da Índia, depois de todos aqueles anos longe. A velha brigada eduardiana realmente faz o mundinho dela parecer bastante tentador. Bolos caseiros e croquetes, ideias brilhantes, uniformes brilhantes... Sempre o mesmo cenário: verão, dias longos sob o sol, volumes de versos elegantes, o cheiro de amido. Que cenário romântico. Falso também, claro. Algumas vezes deve ter chovido. *Mesmo assim, até eu sinto falta desse cenário, falso ou não. Se você não tem um mundo que possa chamar de seu, é extremamente prazeroso lamentar pelo desaparecimento do mundo de outra pessoa.*³¹⁵

³¹³ *Idem*, pág. 8. No original: “fighting single-handed against his country or his century”. Tradução minha.

³¹⁴ *Ibidem*. No original: “the mood of disgust is clear and the gesture of rejection is clear but the reasons for them are anything but clear”. Tradução minha.

³¹⁵ OSBORNE, John, *op. cit.*, pág. 17. No original: “I hate to admit it, but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India, after all those years away. The old Edwardian brigade do make their brief little world look pretty tempting. All home-made cakes and croquet, bright ideas, bright uniforms. Always the same picture: high summer, the long days in the sun, slim volumes of verse, crisp linen, the smell of starch. What a romantic picture. Phoney too, of course. It must have rained

A relação de Jimmy Porter com o império é dual, mais complexa do que se supõe à primeira vista. Essa posição de Jimmy que, pelas razões já apontadas acima, pode-se afirmar que fosse também a de Osborne, mostra claramente a mentalidade de grande parte da sociedade inglesa sobre o tema. Todas as críticas de Jimmy à sociedade inglesa são capitaneadas pelo seu desdém com relação aos rituais e a falsidade e hipocrisia da família real, os políticos e os religiosos, ressaltando a decadência intelectual, moral e cultural advindas daí e igualmente criticadas por ele. É aqui que se encontra o nó das críticas de Osborne, onde pode se perceber a permanência da ideologia imperial no sistema de pensamento da figura até certo ponto combativa do dramaturgo.

É com relação à questão do fim do império, tema candente na política inglesa da época, que as posições críticas de Jimmy chamam atenção, principalmente pela direção dessas críticas. Como bem aponta Dan Rebellato, “seu escárnio [de Jimmy Porter] com relação à imagética do império está intimamente ligada a uma afeição e a certo sentimento de dívida com relação ao mesmo”.³¹⁶ Meu objetivo aqui é explicar esses anseios e afeições a partir de um modelo explicativo que valorize a lógica interna desses questionamentos, entendendo essa crítica em toda a sua riqueza e totalidade.

Nota-se essa profunda conexão com o império nas falas de Jimmy, que critica a sociedade inglesa em declínio, hierarquizada, entediante. Recordar do domínio britânico na Índia, como nas repetidas menções ao pai de Alison, “simbolizava o desejo de Jimmy de uma época em que a Grã-Bretanha tinha um propósito”.³¹⁷ Talvez isso explique porque o Coronel Redfern é a única pessoa a qual Jimmy se dirige sem rancor ou desrespeito. Seus acessos de raiva, seus pedidos por entusiasmo humano, “se parecem mais com tentativas de acordar as pessoas da sua complacência a respeito do império”.³¹⁸ O império se desfazia, para muitos devido à falta de pulso firme do governo inglês. A apatia dos governantes ingleses no que tange a essa questão também era sentida, e Jimmy ataca isso quando diz que “a única maneira de manter as coisas exatamente da mesma maneira que elas sempre foram é fazer com que toda alternativa pareça algo

sometimes. Still, even I regret it somehow, phoney or not. If you've no world on your own, it's rather pleasant to regret the passing of someone else's". Tradução minha. Grifo meu.

³¹⁶ REBELLATO, Dan. “Look back at empire: British theatre and imperial decline”. In: WARD, Stuart (org.). *British culture and the end of empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001, pág. 82. No original: “his mockery of imperial imagery is tied to a deeper indebtedness and affection for it”. Tradução minha.

³¹⁷ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 86. No original: “signifies Jimmy's desire for a time where Britain had a meaning”. Tradução minha.

³¹⁸ *Idem*, pág. 86-87. No original: “read more like an attempt to wake people from their quiet complacency about empire”. Tradução minha.

muito além do que seu pequeno e pobre cérebro é capaz de compreender. E essa postura é muito útil nos dias de hoje”.³¹⁹

Em um dos diálogos da peça mais reveladores sobre o tema, Alison e seu pai, coronel Redfren, estão discutindo sua relação com Jimmy. De acordo com o pai de Alison, Jimmy “simplesmente fala uma língua diferente de qualquer um de nós”.³²⁰ Em resposta, Alison explica os sentimentos de Jimmy com relação ao seu pai, dizendo achar que “ele até gosta de você. Ele gosta de você porque pode sentir pena de você. ‘Pobre Papai, apenas mais uma daquelas vigorosas e robustas relíquias que sobraram da época eduardiana e que não conseguem entender porque o sol não está mais brilhando”.³²¹ A autocrítica que o pai de Alison faz em resposta vale a pena ser transcrita na íntegra, pois expõe um dos cerne de minha análise:

CORONEL: Talvez Jimmy esteja certo. Eu não consigo entender porque o sol não está mais brilhando. Você consegue entender o que ele quer dizer com isso, não é? Era março de 1914 quando eu deixei a Inglaterra, e, tirando as plantas mandadas a cada dez anos, eu não vi muito do meu próprio país até que todos voltamos, em 1947. Ah, eu sabia que as coisas haviam mudado, é claro. A todo momento as pessoas me diziam como as coisas estavam indo por aqui. Mas tudo me parecia muito irreal. A Inglaterra que eu me recordava era aquela que eu deixei em 1914, e eu estava muito feliz em me lembrar dela daquela maneira. Além do mais, eu tinha o exército do marajá para comandar – esse era o meu mundo, e eu o amava, tudo nele. À época, parecia que duraria para sempre. Quando eu penso nisso agora, me parece como um sonho. Se ao menos ele pudesse ter durado para sempre. Aquelas longas e calmas tardes nas montanhas, tudo roxo e dourado. Sua mãe e eu éramos tão felizes naquela época. Parecia que nós tínhamos tudo o que sempre quiséramos. Eu acho que o último dia em que o sol brilhou foi quando aquele trem pequeno e sujo apareceu naquela lotada e sufocante estação indiana, e a banda do nosso batalhão tocou tudo o que tinha direito. Foi ali que eu soube com todo o meu coração que tudo estava acabado. Tudo.

ALISON: O senhor está magoado porque tudo mudou. Jimmy está magoado porque tudo continua o mesmo de sempre. E nenhum de vocês dois consegue encarar isso. Em algum momento, algo deu errado, não é?

CORONEL: Parece que sim, minha querida.³²²

³¹⁹ OSBORNE, John. *op. cit.*, pág. 20. No original: “The only way to keep things as much like they always have been as possible, is to make any alternative too much for your poor, tiny brain to grasp. I takes some doing nowadays”. Tradução minha.

³²⁰ *Idem*, pág. 64. No original: “he just speaks a different language from any of us”. Tradução minha.

³²¹ *Idem*, págs. 66-67. No original: “He rather likes you. He likes you because he can feel sorry for you. ‘Poor old Daddy – just one of those sturdy old plants left over from the Edwardian Wilderness that can’t understand why the sun isn’t shining any more”. Tradução minha.

³²² *Idem*, págs. 67-8. No original: “COLONEL: Perhaps Jimmy is right. I can’t understand why the sun isn’t shining any more. You can see what he means, can’t you? It was March, 1914, when I left England, and, apart from leaves every ten years or so, I didn’t see much of my own country until we all come back in ’47. Oh, I knew things had changed, of course. People told you all the time the way it was going. But it seemed very unreal to me. The England I remembered was the one I left in 1914, and I was happy to go on remembering it that way. Beside, I had the Maharajah’s army to command – that was my world, and I loved it, all of it. At the time, it looked like going on forever. When I think of it now, it seems like a

Muitas leituras podem ser feitas com relação a este diálogo. Pode-se interpretá-lo como uma crítica irônica ao imperialismo. Mas, olhando a totalidade da obra e dos escritos e intervenções públicas de Osborne e, em especial, as outras falas de Jimmy a respeito do tema, vemos que, na verdade, o que está implícito é uma nostalgia com relação aos tempos do império, não apenas por parte do pai de Alison, como do próprio Jimmy (e, por consequência, do autor). Longe de criticar frontalmente o imperialismo britânico, *Look Back in Anger* é um caso exemplar da contradição da permanência da ideologia imperial no novo mundo do pós-guerra. A peça em si é vítima dessa contradição, e a meu ver, não pode ser analisada como um panfleto anti-imperialista. Pelo contrário, concordamos com Dan Rebellato quando este diz que Osborne, o grande protótipo dos *angry young men*, “teria se inspirado num certo tipo de nostalgia imperial, na qual o título de sua peça mais famosa expressa uma raiva com relação ao presente, que falha em manter os padrões imperiais do passado”.³²³ Formado num mundo que ainda pregava a superioridade inglesa e a centralidade do império para a Grã-Bretanha e para o mundo, Osborne é o retrato de uma geração que assiste na primeira fila o desmoronamento do império e o desaparecimento gradual de um dos pilares de sustentação da nacionalidade inglesa. Seus sentimentos nos mostram como foi esse período que marcou a sociedade inglesa de maneira exemplar. Isso fica claro num depoimento feito em 1958 por Kenneth Tynan, quando este tentava explicar a posição da geração do pós-guerra no que tangia aos assuntos internacionais. De acordo com ele, eram

sentimentos de inutilidade e impotência, que levaram alguns à apatia, outros a um tipo de distanciamento irônico, e outros à raiva incontida. E todas essas reações eram intensificadas pela noção de que a Grã-Bretanha não tinha mais

dream. If only it could gone on forever. These long, cool evenings up in the hills, everything purple and golden. Your mother and I were so happy then. It seemed as though we had everything we could ever want. I think the last day the sun shone was when that dirty little train steamed out of that crowded, suffocating Indian station, and the battalion band playing for all it was worth. I knew in my heart it was all over then. Everything.

ALISON: You're hurt because everything is changed. Jimmy is hurt because everything is the same. And neither of you can face it. Something's gone wrong somewhere, hasn't it?

COLONEL: It looks like it, my dear". Tradução minha.

³²³ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 87. No original: “may indeed been animated by a certain kind of imperial nostalgia, in which the title of his most famous play express an anger at the present for failinf to live up to the imperial standards of the past”. Tradução minha.

uma voz forte o bastante para impedir o caos se, por uma terrível chance, este voltasse a ameaçar-nos.³²⁴

Essa primeira geração do pós-Segunda Guerra teve que lidar com mudanças repentinas, o que gerou uma grande variedade de sentimentos. Pela sociedade, inúmeras posições eram assumidas. Enquanto alguns analistas realçavam a importância dos movimentos nacionalistas nas colônias, somados à quase falência da Grã-Bretanha no pós-guerra, ou a pressão dos grandes capitalistas para quem o protecionismo da zona da libra era um empecilho para a exploração de novos mercados, a interpretação da direita conservadora era outra: para ela, a Grã-Bretanha e os britânicos haviam perdido a sua vontade de governar, sinal claro do declínio nacional. E se a análise da direita acreditava que o império estava ameaçado devido a um enfraquecimento da cultura britânica, para a esquerda, o que ocorria era justamente o contrário: o império estaria corrompendo a sociedade e a cultura britânicas, sendo danoso moralmente para a nacionalidade inglesa. Esquerda e direita abordavam a mesma questão sob prismas opostos. Mas muitas vezes o que elas discutem fica confuso: estariam se referindo ao império e às independências no interior dele ou a um problema maior, que concernia o próprio âmago da “essência inglesa”, que se enfraqueceria enormemente com a perda do império?

Os próprios termos da questão já apontam aspectos peculiares das diferentes abordagens, corroborando o que vínhamos levando em conta até aqui: o fato do imperialismo estar no cerne do desenvolvimento da Inglaterra enquanto nação desde o século XIX. Osborne, por mais progressista que fosse em alguns assuntos, e por mais crítico com relação a algumas situações do seu tempo, não vislumbrava uma nova Inglaterra sem um império para governar. Referindo-se a um pronunciamento oficial, Osborne deixa transparecer seus sentimentos com relação à questão:

“Desejaria que todos vos recordásseis” – disse [o Duque] – “de que todas as pessoas e lugares que já vistes pertencem à nossa família de nações, e creio que é digno recordar que nos mantemos estreitamente unidos, não pela força, mas porque gostamos uns dos outros”. Palavras simples mas certas, e mui valiosas nestes tempos em que tanto de mentiroso e indigno se está a lançar aos quatro ventos sobre a questão do Império Britânico. Essas palavras terão

³²⁴ TYNAN, Kenneth, *Tynan on Theatre*. Harmondsworth: Penguin, 1964 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 83. No original: “feelings of uselessness and impotence, which led in some to apathy, in others to a sort of derisive detachment, and in still others to downright rage. And these feelings were intensified by the knowledge that Britain no longer had a voice strong enough to forbid chaos if, by some horrific chance, it should impend”. Tradução minha.

uma audiência ainda mais ampla quando se vir o filme dessa palestra e quando o ouvirem no Canadá e na Austrália, como acontecerá com certeza. *Se chegar aos Estados Unidos, como pode acontecer, talvez os nossos amigos desse país obtenham uma melhor compreensão do que representamos e sustentamos.*³²⁵

No mesmo artigo em que, como mostrei aqui, Osborne critica o ritual vazio e sem sentido da monarquia e a hipocrisia dos representantes da Igreja Reformada, dois pilares do *establishment*, o mesmo tece elogios ao império e a como este constitui o que o seu país representa e sustenta.

4.1 – A política externa inglesa no imediato pós-guerra.

O dramaturgo escreve num período de certa calma no que tangia às independências no âmbito do império britânico. Após uma primeira onda de libertações nacionais no imediato pós-Segunda Guerra, seguiu-se um período de estabilização nos anos 1950, graças em parte às tentativas do governo da metrópole de forjar novas alianças no interior de uma expandida *Commonwealth*. Ao mesmo tempo, tem-se nesse período a chamada segunda expansão colonial, quando esforços de imigração e investimentos maciços em programas de industrialização de *commodities* por parte do governo visam garantir a manutenção dos laços econômicos oriundos do imperialismo, agora com países independentes. A manutenção de um império informal via *Commonwealth* foi a maneira encontrada pelos governos para manter vivo o “fator imperial”. Os altos gastos com a manutenção de tropas e funcionários em diversos territórios na África e na Ásia e a participação ativa na Guerra da Coreia somavam-se ao fortalecimento do Estado de Bem-Estar, que possuía grandes custos para o tesouro nacional. Ao mesmo tempo, o império continuava a ser defendido pelo seu valor moral, já que, para seus defensores, o imperialismo “trouxera paz e reformas humanitárias às comunidades assoladas por guerra, escravidão e práticas sociais bárbaras”.³²⁶ Mas também a crítica contrária ao império se baseava em questões morais, como a abordagem enviesada do império informal pelo Partido Trabalhista, que advogava o fim do império através de uma expansão da *Commonwealth* visando manter o status de

³²⁵ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, pág. 84. Grifo meu.

³²⁶ DARWIN, John. *The End of the British Empire: The Historical Debate*. Oxford: Basil Blackwell, 1991, pág. 19. No original: “brought peace and humanitarian reform to communities battered by war, slavery and barbaric social practices”. Tradução minha.

potência da Inglaterra no pós-guerra, já a serviço do bloco capitalista na Guerra Fria. Visando manter o *status* da Inglaterra na geopolítica mundial, essa medida também possui outra explicação, pois, como acertadamente aponta Tony Judt, referindo-se à década de 1950:

mesmo que pudessem passar sem seus impérios, poucos Estados europeus poderiam imaginar as colônias sobrevivendo sozinhas, sem o apoio de um governo externo. Até os liberais e socialistas favoráveis à autonomia e à eventual independência para os súditos da Europa no ultramar achavam que muitos anos seriam necessários até que tais objetivos fossem alcançados.³²⁷

Apesar de, como demonstrado diversas vezes no pós-guerra, a questão imperial não ter trazido grandes repercussões na política interna³²⁸, esta levava em consideração as questões concernentes ao império.

Quanto à questão da relação com os EUA, importantíssima para a análise que venho desenvolvendo, a situação é igualmente complexa. Com o fim da Segunda Guerra em 1945, a reorganização da política mundial, num primeiro momento, ficou a cargo dos chamados “três grandes”: EUA, Grã-Bretanha e URSS, principais vencedores desta guerra. Porém, a segunda metade do século XX iria assistir a uma bipolarização da geopolítica mundial entre EUA e URSS, com o desenvolvimento da chamada Guerra Fria. Acostumada a ditar os rumos da política mundial desde o século XIX devido a seu imenso poder econômico, seu domínio dos mares e seu poderoso império, a Inglaterra sofre com uma grave desaceleração da sua economia, logo sendo sobrepujada pelas outras duas superpotências. Ao mesmo tempo, convulsões dentro do império britânico levaram a mudanças profundas na composição do mesmo, quando as lutas de libertação nacional não puderam mais ser ignoradas. Nesse contexto de Guerra Fria, com ambas as potências favorecendo as lutas do chamado Terceiro Mundo buscando ampliar suas esferas de influência política e econômica, a Inglaterra se vê em uma nova realidade, e terá que se readaptar a ela se quiser manter seu posto de potência, ainda que de segunda categoria.

Na Segunda Guerra, um dos aspectos práticos do conflito para a Inglaterra e que saltou aos olhos é que, diferentemente dos EUA e da União Soviética, o esforço de

³²⁷ JUDT, Tony. *Pós-Guerra: uma História da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008, pág. 288.

³²⁸ Apesar do fiasco de Suez, por exemplo, o Partido Conservador se manteve no poder, ganhando as eleições realizadas no ano seguinte.

guerra britânico deveria levar em conta suas possessões imperiais, tanto como fornecedores de soldados e mantimentos, como enquanto pontos estratégicos e, principalmente, como áreas que deveriam ser defendidas com o mesmo ardor com que se defendiam as ilhas britânicas. Já na Primeira Guerra isso tinha ficado claro, quando um terço dos soldados britânicos convocados durante a guerra era das colônias, provenientes da Austrália, Nova Zelândia, Hong Kong, Cingapura, Rodésia, além da Índia que, sozinha, fornecera um terço das forças estacionadas na França. Na Segunda Guerra, esse contingente iria aumentar.

A participação britânica em vários teatros de guerra na África e na Ásia se deveu justamente à necessidade de defesa de suas possessões. A luta pelo Pacífico ocorria devido ao temor de um ataque japonês às terras australianas e neozelandesas. O Egito tornara-se o Quartel General do centro de operações no Oriente Médio, recebendo militares ingleses e americanos ao longo da Segunda Guerra. A preocupação com uma possível expansão japonesa pelo subcontinente indiano através da Birmânia esteve sempre na mente de Winston Churchill, primeiro-ministro britânico entre 1940 e 1945. Esses são apenas alguns dos vários exemplos sobre como a posse de um império afetava a política e os planos de guerra ingleses no período. Um trecho sintomático quanto a isso aparece quando, nas suas memórias da Segunda Guerra, Churchill escreve que

não nos era possível deixar de lado todos os outros deveres. Nossa primeira obrigação para com o Império era defender a Índia da invasão japonesa, pela qual já parecia estar ameaçada. Além disso, essa tarefa guardava relação decisiva com a guerra inteira. Seria um ato vergonhoso deixar que quatrocentos milhões de súditos indianos de Sua Majestade, com quem tínhamos um compromisso de honra, fossem esmagados e dominados pelos japoneses, como acontecera na China.³²⁹

Após a primeira onda de independências no âmbito do império britânico quando, entre 1947 e 1948, Índia, Paquistão, Birmânia e Sri Lanka conquistaram sua independência e a questão palestina estourou, Winston Churchill assume seu segundo mandato como primeiro-ministro. Durante seu governo (1951-1955) e o do seu sucessor, Anthony Eden (1955-1957), nenhuma colônia ganhou independência. Sob os Conservadores, o objetivo da política inglesa até ali havia sido o fortalecimento dos

³²⁹ CHURCHILL, Winston, *Memórias da Segunda Guerra Mundial (volume 2)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, pág. 152.

laços com as colônias e do império informal, através de três pontos interligados: “manter unificado o Império-*Commonwealth*, cuja existência ainda formava o centro das demandas inglesas com relação ao *status* de potência, (...) manter boas relações com os povos de língua inglesa, preservando e consolidando o ‘relacionamento especial’ com os EUA e (...) encorajar maior integração na Europa Ocidental”.³³⁰ A justificativa para a manutenção do império era básica: o “nível de vida [da Inglaterra] depende em grande medida de nosso *status* de grande potência, e este depende de indicações visíveis de nossa grandeza, que nossas forças, particularmente no além-mar, provêm”.³³¹ No entanto, um relatório governamental feito em conjunto pelo Tesouro, pelo Ministério das Relações Exteriores e pelo Ministério da Defesa já apontava, em 1956, o imponderável: a Grã-Bretanha não tinha mais recursos para ser considerada uma potência de primeira linha no mesmo nível de EUA e União Soviética. Esse é o quadro do governo Eden, quando se inicia a segunda onda de independências no império, já mencionada aqui. Harold Macmillan inicia seu governo em 1957, nesse período conturbado da história inglesa.

4.2 – A crise de Suez e a relação com os EUA.

Entre a estreia de *Look Back in Anger* e a de *The Entertainer*, estourou a crise colonial que exporia com vigor o novo mapa geopolítico mundial para os ingleses, curiosamente no Egito, país que nunca havia sido de fato colônia inglesa, apesar do constante envolvimento inglês na região devido à importância estratégica e logística do Canal de Suez como rota de comunicação para o subcontinente indiano e para o fornecimento de petróleo. Após um breve período como protetorado na Primeira Guerra Mundial, a monarquia parlamentar instalada ali com a independência de 1922 passa a atuar como representante dos interesses europeus na região, principalmente após o tratado anglo-egípcio de 1936, que comprometia o Reino Unido com a defesa do Egito e permitia aos ingleses manterem tropas estacionadas no Canal de Suez. A contínua ingerência britânica na política do país e as medidas autoritárias do rei Faruk I levou à

³³⁰ BUTLER, L. J. *Britain and Empire: Adjusting to a Post-Imperial World*. Londres: I. B. Tauris, 2002, pág. 97. No original: “to hold together the Empire-Commonwealth, whose existence still formed the core of Britain’s claim to great power status, (...) to maintain good relations with the English-speaking world, preserving and consolidating the special relationship’ with the United States and (...) to encourage greater integration in Western Europe”. Tradução minha.

³³¹ *Idem*, pág. 98. No original: “Our standard of living stems in large measure from our status as a great power and this depends to no small extent on the visible indication of our greatness, which our forces, particularly overseas, provide”. Tradução minha.

Revolução de 1952, quando o Movimento dos Oficiais Livres derrubou a monarquia e instituiu a república no Egito, tendo como uma das primeiras medidas a revogação do tratado de 1936.

Tendo retirado as tropas da zona do canal após o fim da Segunda Guerra, a Inglaterra voltou a ocupar a região. Em 1954, assumiu o poder o general nacionalista Gamal Abdel Nasser, que exigiu a evacuação da região. Necessitada de uma solução pacífica para a região que mantivesse a sua livre circulação, a Inglaterra aceita retirar suas tropas até 1956. Nesses dois anos, a figura de Nasser ganharia proeminência na região, principalmente pelo seu protagonismo na Conferência de Bandung e no recente movimento dos países não-alinhados. Sua influência para a região, encabeçando o nascente movimento pan-arabista, começou a incomodar as potências imperialistas Inglaterra e França. Por pressão americana, ambos os países, visando criar mecanismos que garantissem a livre circulação no canal, levam a questão à ONU. No entanto, incomodados com a morosidade do processo diplomático no interior da recém criada organização, e assistindo ao crescimento do movimento terceiro-mundista, Inglaterra e França iniciam negociações secretas para planejar a invasão do Egito numa operação conjunta. Rapidamente, Israel fora incluído na negociação, por possuir interesses na ampliação de seus territórios e da sua fronteira com o Egito, tumultuada desde o acordo provisório após o primeiro conflito na região, ainda em 1948.

Em 29 de outubro de 1956, tropas israelenses avançaram pelo Sinai e, em três dias, já haviam concluído a ocupação do Sinai e de Gaza. Após ataques egípcios a navios na zona do Canal, as primeiras tropas anglo-francesas desembarcaram no Egito, em 5 de novembro, seguindo a risca o plano deliberados entre as três nações, que tinha por objetivo entrar no conflito aparentemente para defender uma possível agressão a Israel, que desestabilizaria a região. Os EUA, que sempre buscaram uma solução pactuada para a situação, passaram a exercer pressão sobre a Grã-Bretanha para que o país suspendesse a invasão do Egito, ameaçando inclusive cortar os investimentos no país. Incapaz de suportar a desvalorização da libra, a Grã-Bretanha cedeu e, em 7 de novembro, as forças anglo-francesas começaram a ser retiradas. Em 22 de dezembro, já haviam evacuado suas tropas por completo. No ano seguinte, em março, israelenses também voltaram atrás em parte de suas ocupações. O canal foi reaberto em 10 de abril de 1957, permanecendo sob total controle egípcio desde então.

Para os EUA, algumas lições puderam ser tiradas. A principal delas era a de que “ao se envolverem numa trama claramente imperialista contra um Estado árabe que

apenas pretendia exercer sua soberania territorial, (...) Londres e Paris haviam colocado os seus próprios interesses – na visão de Washington, interesses anacrônicos – acima dos interesses da Aliança Ocidental como um todo”³³², visto que a crise ocorrera quase que coincidentemente à invasão da Hungria pela União Soviética, e serviu para desviar a atenção e as forças desse conflito. Além, é claro, de propiciar “um presente inusitado para a propaganda de Moscou”.³³³

A posição singular da União Soviética não pode ser descartada. Envolvida com movimentos populares reformistas na Polônia, Romênia e, mais importante, na Hungria, essas revoltas – que levaram Moscou a acionar as tropas do pacto de Varsóvia no caso húngaro – abalaram a autoridade e a imagem da URSS, principalmente por terem vindo no esteio das revelações feitas no XX Congresso do Partido Comunista – que revelaram ao mundo práticas autoritárias do regime stalinista. A ameaça e a invasão de nações recém-independentes por parte de antigas potências imperiais ocidentais foi muito bem explorada por Moscou, que logo tratou de se aproximar dos países da região, acenando com auxílios militares e financeiros e apoio político. No jogo da Guerra Fria, a crise de Suez contou muito a favor do lado soviético, que ganhou adeptos na região depois da clara ameaça intervencionista e imperialista posta pelas antigas potências Inglaterra e França na crise de Suez.

Para a Inglaterra, ficou demonstrado que esta já não tinha força e recursos para manter uma presença colonial global. Além disso, ficara explícita a necessidade do apoio dos EUA em qualquer questão política no mundo do pós-guerra. Como aponta Judt,

a despeito de qualquer hesitação, por mais ambivalentes que se sentissem diante de determinadas ações dos EUA, os governos britânicos, a partir daquele momento, haveriam de aderir, com toda lealdade, aos posicionamentos norte-americanos. Somente assim poderiam exercer influência sobre as escolhas americanas e garantir o apoio dos EUA aos interesses britânicos em momentos decisivos.³³⁴

Quanto ao enfraquecimento britânico, já nesse período acontece a segunda onda de libertações nacionais dentro do império, com Gana, Malásia e Singapura se desvinculando. Nesse período conturbado, Harold Macmillan, primeiro-ministro

³³² JUDT, Tony, *op. cit.*, pág. 305.

³³³ *Ibidem.*

³³⁴ *Idem*, pág. 307.

conservador, tem de lidar com essa situação, justificá-la para a população de maneira coerente. Num famoso discurso proferido no parlamento da África do Sul em 1960, Macmillan expõe grande parte do seu pensamento a respeito dessas novas questões. Quanto às lutas de libertação nacional, o primeiro ministro declara que:

presenciamos o despertar da consciência nacional em povos que por séculos viveram na dependência de outras potências. Há quinze anos esse movimento se espalhou pela Ásia. Muitos países de lá, de diferentes raças e civilizações, demandaram uma vida nacional independente. Hoje o mesmo fato ocorre na África, e a mais forte de todas as impressões que eu formei é a da força da consciência nacional africana. Em diferentes lugares ela ganha diferentes formas, mas ela está acontecendo em todos os lugares. O vento da mudança está soprando neste continente, e gostemos disso ou não, esse crescimento de consciência nacional é um fato político. Nós devemos aceitá-lo e nossas políticas nacionais a partir de agora devem levá-lo em consideração.³³⁵

Macmillan admite que as lutas de libertação têm sua validade histórica. O momento é de resignação quanto a esse novo quadro. As primeiras independências ocorridas dentro do império chegaram a ser vistas como “aceitáveis” pelo primeiro-ministro. Em sua autobiografia, escrita nos anos 1970, o primeiro-ministro afirmaria que

os britânicos não se consideravam detentores de um direito perpétuo para governar outros povos. Sua missão na verdade consistia em proporcionar às outras nações as vantagens conquistadas por eles séculos atrás. Sendo assim, a independência do subcontinente indiano significa o resultado de um projeto levado a cabo ao longo de quatro gerações de ingleses.³³⁶

³³⁵ Disponível em: http://africanhistory.about.com/od/eraindependence/p/wind_of_change2.htm. Acessado em 21/12/2014. No original: “We have seen the awakening of national consciousness in peoples who have for centuries lived in dependence upon some other power. Fifteen years ago this movement spread through Asia. Many countries there, of different races and civilisations, pressed their claim to an independent national life. Today the same thing is happening in Africa, and the most striking of all the impressions I have formed is of the strength of this African national consciousness. In different places it takes different forms, but it is happening everywhere. The wind of change is blowing through this continent, and whether we like it or not, this growth of national consciousness is a political fact. We must all accept it as a fact, and our national policies must take account of it”. Tradução minha.

³³⁶ MACMILLAN, Harold. *Pointing the way (1959-1961)*, Londres: Macmillan, 1972 *apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 80. No original: “the British people did not conceive of themselves as having the right to govern in perpetuity. It was rather their duty to spread to other nations those advantages they had won for themselves. The independence of India, therefore, was the culmination of a set purpose of nearly four generations”. Tradução minha.

Depreende-se daqui que, no fim das contas, as independências estavam previstas e eram até desejadas pelo governo da metrópole, como sinal de um dever cumprido, como se o objetivo moral último do processo imperialista fosse justamente o fim do mesmo, com as independências das colônias. Essa é só uma das muitas tentativas de se atenuar os choques causados pela queda do império (e no caso, justificá-la). A ideia civilizatória, o “fardo do homem branco”, aparece presente aqui implicitamente. No mesmo discurso de 1960, Macmillan diria que

na história da nossa época, vocês serão lembrados como os primeiros nacionalistas africanos. Essa onda de consciência nacional que está crescendo na África é um fato, pelos quais nós e vocês, e também todas as outras nações do mundo ocidental, são em última instância responsáveis. Pois suas causas serão encontradas nas conquistas da civilização ocidental, na expansão das fronteiras do conhecimento científico, na aplicação da ciência em prol das necessidades humanas, na expansão da produção agrícola, na aceleração e na expansão dos meios de comunicação e, talvez, acima de tudo, na difusão da educação. Ninguém consegue deixar de se impressionar pelo imenso progresso material que foi alcançado. Que tudo isso foi conquistado em tão pouco tempo é um testemunho notável da habilidade, energia e iniciativa do seu povo. Nós na Grã-Bretanha estamos orgulhosos da contribuição que demos a essa memorável conquista. Muito dela foi financiado pelo capital britânico.³³⁷

Em Macmillan, vemos uma abordagem mais pragmática, resignada. Longe de romper com as colônias e renegar o passo imperial, a exaltação das contribuições inglesas ao desenvolvimento africano visa à manutenção de algum laço entre as nações independentes e a antiga metrópole, agora numa nova configuração política. Essa resignação, a meu ver, também se faz presente em *The Entertainer*. Como foi dito, a peça foi escrita e encenada já após o desfecho da crise de Suez. O sentimento de derrota percorre a peça na figura de Archie Rice.

³³⁷ Disponível em: http://africanhistory.about.com/od/eraindependence/p/wind_of_change2.htm. Acessado em 21/12/2014. No original: “in the history of our times yours will be recorded as the first of the African nationalists. This tide of national consciousness which is now rising in Africa, is a fact, for which both you and we, and the other nations of the western world are ultimately responsible. For its causes are to be found in the achievements of western civilization, in the pushing forwards of the frontiers of knowledge, the applying of science to the service of human needs, in the expanding of food production, in the speeding and multiplying of the means of communication, and perhaps above all and more than anything else in the spread of education. (...) No one could fail to be impressed with the immense material progress which has been achieved. That all this has been accomplished in so short a time is a striking testimony to the skill, energy and initiative of your people. We in Britain are proud of the contribution we have made to this remarkable achievement. Much of it has been financed by British capital”. Tradução minha.

As relações com os EUA, no entanto, não adquirem relevância apenas nesse momento. Na realidade, se, na Segunda Guerra, um dos pontos centrais para a Inglaterra era a defesa do seu império, os EUA se mostravam contrários a esse objetivo. Sua política para o pós-guerra era a formação de um mundo de nações soberanas e autodeterminadas e o fim de barreiras comerciais, como apregoava a Carta do Atlântico³³⁸, por exemplo. Inúmeros outros embates entre EUA e Inglaterra ocorreriam antes de 1956 e já se mostravam como um prenúncio da nova correlação de forças.

Nos acordos de Bretton Woods, que definiram o caráter e as especificidades da nova ordem econômica e financeira do pós-guerra, cuja principal característica seria a indexação ao valor do dólar, os EUA enfrentaram a intransigência da Inglaterra, que tentava a todo custo manter as vantagens econômicas e tarifárias da zona da libra e da *Commonwealth*³³⁹, vistas como a salvação da economia britânica desde a crise capitalista de 1929³⁴⁰. Em 1948, a fundação do Estado de Israel com apoio político, militar e moral dos EUA não correspondeu ao projeto original da Inglaterra para a região, que pretendia a criação de um estado binacional com dois terços da região para árabes e palestinos e o restante para judeus, onde os direitos de ambas as comunidades seriam protegidos, conforme pretendia o Livro Branco de 1939.³⁴¹ O crescimento das hostilidades entre tropas inglesas estacionadas na região³⁴² e grupos terroristas judaicos³⁴³ e o tradicional alinhamento inglês com os povos árabes – principalmente nesse período, quando estes eram vistos como barreiras mais seguras e sólidas frente ao avanço do comunismo do que um futuro e, àquela altura, improvável Estado judeu –

³³⁸ A Carta do Atlântico, primeiro documento relevante que precedeu a Organização das Nações Unidas, resultou do encontro do Presidente dos EUA, Franklin D. Roosevelt, com o Primeiro Ministro britânico, Winston Churchill, em agosto de 1941, no contexto das difíceis relações que permeavam a Segunda Guerra Mundial. Foi aprovada pelos estadistas em 14 de agosto de 1941, e continha oito pontos que deveriam ser seguidos pelos seus signatários após o fim da Segunda Guerra.

³³⁹ Antes destinada apenas aos domínios brancos (Canadá, Austrália, etc) mas ampliada no pós-guerra.

³⁴⁰ Fator que igualmente postergou a entrada da Inglaterra no que viria a se tornar a União Europeia.

³⁴¹ O Livro Branco de 1939 é um texto publicado pelo Governo britânico de Neville Chamberlain em 17 de maio de 1939 e que determinava o futuro imediato do Mandato Britânico da Palestina até que se efetivasse a sua independência. O texto recusava a ideia de dividir o Mandato em dois estados, indicando a manutenção de uma só Palestina independente governada em comum por árabes e judeus, com os primeiros a manter a maioria demográfica. O documento determinava que o governo britânico associaria gradualmente árabes e judeus ao governo, aproximadamente em proporção das suas respectivas populações, garantindo que os interesses essenciais de cada uma das duas comunidades estivessem salvaguardados. Ao mesmo tempo, limitava a imigração de judeus a um máximo global de 75 000 pessoas nos cinco anos seguintes, de modo a que a população judia atingisse um terço da população total. Depois do período de cinco anos, não se permitiria mais imigração judia a menos que os árabes da Palestina estivessem dispostos a aceitá-la. Quanto à distribuição das terras, restringiria a compra de novas terras aos judeus.

³⁴² Dez por cento do total das Forças Armadas inglesas estavam instaladas na região nessa época.

³⁴³ O mais famoso atentado perpetrado na época foi o ataque ao Hotel King David, sede do quartel-general da administração britânica, em julho de 1946, e que resultou na morte de 91 pessoas.

contrastava com o crescente apoio americano à causa judaica e a comoção internacional pós-segunda guerra devido ao Holocausto. Renegociando empréstimos de guerra com os EUA, a Inglaterra levava essa situação em conta, buscando não se opor em demasiado aos estadunidenses. Sem independência política, sofrendo pressões veladas de ambos os lados, a Inglaterra resolve se retirar da questão, passando sua resolução à recém-criada Organização das Nações Unidas, confiando que a maioria árabe na organização daria o desfecho desejável à questão. No fim de 1947, o comitê oficial da ONU encarregado da questão decide pela partilha do território. Percebendo que esta decisão desagradaria tanto judeus como palestinos, e que causaria uma revolta árabe na região, a Inglaterra decide por se retirar da região da Palestina em agosto de 1948, no que foi visto por L. J. Butler como uma “admissão de fracasso”.³⁴⁴ À fundação, apoiada pelos EUA, do Estado de Israel, seguiu-se a primeira Guerra Árabe-israelense, quando cinco países da Liga Árabe – Egito, Síria, Jordânia, Líbano e Iraque – invadiram o território do novo Estado. O posicionamento neutro da outrora pró-árabe Inglaterra abalou a relação desta com os povos da região, além de demonstrar sua incapacidade de arbitrar a situação, vencendo assim o projeto americano.

As relações EUA-Inglaterra, portanto, seguem um ritmo tortuoso, com apoios e desapoios dependendo da questão a ser considerada. O anticolonialismo estadunidense da época da guerra cedeu lugar muitas vezes ao pragmatismo político dos tempos da Guerra Fria: a transição pactuada da *Commonwealth*, controlada em grande parte pela Inglaterra, era mais bem vista que uma virada radical à esquerda e a adesão à órbita da União Soviética, algo que iria ocorrer com certa frequência até a Conferência de Bandung de 1955, fundadora do movimento dos países não alinhados, que buscavam determinar-se e desenvolver-se historicamente de maneira independente dos dois blocos de poder da Guerra Fria.

Voltando às nossas peças, isso explica o comportamento de Jimmy Porter com relação aos EUA. Para ele, “é muito sombrio viver na Era Americana – a não ser, é claro, que você seja americano. Talvez todos os nossos filhos serão americanos”.³⁴⁵ Nota-se que o sentimento de que a *pax britannica* dava lugar à *pax americana* já se encontrava presente, apesar da estreia de *Look Back in Anger* ter ocorrido em maio, meses antes do início da crise de Suez.

³⁴⁴ BUTLER, L. J., *op. cit.*, pág. 79. No original: “an admission of failure”. Tradução minha.

³⁴⁵ OSBORNE, John, *op. cit.*, pág. 17. No original: “it’s pretty dreary living in the American Age – unless you’re an American of course. Perhaps all our children will be Americans”. Tradução minha.

4.3 – O significado do *music hall* em *The Entertainer*.

Essa *pax americana* é caracterizada não apenas por questões políticas, mas igualmente pela preponderância cultural dos EUA. Jon Savage mostra como, principalmente nas Primeira e Segunda Guerras Mundiais, o desembarque de tropas americanas em território europeu revolucionou o cenário. Referindo-se à vinda de americanos na Primeira Guerra, o autor diz que

no *front* ocidental, sua simples presença física, intocada pelos quatro anos de guerra, foi vista como nada menos do que milagrosa. (...) Esses padrões de excelência ‘amigáveis, sorridentes’, os primeiros americanos que a maioria dos europeus via em carne e osso, eram a esperança que se pensava perdida pra sempre. Era como se, finalmente, a guerra pudesse ser ganha. (...) Além do efetivo e dos equipamentos importantíssimos – que, no verão de 1918, começaram a forçar a balança a pender contra a Alemanha –, a entrada dos americanos na Europa trouxe todo um conjunto de novas ideias, práticas e costumes que imediatamente passaram a transformar a vida das pessoas destruídas pela guerra. Na sua combinação de poder industrial, vitalidade cultural e confiança física, a América personificava o futuro para muitos europeus.³⁴⁶

Com relação à Segunda Guerra, o autor é ainda mais explícito no seu veredicto:

os produtos americanos de consumo estavam se espalhando livremente pelo Reino Unido pela primeira vez e davam um imenso estímulo moral em meio a uma guerra suja que, mesmo no fim do ano de 1944, parecia não acabar nunca. De todos os artigos importados, a música para dançar era o mais divulgado e o mais popular entre os jovens britânicos; era, literalmente, o som de uma liberdade tão atraente que antigos reformadores sociais hostis e pessoas que trabalhavam com os jovens começaram a dar ouvidos ao modelo americano. (...) Àquela altura, a batalha pelos corações e mentes dos adolescentes britânicos tinha sido ganha. Os planejadores sociais tinham poucas chances contra a terra de sonhos do consumismo americano. Para muitos jovens na Grã-Bretanha, discussões e palestras eram como escola. A experiência de guerra havia acelerado o seu desenvolvimento e, depois de provar as delícias transatlânticas trazidas, eles queriam mais. *Em 1945, a juventude britânica não estava parcial, mas completamente ‘americanizada’.*³⁴⁷

O diagnóstico de Savage é direto: a juventude britânica havia sido conquistada pela pujante e vibrante cultura americana, que contrapunha-se simetricamente à austeridade da Inglaterra do pós-guerra. A reação é um dos motes da geração do novo

³⁴⁶ SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, pág. 194.

³⁴⁷ *Idem*, págs. 451-452. Grifo meu.

drama e de John Osborne seria uma reavivação da cultura inglesa no pós-guerra. Por isso um dos focos das peças de Osborne é a questão da falência e decadência da cultura britânica, implícita em muitos diálogos de suas peças. Em *The Entertainer*, a questão da decadência cultural se entrelaça profundamente com a questão do fim do império.

The Entertainer notabilizou-se pelas influências do *music hall*. Como vimos no capítulo anterior, essa tradição de lazer já surgiu entrelaçada organicamente com a nascente ideologia imperial. O *music hall* é o lazer do período imperialista. Lazer que, como vimos, perpassava todo o escopo social da Inglaterra. Não é por acaso que Osborne escolhe esse gênero como pano de fundo temático e estrutural para sua peça. Se, tematicamente, podemos entender a decadência do *music hall* como uma metáfora referindo-se à decadência do próprio império inglês, estruturalmente a dinâmica do *music hall* inspira alguns aspectos formais da peça, principalmente nos chamados “interlúdios”, onde assistiam-se, nas encenações, os próprios espetáculos de Archie, interagindo com as plateias.

No primeiro desses interlúdios, Archie começa brincando com a plateia, criticando os novos cantores e suas músicas e lançando dúvidas sobre o futuro do *music hall*. Depois, começa a cantar a seguinte canção, tendo atrás de si como pano de fundo a bandeira do Reino Unido:

Estamos todos preparados para o bom e velho primeiro lugar,
O primeiro lugar é o único pra mim!
Boa e velha Inglaterra, és minha xícara de chá,
Mas eu não quero nenhuma igualdade monótona.
Não deixe seus sentimentos perambulando
Mas lembre-se que caridade começa em casa.
E os Britânicos devem ser livres!
O Serviço Nacional de Saúde não te trará riqueza
Aqueles perucas e aqueles espetáculos fluorescentes são pagos por você e
por mim.
O Exército, a Marinha e a Força Aérea
São tudo o que precisamos para fazer os corruptos verem
Que ainda pertencem a você, a velha vermelha, branca e azul
Aqueles pontos vermelhos restantes no mapa
Nós não vamos desistir deles sem lutar.
O que nós temos sobrando
Nós vamos manter – e te surpreender, Jack!
Oh, o primeiro lugar é o único pra mim!
Estamos todos preparados para o bom e velho primeiro lugar,
Sim, o primeiro lugar é o único pra mim –
Deus abençoe vocês!
O primeiro lugar é o único pra mim!
O primeiro lugar é o único pra mim!³⁴⁸

³⁴⁸ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986, págs. 32-33. No original: “We’re all out for good old number one, / Number one’s the only one for me! / Good old England, you’re my cup

No próximo interlúdio, Archie continua seu show, fazendo piada sobre sua esposa. Na cena anterior, Jean descobrira que seu pai iria largar a esposa para se casar com uma aspirante a atriz trinta anos mais nova que ele, ao que, no seu show, Archie caracteriza sua esposa como estúpida e fria. Depois, passa a cantar uma nova canção:

Sou apenas um cara comum
Igual a vocês aí.
Não sou louco por mulheres,
Eu nunca realmente me importei.
Eu sou o que se pode chamar de moderado,
Peso todos os prós e contras. (...)
Graças a Deus eu sou normal,
Eu sou como o resto de vocês, caras,
Decente e cheio de bom senso,
Não sou como esses rapazes extremistas,
E tenho certeza que vocês hão de concordar,
Que um cara como eu
É a essência do nosso querido país,
Do nosso querido país.
Mas quando nosso legado está ameaçado
Em casa ou pelos mares.
São caras como nós – sim, vocês e eu,
Que vão marchar de novo para a vitória.
Algumas pessoas dizem que estamos no fim, algumas pessoas dizem que
estamos acabados.
Mas se todos nós nos mantivermos firmes
Pela nossa querida pátria,
A batalha será vencida.
Graças a Deus nós somos normais, normais, normais.
Graças a Deus nós somos normais.
Nós somos as flores do país,
E quando o grande chamado vier,
Alguém olhará para nós,
E dizer: eles não fizeram nenhum estardalhaço –
pois este foi seu melhor banho.
Sim, este foi seu melhor banho!
Graças a Deus nós somos normais, normais, normais,
Graças a Deus nós somos normais,
Sim, este foi seu melhor banho!³⁴⁹

of tea, / But I don't want no drab equality. / Don't let your feeling roam / But remember that charity begins at home. / For Britons shall be free! / The National Health won't bring you wealth / Those wigs and blooming spectacles are bought by you and me. / The Army, the Navy and the Air Force, / are all we need to make the blighters see / it still belongs to you, the old red, white and blue / Those bits of red still on the map / We won't give up without a scrap. / What we've got left back / We'll keep – and blow you, Jack! / Oh, number one's the only one for me! / We're all out for good old number one, / Yes number one's the only one for me – / God bless you! / Number one's the only one for me! / Number one's the only one for me!". Tradução minha.

³⁴⁹ *Idem*, págs. 60-61. No original: "Now I'm just an ordinary bloke / the same as you out there. / Not mad for women, I'm not a soak, / I never really care. / I'm what you call a moderate, / I weigh all the pros. And the cons. (...)/ Thank God I'm normal, / I'm just like the rest of you chaps, / Decent and full of good sense, / I'm not one of these extremist saps, / For I'm sure you'll agree, / That a fellow like me / Is the salt of our dear old country, / Of our dear old country. / But when our heritage is threatened / At home or across the sea. / It's chaps like us – yes you and me, / Who'll march again to victory. / Some people say we're finished, some people say we're done. / But if we all stand / By this dear old land, / The battle will be won. / Thank God we're normal, normal, normal. / Thank God we're normal. / We are the country's

Um grande apreço pelo império é depreendido desses números. O desespero ao perceber o encolhimento das possessões imperiais e a conclamação à união dos ingleses pela defesa do seu legado são grandes indícios de que algo mudara entre Jimmy e Archie. O sentimento de derrota e humilhação fez-se mais presente após o desfecho de Suez. A ameaça dos EUA de cortar a ajuda econômica à Inglaterra caíra como uma bomba no meio político inglês, contribuindo em muito para a solução da questão. Ficara clara a dependência inglesa com relação à antiga colônia: a nova geopolítica do pós-guerra mostrara, mais do que nunca, que a posição muitas vezes isolacionista e independente da Inglaterra ficara no passado. A atmosfera pesada da época não passou despercebida por Osborne, que comenta o peso de se ter um ator consagrado como Laurence Olivier numa peça cujo tema era algo da ordem do dia. Apesar disso, ao menos algo de positivo Osborne consegue perceber aqui: se antes, como mostrei no capítulo anterior, temas políticos contemporâneos não figuravam nos espetáculos teatrais do *West End* no imediato pós-guerra, agora o cenário era diferente. Para Osborne,

no começo de 1957, a confusão de sentimentos com relação a Suez e a Hungria, implícita em *The Entertainer*, estava tão agitada que o envolvimento de [Laurence] Olivier na peça parecia tão perigoso quanto expor a Família Real à política. Havia algum alívio quanto ao fato de que um assunto internacional pudesse causar tantas respostas teatrais ferozes, com leitores de uma vida toda cancelando assinaturas do *Observer* e reuniões e discussões por todo lado.³⁵⁰

Como afirma Christopher Innes, “o *music hall* é ao mesmo tempo a estrutura para a ação [da peça] e a imagem da Grã-Bretanha”.³⁵¹ Archie Rice assume o papel de Jimmy Porter como personificador do problema nacional. E, a todo momento na peça,

flower, / And when the great call comes, / Someone will gaze down on us, / And say: They made no fuss – / For this was their finest shower. / Yes, this was their finest shower! / Thank God we’re normal, normal, normal, / Thank God we’re normal, / Yes, this is our finest shower!”. Tradução minha. Nessa canção, Osborne faz um trocadilho com um dos discursos de Winston Churchill na Segunda Guerra, em que o estadista conclamava a união e a força da resistência de todos os integrantes do Império Britânico, que no futuro seriam lembrados pelo seu melhor momento (“*their finest hour*”).

³⁵⁰ OSBORNE, John. *Almost a Gentleman: An Autobiography (1956-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991, pág. 37. No original: “At the beginning of 1957, the muddle of feeling about Suez and Hungary, implicit in *The Entertainer*, was so overheated that the involvement of Olivier in the play seemed as dangerous as exposing the Royal Family to politics. There was some relief that an international event could arouse such fierce, indeed theatrical responses, with lifetime readers cancelling the *Observer* and rallies and abuse everywhere”. Tradução minha. O *Observer* era o jornal em que o crítico teatral apoiador do novo drama, Kenneth Tynan, possuía sua coluna semanal.

³⁵¹ INNES, Christopher. *Modern British Drama: 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, pág. 108. No original: “the Music Hall is both a frame for the action and an image of Britain”. Tradução minha.

inúmeros símbolos aparecem como indicadores do “estado da nação”.³⁵² No interlúdio descrito anteriormente, num dado momento da canção, um dos refletores ilumina ao fundo um quadro com uma representação da Britânia. No entanto, ela aparece nua, apenas com um capacete e o característico leão lhe acompanhando. Para Dan Rebellato,

essa imagem em particular alinha a imagem do *music hall* ao contexto histórico. (...) A pobreza da imagética teatral combina de maneira poética com a pobreza de sentimentos, criando uma imagem devastadora da humilhante exposição da Grã-Bretanha durante a crise de Suez. (...) Com a Britânia nua, não é tanto o patriotismo que está sendo condenado, mas o vazio desse patriotismo.³⁵³

Archie pode não provocar a mesma empatia que Jimmy causou nos jovens da época, mas demonstrou ser uma personagem muito mais complexa que o primeiro. Se Jimmy ficou conhecido pela sua fúria e pelo humor mordaz, Archie chamaria atenção pelo seu caráter ambíguo e dissimulado. A personagem só aparece na peça na quinta cena, depois de um terço de peça já transcorrido. Osborne, descrevendo-o, afirma que “qualquer coisa que ele diz para qualquer um é sempre cuidadosamente ‘jogada fora’”. Aparentemente distraído, é uma técnica de comediante, absolvendo ele de ter de se comprometer a qualquer pessoa ou coisa”.³⁵⁴ O dramaturgo se empenha em mostrar como o comportamento de Archie nos palcos não difere muito fora dele, como se Archie estivesse encarnando sua personagem de *music hall* na vida cotidiana também. Em vários momentos tem-se a nítida sensação de que Archie ainda está atuando como num dos seus espetáculos: em vários diálogos com sua família ele repete seus clichês e comentários feitos nos interlúdios em que se mostram suas apresentações. Uma das únicas intervenções de Archie em que este aparece aparentemente despido da sua *persona* de *music hall* acaba nos revelando algo mais profundo sobre o nosso protagonista. Nessa conversa com Jean, Archie diz:

³⁵² HARTLEY, Anthony. *A State of England*. Londres: Hutchinson, 1963.

³⁵³ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 84. No original: “this one particular image aligns the music hall image with the historical context. (...) The shabbiness of the theatrical image chimes beautifully with the shabbiness of the sentiment, creating a devastating image of Britain’s humiliating exposure in the Suez débâclé. (...) In the naked Britannia, it’s not so much the patriotism that is being condemned but the emptiness of the patriotism”. Tradução minha.

³⁵⁴ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986, pág. 34. No original: “Whatever he says to anyone is almost always very carefully ‘thrown away’. Apparently absent-minded, it is a comedian’s technique, it absolves him seeming committed to anyone or anything”. Tradução minha.

Você acha que eu sou apenas um pobre velho ator de *music hall* que deveria ouvir a verdade, como o velho Billy, de que as pessoas não usam mais caixas da família real e sapatos de couro legítimo. Sabe, quando você está lá em cima do palco você acha que ama todas aquelas pessoas a sua volta mas você não as ama. Você não as ama e você não irá lá pra cima fazer um belo estardalhaço. Se você aprende direito, você arranja para si uma técnica. Você pode sorrir, maldito seja, e parecer a coisa mais amigável e divertida do mundo, mas você estará tão morto, presunçoso e gasto, e estará sentado sem fazer nada, como todo mundo. Você está vendo esse rosto, você está vendo esse rosto, esse rosto pode rachar ao meio com entusiasmo e humanidade. Pode cantar, e contar as piores e menos engraçadas histórias do mundo para uma grande multidão de mortos e enfadonhos membros da Força Aérea, mas não importa. Não importa. Não importa porque – olhe nos meus olhos. Estou morto por trás desses olhos. Estou morto, assim como aquele pessoal inerte e pobre de má qualidade lá fora. Não importa porque eu não sinto nada, e nem eles sentem.³⁵⁵

4.4 – A luta dos heróis isolados de Osborne.

Do sentimento de inércia e acomodação apática geral que tanto exasperava Jimmy Porter, passamos a morte em vida de Archie Rice. Em comum, ambos agem sozinhos, se sentem isolados e incompreendidos pelas pessoas que os cercam, e cada um a sua maneira busca ultrapassar e reagir contra essa sensação. Como aponta Hayman, “o tema do isolamento foi muito importante no trabalho de Osborne desde o início. A despeito do contato que faz com Cliff, Alison e Helena, Jimmy Porter é apresentado como estando sozinho na sua sofrida consciência do que está errado com tudo”.³⁵⁶

Na primeira cena de *Look Back in Anger*, já vemos essa sensação de isolamento explícita, com Jimmy iniciando uma discussão com Cliff e Alison:

JIMMY: Meu Deus, como eu odeio domingos! É sempre tão deprimente, sempre a mesma coisa. Nunca conseguimos ir além disso, né? Sempre o mesmo ritual. Lendo jornais, tomando chá, passando roupa. Mais algumas horas, e outra semana se foi. Nossa juventude está escapulindo de nós. Vocês sabiam disso?

³⁵⁵ *Idem*, pág. 72. No original: “You think I’m just a tatty old music hall actor who should be told the truth, like Old Billy, that people don’t wear sovereign cases and patent leather shoes any more. You know when you’re up there you think you love all those people around you out there but you don’t. You don’t love them, you’re not going to stand up and make a beautiful fuss. If you learn properly you’ll get yourself a technique. You can smile, darn you, smile, and look the friendliest jolliest thing in the world, but you’ll be just as dead and smug and used up, and sitting on your hands just like everybody else. You see this face, you see this face, this face can split open with warmth and humanity. It can sing, and tell the worst, unfunniest stories in the world to a great mob of dead, drab erks and it doesn’t matter, it doesn’t matter. It doesn’t matter because – look at my eyes. I’m dead behind these eyes. I’m dead, just like the whole inert, shoddy lot out there. It doesn’t matter because I don’t feel a thing, and neither do they”. Tradução minha.

³⁵⁶ HAYMAN, Ronald, *op. cit.*, pág. 7. No original: “The theme of isolation has been very important in Osborne’s work right from the beginning. In spite of the contact he makes with Cliff, Alison and Helena, Jimmy Porter is presented as being very much alone in his suffering awareness of what’s wrong with everything”. Tradução minha.

CLIFF: (*abaixando o jornal*): Que houve?

JIMMY: (*casualmente*): Ah, nada, nada. Maldito seja você, malditos sejam vocês dois, malditos sejam todos eles.

CLIFF: Vamos ao cinema. (*para Alison*). O que é que você diz, linda?

ALISON: Não sei se vou conseguir. Talvez Jimmy queira ir com você. (*virando-se para Jimmy*). Você gostaria?

JIMMY: E ter todo o meu divertimento arruinado pelos bagunceiros de domingo à noite na primeira fila? Não, obrigado. (*pausa*). Vocês leram o artigo de Priestley essa semana? Porque diabos eu pergunto isso a vocês eu não sei. Eu sei muito bem que vocês não leram. Por que eu gasto nove *pences* naquele maldito jornal toda semana? Ninguém o lê exceto eu mesmo. Ninguém se incomoda. Ninguém consegue se levantar do seu delicioso ócio. Vocês vão me enlouquecer daqui a pouco – estou certo disso, tanto quanto estou sentado aqui. Eu sei que vocês vão me deixar maluco. Oh céus, como eu desejo entusiasmo humano comum. Apenas entusiasmo – só isso. Quero ouvir uma calorosa e emocionante voz gritar Aleluia! (*ele bate no seu peito de maneira teatral*) Aleluia! Eu estou vivo! Tenho uma ideia. Por que a gente não brinca um pouco? Vamos fingir que somos seres humanos, e que nós estamos de fato vivos. Só por uns momentos. O que é que vocês me dizem? Vamos fingir que somos humanos.³⁵⁷

Essa sensação de isolamento e solidão, de luta contra tudo e todos é a tônica de Jimmy, é o que move o personagem. Sua luta quixotesca para reanimar o espírito de seus compatriotas perpassa a peça. Como argumenta Dan Rebellato,

as ásperas tentativas de Jimmy Porter de provocar reações emocionais na sua esposa e no seu amigo, Alison e Cliff, são frequentemente vistas nos termos de um desejo de reanimar o público britânico, complacente e emocionalmente moribundo. (...) Enquanto a complacência do público que Osborne tem em vista é sem dúvida parcialmente ligada à crescente afluência dos anos 1950, ela pode também ser conectada a recusa do público em reconhecer o fim do império.³⁵⁸

³⁵⁷ OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. Londres: Faber & Faber, 1984, pág. 15. No original: “Jimmy: God, how I hate Sundays! It’s always so depressing, Always the same. We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinking tea, ironing. A few more hours, and another week gone. Our youth is slipping away. Do you know that?”

Cliff (throws down paper): What’s that?

Jimmy: (casually): Oh, nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all.

Cliff: Let’s go to the pictures. (To Alison). What do you say, lovely?

Alison: I don’t think I’ll be able to. Perhaps Jimmy would like to go. (To Jimmy). Would you like to?

Jimmy: And have my enjoyment ruined by the Sunday night jobs in the front row? No, thank you. (Pause) Did you read Priestley’s piece this week? Why on Earth I ask I don’t know. I know damned well you haven’t. why do I spend nine pence on that damned paper every week? Nobody reads it except me. Nobody can be bothered. No one can raise themselves out of their delicious sloth. You two will drive me round the bend soon – I know it, as sure as I’m sitting here. I know you’re going to drive me mad. Oh heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm – that’s all. I want to hear a warm, thrilling voice cry out Hallelujah! (He bangs his breast theatrically) Hallelujah! I’m alive! I’ve an idea. Why don’t we have a little game? Let’s pretend that we’re human beings, and that we’re actually alive. Just for a while. What do you say? Let’s pretend we’re human”. Tradução minha.

³⁵⁸ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 85-86. No original: “Jimmy Porter’s scabrous attempt to provoke emotional responses from his wife and his friend, Alison and Cliff, is often seen in terms of as a desire to reanimate a complacent and emotionally moribund British public. (...) While the public complacency that Osborne has in his sights is no doubt partly related to the rising affluence of the 1950s, it may also be aimed at the public’s refusal to acknowledge the end of empire”. Tradução minha.

É o que leva, por exemplo, o Coronel Redfern a afirmar que Jimmy “fala uma língua diferente de qualquer um de nós”.³⁵⁹ Jimmy se via como excepcional, diferente de todos, e essa percepção era compartilhada por todos a sua volta, como se ele estivesse destacado do seu tempo. O que não quer dizer que estivesse *à frente* do seu tempo. Pelo contrário. Num diálogo entre Alison e Helena sobre Jimmy, percebemos isso:

HELENA: Sabe – descobri o que há de errado com Jimmy? É bem simples, na verdade. Ele nasceu fora do seu tempo.

ALISON: É. Eu sei.

HELENA: Não há mais lugar para pessoas como ele – em sexo, política, ou qualquer coisa. É por isso que ele é tão fútil. Às vezes, quando escuto ele, sinto que ele pensa que está no meio da Revolução Francesa. E é lá onde ele deveria estar, claro. Ele não sabe onde ele está, ou onde ele está indo. Ele nunca fará nada, e ele nunca vai se importar com nada.

ALISON: Suponho que ele seja o que se poderia chamar de um Eminent Victoriano. Levemente cômico – de certa maneira...³⁶⁰

Aparentemente, o que desconcertava Jimmy e Osborne era a apatia dos ingleses com relação ao fim do império, e sua adesão às teses e medidas do governo, como a “tese do administrador benevolente”³⁶¹. Prova disso seria que, “apesar da velocidade com que a Grã-Bretanha dramaticamente se rendeu a seus territórios coloniais, a descolonização teve um papel notoriamente diminuto em qualquer das eleições gerais entre 1945 e 1959”.³⁶² Mas não se pode concluir disso que a sociedade inglesa ignorava por completo o fim do império, que visse esse fim como o desenrolar natural do

³⁵⁹ *Idem*, pág. 64. No original: “he speaks a different language from any of us”. Tradução minha.

³⁶⁰ OSBORNE, John. *op. cit.*, pág. 90. No original: “Helena: Do you know – I have discovered what is wrong with Jimmy? It’s very simple really. He was born out of his time.

Alison: Yes. I know.

Helena: There’s no place for people like him any longer – in sex, or politics, or anything. That’s why he’s so futile. Sometimes, when I listen to him, I feel he thinks he’s still in the middle of the French Revolution. And that’s where he ought to be, of course. He doesn’t know where he is, or where he’s going. He’ll never do anything, and he’ll never amount to anything.

Alison: I suppose he’s what you’d call an Eminent Victorian. Slightly comic – in a way...”. Tradução minha.

³⁶¹ A “tese do administrador benevolente” foi um termo cunhado pelo historiador Keith Hancock nos anos 1940, quando o império britânico começou a sofrer intensas oposições no contexto da luta contra o fascismo na Segunda Guerra. Ela definia que a relação entre a metrópole e as colônias teria direitos e deveres para ambos os lados. Enfocando no papel da metrópole, a tese ressaltava que a Inglaterra tinha obrigação de garantir oportunidades econômicas para todas as nações. Além disso, deveria respeitar a vida e garantir oportunidades às nações mais fracas, auxiliando os povos que ainda não eram capazes de se autogovernar. Um grande exemplo dessa tese é o discurso de Harold Macmillan, já citado aqui.

³⁶² REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 86. No original: “despite the speed with which Britain dramatically yielded up its colonial territories, decolonisation played notoriously little part in any of the general elections between 1945 and 1959”. Tradução minha.

imperialismo – como afirmou Macmillan, no depoimento apontado há alguns itens atrás – ou, como apontou um historiador da época, que “os ingleses, de forma madura, renunciaram a seu direito imperial numa progressiva onda de maturidade e altruísmo.”

³⁶³ Na verdade, como aponta Rebellato,

devidos em parte atribuir a falta de debates públicos a respeito do império ao sucesso da tese do administrador benevolente, com a ideia da *Commonwealth* provendo o ‘indispensável analgésico’ para a diminuição territorial. A crise de Suez foi um choque precisamente porque ela perturbou esse consenso, e os políticos estavam unidos em sua determinação para esquecê-la tão cedo quanto possível. ³⁶⁴

Percebe-se, então, que a crise de Suez é de fato um marco, mas não por trazer ao debate público o fim do império. Na verdade, esta significa o rompimento do pacto da “tese do administrador benevolente”, abalando a ideia do total controle da Grã-Bretanha sobre as independências no seu império. O fracasso da política na Rodésia e na África do Sul – que acabou originando o regime do *apartheid* –, a sangrenta disputa com a guerrilha Mau-mau no período da independência do Quênia (1952-1963) e o longo conflito com a guerrilha comunista na Malásia (1948-1960) mostraram também que a Inglaterra administradora não era tão benevolente assim quanto se dizia. Se antes a moral dominante apregoava os benefícios da manutenção do império, agora aos poucos esta se virava contra o império, principalmente com a escalada de conflitos raciais que ocorriam no interior deste. Esse quadro, nosso ver, é o que explica a mudança de tom visível entre *Look Back in Anger* e *The Entertainer*. Nessa última, quem está deslocada é a família Rice, incompreendida e ignorada, como algo de um passado remoto. Numa discussão com sua filha Jean, que critica os hábitos festeiros e o frequente consumo de álcool da família, Archie responde de maneira devastadora:

Você sabe porquê? Você sabe porquê? Porque nós estamos destruídos, desanimados e excluídos. Nós somos bêbados, maníacos, nós somos loucos, nós somos pirados, todos nós. Porque temos problemas que ninguém nunca ouviu falar, somos personagens saídos de coisas que ninguém acredita. Somos algo sobre o qual as pessoas fazem piada, porque somos tão distantes

³⁶³ STRACHEY, John. *The End of Empire*. Londres: Victor Gollancz, 1959, pág. 34. No original: “the British maturely relinquished their imperial claim in a progressive wave of maturity and altruism”. Tradução minha.

³⁶⁴ REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 86. No original: “In part we should ascribe the lack of public debate about empire to the success of the benevolent trustee thesis, with the Commonwealth idea providing the ‘indispensable painkiller’ for territorial contraction. The Suez crisis was a shock precisely because it disturbed this consensus, and politicians were united in their determination to forget it as soon as possible”. Tradução minha.

da experiência cotidiana humana comum. Mas nós não somos realmente engraçados. Nós somos muito entediados. Simplesmente porque não somos como ninguém que já tenha vivido antes. Nós não nos damos bem com nada. Nós nunca obtivemos sucesso em nada. Nós somos um estorvo, nós não fazemos nada a não ser fazer um estardalhaço enorme sobre qualquer coisa que fazemos. Todo o tempo nós estamos tentando atrair a atenção de alguém para nossos indecentes, sórdidos e improváveis pequenos problemas.³⁶⁵

O pujante tema do isolamento e do deslocamento das personagens, portanto, dá a tônica de ambas as peças. Outro tema que aparece subliminarmente em ambas as peças, que também fora assunto de críticas na época³⁶⁶ e que pode ser visto como uma consequência do primeiro, é o da acusação de que ambos os personagens não se comprometem com nada e não sentem nada, sendo eles próprios e seu criador, mais sintomas do que propriamente analistas da crise ideológica do pós-guerra e do fim do império, posto que contraditoriamente, “aqueles que proclamam seu desejo por reformas políticas e sociais estavam voltando seus pensamentos muito decisivamente para o passado”.³⁶⁷

Como afirmei no início desse capítulo, são perceptíveis os alvos específicos de Osborne, Jimmy e Archie. Cada um à sua maneira luta para não ser tragado pelas incertezas do rolo compressor do “ócio na atmosfera cinzenta do Estado Providência”³⁶⁸, voltando-se para a única coisa que lhes parecia firme e certa: o império. Se a adesão de Archie ao império via *music hall* é explícita, a de Jimmy é implícita. Como o mesmo afirma, “pessoas da nossa geração não são mais capazes de morrer por boas causas. Nós tivemos tudo isso feito por nós nos anos trinta e quarenta, quando ainda éramos crianças. Não há mais boas, valorosas causas sobrando”.³⁶⁹ Se lembrarmos que nos anos trinta e quarenta a Inglaterra lutou na Segunda Guerra, tendo como um dos

³⁶⁵ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986. Pág. 54. No original: “Do you know why? Do you know why? Because we’re dead beat and down and outs. We’re drunks, maniacs, we’re crazy, we’re bonkers, the whole flaming bunch of us. Why, we have problems that nobody’s ever heard of, we’re characters out of something that nobody believes in. We’re something that people make jokes about, because we’re so remote from the rest of ordinary everyday, human experience. But we’re not really funny. We’re too boring. Simply because we’re not like anybody who ever lived. We don’t get on with anything. We don’t ever succeed in anything. We’re a nuisance, we do nothing but make a God almighty fuss about anything we ever do. All the time we’re trying to draw someone’s attention to our nasty, sordid, unlikely little problems”. Tradução minha.

³⁶⁶ HAYMAN, Ronald, *op. cit.* e HARTLEY, Anthony, *op. cit.*

³⁶⁷ HARTLEY, Anthony, *op. cit. apud* REBELLATO, Dan, *op. cit.*, pág. 84. No original: “those who proclaim their desire for social and political reform turn their thoughts so decisively to the past”. Tradução minha.

³⁶⁸ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op. cit.*, pág. 93.

³⁶⁹ OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. Londres: Faber & Faber, 1984, pág. 84. No original: “people of four generation aren’t able to die for good causes any longer. We had all that done for us, in the thirties and the forties, when we were still kids. There aren’t any good, brave causes left”. Tradução minha.

principais motivos, como já foi apontado aqui, a defesa do seu império, fica fácil entender a que Jimmy estaria se referindo.

Essa declaração de Jimmy em particular rendeu acusações de que ele na verdade desistira desde o início, e de que não teria embasamento para fazer tantas reclamações como o faz durante toda a peça. Mas mesmo assim ele continua fazendo-as, reclamando, importunando e declamando suas visões em importantes assuntos políticos, sociais, econômicos, culturais e religiosos de sua época. Da mesma forma, Archie continua até o final lutando para manter seus espetáculos de *music hall*, apesar de já ter admitido não sentir mais nada por estar “morto por trás dos olhos”. Sobre isso, Osborne é direto ao responder essas críticas:

“Já não restam causas boas ou valentes”. Imediatamente depois de ter ouvido isso, todas as cabeças ocas, com a sua sede selvagem de explicações enfeitadas puseram-se a esmiuçar as palavras, e tiveram mais do que suficientes símbolos novos para jogar alegremente e encher com eles as suas colunas durante meio ano. Acreditaram-no, assim como acreditaram em Archie Rice quando disse: ‘Não sinto absolutamente nada’. *Foram incapazes de reconhecer a trama do desespero comum, a forma em que se exprime, tanto em retórica como em gestos que talvez pareçam miseráveis, mas que muito poucas vezes são simples. É demasiado simples dizer que o mesmo Jimmy Porter julgava que não restavam causas boas e válidas, como é também dizer que Archie “não sente absolutamente nada”.*³⁷⁰

Esse desespero comum a Jimmy e Archie, que reagem de maneiras diferentes, é o fim do antigo mundo do império britânico, trazendo todas as suas conseqüências para um mundo onde a Inglaterra não mais ditava as regras nem controlava o fluxo da economia. Por isso a mudança de tom entre *Look Back in Anger*, pré-Suez, e *The Entertainer*, pós-Suez. Além de ter perturbado o consenso da “tese do administrador benevolente”, a crise de Suez também serviu para opor de maneira direta EUA e Inglaterra, e para mostrar à última seu papel no novo cenário da geopolítica mundial. As constantes críticas de Billy, o mais velho da família, com relação à introdução de músicas do nascente *rock’n’roll* nos espetáculos de Archie seguiam essa linha. Descrito como um digno eduardiano, que fala com “um sotaque não de classe, mas de época”³⁷¹, Billy tem a importante função de conectar a peça com o passado glorioso da Inglaterra

³⁷⁰ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.), *op cit.*, pág. 87. Grifo meu.

³⁷¹ OSBORNE, John. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, pág. 13. No original: “not an accent of class but of period”. Tradução minha.

imperial.³⁷² Por isso ele é o que mais se revolta com o presente estado de coisas, e passa grande parte da peça fazendo declarações e comparações com a “sua época”. É o que explica sua antevisão de que o negócio do *music hall* já está morto há tempos, desde que ele se aposentou. Ou de que são as famílias que devem cuidar de si próprias, pois “não há sentido em deixar isso para o governo, para que esse entregue a função a um bando de parasitas que não possuem iniciativa de fazer isso nem para si próprios”.³⁷³

O espaço dado a Billy na peça é sintomático. Suas falas demarcam sua posição na família e no tempo. Ele também está deslocado, como um artigo de museu, recitando e trazendo de volta uma época aparentemente muito distante no tempo. Sobre o *music hall*, Billy afirma que, no seu tempo,

todos nós tínhamos nosso próprio estilo, nossas próprias músicas – e todos nós éramos ingleses. Além do mais, nós falamos inglês. Era diferente. Todos nós sabíamos quais eram as regras. Nós sabíamos quais eram as regras, e mesmo que passássemos meia hora fazendo as pessoas rirem das regras, nós nunca sugerimos seriamente que alguém deve quebrá-las. Um profissional de verdade é um homem de verdade, tudo o que ele precisa é um velho pano de fundo atrás dele e ele consegue manter a audiência sozinho por meia hora. Ele é como as pessoas em geral, só que ele é mais como eles do que eles mesmos, se é que você me entende”.³⁷⁴

Seus pronunciamentos servem para demarcar a especificidade de sua época, como demonstrado, por exemplo, pela sua irritação perante a existência de aparelhos de televisão em *pubs*, ou pelo seu nítido preconceito racial com seus vizinhos poloneses ou com o jornalista jamaicano, ou ainda pela sua opinião a respeito de mulheres e dos relacionamentos contemporâneos. Billy se sente superior por ter sido testemunha de tempos, em sua opinião, muito mais ricos política, econômica e culturalmente do que a década de 1950. Como o mesmo afirma, “sinto muito por vocês. Vocês não sabem como as coisas são de verdade. Vocês não viveram, a maioria de vocês. Vocês nunca souberam como as coisas foram, vocês são todos miseráveis. Vocês não sabem como a

³⁷² A mesma função do Coronel Redfern em *Look Back in Anger*.

³⁷³ OSBORNE, John, *op. cit.*, pág. 21. No original: “No use leaving it to the Government for them to hand out to a lot of bleeders who haven’t got the gumption to do anything for themselves”. Tradução minha.

³⁷⁴ *Idem*, pág. 81. No original: “We all had our own style, our own songs – and we were all English. What’s more, we spoke English. It was different. We all knew what the rules were. We knew what the rules were, and even if we spent half our time making people laugh at ‘em we never seriously suggested that anyone should break them. A real pro is a real man, all he needs is na old backcloth behind him and he can hold them on his own for half an hour. He’s like the general run of people, only he’s a lot more like them than they are themselves, if you understand me”. Tradução minha.

vida pode ser”.³⁷⁵ Seria apenas coincidência o período da adolescência e da vida adulta de Billy, que tem 70 anos, coincidir com o auge do império britânico? A partir do que vim argumentando até aqui, fica fácil perceber a explícita conexão entre esses pontos.

4.5 – Os limites de John Osborne.

As peças de John Osborne são um retrato de como as sociedades, baseadas no seu desenvolvimento histórico, forjam para si ideologias a partir das quais pretendem explicar e reafirmar-se enquanto nações. Poucas vezes na história uma cultura política foi tão hegemônica quanto a imperial na Inglaterra dos séculos XIX e XX. E por ter sido tão hegemônica, quando esta entrou em contradição com a realidade nua e crua do pós-guerra, o choque foi enorme, refletindo em todas as instâncias.

Em mais de quarenta anos de produção artística, Osborne explorou inúmeros temas e formas de arte, escrevendo não só peças, mas também roteiros de cinema e de programas de televisão. Conhecido por seu temperamento explosivo, por relações familiares conturbadas e por ser avesso a convenções sociais vigentes em sua época (John teve quatro casamentos), para muitos Osborne teve um papel essencial no engrandecimento do teatro inglês no pós-Segunda Guerra, tornando-o artisticamente respeitável novamente. Ultrapassando as restrições formais da geração anterior, voltou sua atenção para a linguagem e a retórica teatral, além da intensidade emocional que seus personagens demandavam, trazendo de volta emoções “negativas”, como fúria e desdém, através de personagens enérgicos e polêmicos como seus protagonistas Jimmy Porter (*Look Back in Anger*) e Archie Rice (*The Entertainer*).

Por mais crítico que fosse, no entanto, Osborne esbarrava na impossibilidade de vislumbrar uma Inglaterra que não fosse imperial. Por isso, sua crítica se voltava não contra o imperialismo em si, mas contra o anacronismo desse sentimento imperial e de tudo o que ele gerava na sociedade inglesa dos anos 1950. Ao mesmo tempo, a repetida ênfase na letargia e apatia da sociedade deve ser relacionada com essa extrema dificuldade com que a sociedade inglesa se deparou: forjar uma nova ideologia que se adequasse a nova realidade. A geração de Osborne foi a primeira a ter de enfrentar este problema e a presenciar essa queda de status e prestígio no plano internacional.

³⁷⁵ *Idem*, pág. 23. No original: “I feel sorry for you people. You don’t know what it’s really like. You haven’t lived, most of you. You’ve never known what it was like, you’re all miserable really. You don’t know what life can be like”. Tradução minha.

O sucesso de suas peças se deveu a muitos fatores. Considerada o retrato de uma geração, *Look Back in Anger* resumiu a visão de mundo de uma geração que herdou um mundo em processo de desagregação. Seu principal personagem virou o símbolo e um ícone para essa geração inconformada. Contraditório, incompreendido, injustiçado e, por isso mesmo, humano, Jimmy Porter galvanizou os sentimentos contrários dentro da sua sociedade. Seu criador se regozijou das reações geradas. E se determinada camada da população repudiava as atitudes de seu principal personagem, Osborne só podia conceber aquilo como estímulo para continuar indo mais além. Com toda a certeza, a aceitação de Jimmy Porter pelo velho e decadente *establishment* britânico significaria o fim do seu valor enquanto personagem. E nem Jimmy nem Osborne buscavam essa aceitação.

Em *The Entertainer*, os experimentos de Osborne e a sua homenagem ao *music hall* agem como o canto do cisne do maior império que o Ocidente já vira. O lento alvorecer do amargo e falastrão Archie Rice enquanto artista de *music hall* escancara a olhos vistos o fim do império. No palco vanguardista do *Royal Court Theatre*, ao se reviverem apresentações de *music hall* comandadas pelo grande Laurence Olivier, numa mescla de inovação quanto à estrutura, mas conservadorismo quanto à fonte, *The Entertainer* nos mostra os limites da visão crítica de John Osborne. Limites esses determinados pela hegemonia da ideologia imperial, forjada, aprimorada e reelaborada por décadas.

CONCLUSÃO

A obra de John Osborne, inegavelmente, traz a marca de uma crítica ácida e comprometida. Ferrenho opositor da monarquia e da Igreja Anglicana, o dramaturgo carregou até o fim da vida a alcunha que notabilizou suas peças de sucesso e seu movimento: *angry young men*. Esse eterno jovem irritado permaneceu até o fim de sua vida fiel às suas posições, e o movimento no qual ele está inserido é avaliado como um dos mais importantes do teatro inglês do século XX. No entanto, como tentei demonstrar nesse trabalho, até as posições críticas mais avançadas possuem a marca do seu tempo, e por vezes não conseguem escapar das limitações da ideologia dominante, devido ao ativo e intencional movimento processual da luta hegemônica.

A tônica da crítica de Osborne à sociedade de seu tempo era baseada em três pilares: o anacronismo da monarquia sem poder político de decisão, a hipocrisia da Igreja, incapaz de se fazer relevante frente às problemáticas contemporâneas, e... a *perda* do império. Um sentimento de perda e derrota permeia as menções ao império na obra de Osborne. O que explica a conjugação desses três pilares num patamar de igualdade? Como criticar a monarquia britânica e a igreja e, ao mesmo tempo, sentir nostalgia pelo império que as sustentava? Como entender um sistema de pensamento e uma visão de mundo tão “contraditórios”?

Na verdade, o pensamento de Osborne nada tem de contraditório. A ideologia imperial, com todos os seus componentes – o racismo, o militarismo, o nacionalismo agressivo, a xenofobia e o machismo – surgiu num momento específico da história do capitalismo, “num mundo que não era, e aparentemente nunca seria, completamente, nem mesmo predominantemente, capitalista”.³⁷⁶ Como vimos no capítulo 1, Lenin³⁷⁷ demonstrou como a expansão imperialista e a partilha do mundo entre as potências capitalistas europeias é *resultado direto* das mudanças ocorridas no sistema capitalista.

Atuando como base de sustentação da narrativa nacional inglesa, a ideologia imperial surgida daí sofreria modificações substanciais ao longo do pós-Segunda Guerra, mas muitos dos seus elementos permaneceram vivos e atuantes no século XXI. A perda do império formal não pôs fim aos componentes dessa ideologia, posto que, ao mesmo tempo em que estes se encontram conectados profundamente com o

³⁷⁶ WOOD, Ellen M. *O Império do Capital*. São Paulo: Boitempo, 2014. Pág. 98.

³⁷⁷ LENINE, Vladimir. I. *Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo*. In: *Obras Escolhidas*: Tomo 1. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.

nacionalismo inglês, a concentração da produção e a constituição dos monopólios, o papel preponderante dos bancos, do capital financeiro e de sua oligarquia e o aumento da exportação de capitais na economia capitalista – fatores apontados por Lenin como geradores da expansão imperialista no século XIX – só aumentaram ao longo do século XX, época em que de fato o sistema capitalista se tornou verdadeiramente global pela sua própria lógica produtiva. Como aponta Ellen M. Wood, na expansão imperialista do século XIX, “o poder capitalista imperial certamente abraçou grande parte do mundo, mas o fez menos pela universalidade de seus imperativos econômicos do que pela mesma força coerciva que sempre determinou as relações entre os senhores coloniais e os territórios subjugados”.³⁷⁸ As novas mudanças no sistema capitalista do pós-guerra levaram Ellen Wood a afirmar que

o novo imperialismo que viria a surgir do naufrágio do anterior não seria uma relação entre senhores imperiais e súditos coloniais, mas uma interação complexa entre Estados mais ou menos soberanos. O imperialismo capitalista certamente absorveu o mundo em sua órbita econômica, que era, cada vez mais, um mundo de Estados-nação. Os Estados Unidos saíram da Segunda Guerra Mundial como a maior potência militar e econômica e assumiram o comando de um novo imperialismo governado por imperativos econômicos e administrado por um sistema de múltiplos Estados. Esse império econômico seria sustentado pela hegemonia política e militar sobre um complexo sistema de Estados, composto por inimigos que tinham de ser contidos, amigos que tinham de ser mantidos sob controle e um “terceiro mundo” que tinha de ser colocado à disposição do capital ocidental.³⁷⁹

Desde o fim da Segunda Guerra os países centrais se preocuparam em reorganizar a política e a economia buscando evitar a volta ao período do entre guerras, gerador da ascensão do nazi-fascismo e que igualmente favoreceu a expansão do comunismo. Três fatores eram essenciais para a sustentação desse objetivo: a busca pelo pleno emprego, o planejamento público e a “administração do mercado” e, por último, mas não menos importante, a busca pela manutenção do sistema comercial e financeiro global, procurando impedir a fragmentação do mercado que ocorrera após a crise de 1929. Para este último objetivo, uma moeda forte e disponível a todos era primordial, e esse papel seria assumido pelo dólar americano, graças à abundância deste no imediato pós-Segunda Guerra. A criação do Banco Mundial, do Fundo Monetário Internacional, os tratados de Bretton Woods e o Acordo Geral de Tarifas e Comércio (GATT, na sigla em inglês) se baseavam na força e na estabilidade da moeda americana e inauguraram uma

³⁷⁸ WOOD, Ellen M., *op. cit.*, pág. 97.

³⁷⁹ *Idem*, pág. 100.

nova época na geopolítica. Para Ellen Wood, “o objetivo claro de tais acordos e instituições era estabilizar a economia mundial, racionalizar suas moedas tornando-as livremente conversíveis para o dólar norte-americano e estabelecer uma estrutura de reconstrução e desenvolvimento econômicos”.³⁸⁰

A partir desses novos organismos e mecanismos, desde os anos 1950, mas ganhando força nos anos 1960 e 1970, assistiremos a uma maior internacionalização e transnacionalização da economia mundial, com o dólar funcionando como estabilizador desses processos. A exportação de capitais continuava ativamente, mas agora se dava em nível estatal e governamental. O comércio mundial crescia enormemente, apesar do foco no mercado interno ser prioridade das políticas macroeconômicas keynesianas. A transnacionalização se caracteriza pelo crescimento das chamadas empresas multinacionais – cujas atividades não se concentravam em apenas um único país, sendo responsáveis, por exemplo, por 80% das exportações da Grã-Bretanha na década de 1980 –, pelo acirramento de uma nova e desigual divisão internacional do trabalho e pelo crescimento dos investimentos e negociações *off-shore*, visando fugir em parte ao controle de arrecadação dos Estados de onde provinham.

Para Eric Hobsbawm, “essa foi a inovação decisiva da Era de Ouro, embora só atingisse plenamente a maioria depois (...). Tudo isso produziu uma mudança paradoxal na estrutura política da economia mundial”.³⁸¹ Claramente, essa forma de se organizar do capital beneficiava principalmente as empresas monopolizadas, fortes o suficiente para se manterem competitivas e incorporar as tecnologias e atividades necessárias para a reprodução do sistema. Mais do que nunca, portanto, as mudanças demonstradas por Lenin – concentração de capitais, monopólio do mercado, crescimento dos bancos e com a constituição do capital financeiro – reforçaram-se e tornaram-se a marca do capitalismo, hegemônico agora em nível mundial. A permanência do racismo (um dos pilares da ideologia imperial) é resultado dessas relações econômicas desiguais, perpetuadas agora a partir de outros mecanismos, mas mantendo os mesmos personagens nas mesmas posições ocupadas desde o período do imperialismo do século XIX.

Obviamente, Osborne, quando escreveu suas obras, ainda estava assistindo o começo desse processo, e por isso sua obra é sintomática, na medida em que expõe esse mal-estar causado pela perda do império num período onde o ponto nevrálgico da

³⁸⁰ *Idem*, pág. 102.

³⁸¹ HOBBSAWM, Eric J. *A era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Pág. 274.

mudança se deu, tornando-se assim paradigmático da transição a que estou me referindo. Com o tempo, a Inglaterra saberia se adequar ao novo sistema hegemônico pelos EUA, transformando-se num importante parceiro político e comercial da grande potência capitalista, possuindo, por exemplo, papel ativo no G-8, grupo internacional de discussão de política econômica que reúne os oito países mais ricos do globo.

A questão central e chave para o entendimento das questões abordadas aqui, portanto, a meu ver, é a da evolução das relações anglo-americanas e a mudança de posições no tabuleiro do jogo político internacional. É a percepção da perda da hegemonia na geopolítica mundial que mais danifica o nacionalismo inglês. O lamento pela perda do império é importante na medida em que se refere a essa situação. Como mostrei, as referências críticas à Era Americana aparecem imbricadas às queixas pela perda do império na obra de Osborne. Apesar da busca de autor em se diferenciar dos espetáculos sediados no *West End* e da geração que os caracterizavam, Osborne continua abordando o império de maneira positiva. A única diferença dessas abordagens são o seu tom: se as peças do *West End* possuíam uma abordagem conservadora e de classe média da questão imperial, com questionamentos morais, Osborne traz uma abordagem “contemporânea”, adequada aos novos tempos, além de retratar o sentimento da parte menos favorecida da sociedade. Mas o elogio ao império e a ausência de crítica à própria instituição do imperialismo são comuns a ambos.

A nova organização do sistema capitalista interestatal apontada por Ellen Wood é radicalmente diferente daquela da época em que a Inglaterra reinara hegemônica no topo do mundo. À bem da verdade, as relações econômicas entre a antiga metrópole e as antigas potências seguiriam pautadas por exploração e através de termos de troca desiguais, em geral benéficos para a ex-metrópole, o que explica em grande medida a permanência de muitos dos aspectos basilares da ideologia imperial, como o racismo. Portanto, as críticas de Osborne à perda do império significam na verdade a consciência de que no novo mundo do pós-1945 não haveria lugar para um império britânico formal, na maneira que ficara conhecido nas décadas anteriores. O século XIX finalmente chegara ao fim para os ingleses, de forma irremediável. Um importante documento que aponta o significado da crise de consciência que se abateu sobre a Inglaterra nesse período são as peças de John Osborne.

Essa crise torna-se explícita quando vemos o comportamento de Osborne com relação aos políticos e aos seus compatriotas em geral. A decepção tornou-se fúria incontida, reforçando o estereótipo de “jovem irritado”, cujos efeitos Osborne tinha

plena consciência. Numa carta publicada no jornal *Tribune*, em 18 de agosto de 1961, quatro anos após o lançamento de *The Entertainer*³⁸², Osborne ataca de maneira incisiva e agressiva seus compatriotas:

Essa é uma carta de ódio. É para vocês, meus compatriotas. Refiro-me àqueles homens do meu país que o corromperam. Os homens com dedos loucos carregando o corpo cego, débil e traído do meu país para a sua morte. Vocês são os seus assassinos, e sobrou pouca coisa no meu cérebro a não ser a vontade de matar vocês. (...)

Não, isso não é a altamente rentável 'raiva' ou a 'retórica' para a qual vocês gostam de sorrir (vocês tentaram deformar minha linguagem, também). Vocês não vão derramar seu dinheiro no meu caixão por isso; vocês é que são o MEU objeto, e não eu o de vocês. Vocês são o meu receptáculo, vocês são o MEU ódio. (...)

Há assassinato no meu cérebro, e eu carrego um punhal no coração para cada um de vocês. Macmillan, e você, Gaitskell³⁸³, você em particular. Gostaria que nós pudéssemos enforcar todos vocês. Eu assistiria de bom grado vocês todos morrerem pelo Ocidente, se eu ao menos pudesse ficar com o meu mísero quinhão disso. Vocês podem todos ir em frente e morrer por Berlim, pela Democracia, para afastar as hordas vermelhas ou por qualquer coisa que seja.

Vocês ordenaram meu ódio por 30 anos. Vocês aperfeiçoaram ele, e transformaram ele no brusco e obsoleto instrumento que ele é agora. Apenas espero que ele me permita continuar vivendo. Eu acho que irá. Acho que me sustentará nos próximos meses.

Até lá, maldita seja você, Inglaterra. Você está apodrecendo agora, e daqui a pouco você irá desaparecer. Meu ódio irá ultrapassá-la, mas apenas por alguns segundos. Desejo que isso possa ser eterno. (...)

Se fosse oferecido a vocês o coração de Jesus Cristo, seu Senhor e Salvador – não o meu, ai de mim – vocês farejariam ele como numa carne putrefata e azeda. Pois esse é o tipo de homem que vocês são.³⁸⁴

³⁸² Período em que Gana (1957), Nigéria (1960), Somália (1960) e Serra Leoa (1961) se tornaram independentes do Império Britânico.

³⁸³ Hugh Gaitskell foi líder do Partido Trabalhista e da oposição trabalhista na Câmara dos Comuns durante os mandatos dos conservadores Anthony Eden (1955-1957) e Harold Macmillan (1957-1963). Já tratei das críticas de Osborne ao Partido Trabalhista, principalmente quanto a sua posição a respeito da monarquia, no capítulo 3.

³⁸⁴ Disponível em: <http://www.independent.co.uk/life-style/a-letter-to-my-fellow-countrymen-in-august-1961-the-cold-war-escalated-with-the-building-of-the-berlin-wall-and-the-proliferation-of-nuclear-weapons-seemed-certain-1367810.html>, acessado em 20 de dezembro de 2014. No original: “This is a letter of hate. It is for you, my countrymen. I mean those men of my country who have defiled it. The men with manic fingers leading the sightless, feeble, betrayed body of my country to its death. You are its murderers, and there's little left in my own brain but the thoughts of murder for you. (...) No, this is not the highly paid 'anger' or the 'rhetoric' you like to smile at (you've tried to mangle my language, too). You'll not pour pennies into my coffin for this; you are MY object. I am not yours. You are my vessel, you are MY hatred. (...) There is murder in my brain, and I carry a knife in my heart for every one of you. Macmillan, and you, Gaitskell, you particularly. I wish we could hang you all out, with your dirty washing, on your damned Oder-Neisse Line, and those seven out of 10 Americans, too. I would willingly watch you all die for the West, if only I could keep my own minuscule portion of it, you could all go ahead and die for Berlin, for Democracy, to keep out the red hordes or whatever you like. You have instructed me in my hatred for 30 years. You have perfected it, and made it the blunt, obsolete instrument it is now. I only hope it will keep me going. I think it will. I think it may sustain me in the last few months. Till then, damn you, England. You're rotting now, and quite soon you'll disappear. My hate will outrun you yet, if only for a few seconds. I wish it could be eternal. (...) If you were offered the heart of Jesus Christ, your Lord and your Saviour - though not mine, alas - you'd sniff at it like sour offal. For that is the Kind of Men you are”. Tradução minha.

Essa fúria incontida de Osborne quanto à classe política em geral e a ideia de um apodrecimento da Inglaterra nutrem-se das profundas modificações que o país enfrentava na esfera internacional. Esse mal-estar nacional, fundado na perda do império formal e em tudo o que este significava para a Inglaterra, ampliava-se para noções mais gerais e indefinidas quanto à própria noção que Osborne tinha dos seus compatriotas. Daí, como já foi abordado no capítulo 3, a ideia de que o público e a sociedade ingleses encontravam-se apáticas, moribundos e mortos.

Em muitas de suas críticas, ao buscar se formar e se definir enquanto grupo autônomo e específico, Osborne e os *angry young men* em geral criticavam o teatro e a literatura franceses e seus debates filosóficos e teóricos, como vimos no capítulo 2, contrapondo a estes o novo drama naturalista como um teatro vigoroso e real, que buscava injetar de volta emoções e sentimentos no anestesiado e apático público britânico. Não por acaso, em seu artigo no manifesto de seu grupo, Osborne afirmava que um dos seus principais objetivos enquanto dramaturgo era “fazer as pessoas sentir, dar-lhes algumas lições de sentimentos. Assim, poderão pensar. Em alguns países, isso poderia tornar-se uma coisa perigosa, mas parece haver pouco perigo de que as pessoas pensem muito, ao menos em Inglaterra nestes dias”.³⁸⁵

Curiosamente, esse mesmo mal estar quanto à falta de sentimentos nos indivíduos parecia estar disseminado em outros países europeus, notadamente na França – um dos principais alvos externos de Osborne, além dos EUA –, onde Eugène Ionesco, Albert Camus e Samuel Beckett representariam em suas obras dos anos 1950 o mesmo tipo de incômodo, apresentado de diferentes maneiras. Um estudo mais aprofundado sobre essas similaridades subterrâneas entre autores tão distintos, ampliando o leque de pesquisa até aqui apresentado, jogaria mais luz sobre esse período tão conturbado da história europeia. Aqui, me limito a apontar alguns caminhos a serem seguidos numa outra oportunidade, a partir da obra de três autores contemporâneos de Osborne.

O primeiro a ser citado é Eugène Ionesco, um dos principais nomes do Teatro do Absurdo, escola dramática que marcou os anos 1950, já mencionada no capítulo 2. Nascido na Romênia em 26 de Novembro de 1909, filho de pai romeno e mãe francesa, Ionesco passou a maior parte da infância na França, mas no princípio da adolescência regressou à Romênia onde se formou como professor de francês e casou em 1936. Regressou à França em 1938 para concluir a sua tese de doutoramento. Apanhado pela

³⁸⁵ OSBORNE, John. “Chamam-lhe Cricket”. In: MASCHLER, Tom (org.) *Depoimentos dos ‘Angry Men’*. Lisboa: Editorial Presença, 1963. Pág. 81.

eclosão da guerra, em 1939, Ionesco permaneceu lá, construindo sua carreira no país, chegando a ser eleito para a *Académie Française* em 1970.

Na peça *O Rinoceronte*³⁸⁶, de 1960, Ionesco narra a história de uma cidade que aos poucos vai sendo tomada por rinocerontes. De início em menor número, aos poucos os rinocerontes vão tomando conta da cidade, quando as personagens percebem que, na verdade, são os próprios cidadãos que estão se transformando nos animais. Vemos um desfile de curiosas personagens e de situações absurdas, como as discussões capitaneadas pela personagem que se apresenta como “Lógico profissional”, onde, a partir de jogos de linguagem num discurso tautológico, este consegue se repetir *ad eternum* sobre temas óbvios ou estapafúrdios, como a quantidade de patas dos gatos ou qual a nacionalidade dos rinocerontes – africanos ou asiáticos? – a partir do número de chifres que possuem. Na situação caótica, surpreendentemente, se destaca Berrenguer, homem de boa vontade, ingênuo funcionário de um escritório de advocacia e contabilidade. Ao longo da peça, Berrenguer é repreendido por outra personagem, seu amigo Jean, e pelos seus colegas de escritório, pelo seu comportamento desleixado e negligente, seu apreço por bebidas e seu pouco conhecimento e interesse em questões culturais ou filosóficas e políticas de seu tempo. Enquanto toda a cidade aos poucos vai se habituando aos rinocerontes, possibilitando a metamorfose quase total dos seus habitantes, Berrenguer é o único que resiste até o fim, apesar de fraquejar e terminar a peça num lamento em que demonstra seu incômodo por não ter seguido a maioria e por agora ser o único que não se adequou à metamorfose:

Ah! Como eu me arrependo. Devia ter seguido todos eles, enquanto era tempo. Agora é tarde demais! Infelizmente, nunca serei rinoceronte, nunca, nunca! Nunca mais poderei mudar. Gostaria muito, gostaria tanto, mas já não posso. Não quero nem olhar para a minha cara. Tenho vergonha! Como eu sou feio! Infeliz daquele que quer conservar a sua originalidade! (*Tem um sobressalto brusco*) Muito bem! Tanto pior! Eu me defenderei contra todo o mundo! Minha carabina, minha carabina! Contra todo mundo, eu me defenderei! Eu me defenderei contra todo o mundo! Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Não me rendo!³⁸⁷

O Rinoceronte pode ser analisada como uma crítica ao conformismo perante a escalada de regimes totalitários. Quando os habitantes da cidade afirmam poder se habituar aos rinocerontes, um grande passo está dado para a adesão a esse totalitarismo

³⁸⁶ IONESCO, Eugène, *O Rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

³⁸⁷ *Idem*, pág. 236.

e para a derrota das virtudes humanas. As aproximações que podem ser extraídas da peça com relação à ascensão do nazismo e à invasão da França na Segunda Guerra são notáveis. Esse conformismo acaba criando condições de submissão a uma ordem absurda, transformando indivíduos em massa de manobra desses regimes. O hábito sem reflexão, tornando os indivíduos apáticos, é a porta de entrada para o fim da humanidade.

Samuel Beckett nasceu numa família burguesa e protestante em 13 de abril de 1906. Formou-se em Literatura Moderna no *Trinity College* de Dublin, especializando-se em francês e italiano. Alternando-se entre Paris e Dublin, finalmente retornou em definitivo para a capital francesa em 1938. Depois da eclosão da Segunda Grande Guerra, vinculou-se à resistência francesa, na ocasião da invasão de Paris pelo exército nazista, em 1941, juntamente com sua esposa. Afasta-se da resistência em 1942, quando ambos foram obrigados a fugir da França.

Grande nome do Teatro do Absurdo, Beckett ganhou fama com *Esperando Godot*³⁸⁸, peça, cuja estreia, em 5 de janeiro de 1953, sacudiu o mundo teatral da época, tendo impactos inclusive na Inglaterra, como mencionado no capítulo 2. A peça conta a história de dois mendigos, Vladimir e Estragon, que se encontram numa estrada de terra num lugar ermo e se põem a esperar a chegada do amigo Godot. Com discussões circulares e sem objetivo claro, a peça vai se arrastando em diversas situações absurdas enquanto ambos esperam a chegada do tal amigo. O cenário vazio ressaltava o impacto agonizante criado pela peça. Discutindo sobre qual seria a melhor saída para vencer a sua fome, partindo de posições opostas, acabam por chegar a um consenso desalentador:

ESTRAGON: Isto é engraçado. Curioso, quanto mais se come pior fica.
VLADIMIR: Comigo é justamente o oposto.
ESTRAGON: Explique melhor.
VLADIMIR: Eu me acostumo à merda à medida que vou em frente.
ESTRAGON (*após prolongada reflexão*): É isto que é o oposto?
VLADIMIR: Questão de temperamento.
ESTRAGON: De caráter.
VLADIMIR: Nada que se possa fazer a respeito.
ESTRAGON: É inútil lutar.
VLADIMIR: A gente é o que é.
ESTRAGON: É inútil resistir.
VLADIMIR: O essencial não muda nunca.
ESTRAGON: Nada a ser feito.³⁸⁹

³⁸⁸ BECKETT, Samuel, *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

³⁸⁹ *Idem*, pág. 54.

Imobilidade, apatia, impossibilidade de mudança. Os diálogos circulares permanecem por toda a peça, se arrastando. Em alguns momentos, os personagens afirmam que vão desistir de encontrar Godot e sair andando, mas permanecem imóveis, como que impossibilitados de qualquer mudança ou atitude que escape ao seu desígnio inicial. Esse equilíbrio do mundo, que não pode ser perturbado, fica explícito na fala de Pozzo, um viajante que encontra Vladimir e Estragon na estrada.

POZZO: As lágrimas do mundo têm uma constância inabalável. Para cada um que pára de chorar, em algum outro lugar outro começa. O mesmo vale para o riso. *(Ri)* Portanto não falemos mal de nossa geração. Ela não é mais infeliz que as anteriores. Não falemos bem, tampouco. *(Pausa)* Não falemos nada sobre isso.³⁹⁰

O enredo circular contribui para essa sensação de imobilidade e derrota. A estupidez e o vazio da existência humana após os horrores da guerra geraram essa resposta fatalista da peça de Beckett, que se tornou um marco no teatro contemporâneo.

O último autor a ser mencionado é Albert Camus, nascido na Argélia, antiga colônia francesa, em 7 de novembro de 1913, proveniente de uma família de *pied-noirs* (descendentes de franceses nascidos na Argélia). Escritor, romancista, ensaísta, dramaturgo e filósofo francês, foi também jornalista militante engajado na Resistência Francesa e nas discussões morais do pós-guerra. Um dos grandes escritores franceses do século XX, ganhador do prêmio Nobel em 1957, provém de uma família pobre, tendo seguido a carreira de escritor após o incentivo de seus professores. Em 1938, Camus ajudou a fundar o jornal *Alger Républicain* e durante a Segunda Guerra Mundial até 1947, colaborava com o jornal *Combat* e no *Paris-Soir*. Mudou-se para a França em 1939, pouco antes da invasão alemã, devido a polêmicas com as autoridades francesas na Argélia, onde havia publicado uma série de ensaios sobre o tratamento que os árabes recebiam por parte dos franceses na colônia. Ficou em Paris durante o começo da ocupação nazista, trabalhando em um jornal e, devido à censura e à vigilância constante dos nazistas, mudou-se para Vichy, onde instalou-se a resistência francesa clandestina. Fica conhecido por sua obra literária e teatral, tornando-se, ao lado de Jean-Paul Sartre, um dos maiores nomes do existencialismo francês.

³⁹⁰ *Idem*, pág.84.

Em *O Estrangeiro*³⁹¹, de 1942, Camus relata a história de Mersault, funcionário público que leva a vida de maneira negligente e indiferente a tudo e a todos. Tem como filosofia de vida habituar-se a qualquer situação. É visto por todos como insensível por não chorar no enterro da mãe e por, no dia seguinte ao enterro, ter ido ao cinema e começado um relacionamento amoroso com uma colega de trabalho. Fica amigo de Raymond, personagem de moral duvidosa que em nenhum momento é criticado por Mersault, que acaba se tornando cúmplice deste numa agressão a sua ex-mulher. Logo depois disso, aceita viajar com Raymond e, após se envolver numa briga com ele e os irmãos da ex-mulher agredida anteriormente, acaba assassinando um deles na praia. Levado à julgamento, Mersault chega à conclusão que já está condenado de antemão, posto que ouve, do júri, diversas críticas a seu comportamento precedente, apesar de não sem entender exatamente qual deveria ter sido seu comportamento em tais situações. Condenado à pena capital, é obrigado a receber a visita de um padre para a extrema unção, e despeja nele todo a sua fúria contida, guardada por todos os anos em que foi mal compreendido. A descrição em primeira pessoa desse momento nos mostra muito dos sentimentos da personagem principal:

comecei a gritar em altos berros, insultei-o e disse-lhe para não rezar. Agarrara-o pela gola da batina. Despejava nele todo o âmago do meu coração com repentes de alegria e de cólera. Tinha um ar tão confiante, não tinha? No entanto, nenhuma das suas certezas valia um cabelo de mulher. Nem sequer tinha certeza de estar vivo, já que vivia como um morto. Eu parecia ter as mãos vazias. Mas estava certo de mim mesmo, certo de tudo, mais certo do que ele, certo da minha vida e desta morte que se aproximava. Sim, só tinha isto. Tinha tido razão, ainda tinha razão, teria sempre razão. Vivera de uma certa maneira e poderia ter vivido de outra. Fizera isto e não fizera aquilo. Não fizera determinada coisa, ao passo que fizera esta outra. E depois? Era como se durante todo o tempo tivesse esperado por este minuto e por essa madrugada em que seria justificado. Nada, nada tinha importância, e eu sabia bem por quê. Também ele sabia por quê. (...) Que me importavam a morte dos outros, o amor de uma mãe, que me importavam o seu Deus, as vidas que as pessoas escolhem, os destinos que as pessoas elege, já que um só destino devia eleger-me a mim próprio e comigo milhares de privilegiados que, como ele, se diziam meus irmãos. Ele compreendia? Ele compreendia o que eu queria dizer? Todos eram privilegiados. Só havia privilegiados. Também os outros seriam um dia condenados. Também ele seria um dia condenado. Que importava se, acusado de um crime, ele fosse executado por não ter chorado no enterro de sua mãe?³⁹²

³⁹¹ CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

³⁹² *Idem*, págs. 110-111.

Em *A Queda*³⁹³, Camus continua sua busca por interpretar e explicar o mundo recém saído da guerra. Neste livro de 1956, o autor narra uma conversa do protagonista Jean-Baptiste Clamence com um interlocutor num bar de Amsterdã. O personagem principal narra sua história de vida, os acontecimentos cotidianos de sua juventude em Paris, seu jeito despojado e alegre de viver, sempre ajudando o próximo, seu sucesso no trabalho e nas relações amorosas, entre outras coisas. Até que um dia Jean-Baptiste presencia um suicídio e passa a reavaliar inconscientemente todo o seu comportamento até ali. Toda a empatia que a personagem sentia pelos seus compatriotas se esvaneceu a partir dali, e agora Jean-Baptiste parte em busca de algo que ele mesmo não soube identificar exatamente o que era. Ao longo da conversa, suas críticas aos seres humanos se ampliam, e o tema da morte surge:

Já reparou que só a morte desperta nossos sentimentos? Como amarmos os amigos que acabam de deixar-nos, não acha?! Como admiramos nossos mestres que já não falam mais, a boca cheia de terra! A homenagem vem, então, muito naturalmente, essa mesma homenagem que talvez tivessem esperado de nós durante a vida inteira. Mas sabe por que somos sempre mais justos e mais generosos para com os mortos? A razão é simples! Para com eles já não há obrigações. Deixam-nos livres, podemos dispor do nosso tempo, encaixar a homenagem entre o coquetel e uma doce amante: em resumo, nas horas vagas. Não, é o morto recente que nós amamos nos nossos amigos, o morto doloroso, a nossa emoção, enfim, nós mesmos! (...) É assim o homem, caro senhor, com duas faces: não consegue amar sem se amar.³⁹⁴

Não faltam críticas à incapacidade de empatia entre os indivíduos, à falta de sentimentos. A questão da culpa e da inocência volta à tona também, mostrando-se uma marca na obra de Camus. Jean-Baptiste afirma que

Não podemos afirmar a inocência de ninguém, ao passo que podemos afirmar com segurança a culpabilidade de todos. Cada homem é testemunha do crime de todos os outros, eis minha fé e minha esperança. Acredite-me, as religiões enganam-se, a partir do momento em que pregam a moral e fulminam mandamentos. Não é necessário existir Deus para criar a culpabilidade, nem para castigar. Para isso, bastam os nossos semelhantes, ajudados por nós mesmos. (...) Vou contar-lhe um grande segredo, meu caro. Não espere pelo Juízo Final. Ele se realiza todos os dias. (...) Há sempre razões para matar um homem. Inversamente, é impossível justificar que viva. É por isso que o crime encontra sempre advogados, e a inocência, apenas às vezes.³⁹⁵

³⁹³ CAMUS, Albert. *A Queda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

³⁹⁴ *Idem*, pág. 24.

³⁹⁵ *Idem*, págs. 76-77.

Como se pôde perceber, os três autores citados possuem similaridades em sua vida pessoal. Todos presenciaram e tomaram parte na Segunda Guerra Mundial, sendo afetados pela ocupação nazista na França, principalmente pela maneira com que ela foi feita. A ascensão do nazismo na Europa, a “estranha derrota” francesa³⁹⁶, a máquina do Holocausto e a destruição nuclear foram acontecimentos que marcaram essa geração de maneira irremediável. O impacto deles gerou em suas obras um sentimento de mal estar e inadequação, negação e inconformismo perante os horrores que a humanidade e a civilização europeia fora capaz de criar.

Nas obras citadas, percebemos diferentes maneiras de se representar esses sentimentos, seja através da metáfora dos rinocerontes em Ionesco, seja pelos mendigos de Beckett ou pela imersão na subjetividade de Mersault e Jean Bastiste através da pena de Albert Camus. O mesmo sentimento se manifesta em John Osborne, porém é expresso de maneira diferente, na revolta furiosa de Jimmy Porter ou na (falsa) postura diletante e descompromissada de Archie Rice. Se Osborne criticava a falta de sentimento tanto em seus compatriotas quanto na arte da França, tão popular na Inglaterra, Ionesco, Beckett e Camus criticavam o mesmo em seus países. Apesar de não ter sido ocupada na guerra, a Inglaterra sofreu com os ataques aéreos alemães. Resistiu bravamente, tornou-se vencedora da guerra, mas logo depois assistiu ao processo de dissolução do seu império. Por motivos diferentes, a mesma estrutura de sentimento surge nas obras desses autores. O consenso quanto ao novo Estado de Bem Estar Social, que aproximou em alguns pontos Conservadores e Trabalhistas na Inglaterra – que se diferenciavam mais claramente quanto ao tratamento das independências dentro do império do que nas políticas internas – também caracterizou a França da época – que sofreria uma grave crise política apenas a partir do conflito com a Argélia. A mesma “forma de reagir” é comum a todos esses autores. Essas experiências partilhadas aproximam esses autores de uma maneira que lhes foge ao controle, apesar de diferenças estilísticas, políticas e estéticas. A questão da morte, curiosamente de fora da obra de Osborne, torna-se uma obsessão pros outros três autores. Em Ionesco “ela sempre aparece como uma grande força que nenhuma lucidez ou vontade pode deter. E, ela, sim, é real, não finge, não precisa de raciocínios lógicos para explicar-se. E,

³⁹⁶ BLOCH, Marc. *A Estranha Derrota*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2011. Neste livro, Marc Bloch avalia o choque causado pela rápida ocupação nazista e à adesão francesa ao III Reich. Detido e torturado pela Gestapo, Bloch foi fuzilado em julho de 1944.

sobretudo, não é absurda”.³⁹⁷ Em Beckett, vemos Vladimir e Estragon falarem em suicidar-se inúmeras vezes, mas sem obter sucesso nessa tarefa. Em Camus, a perspectiva do seu enforcamento é o que acorda Mersault de sua letargia, assim como o suicídio presenciado por Jean-Baptiste igualmente desperta nele sentimentos inéditos, mudando por completo seu modo de vida. Ao assistir o horror da guerra a partir da invasão alemã, um sentimento mórbido de derrota e humilhação toma conta dos franceses.

A arte desses autores deixa explícito o papel da cultura como ferramenta de busca de equilíbrio humano e coletivo e como um dos principais meios para se intervir na realidade, alertar a coletividade para se retomar algo que está se perdendo, buscar um reequilíbrio entre o desenvolvimento histórico e as características primárias da humanidade. Seja tratando de questões íntimas, de foro pessoal, ou de questões “coletivas” (políticas, econômicas, existenciais), o objetivo é sempre a comunicação com outros indivíduos. Para Williams,

a ideia de cultura é uma reação geral a uma mudança geral e significativa nas condições de nossa vida em comum. Seu elemento básico é seu esforço para realizar uma avaliação qualitativa total. A mudança na forma total de nossa vida em comum produziu, como uma reação necessária, uma ênfase na atenção a essa forma total. (...) A mudança geral, quando já ocorreu e saiu do caminho, leva-nos de volta a nossos desígnios gerais, que temos de aprender a examinar uma vez mais e como uma totalidade. A elaboração da ideia de cultura é uma nova e lenta busca por controle.³⁹⁸

A busca por equilíbrio, ou reequilíbrio, é uma busca que se inicia na psique do indivíduo, mas que, ao se materializar na obra de arte, passa, necessariamente, a integrar a esfera do coletivo. Ao mesmo tempo, essa mesma psique humana não deve ser analisada como algo isolado, individual, mas sim como um construto coletivo também. Para que estudemos os acontecimentos humanos, seja em que campo for (econômico, político, social, cultural), faz-se necessário que tenhamos conhecimento de como os equilíbrios buscados pelos indivíduos se desfazem e refazem. Segundo Goldmann,

todo fato humano, individual ou social, se apresenta efetivamente como um esforço global de adaptação de um sujeito a um mundo ambiente, isto é,

³⁹⁷ IONESCO, *op. cit.*, pág. XII.

³⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011. Pág. 321.

como um processo orientado para um estado de equilíbrio que permanece provisório à medida que será modificado pela transformação do mundo ambiente, devida, simultaneamente, à ação do sujeito no interior desse estado de equilíbrio e à extensão da esfera dessa ação.³⁹⁹

A relação entre ser, ambiente e sociedade é vital para qualquer estudo da criação artística. Fruto de um esforço individual buscando atuar sobre o coletivo, as obras literárias e teatrais se constituem num imenso campo a ser explorado pela historiografia. Questões como a relação com o público, ou a conexão com o espírito de uma época, a dependência entre determinadas obras e a política estatal, ou entre certos estilos literários e o estágio de desenvolvimento histórico de determinadas sociedades são apenas alguns dos muitos pontos a serem abordados a fim de se traçar um quadro mais completo do real significado da arte, em todas as suas peculiaridades fundantes e essenciais.

Sem descartar o impacto e a importância do aspecto criativo do autor das obras – afinal, é ele quem reúne as informações e as materializa na obra literária de uma maneira que realce a essência do movimento real da realidade social –, penso que a abordagem historiográfica de obras literárias só faz sentido quando estas são vistas como produtos sociais, indissociáveis do horizonte material e social no qual se inserem, sem deixar de perceber a intencionalidade, ainda que secundária, da elaboração dessas obras. Lucien Goldmann aponta que a vida social deve ser vista “como um conjunto de processos coletivos de estruturação orientados, tanto no plano psíquico quanto no da ação, no sentido da criação de equilíbrio nas relações entre os homens e a natureza”.⁴⁰⁰ Ao mesmo tempo, o autor afirma que uma das funções essenciais preenchidas pela criação literária na vida social seria a de “ajudar os homens a tomar consciência de si mesmos e de suas próprias aspirações afetivas, intelectuais e práticas”.⁴⁰¹ Nesta perspectiva,

a cultura, e mais precisamente, toda obra cultural importante, surge como o ponto de encontro ao nível mais elevado da vida do grupo e da vida individual, ao mesmo tempo, residindo a sua essência no fato de elevar a consciência coletiva a um grau de unidade para o qual ela estava

³⁹⁹ GOLDMANN, Lucien. *A Criação Cultural na Sociedade Moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. Pág. 12.

⁴⁰⁰ *Idem*, pág. 63.

⁴⁰¹ *Idem*, págs. 64.

espontaneamente orientada mas que, talvez, jamais tivesse alcançado na realidade empírica sem a intervenção da individualidade criadora.⁴⁰²

O grande problema aqui é que, nessa tentativa de reequilíbrio e recuperação de algo perdido, na maioria das vezes os artistas esbarram nos limites da hegemonia dominante. Por ser a arte um processo de produção e reprodução material de valores e símbolos partilhados socialmente, essa relação se torna latente. Nesse ponto, a distinção que Williams faz entre culturas residuais e emergentes, e o apontamento da sua relação com o “sistema central de práticas, significados e valores que podemos chamar apropriadamente de dominante e eficaz, (...) sistema central, efetivo e dominante de significados e valores que não são meramente abstratos, mas que são organizados e vividos”⁴⁰³ é a chave explicativa para os limites da obra de Osborne.

Enquanto a noção de culturas residuais se refere a “algumas experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não podem ser expressos nos termos da cultura dominante mas que são, todavia vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores”⁴⁰⁴, as culturas emergentes seriam os “novos significados e valores, novas práticas, novos sentidos e experiências que estão sendo continuamente criados mas que sofrem uma tentativa muito anterior de incorporação, apenas por eles fazerem parte – embora essa seja uma parte não definida - da prática contemporânea efetiva”.⁴⁰⁵ Com relação à literatura e a todas as artes escritas, Williams acerta ao afirmar que

a maioria da escrita literária, em qualquer período, é uma forma de contribuição para a cultura dominante efetiva. (...) Se estivermos buscando a relação entre literatura e sociedade, não podemos nem separar essa prática de um corpo formado por outras práticas, nem, ao identificarmos uma prática particular, deveremos entendê-la como possuindo uma relação uniforme, estática e a-histórica com algumas formações sociais abstratas. As artes da escrita e as artes de criação e da representação são, em todo o seu leque, partes do processo cultural em todos os modos e setores diversos que estou tentando descrever. Elas contribuem para a cultura dominante efetiva e são uma dentre suas articulações centrais. Elas encarnam significados e valores residuais, nem todos eles incorporados, embora muitos o sejam. Elas também expressam, significativamente, algumas práticas e significados emergentes, embora alguns dentre eles venham a ser eventualmente incorporados ao atingirem as pessoas e começarem a movê-las. Nesse caso, obviamente, a cultura dominante se altera, não em sua formação central, mas em muitos dos

⁴⁰² *Idem*, pág. 65.

⁴⁰³ WILLIAMS, Raymond. “Base e Superestrutura na teoria da cultura marxista”. In: WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011. Pág. 53.

⁴⁰⁴ *Idem*, pág. 56.

⁴⁰⁵ *Idem*, pág. 57.

seus traços articulados. Mas então, em uma sociedade moderna, ela deve sempre mudar nesses moldes se quiser manter-se dominante, se ainda quiser ser sentida como realmente central em todas as nossas atividades e interesses.
⁴⁰⁶

No período de transição ideológica que caracterizou o pós-guerra na Inglaterra, culturas dominantes, residuais e emergentes entraram em colisão, apontando diversos caminhos possíveis para o futuro das práticas culturais e sociais. Osborne reúne em sua obra elementos dos três tipos, numa combinação explosiva. Notadamente, sua crítica ao vazio do poder político da monarquia, à inadequação da Igreja, ao papel dos políticos na “tragédia inglesa”, e à perda do império lhe geraram a injusta acusação de antipatriotismo. Na verdade, a reação de Osborne, mais do que qualquer outra, é uma reação que denota a decepção de um genuíno patriota ao presenciar a perda de *status* do seu país, buscando culpados nos mais diversos campos. O ataque aos políticos e à monarquia *contemporânea*, não é uma crítica a essas instituições em si, mas sim reflexo do descontentamento de Osborne com o fim do império e, principalmente, à inadequação e à falta de atitude dos políticos e da realeza de sua época em resistir e fazer frente ao esfacelamento daquilo que mais trazia orgulho aos ingleses: o Império ultramarino.

⁴⁰⁶ *Idem*, págs. 62-63.

FONTES:

Autobiografias:

OSBORNE, John. *A Better Class of Person: An Autobiography – Vol. I (1929-1956)*. Londres: Penguin Books, 1982.

_____. *Almost a Gentleman: An Autobiography – Vol. II (1955-1966)*. Londres: Faber & Faber, 1991.

Pecas:

OSBORNE, John. *Look Back in Anger*. Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *The Entertainer*. Londres: Faber & Faber, 1986.

Artigos e Cartas:

MASCHLER, Tom (org.), *Depoimentos dos “Angry Men”*. Lisboa: Editorial Presença, 1963.

<http://www.independent.co.uk/life-style/a-letter-to-my-fellow-countrymen-in-august-1961-the-cold-war-escalated-with-the-building-of-the-berlin-wall-and-the-proliferation-of-nuclear-weapons-seemed-certain-1367810.html>

<http://www.theguardian.com/news/2011/may/15/archive-1956-kenneth-tynan-john-osborne>

Discursos ministeriais:

http://africanhistory.about.com/od/eraindependence/p/wind_of_change2.htm

<http://www.winstonchurchill.org/learn/speeches/speeches-of-winston-churchill/1940-finest-hour/128-we-shall-fight-on-the-beaches>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 2009.

BERSTEIN, Serge & MILZA, Pierre. *História do Século XX – volume 2: O Mundo entre a Guerra e a Paz (1945-1973)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BECKETT, Samuel, *Esperando Godot*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BLOCH, Marc. *A Estranha Derrota*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2011.

BUCI-GLUCKSMAN, Christinne & THERBORN, Göran. *O desafio social-democrata*, Lisboa: Dom Quixote, 1983.

BUTLER, L. J. *Britain and Empire: Adjusting to a Post-Imperial World*. Londres: I. B. Tauris, 2002.

CAMUS, Albert. *O Estrangeiro*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

_____. *A Queda*. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

CANNADINE, David. *Ornamentalism: How the british saw their empire*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro Editora UFRJ, 2012.

CÉSAIRE, Aimé, *Discurso sobre o colonialismo*, Lisboa: Sá da Costa Editora, 1977.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHURCHILL, Winston. *Memórias da Segunda Guerra (vols. 1 e 2)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

DARWIN, John. *The End of the British Empire: The Historical Debate*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.

DOBB, Maurice, *A Evolução do Capitalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

FANON, Frantz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Peles Negras Máscaras Brancas*, Salvador: EDUFBA, 2008.

FERGUSON, Niall. *Império – como os britânicos fizeram o mundo moderno*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

GAY, Peter. *A Experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – O Cultivo do Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GOLDMANN, Lucien. *Dialética e cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *A criação cultural na sociedade moderna*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

_____. *Sociologia do Romance*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1967.

_____. *Epistemologia e Filosofia Política*. Lisboa: Editorial Presença, 1984.

GRAMSCI, Antonio. *Concepção Dialética da História*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1987;

_____. *Cadernos do Cárcere (vols. 2, 3, 4)*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

HARTLEY, Anthony. *A State of England*. Londres: Hutchinson, 1963.

HAYMAN, Ronald. *Contemporary Playwrights: John Osborne*. Londres: Heynemann, 1976.

HILL, Christopher. *O Mundo de Ponta-Cabeça: Ideias radicais durante a Revolução Inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O eleito de Deus: Oliver Cromwell e a revolução inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *A Bíblia Inglesa e as Revoluções do Século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *O Século das Revoluções*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. *Era Dos Extremos: O Breve Século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____ & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *A Era dos Impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.

_____. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Da Revolução Industrial Inglesa ao Imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

HOBSON, J. A. *Imperialism: a Study*, Londres: Cosimo Classics, 2005.

_____. *The Psychology of Jingoism*. Londres: 1901.

HOGGART, Richard. *As Utilizações da Cultura: aspectos da vida cultural da classe trabalhadora*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

INNES, Christopher. *Modern British Drama: 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

IONESCO, Eugène, *O Rinoceronte*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: Uma História da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KENNEDY, Paul, *Ascensão e Queda das Grandes Potências*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

LENINE, V. I. *Imperialismo, Fase Superior do Capitalismo*. In: *Obras Escolhidas: Tomo I*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1979.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____. “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels”. In: LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Introdução a uma Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.

_____. *O Romance Histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUXEMBURGO, Rosa. *A Acumulação de Capital*. Rio de Janeiro: Editora Nova Cultural, 1985.

MACKENZIE, John M., *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion (1880-1960)*, Manchester: Manchester University Press, 1984

_____. (org.). *Imperialism and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 1986.

_____. *The Empire of nature: Hunting, Conservation and British Imperialism*. Manchester: Manchester University Press, 1997.

_____. *Museums and empire: Natural history, human cultures and colonial identities*. Manchester: Manchester University Press, 2010.

_____. *Empires of Nature and the Nature of Empires: Imperialism, Scotland and the Environment*. Manchester: Tuckwell Press Ltd, 1997.

_____. *Orientalism: History, theory and the arts*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

_____. *Propaganda and Empire: the Manipulation of British Public Opinion (1880-1960)*. Manchester: Manchester University Press, 1984.

_____ & RICHARDS, Jeffrey. *The Railway Station: A Social History*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

_____ & DALZIEL, Nigel. *The Scots in South Africa: Ethnicity, identity, gender and race, 1772-1914*. Manchester: Manchester University, 1997.

MANDER, John. *Great Britain or Little England?*. Harmondsworth: Penguin, 1963.

MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

_____. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

MESZÁROS, István. *O Poder da Ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MILIBAND, Ralph. *O Estado na Sociedade Capitalista*, Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1972.

MORGAN, Kenneth O. *Britain Since 1945: The People's Peace*. Oxford: University Press, 2001.

N'KRUMAH, Kwame. *Neocolonialismo – Último Estágio do Imperialismo*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

PORTER, Bernard. *The Absent-minded Imperialists: Empire, Society and Culture in Britain*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

POULANTZAS, Nicos. *O Estado, o Poder, o Socialismo*, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1977.

PRICE, Richard. *An Imperial War and the British Working Class: Working-class Attitudes and Reactions to the Boer War 1899-1902*. Londres: 1972.

PRZEWORSKY, Adam. *Capitalismo e social-democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REBELLATO, Dan. *1956 And All That: The making of the modern British drama*. Londres: Routledge, 2006.

- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SAMPSON, Anthony. *Anatomy of Britain*, Londres: Hodder e Stoughton, 1962.
- SARTRE, Jean Paul. *Colonialismo e Neocolonialismo*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1968.
- SAVAGE, Jon. *A Criação da Juventude: como o conceito de teenage revolucionou o século XX*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- SCHUMPETER, Joseph A. *Imperialismo e Classes Sociais*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.
- SENGHOR, Leopold. *Um Caminho do Socialismo*, Rio de Janeiro: Record, s/d.
- SHANKS, Michael. *The Stagnant Society: A Warning*. Harmondsworth: Penguin, 1961.
- SHELLARD, Dominic (org.). *British Theatre in the 1950's*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.
- SINFIELD, Alan. *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*. Oxford: Blackwell, 1989.
- TAYLOR, John Russell. *Anger and After*. Londres: Eyre Methuen, 1969.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum – Estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *A Formação da Classe Operaria Inglesa (vol. 1 – A árvore da liberdade; vol. 2 – A maldição de Adão; vol. 3 – A força dos trabalhadores)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____. *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- WARD, Stuart (org.). *British Culture and the End of Empire*. Manchester: Manchester University Press, 2001.
- WEBSTER, Wendy. *Englishness and Empire: 1939-1945*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. *Política contra o Modernismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

_____. *A Produção Social da Escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

_____. "A Cultura é algo comum". In: WILLIAMS, Raymond. *Recursos da Esperança: cultura, democracia, socialismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.