

DOI: <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v11.n24.04>

Shakespeare no teatro do pós-guerra britânico: *Bingo* de Edward Bond, a relação arte-sociedade e o uso estratégico do cânone

Shakespeare in post-war british theatre: Bingo by Edward Bond, the art-society relation and the strategic use of the canon

Jonathan Renan da Silva Souza*

Resumo

Este artigo se propõe a esboçar uma análise da peça *Bingo* (1973) do dramaturgo britânico Edward Bond, a qual coloca em cena William Shakespeare no contexto dos cercamentos das terras comuns na Inglaterra elisabetana. Pretende-se discutir o papel dos artistas e das obras literárias diante da realidade material imediata e instigar a reflexão sobre os possíveis usos estratégicos do cânone, conforme proposto por Bond e pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht e seu teatro épico. Tal discussão, posta pela peça na década de 1970, encontra surpreendente atualidade e ressalta o potencial político da arte, especialmente do teatro.

Palavras-chave

Estudos de Dramaturgia. Relação arte-sociedade. Teatro Britânico. William Shakespeare. Edward Bond.

Abstract

This article aims to draft an analysis of the play *Bingo* (1973) by the British playwright Edward Bond, which portrays William Shakespeare in the context of the common lands' enclosure in Elizabethan England. It is intended to discuss the role of artists and literary works regarding the immediate material reality and to instigate the debate over the possible strategic use of the canon as proposed by Bond and the German playwright Bertolt Brecht and his epic theatre. Such a discussion, proposed by the play in the 1970s, is considered of ultimate actuality and highlights the political potential of art, especially the theatre.

Keywords

Dramaturgy Studies. Art-society relation. British Theatre. William Shakespeare. Edward Bond.

* Universidade de São Paulo (USP).

Introdução

É lugar comum tratar a obra shakespeareana como patrimônio cultural mundial que trata das temáticas mais relevantes para o ser humano, conferindo-lhe potencial para falar às mais diversas culturas e épocas. De fato, as referências às peças shakespeareanas são encontradas nas principais formas artísticas ao longo do tempo e, na atualidade, desde séries de televisão e filmes a *comic books* e *graphic novels*. Essa presença sempre constante mantém e impulsiona os estudos de adaptação que se debruçam sobre essas novas obras, percebendo as transformações pelas quais passa a obra original, ressaltando ambas em suas similaridades e afastamentos.

Uma das contribuições (in)diretas desses estudos estaria em estabelecer a obra original como um *clássico*, de valor suficiente para influenciar gerações e permitir um interesse contínuo pelos seus desdobramentos em outras formas artísticas, materializando, dentre outros, estudos acadêmicos. O estável – e incontestável – estatuto de *clássico* de Shakespeare parece evocar nos dias atuais também um caráter dúbio. Considerando o teatro, por exemplo, observa-se que, se por um lado o nome *Shakespeare* atrai público às peças, por outro pode-se supor que nem sempre a montagem de suas peças seja algo desejado por aqueles diretamente envolvidos com a produção teatral. Nesse sentido, a montagem de peças shakespeareanas poderia ser considerada um empreendimento “saturado” e, segundo essa visão, o esforço criativo em dramaturgia poderia se voltar mais para produções originais do que contribuir para um cenário de “atualizações” de clássicos.

Percebe-se nisso um movimento cíclico em que, ao longo de diferentes momentos da História, repudia-se o passado para que o novo surja e se imponha como capaz de falar por si, com sua própria voz. Dialeticamente, os produtores de arte se voltam de modo consciente ou não para o passado; seja no conteúdo, seja na forma. Tais interpretações geram as mais diversas obras artísticas que, em variados graus de fidelidade e recriação, reinterpretam o passado a partir de seu momento socio-histórico específico, o que compreende desde a “desconstrução” de obras clássicas, desembocadas por vezes no pastiche, até a tentativa de montar fielmente peças importantes, agradando um público desejoso de ver materializado o texto escrito.

O importante dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) defendia a apropriação de obras do passado para a criação de novas obras que pudessem

dialogar com o tempo presente e seus principais problemas coletivos. Isso fez com que em alguns momentos fosse considerado “plagiador”, conforme denota-nos José Antonio Pasta em sua obra *Trabalho de Brecht* (2010). O próprio dramaturgo ressalta o processo de absorção, empreendido também por grandes escritores, incluindo Shakespeare:

Naturalmente, quase todos os grandes períodos literários repousam sobre a força e inocência de seus plágios. No que concerne em particular ao drama, uma certa conformidade entre as obras de uma mesma época não é menos característica de uma época brilhante do que a paixão que têm os autores em reunir em suas obras tudo o que puderam encontrar, um pouco por toda parte. (BRECHT apud PASTA, 2010, p. 77)

Pasta arremata salientando que, para o dramaturgo alemão, a construção de um projeto literário perpassava um programático “trabalho eminentemente coletivo”, cerne da prática de escrita de Brecht, e que congrega elementos literários de vários outros grandes escritores, daí sua *classicidade* repousar também nessa capacidade de agregar e recriar obras do passado.

Com essa prerrogativa, Brecht apropriou-se de várias obras anteriores em suas peças, utilizando-se dos elementos de seu interesse para tratar das problemáticas de um momento socio-histórico delimitado e específico, adaptando inclusive a peça de Shakespeare *Coriolano* (1962). Em Brecht, a atualização do clássico pressupõe um contexto que motive seu retorno, razão pela qual suas próprias peças não deveriam ser montadas como “itens de museu” e sim como meio para se refletir sobre a realidade contemporânea à montagem.

Para o dramaturgo britânico Edward Bond (1934-), o que estava no horizonte em seu contexto pós-Guerra era uma apropriação de caráter similar: o uso de mitos (como em sua peça *The Woman* (1978) que utiliza da mitologia grega), figuras históricas (na peça *Early Morning* (1968), Bond coloca em cena a Rainha Vitória num relacionamento com a conhecida enfermeira Florence Nightingale) e clássicos como Shakespeare para questionar situações de seu momento histórico e, a partir de um trabalho formal – de saída de cunho épico, cujo maior expoente foi Brecht –, utilizar do teatro como meio de questionar a realidade e quiçá instigar o desejo por mudanças.

O uso que Bond faz do material shakespeariano se dá por propósitos bem específicos associados ao que o dramaturgo denominou de *Rational Theatre* (Teatro Racional) e que se alinham com essa intenção brechtiana de um teatro para além do

mero entretenimento. Para o dramaturgo, a obra shakespeareana deveria ser retomada e retrabalhada em seu viés político mais candente, o que fez com que na década de 1970 Bond escrevesse a peça *Lear* (1971), baseada no *Rei Lear* (1606) de Shakespeare, e *Bingo* (1973)¹, peça sobre a qual nos propomos analisar brevemente neste artigo.

***Bingo*: cenas de dinheiro e morte**

A obra de Bond é marcada por fenômenos sociais que demandavam respostas ágeis, dentre os quais o mais preponderante foi a experiência da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que ecoa em suas peças e dá a tônica a várias outras produções dramáticas do período pós-Guerra, notadamente após 1956, quando uma onda de novos dramaturgos tomou a cena britânica. Em meio a esse movimento, as peças de Bond causaram furor, com destaque para a conhecida *Saved* (1965), uma das peças mais brutais do teatro britânico, que contribuiu para o fim da censura ao teatro na ilha, além de, posteriormente, ser uma influência para o chamado teatro *In-yer-face* do período pós-Thatcher.

Em *Bingo*, Bond coloca em cena o próprio William Shakespeare (1564-1616), mesclando elementos da figura histórica com fatos criados pelo dramaturgo. Na obra, Shakespeare, já mais velho, vive com sua filha Judith, sua mulher doente que não aparece em cena, a Mulher Velha (na verdade sua filha mais velha, aqui não nomeada), o Homem Velho e o filho dos dois últimos. Também é frequente a presença da Mulher Jovem, uma espécie de mendiga, que acaba morta pelas autoridades de acordo com as leis locais; além de Ben Jonson, dramaturgo com o qual Shakespeare obtém o veneno que utilizará em seu suicídio.

O conflito central da peça trata das terras que Shakespeare possui arrendadas e que serão cercadas – no processo de expropriação de terras conhecido como cercamentos –, ocasionando a expulsão em massa de camponeses. Encabeçando o processo está a personagem William Combe, rico dono de terras, que convence Shakespeare a concordar com o cercamento e a consequente manutenção de seus lucros. A peça termina com o suicídio do dramaturgo em seu quarto, atormentado por

¹ Todas as traduções da peça de Edward Bond apresentadas neste artigo são de nossa autoria. Para facilitar a leitura, optamos por colocar o original em inglês como notas de rodapé. As datas das peças citadas neste artigo referem-se ao ano da primeira produção.

sua decisão, enquanto sua filha Judith está à porta a gritar-lhe. Após sua morte, a entrada da filha no quarto tem somente o objetivo de procurar seu testamento.

Algumas questões aparecem de saída ao abordar a peça: por que colocar o próprio dramaturgo em cena? Conforme mencionado, o que na realidade socio-histórica impulsiona a escrita de tal obra? Para esboçar respostas a essas questões, nossa análise parte de dois elementos extratextuais que colaboram na compreensão da peça e que, numa montagem, não estão postos ao público. São eles o próprio subtítulo da obra e o pequeno ensaio de Bond que prefacia o texto da peça.

“Cenas de dinheiro e morte” (*Scenes of Money and Death*), em tradução livre, é o subtítulo, o qual evidencia a problemática básica que circunda o conflito: o dilema econômico do protagonista em ter de lidar com seus interesses particulares em confronto com aqueles da comunidade. A questão do dinheiro e sua ligação quase inerente com a morte é o foco da peça: tanto a morte dos membros pobres da comunidade quanto do próprio Shakespeare.

Raymond Williams, em *Knowable Communities* (1975), ressalta através do gênero romance um contexto britânico no qual a vida da comunidade era central e os contatos humanos eram parte fundamental da própria relação dos indivíduos entre si e com o espaço em que estavam inseridos. Esse mundo parece estar dado também na peça de Bond, porém visto a partir de sua materialidade mais urgente: as questões materiais precárias e a brutalidade da luta de classes. Nesse pequeno universo em que os indivíduos têm estreitas relações e há uma forte conexão social e econômica entre eles, prejudicar a vida da comunidade coloca Shakespeare num dilema moral e ético de grandes proporções.

A relação dialética entre dinheiro e morte se mostra ao percebermos que a posse do dinheiro se relaciona diretamente com a sobrevivência ou morte real dos indivíduos – como ocorre sobremodo até hoje. Na peça, por exemplo, a personagem Mulher Jovem, que atua como uma espécie de prostituta, tendo frequentes relações com o Homem Velho, é perseguida ao longo do trecho, principalmente por William Combe, sobretudo por ser pobre, uma mendiga. A relação dinheiro-morte é inversamente proporcional: aqueles que têm dinheiro se afastam da morte. A Mulher Jovem “paga” por sua pobreza da pior forma, torturada e colocada numa estaca em praça pública, como um exemplo do que pode significar estar à margem de uma sociedade regida pela posse de dinheiro.

JUDITH *para em frente* à MULHER JOVEM.
 WALLY. Ela vai ter todo o fogo agora [...]
 JUDITH. As pessoas vão passar por aqui para olhar depois do trabalho. Eles vão falar, se você sentar aqui. Nós sabemos quem ela era. (SHAKESPEARE *não reage*.)
 Você esteve fora ontem o dia todo. Você a viu ser enforcada? [...]
 SHAKESPEARE. Quanto custa estar vivo? Estou estupefato com o sofrimento que vi. As formas agrupadas em miséria que se contorcem quando você tropeça nelas. Mulheres com sacolas de compras pisando em poças de sangue. Quanto custa deixar as pessoas famintas. A conversa daqueles que entregam prisioneiros. O sorriso de homens que não veem além do cume de uma faca. Estupefato. Como posso voltar? O que eu posso fazer lá? Estou falando comigo mesmo. Sei que ninguém jamais vai me ouvir. [...]
 MULHER VELHA. Não. O rosto dela está horrível. O rosto dela está todo revirado. Eles colocaram as suas pernas num saco porque ela está suja.
 SHAKESPEARE. As marcas no rosto dela são marcas de mãos de homens. Elas não serão apagadas?
 MULHER VELHA. Ela fede. Ela fede. (BOND, 1998, posições 1233, 1248, 1263, 1270, 1296, 1304)²

Ao nomear as personagens não por seus nomes e sim por características, nota-se a utilização de um expediente épico, ou seja, de quebra com a forma do drama tradicional burguês, através do qual o dramaturgo distancia para aproximar, isto é, contribuindo para um efeito de estranhamento/distanciamento – teorizado por Brecht e desenvolvido em sua obra –, conduz o leitor/espectador à percepção de que, ao fim e ao cabo, poderia ser qualquer um naquela situação: de algoz a vítima, pois o próprio sistema engendra esses papéis e a soberania do dinheiro sobre as vidas humanas. O uso de técnicas épicas por parte de Bond foi ressaltado em vários momentos e sua interlocução com a obra teórica e teatral do dramaturgo alemão – como foi o caso de outros dramaturgos do pós-Guerra britânico como John Arden e David Hare – corrobora o propósito político de suas peças e a intenção de, através delas, abordar problemas do coletivo.

Além disso, conforme Fredric Jameson evidencia em se tratando da peça de Bertolt Brecht *Mãe Coragem e Seus Filhos* em seu livro *Brecht e a Questão do Método*

² JUDITH *stops in front of the YOUNG WOMAN*.

WALLY. She'll hev her full a fire now. [...]

JUDITH. People will stroll out here to look after work. They'll talk if you sit there. We know what she was. (SHAKESPEARE *doesn't react*.) You were out all yesterday. Did you see her hang? [...]

SHAKESPEARE. What does it cost to stay alive? I'm stupefied at the suffering I've seen. The shapes huddled in misery that twitch away when you step over them. Women with shopping bags stepping over puddles of blood. What it does cost to starve people. The chatter of those who hand over prisoners. The smile of men who see no further than the end of a knife. Stupefied. How can I go back to that? What can I do there? I talk to myself now. I know no one will ever listen. [...]

OLD WOMAN. No. Her's ugly. Her face is all a-twist. They put her legs in a sack count a she's dirty.

SHAKESPEARE. The marks on her face are men's hands. Won't they be washed away?

OLD WOMAN. She smell. She smell. (BOND, 1998, posições 1233, 1248, 1263, 1270, 1296, 1304)

(2013), podemos apontar que o conflito da peça de Bond versa não somente sobre o dinheiro, mas também sobre o capital: “dramatiza o desespero pequeno-burguês com a diferença entre capital e dinheiro” (JAMESON, 2013, posição 3654). Desse modo, Shakespeare decide por garantir não dinheiro propriamente, mas a posse das terras, capital responsável pela continuidade de seus bens.

Bond empreende um retorno épico ao período elisabetano para mostrar o processo de acumulação e de mercantilização que constituiu o capitalismo, sistema econômico naturalizado e que precisa então ser distanciado para ser combatido. Conforme denotado por Brecht, tratar de dinheiro, bolsa de valores, inflação etc. faz parte da seara do teatro épico, pois esses temas já não cabem no teatro tradicional burguês – descrito em sua constituição e crise primordialmente por Peter Szondi – e no teatro comercial, hegemônico no período anterior a 1956 na Grã-Bretanha, ambas formas rejeitadas pelos dois dramaturgos.

Na peça de Bond, Shakespeare soluciona o dilema optando pela morte e não por se solidarizar ou abrir mão de suas posses em favor da comunidade. O que pode ser tomado como um ato de covardia no âmbito da ação, no panorama mais amplo da peça, sinaliza-nos que há algo na própria estrutura socioeconômica que estabelece esse dilema e é responsável por fazer com que ambas ações possíveis para Shakespeare fossem ineficazes. A existência de cercamentos e a expulsão de camponeses estão previstas num modo de produção que caminha em direção à mercantilização e à acumulação de capital e que dará origem no século seguinte à Revolução Industrial, com sérias implicações para os trabalhadores do campo e que viviam nas comunidades “conhecidas”, descritas por Raymond Williams.

O que significa que, ao modo épico, o foco não deve recair tão somente no conflito moral no sentido tradicional em que a escolha de lados tem um impacto direto na situação dada ou que caracterizaria as personagens como “heróis” ou “antagonistas”. Não se trata aqui dos dilemas em que estavam postos os protagonistas do drama burguês para quem tomar uma decisão ou outra implicava desfechos por vezes completamente distintos. Por tratar de questões coletivas, o teatro de matriz épica repudia a figura do herói burguês tradicional.

O leitor/espectador é convidado a perceber que, ainda que Shakespeare escolhesse se colocar ao lado dos camponeses, quais seriam as chances de que ele, sozinho, conseguisse barrar tal processo? As contradições, foco do épico,

demonstram que as estruturas que precedem os indivíduos e os colocam em tais encruzilhadas é que devem ser responsabilizadas e, portanto, destruídas e alteradas. Acerca dessas agudas contradições e da alienação que os indivíduos – incluindo o próprio dramaturgo – incorporam na sociedade mercantilizada, Quarmby comenta:

No entanto, como sugerido pela peça *Bingo*, de 1974 [1973] de Edward Bond, as credenciais eticamente corretas de Shakespeare por justiça alimentar parecem menos convincentes quando consideradas ao lado da penhora das terras e engorda capitalista de empreendimentos que financiaram suas pretensões de velhice de se juntar à elite endinheirada de Warwickshire. (QUARMBY, 2015, p. 10)³

A ação do protagonista é aqui questionada, ainda que seu poder de ação individual seja menor do que havia num teatro burguês que prezava pela solução dos conflitos estabelecidos. Na peça de Bond, essa não resolução do conflito posto ocorre porque o problema constituído não diz respeito a Shakespeare somente, isto é, ao âmbito individual, e sim a uma questão de largo alcance, portanto, da ordem do coletivo. Nesse sentido, o dilema de Shakespeare – que não se constitui “herói” considerando que o épico dispensa tal categoria, em prol do corpo social – parece estar além da questão se ele poderia ou não reverter esse processo. Em verdade, sozinho certamente não poderia. Compreende-se que está sob enfoque aqui a necessidade de mudança estrutural que ultrapassa a ação individual e demanda uma empreitada coletiva de grandes proporções. Em relação a Shakespeare, enquanto emblema do artista e do cânone literário, questiona-se que lado o dramaturgo toma no imbróglio e que, no caso da peça, não é aquele das classes baixas, mergulhadas em extrema pobreza – programática dentro do sistema capitalista em nascimento – e seus derivados, como a brutal morte da Mulher Jovem.

Percebe-se que a atualidade da peça se encontra em vários temas e na forma épica adotada, necessária à abordagem teatral dos problemas do real. Dentre eles, o da responsabilidade que os indivíduos têm em relação ao coletivo, principalmente aqueles que são detentores de uma voz pública. Transpor o que se vê em cena para a realidade em que vivemos é inescapável. Nesta, o apelo comercial da prática artística, consolidado pela indústria cultural e sua prometida ascensão social, implicam

³ As Edward Bond's 1974 [1973] play *Bingo* suggests, however, Shakespeare's ethically sound food justice credentials appear less convincing when considered alongside the capitalistic land-banking and engrossing enterprises that funded his later-life pretensions to join the moneyed Warwickshire elite. (QUARMBY, 2015, p. 10)

preocupante descaso quanto a um panorama mais amplo, principalmente no que se refere aos interesses daqueles na base social, que vivem diariamente a luta de classes em sua face mais implacável.

Brecht em seu ensaio *Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade* (1967), aponta o desafio dos escritores diante da realidade e o desejo de alterá-la:

Entende-se que o escritor deva escrever a verdade no sentido de que não deva suprimi-la ou silenciá-la, nem escrever inverdades, nem curvar-se perante os detentores do poder, muito menos enganar os fracos. Naturalmente é muito difícil não se curvar diante dos poderosos e é muito vantajoso enganar os fracos. (BRECHT, 1967, p. 20)

Ao modo épico, o que ocorre na esfera socio-histórica micro e distante historicamente – Shakespeare e a comunidade de Warwickshire – pode então estar tratando da situação socio-histórica macro recente e atual. Isso não por uma suposta “universalidade” do material shakespeariano, que trataria do “humano”, e sim porque as estruturas econômicas se mantiveram e, em múltiplos sentidos, se tornaram tanto mais sofisticadas e sutis, quanto cruéis e odiosas, demandando um olhar épico que desnaturalize a pobreza estrutural e estratégica do sistema e questione a posição do artista como superior aos problemas da realidade imediata dos que estão na base e sustentam o sistema com sua força de trabalho.

O prefácio de *Bingo*

Para nossos propósitos neste artigo, convém reiterar a sempre presente discussão sobre o papel da arte e, em nosso caso, da dramaturgia e do teatro na contemporaneidade. Dialogando com Brecht, Bond, em sua introdução a *Bingo*, estabelece sua visão categórica sobre o assunto: “A arte é sempre sã. Sempre insiste na verdade e tenta expressar a justiça e a ordem que são necessárias para a sanidade, mas que são em geral destruídas pela sociedade”. (BOND, 1998, posição 703)⁴ Para ele, o artista deve utilizar de sua imaginação em benefício da justiça e somente assim ele cumpre seu papel na tentativa de alterar a realidade dada. Seu julgamento é duro no que se refere à responsabilidade que escritores e artistas têm para com a sociedade e ressalta a necessidade de um claro posicionamento e as consequências de sua inexistência: “Escritores que não se desenvolvem deste jeito

⁴ “Art is always sane. It always insists on the truth, and tries to express the justice and order that are necessary to sanity but are usually destroyed by society”. (BOND, 1998, posição 703)

se tornam fechados em fantasias privadas, experimentos de estilo, obscuridades sem retorno – eles se tornam triviais e reacionários”. (BOND 1998, posição 719)⁵

Seguindo a ideia de uma arte engajada, que se coloca à serviço da mudança social, para Bond o contrário dessa perspectiva tende a uma fuga do real, servindo, portanto, a propósitos reacionários, pois estaria descolada dos problemas gerados pela divisão de classes. Em se tratando das formas teatrais, é sabido que a dramaturgia e o teatro em meados do século XX já havia formalmente superado o drama tradicional, de inerente ilusão e efeito anestesiador e alienante, conforme discutem Peter Szondi e, sobretudo, Anatol Rosenfeld⁶. No entanto, formas e temas conservadores persistem a despeito de toda a mudança proposta por modernistas como Erwin Piscator no campo da encenação e Bertolt Brecht na dramaturgia, para ficarmos apenas em dois exemplos.

No contexto britânico do pós-Guerra, esse teatro conservador era aquele do West End de Londres, comercial. Por outro lado, o chamado *Kitchen-sink*, o realismo de pia de cozinha – cujo principal autor foi John Osborne e sua peça de 1956 *Look Back in Anger*, traduzida no Brasil como *Olhe para trás com raiva* – apesar de focar nas classes sociais mais baixas, por vezes deixava de abordar politicamente temáticas coletivas para focar conflitos interpessoais, ao modo do drama tradicional.

Augusto Boal (1931-2009), dramaturgo brasileiro contemporâneo desse momento do pós-Guerra, em seu ensaio *O que pensa você da arte de esquerda* (1968) comenta as limitações do realismo para trazer à tona os problemas estruturais das classes mais baixas:

O realismo enfrenta, de início um obstáculo principal: o diálogo não pode transcender nunca o nível de consciência do personagem; e este nada dirá ou fará que não possa ser feito ou dito na realidade desse próprio personagem. E, como na maioria dos casos, os camponeses, operários ou lumpens retratados não têm verdadeira consciência dos seus problemas – daí resulta que os espectadores ficam enfaticamente ligados a personagens que ignoram sua verdadeira situação e os verdadeiros meios de superá-la. Essas peças, portanto, tendem a transmitir apenas mensagens de desesperos, perplexidades, dores. (BOAL, 1968, p. 48)

O autor não deixa, porém, de mencionar a importância do realismo, “ainda que esta importância seja mais documental do que combativa”. (BOAL, 1968, p. 4)

⁵ “Writers who don’t develop in this way become shut up in private fantasies, experiments in style, unrewarding obscurities – they become trivial and reactionary”. (BOND, 1998, posição 719)

⁶ Para um maior detalhamento do tema, ver SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011 e ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

Inserindo-se na abertura que esse teatro realista forneceu, pode-se afirmar que a dramaturgia de Bond dá um passo adiante (“mais combativo”) ao incorporar de modo consciente e intencional muitos dos expedientes associados ao teatro épico. E seu uso, diferentemente de alguns dramaturgos britânicos que parecem ter incorporado tão somente as técnicas épicas, por vezes esvaziadas de conteúdo político, se caracterizou por explorar seu aspecto político mais candente, isto é, questionando os meios pelos quais pode-se superar os agudos problemas dos trabalhadores, engendrados pelo sistema capitalista.

Através deste teatro, Brecht condenou a forma teatral denominada por ele de “culinária”, isto é, o drama tradicional e comercial em suas convenções que contribuía e endossavam o *status quo* do capitalismo moderno. Para o dramaturgo, os expedientes formais épicos serviriam para distanciar atores e plateia e convidá-los a refletir racionalmente sobre as contradições do plano socioeconômico, escancaradas através de uma peça formalmente pensada. Considerado por muitos um teatro “cerebral”, em que o entretenimento supostamente ficaria em segundo plano, esse teatro de caráter anti-ilusionista delimitava precisamente o papel do dramaturgo enquanto pensador da realidade e desejoso de mudá-la, cujo mecanismo de ação seria o caldeirão político que o teatro poderia ser.

Bond, também teórico do teatro, propõe em seus ensaios um teatro que segue a tendência brechtiana, denominado por ele de *Rational Theatre*, Teatro Racional. De acordo com Christopher Innes (1992), o épico estava de certo modo destinado a ser incorporado mais facilmente no contexto britânico em decorrência desse teatro ter um caráter mais racional e focado no texto dramático, algo endossado por dramaturgos como Bond. Para estes, é função do teatro tratar de questões que dizem respeito à coletividade, recorrendo por vezes inclusive a expedientes extremos como em suas peças *Save* e *Lear* que abordam de modo cruel no âmbito individual a violência implacável de todo um sistema socioeconômico.

Esta perspectiva entra em choque com definições do que é arte que, seguindo os ditames tanto do conservadorismo, quanto da indústria cultural, carregam consigo uma visão predominantemente “romântica” de embelezamento e desfrute dos sentidos, fácil de vender e, portanto, alienante em relação ao que ocorre na realidade. A experiência artística e estética ficam assim assentadas em conceitos como o belo, o deleite e o entretenimento, as quais travam um verdadeiro embate com formas

artísticas que, a partir do modernismo, lidam com problemas da sociedade como a violência, a miséria e a exploração e não mais somente entretém o público e provê soluções individuais aos conflitos interpessoais que exhibe. Pelo contrário, muitas vezes incomodam exatamente por evidenciarem as contradições e escancararem a face mais terrível do sistema capitalista, algo que para muitos não é o que a arte “deveria fazer”.

Nesse contexto de expressão limitada pelos ditames do capital, a arte não poderia se expressar politicamente, sendo utilizado para tanto muitas vezes de poder político e, sobretudo, econômico para tornar tal limitação um meio de controle eficaz, considerando que as artes dificilmente conseguem se sustentar financeiramente com base apenas no engajamento do público. Nesse sentido, questionar o papel da arte, dos artistas e até dos intelectuais perante o cenário de deslumbramento e magia da indústria cultural vs. a pobreza e a morte reais das classes baixas se mostra essencial especialmente diante de um panorama de contradições escancaradas e acirramento da luta de classes. Tal debate se faz tanto mais atual, pois os problemas abordados em *Bingo* se mostram persistentes e o uso estratégico das formas artísticas, conforme praticado por Bond, pode servir de base para trabalhos artísticos questionadores também em nosso contexto que continua expulsando camponeses em prol da manutenção dos lucros dos grandes latifundiários, por exemplo.

Uso estratégico de Shakespeare

Tomando a peça que nos é objeto de estudo, percebe-se que a escolha de Shakespeare não é gratuita; pelo contrário, parece-nos estratégica, já que a ideia de assistir a um clássico, ainda que em uma releitura, se configura chamariz para o público e crítica. A aproximação gerada no leitor/espectador é logo então frustrada, tornada distanciamento ao colocar Shakespeare, diferentemente do esperado, imerso num dilema moral decorrente de uma questão primordialmente econômica.

A reversão de expectativas e seu efeito épico distanciador atinge seu auge na cena final em que Shakespeare comete suicídio. Sua última fala, truncada e confusa, questiona a sociedade que o coloca diante das terríveis consequências vivenciadas no plano individual de uma decisão de sérias implicações sociais:

SHAKESPEARE. Por quanto tempo estive morto? Quando cairei? Procurando por anéis nos dedos de mendigos. Erros ... erros ... Algo foi feito? (*Ele toma outro*

comprimido.) Anos esperando ... alimentado ... lavando os mortos ... Algo foi feito? ... Algo foi feito? (*Ele olha para o comprimido em sua mão.*) Açúcar morto. (*Ele engole.*) Algo foi feito? (BOND, 1998, posição 1662, 1670)⁷.

A frase que se repete diz respeito a se algo foi feito. Em verdade, Shakespeare reconhece que nada fez para parar os cercamentos. Para Bond, insere-se aqui a discussão sobre o dinheiro, o qual, em sua visão, na sociedade capitalista moderna engendra nos indivíduos comportamentos e atitudes: “Uma sociedade de consumo depende de que seus membros sejam avaros, ostentadores, glutões, invejosos, desperdiçadores, egoístas e desumanos. Oficialmente nós ensinamos a moralidade, mas se todos forem ‘bons’ a economia entraria em colapso. Pessoas afluentes não podem se dar ao luxo de seguir os dez mandamentos”. (BOND, 1998, posição 740, 748)⁸

Em diálogo com a obra brechtiana na peça *A Alma Boa de Setsuan* (1943), a possibilidade de ser bom e “fazer algo” é barrada pela constituição socioeconômica que impede os sujeitos de conseguirem simultaneamente exercitar a bondade e serem bem-sucedidos. Conforme comenta Agenor Bevilacqua Sobrinho sobre a peça de Brecht:

A bondade desprotegida sofre desgastes e não tem como manter-se a si sem desguarnecer o comércio. (...) A senhora Chin pontifica que ser benfeitora é incompatível com o negócio, que opera pela lógica do lucro e não tem como se sensibilizar com premências sociais e atitudes estranhas ao ramo. (...) A conexão de regras mercantis estão soldadas não por laços de solidariedade, mas por mecanismos de exclusão do capitalismo. Não é crível, porque inócuo, fazer caridade. Ela limita-se à ação individual, sem alcance para lidar com carências estruturais produzidas e mantidas pela ordem capitalista (BEVILACQUA SOBRINHO, 2016, p. 186-187).

A loucura e o desespero de Shakespeare são emblemáticos na peça por evidenciarem que ele percebe, tardiamente, qual era o seu lugar naquela sociedade, ao lado dos trabalhadores expulsos e não dos donos de terras que, para manterem seus lucros, eram coniventes com a miséria extrema de outros. O estratégico trabalho de desmistificação da figura shakespeariana cumpre na peça um papel duplo: se por

⁷ SHAKESPEARE. How long have I been dead? When will I fall down? Looking for rings on beggars' fingers. Mistakes ... mistakes ... Was anything done? (*He takes another tablet.*) Years waiting ... fed ... washing the dead ... Was anything done? ... Was anything done? (*He looks at a tablet in his hand.*) Dead sugar. (*He swallows it.*) Was anything done? (BOND, 1998, posição 1662, 1670)

⁸ A consumer society depends on its members being avaricious, ostentatious, gluttonous, envious, wasteful, selfish and unhuman. Officially we teach morality but if we all became 'good' the economy would collapse. Affluent people can't afford ten commandments. (BOND, 1998, posição 740, 748)

um lado materializa o autor, tão celebrado ao longo dos séculos e colocado quase que de modo imaterial acima dos demais e por vezes descolado do contexto elisabetano; por outro, traz à tona a realidade nua e crua, em que todos os indivíduos no sistema capitalista estão imersos em incoerências, tendo que enfrentar as condições contraditórias de sua existência e o choque entre as classes sociais.

Na peça, seu relacionamento com sua filha – ela também emblema da ganância – chama atenção, ao mostrar um lado de Shakespeare inesperado e que também distancia ao “desendeusá-lo”. O abandono do dramaturgo em relação à sua família, em especial esposa e filha, sintetiza aquilo que ocorre literalmente com os trabalhadores expulsos das terras por conta dos cercamentos e abandonados à sua própria sorte. Na obra, tanto a pobreza e a morte, quanto a loucura e o suicídio parecem denotar uma sociedade que conformam condições sobremodo degradantes, enfatizando o quanto a sociedade monetizada e, hoje diríamos, financeirizada impacta os indivíduos e os torna desprovidos de dignidade.

Aqui, o diálogo com Brecht interessa-nos na medida em que este último trata do problema de “se o homem pode ajudar o homem”. É o que evidencia Fredric Jameson apontando a questão da “tentação da bondade” em Brecht na peça *O Círculo de Giz Caucásiano* (1948), na qual “agora é a própria bondade que exerce a força daninha da tentação, que enfeitiça Grusha e está a ponto de levá-la a fazer coisas de forma totalmente contrária a seus próprios interesses e segurança pessoal”. (JAMESON, 2013, posição 4083) Na sociedade capitalista, a bondade é então “daninha”, uma tentação, diametralmente oposta aos interesses econômicos do sujeito, exatamente a encruzilhada em que se encontra Shakespeare e, por extensão, todo indivíduo que vive sob a égide da vida ditada pelas exigências do capital.

Nesse sentido, ambos dramaturgos parecem acreditar que existe um potencial de bondade no homem, seriamente deturpado na vida sob o capitalismo. Em Bond, o elemento que evidencia essa deformação é a violência, mostrada em seus extremos e de modo visceral para que seja percebido seu enraizamento na estrutura social e as formas como emerge nos indivíduos. De modo similar a Brecht, reconhece-se que os cercamentos da Inglaterra elisabetana não podem ser trazidos ao palco senão por meio do teatro épico. Isto porque o dinheiro e a morte do subtítulo não dizem respeito somente a Shakespeare – isto é, ao plano individual, como seria no drama tradicional

burguês – e sim a todos aqueles afetados pelos cercamentos – o plano coletivo, portanto da seara do épico.

Desse modo, em *Bingo*, o foco não é a biografia de Shakespeare. Para Bond, não interessam as questões particulares, se ele tinha bom relacionamento com suas filhas ou mulher, ou ainda sua relação com Ben Jonson. Estão em jogo aqui os desdobramentos de se optar por ignorar as questões sociais advindas da ordenação econômica, com vistas a preservar seu patrimônio a partir do prejuízo dos camponeses. Diz-nos o dramaturgo (BOND, 1998, posição 778): “Eu escrevi *Bingo* porque penso que as contradições da vida de Shakespeare são similares às contradições das nossas vidas”⁹.

A contradição em que se encontra o protagonista e que se mostra através de elementos distanciadores épicos devem conduzir o espectador/leitor a notar as contradições em que estamos envelopados e, mais ainda, a necessária demanda por posicionamentos no âmbito da práxis, os quais tem inexoráveis consequências, positivas ou negativas, para o indivíduo e o corpo social. A escolha de Shakespeare pela omissão, por não agir, custa-lhe sua consciência e, no limite, sua própria vida. Sua morte acaba se tornando um símbolo da morte política dos indivíduos, engolidos muitas vezes pela lógica alienante do consumo e a naturalização da desigualdade presente no sistema capitalista, na peça ainda em seu nascimento.

Bond chama a atenção para o conflito do indivíduo que se recusa a enfrentar a realidade e, no caso do artista, também a tratar dela através de sua arte. Tal fenômeno, proveniente da dissociação da arte e da política – na verdade o esvaziamento da arte de sua natureza inerentemente política – conduz à necessidade da defesa de uma “arte política” ou “engajada”. O papel da arte de denúncia, parece ser evidenciado pela própria peça de Bond que tenta alcançar esse propósito e ser ela mesma um meio para se pensar as questões econômicas que afetam a todos – principalmente aqueles que ainda hoje lutam pelo direito à terra, por exemplo – e, portanto, deveriam ser o foco de discussões e lutas. A peça do dramaturgo britânico não é de maneira alguma datada. Pelo contrário, utilizando-se estrategicamente da “isca” shakespeareana, encontra expressiva atualidade ao trazer à baila a importância da discussão dos problemas políticos e econômicos através das expressões artísticas.

⁹ “I wrote *Bingo* because I think the contradictions in Shakespeare’s life are similar to the contradictions in us”. (BOND, 1998, posição 778)

Retornar a essas obras e evidenciar seu diálogo com o tempo presente constitui-se, em nossa visão, como a melhor forma de conferir-lhe o estatuto de clássicas. Garantir o acesso universal a um capital cultural como Shakespeare, configura-se afinal como a reafirmação de um sonho – que por vezes parece utópico – de que no futuro não exista mais desigualdade social e que a atuação política seja parte indissociável da existência dos indivíduos. Quando isso acontecer não haverá mais a necessidade de se reivindicar um Shakespeare político e que dramaturgos, artistas e intelectuais chamem a atenção às questões econômicas que determinam a realidade e que, no presente sistema, desencadeiam a pobreza dos indivíduos e a alienação dos sujeitos. Até lá é premente que se advogue uma arte e um teatro comprometidos com as condições de vida dos trabalhadores e a superação de sua exploração estrutural.

Conclusão

Este artigo pretendeu refletir sobre o papel dos dramaturgos – e, por extensão dos artistas e intelectuais – diante da realidade que os circunscrevem, tomando para tanto a discussão proposta pela peça *Bingo* de Edward Bond. Apesar de escrita nos anos 1970, Bond utiliza do cânone de modo estratégico para, além de atrair público e crítica interessados na obra shakespeareana, levantar questões de relevância até hoje. Algumas delas são: as condições materiais das populações mais pobres, a possibilidade de atuação política na reversão de problemas estruturais e a necessidade de se abordar artisticamente os problemas econômicos e as contradições advindas do sistema capitalista. Ao contrário de uma perspectiva descolada da realidade ou que alia arte e mercado, Bond – utilizando-se também de um diálogo com Brecht – ressalta o compromisso que os indivíduos devem ter com as questões coletivas e a necessidade de se colocar ao lado dos trabalhadores e não da classe dominante detentora do poder econômico. Finalmente, ao trazer Shakespeare ao debate, questiona o papel político do cânone de conscientizar (ou não) as populações sobre a exploração e a pobreza a que são historicamente submetidas e que podem ser retratadas e evidenciadas através de uma arte comprometida com a mudança de tais condições.

Referências

BEVILACQUA SOBRINHO, Agenor. *Atualidade/utilidade do trabalho de Brecht: uma abordagem a partir do estudo de quatro personagens femininas*. São Bernardo do Campo: Companhia Cultural Fagulha, 2016.

BOAL, Augusto. O que pensa você da arte de esquerda? *Latin American Theatre Review*. v. 3, n. 2, p. 45-53, 1970. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/93> Acesso em: 01 dez. 2019.

BOND, Edward. Lear. In: BOND, Edward. *Plays: 2 Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*. London: Bloomsbury, 1998, p. 2-102. [Kindle Edition].

BRECHT, Bertolt. Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

INNES, C. John Arden (1930-): the popular tradition and Epic alternatives. In: INNES, C. John Arden. *Modern British Drama 1890-1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 137-156.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a Questão do Método*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. [Kindle Edition].

PASTA, José Antonio. *Trabalho de Brecht*. São Paulo: Editora 34, 2010.

QUARMBY, Kevin A. 'Bardwashing' Shakespeare: Food Justice, Enclosure, and the Poaching Poet. *Journal of Social Justice*. v. 5, 2015 p. 1-21. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/f9e4/dfde87a49cf51e40685926db0e203dd1f553.pdf> Acesso em: 05 abr. 2019.

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

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond. Knowable Communities. In: INNES, C. John Arden. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1975.