O SILÊNCIO DE ALISON

(uma nova abordagem à *Look back in anger*)¹

ANA ADELAIDE PEIXOTO TAVARES

O ferro de engomar! O que estava por trás daquele ferro? Era isso o que eu queria saber na minha tese. Só que, em vez de ir na direção da tábua de engomar, eu me apaixonei por Jimmy Porter, e deixei de lado tudo a respeito dos ferros e das tábuas de passar. Eu queria saber então tudo sobre a revolta (raiva) — a revolta masculina, para minha surpresa. Comecei a ler, escrever, mas no final, minha tese resultou num trabalho descritivo — mais um trabalho acrescido a tão vasta bibliografia sobre *Look back in anger* e sobre Jimmy Porter — o “angry young man”. Esta foi a primeira parte do meu trabalho, feita na Inglaterra, onde recolhi material crítico e de *background* histórico bastante rico sobre a peça e sobre o teatro inglês pós-guerra.

Na minha volta, tive que mudar de orientação, e fui alertada para o fato de que teria de encontrar um embasamento teórico para aplicar à minha tese. A chave para isso foi a palavra *silêncio*, palavra essa que já me perseguia desde a Universidade de Warwick, mais precisamente, o silêncio de Alison. Tanto minha orientadora (Letícia Tavares Cavalcanti), como co-orientadora (Maria das Vitórias de Lima Rocha) concordaram que esse era o caminho a percorrer. Comecei então a reler o material crítico, procurando por uma informação específica sobre o silêncio.

Os críticos dos anos 50 já reconheciam a falta de comunicação entre os personagens de *Look back in anger*. Nos anos 60, eles perceberam que Osborne usava a linguagem como “instrumento de tortura”,² enquanto nos anos 70, J. Elsom captou o “canibalismo verbal”³ de Jimmy Porter.

Mais tarde, os críticos dos anos 60 e 70 preferiram comentar sobre a linguagem e sobre *o que foi dito* (a linguagem de Jimmy), deixando para os anos 80 a percepção do silêncio, *o que não foi dito*, como elemento dramático da mais alta importância. Vozes isoladas, no entanto, notaram que a peça continha muitas pausas, reticências e silêncios.

Foi Griffiths, em 1981, quem primeiro deu uma pista para aquilo que procurava: “Essencial para a leitura da linguagem dramática é o sentido daqui-

Ana Adelaide Peixoto Tavares é professora na Universidade Federal da Paraíba.

¹OSBORNE, John. *Look back in anger*. London, Faber and Faber, 1983. Futuras referências serão abreviadas (Lbia) e inseridas no texto, com indicação da página.

²KENNEDY, Andrew K. *Six dramatists in search of a language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1976. p.204.

³ELSON, John. *Post-war british theatre criticism*. London, Routledge and Paul, 1981. p.22.

lo "Que não foi dito".⁴ Somado a esse comentário, Harold HOBSON explicou claramente o que já vinha sentindo a respeito da peça.

Existem na verdade duas peças em *Look back in anger*. Uma delas é comum e barulhenta (...), a outra é delineada na margem da primeira, e se constrói praticamente sem palavras, mas é controlada por uma imaginação favorável, que é desempenhada magistralmente, em longas passagens de dor e silêncio, por Miss Mary Ure.⁵ (atriz que se tornou mulher de Osborne)

Partindo da opinião de Hobson como ponto de referência, propus, então, estudar esta "segunda peça" em *Look back in anger*, constituída, segundo ele, "praticamente sem palavras", referindo-se claramente à "peça" de Alison Porter, e ao ponto nevrálgico do *que não foi dito*. Averiguando então o número das falas dos personagens, surgiu um resultado bastante significativo: os homens falavam duas vezes mais que as mulheres. Apesar do número das falas de Alison não ter sido tão inferior ao de Jimmy, vale salientar que, mesmo tendo o número das falas elevado (Ato I), suas falas são muito curtas e monossilábicas, abafadas pelos longos solilóquios do Jimmy.

Jimmy	265
Cliff	205
Colonel	30
Alison	235
Helena	166
Total	901

Como sugestão das minhas orientadoras li o artigo "Hearing silences" (Ouvindo o silêncio), de Ann Rosalind Jones⁶ onde ela propõe "To listen otherwise" (Ouvir de outra maneira), como método literário, baseado no artigo de Sherry A. Dranch, "Reading through the veiled text" (Ler através do subtexto), no conto de Colette chamado "The pure and the impure" (O puro e o impuro).⁷ Quando li o artigo, descobri finalmente que tinha nas mãos o assunto e o método para utilizar no meu trabalho. Dranch, dizia que:

Num texto literário, o que não é dito estabelece-se em contraste com o que é dito, daí podermos então detectar as características, os contornos, do que não é dito através da identificação dos padrões de elipses, e de uma leitura hermenêutica do estilo censurado. As elipses são a conexão e estão no estilo de Colette — o estilo subconsciente da carne — e uma obsessão proibida. O subtexto consiste, então, claramente do que não é dito, ou mais precisamente, do interdito (inter-dit: proibido) que está indicado através das elipses e metáforas, constituindo, assim, uma matriz unificadora daquilo que parece estar solto — séries de estórias, Le pur et l'impur (O puro e o impuro).⁸

⁴GRIFFITHS, Gareth. *John Osborne: look back in anger*. Hong Kong, Longman York Press, 1981. p.64.

⁵HOBSON. In: TAYLOR (ed.) *Casebook*. p.47

⁶JONES, Ann Rosalind. Inscripting femininity: french theories of the feminine. In: GREENE, G. & KAHN, C. (ed.) *Making a difference: feminist literary criticism*. London, Methuen, 1985. p.99.

⁷DRANCH, Sherry A. Reading through the veiled text: Colette's. *The Pure and the Impure Contemporary Literature (XXIV)*, 2.: 176-89; futuras referências serão abreviadas para DRANCH, com indicação da página.

⁸DRANCH. Op. cit. p.177.

O meu método estava então delineado — consistia em ler as "stage directions" (indicações de cena) da peça, à procura de indícios que descrevessem a impotência de Alison e sua incapacidade de se expressar. Associadas à Alison, encontrei palavras tais como: pausa, hesitação, silenciosamente, quase sem poder falar, pressiona a mão sobre a boca, murmurando, sussurrando, tremendo, lágrimas na sua voz, cochichando, quase inaudível, e muitas outras expressões, que indicavam a sua condição de mulher oprimida.

Seguindo as "stage directions" veio o texto propriamente dito, para o levantamento das elipses e metáforas nas falas de Alison e Helena. Fiquei surpresa em descobrir como o método proposto por Dranch se encaixava na peça e como eu agora estava a relê-la sob uma perspectiva completamente diferente das minhas leituras anteriores. Eu estava "lendo como mulher", como sugeriu Culler em seu artigo "Reading as a Woman".⁹ Foi difícil acreditar que eu estava descobrindo uma outra peça, um outro texto. Não havia mais revolta, apatia ou falta de entusiasmo e não havia mais Jimmy Porter nem seus gritos, mas muito silêncio, opressão e dominação masculina.

O levantamento das elipses de Alison teve como objetivo descobrir o *que não foi dito*; estava interessada em diagnosticar a natureza do seu silêncio, e descobrir o significado implícito das suas elipses. Descobri 50 delas, que mostravam por elas mesmas como ocorria a interrupção da comunicação de Alison, feita através de travessões —, reticências... e mudanças abruptas de assunto.

À medida que comentava as elipses, surgia claramente uma nova abordagem da peça, assim como uma nova leitura do subtexto. O que é que se podia ler entre as linhas, as pausas, e as mudanças de assunto, e, principalmente, através do silêncio de Alison? Foi possível então conceber uma nova interpretação do texto principal, sob o ponto de vista feminino.

Utilizei o mesmo procedimento com Helena, para saber se ela também usava o padrão das elipses como forma de facilitar a expressão dos seus sentimentos. As elipses de Helena somaram um número bem menor — 31, e foram utilizadas de forma bem diferente das de Alison. Helena não tinha medo de falar; ela utilizava elipses como meio de comunicação, mas suas elipses apontavam o seu papel específico na peça, o de contraponto (*foil*). Substituindo Alison como esposa, Helena adotou o seu estilo, cultivando essas elipses, mas de forma distinta; a comunicação interrompida ocorria como resultado da sua autocensura — ou hesitação, mesmo assim, com menos intensidade e frequência do que as de Alison.

Uma análise comparativa dos dois padrões revelou linhas paralelas, e fatos novos emergiram, como, por exemplo, o de que o silêncio de Alison, expressado por elipses, resultou de um material censurado, que teve que ser decodificado. Helena, por sua vez, precisou usar elipses em raras ocasiões, isto pelo fato de ser direta e articulada, para não dizer agressiva. Se considerarmos que Helena admitiu abertamente: "Eu sempre quis você — sempre!"

⁹CULLER, Jonathan. *On deconstruction: irony and criticism after structuralism*. London Routledge and Kegan Paul, 1983, p. 43-64. A referência é na página 43.

(Ato III, cena I, p.86), então seja lá o que disse *antes*, foi real e verdadeiramente elíptico.

A partir do momento que foi decodificado o *que não foi dito*, fez-se necessário descobrir o *que foi dito e como foi dito*. Surgiu o segundo padrão, ou seja: as metáforas. Holman forneceu o embasamento teórico através de um exame do "tenor" e do "vehicle" das metáforas.¹⁰ "Tenor" é a idéia comum atrás de um grupo ou família de imagens; enquanto o "vehicle" é a forma utilizada para expressar essa idéia comum. Apesar dos "vehicles" serem variados em número e forma, eles pertencem a três grupos principais ou "tenors", como metáforas referentes a animais, lutas e fogo.

As metáforas de animais mostram como a relação de Alison com Jimmy pode sobreviver somente nesse nível — o animal — através do jogo de fuga e da fantasia dos ursos e esquilos. No plano da emoção eles podem estar juntos, conviver em entendimento mútuo; já quando retornam à razão e à realidade — no plano intelectual — a relação se torna caótica e existe conflito até mesmo no plano sexual. As metáforas de animais e lutas às vezes aparecem juntas, como se ambas representassem o conflito entre emoção e razão, faculdades essas que estão relacionadas a Jimmy e Alison, respectivamente.

O terceiro grupo é o das metáforas do fogo. Este grupo alcança aqui um veículo inesperado, pelo fato de Alison usar termos correlatos, tais como *cintilante* e *brilhante*, seguido de referências mais precisas tais como *flamejante* (flaming) e *abrasador* (burning). Sem dúvida, tais referências são extensões das anteriormente mencionadas, referindo-se às paixões animais que levam ao conflito sexual e que são consumidas pelo fogo. Acredito que aqui seria ocasião oportuna de citar Jimmy Porter, pelo menos uma vez, pelo fato de que, em suas palavras, existe a essência da metáfora do fogo na peça como um todo: "(...) Posso até escrever um livro sobre nós todos (...) escrito em chamas, a uma milha de altura, mas não será concebido em tranquilidade, apanhando 'daffodils' com Auntie Wordworth. Será escrito sob o fogo, e sangue, Meu sangue". (Lbia, p.54)

O fato da revolta masculina de Jimmy arder é até contagioso, porque Alison também utiliza essa imagem do fogo com bastante frequência em oposição à Helena, que não a utiliza uma vez sequer.

Alison supera Helena também no uso das metáforas, isto porque Helena quase não precisa de subterfúgios para expressar seus pensamentos. Helena é racional demais para se deixar levar pelo seu lado "animal": definitivamente ela pertence à classe alta, apesar do seu romântico e proletário interlúdio com Jimmy.

Alison é exatamente o oposto. Reprimida e oprimida pela linguagem falocêntrica do marido, ela só poderá expressar-se através de fragmentos de frases, gestos de inibição, e, através do *silêncio*. Ela usa a linguagem como um poeta a usaria, *metaforicamente*. E a verdade a seu respeito emerge na qualidade de suas metáforas: a sua "vida animal" — emocional — controla o seu intelecto, e, se ela vive em condições submissas e desagradáveis, ela pode, pelo menos, usufruir, parcialmente, a vida dos sentidos a qual divide com

Jimmy, quase que esquecendo dos privilégios sociais que um dia teve e agora já não importam mais.

Concluindo, proponho uma nova perspectiva para exame e interpretação da peça de Osborne, que agora revela-se como um documento preconceituoso, de um misógino não assumido dos anos 50: o que fiz foi analisar o procedimento do trabalho; enfatizando a importância de Helena, como uma mulher articulada, se comparada à silenciosa Alison, fazendo-se necessária sua presença para traçar o caminho de volta de Alison e de sua eventual capacidade de se comunicar.

Propus uma leitura feminista — "ler como mulher" — (reading as a woman) assim como Culler sugeriu. Considero também, como futuros campos de estudo, a análise dos personagens femininos nas peças seguintes de Osborne, para assim verificar se elas aderem ao padrão silencioso de Alison ou ao articulado de Helena.

Entretanto, o mais importante em todo esse processo de estudo foi perceber um texto literário sem ser através dos olhos de outras pessoas, mas dos meus próprios; ler segundo meu aprendizado de vida, minha experiência e minha capacidade, adquiridas através da dor de também ter sido um dia como Alison, e, agora, livre para considerar o "Som do silêncio" (The sound of silence) e o que nele se esconde — opressão de um lado, e o oprimido do outro. Depois de tudo, esta é a visão final que o espectador tem daquele sótão vitoriano — Jimmy e Alison abraçados e silenciosos — compartilhando, junto com o público, o silêncio maior do final da peça, visão essa que nos lembraria aquela do não mais feliz príncipe da Dinamarca, Hamlet, cujas últimas palavras foram "O resto é silêncio!" (The rest is silence!).¹¹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROW, John Russell. (ed.) *Modern british dramatists: a collection of critical essays*. New Jersey, Prentice-Hall, 1968.
- CAMERON, Deborah. *Feminist & linguistic theory*. London, Macmillan, 1968.
- CULLER, Jonathan. *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*. London, Routledge & Kegan Paul, 1983.
- DRANCH, Sherry A. Reading through the veiled text: Colette's the pure and the impure. *Contemporary Literature*, 24(2) 176-89.
- ELSOM, John. *Post-war british theatre: criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- GREENE, Gayle & KAHN Coppel (ed.). *Marking a difference: feminist literary criticism*. London, Methuen, 1986.
- HUMM, Maggie. *Feminist criticism: women as contemporary critics*. Great Britain, The Harvester Press Limited, 1986.
- KENNEDY, Andrew K. *Six dramatists in search of a language*. London, Cambridge University Press, 1976.
- KRAMARAE, Cheris & TREICHLER, Paula A. (Comps). *A feminist dictionary*. London, Pandora Press, 1985.

11. LOTT, Bernard. (ed.) *William Shakespeare — Hamlet*. London, Longman Group Limited, 1968. p.233.

¹⁰HOLMAN, C. Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis, Bobbs Merrill educational Publishing, 1980. p.264.

- OLIVIER, Christiane. *Os filhos de Jocasta*. Porto Alegre, L & PM, 1986.
- OSBORNE, John. *A better class of person! an autobiography 1929-1956*. London, Faber & Faber, 1981.
- . *The entertainer*. London, Faber & Faber, 1986.
- . *Inadmissible evidence*. London, Faber & Faber, 1982.
- . *Look back in anger*. London, Faber & Faber, 1983.
- . *A patriot for me and A sense of detachment*. London/Boston, Faber and Faber, 1983.
- . *A subject of scandal and concer*. London, Faber & Faber, 1972.
- RÊGO, Maria Teresa Montenegro Silva. *Estrutura e apresentação de dissertação e tese*. João Pessoa, ed. Universitaria — UFPb , 1983.
- RICH, Adrienne. *Of owman born: motherhood as experience and institution*. Great Britain, Virago, 1986.
- SHOWALTER, Elaine. *The new feminist critics: essays on women, literature and theory*. London, Virago Press, 1986.
- TAYLOR, John Russell. (ed.) *John Osborne: look back in anger: a selection of critical essays*. London, Macmillan Press Ltd, 1982. (Casebook series).
- *Anger & After: a guide to the new british drama*. London, Methuen, 1978.
- TRUSSLER, Simon. *The plays of John Osborne*. London, Victor Gollancz, 1969.
- WANDOR, Michelene. *Look back in genger*. London, Methuen, 1987.