

DO PROFANO AO SAGRADO: UMA LEITURA DOS ESPAÇOS DE A VOLTA AO LAR (1965), DE HAROLD PINTER

Júlio Lopes Cruz*

juliocruz.201748577@uemasul.edu.br

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Gilberto Freire de Santana**

gilbertosantana@uemasul.edu.br

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Antônio Coutinho Soares Filho***

coutinhofilho70@gmail.com

Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão

Resumo: Este artigo consiste numa análise da peça *A volta ao lar* (1965), do dramaturgo inglês Harold Pinter. Nesse sentido, o trabalho tem como objetivo abordar questões referentes ao profano e ao sagrado a partir dos espaços expostos no drama, bem como apresentar possíveis características do Teatro do Absurdo na obra de Pinter, articulando diálogos diversos com outros elementos, tais como, a transgressão e a figura do feminino. O estudo é embasado nas contribuições teóricas de Bachelard (1998), Coutinho (2015), Cunha (2004), Eliade (2018), Enoque; Borges; Borges (2016), Esslin (2018), Marinho (2016), Mielietinski (1987), Nora (2012), Oliveira (2001) e Santos (2017). Para tanto, a pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, constitui o percurso metodológico do artigo. Assim, o presente trabalho procura contribuir significativamente com os estudos críticos e literários, com ênfase à dramaturgia. Entre letras que transgridem, Harold Pinter desafia e supera padrões impostos.

Palavras-chave: Espaço; feminino; sagrado e profano; Teatro do Absurdo; transgressão.

* Mestrando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – PPGLe-UEMASUL. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA. Licenciado em Letras pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL). Professor da Rede Municipal de Ensino de Porto Franco – MA. Membro do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos de Imperatriz (GELITI).

** Doutor em Letras, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011). Mestre em Letras, Teoria Literária, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001), graduado em Comunicação Social - Jornalismo, pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (1981). Professor Adjunto IV da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL), coordenador e professor permanente do Curso de Mestrado em Letras da UEMASUL, docente permanente do Curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA). Membro do Grupo de Estudos Literários e Imagéticos de Imperatriz (GELITI).

*** Doutor em Literatura (Universidade Federal do Norte do Tocantins – UFNT/Campus Araguaína). Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-SP). Professor da Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL) e Técnico em Assuntos Educacionais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA).

1 Um breve contexto da obra pinteriana

O teatro sempre foi mais que a mera palavra. Somente a linguagem permite a leitura, mas o verdadeiro teatro só pode se manifestar na execução do espetáculo (Esslín, 2018, p. 282).

O século XX foi marcado por intensas crises econômicas, políticas e sociais. Guerras assolararam potências, países foram divididos a reboque das disputas imperialistas do pós-guerra, jovens foram às ruas exigir o cumprimento de direitos básicos para garantia da dignidade à vida humana. Propagou-se, em muitas nações, a importância da manutenção da liberdade de expressão, de religião e de opinião. Atos contra o racismo, por uma educação de qualidade e pelo reconhecimento dos direitos das mulheres nortearam as discussões em voga.

São heranças do século passado, ainda, o progresso científico, inovações de ideias e tecnologias, principalmente, a cada crise vencida como, por exemplo, a Primeira e a Segunda Guerra Mundial, desastres econômicos, epidemias, mudança de valores e governos ditoriais. Foram questionados determinados princípios apresentados como ultrapassados em um mundo em constantes mudanças. O predomínio do patriarcalismo, o não acesso ao poder por parte da população feminina, sobretudo as mais pobres, a marginalização de grupos taxados de inferiores e minoritários passam a ser discutidos.

Todo esse contexto se reflete na produção literária contemporânea, fazendo surgir, por conseguinte, novos modos de escrever. Dessa maneira, autores, incluindo dramaturgos, debatem novas ideias e passam a colocar em tendência temas da atualidade capazes de ecoar reflexões em seus espectadores/leitores. No campo teatral, chama atenção aquela vertente que ficou conhecida como Teatro do Absurdo, que suscitou ataques, sendo suas obras adjetivadas como bobagens e dramas incompreensíveis (Esslín, 2018).

Nota-se, nessa poética dramática, uma quebra de paradigmas, pois a dita *boa peça* sempre contou com enredos comerciais e a presença de grandes celebridades, porém começou a perder espaço para as *novas peças*¹, uma vez que a novidade que invadia os palcos dos grandes teatros parecia representar os desejos dos jovens da

¹ Peças do Teatro do Absurdo escritas, de acordo com os críticos da época, sem a devida observância aos critérios estabelecidos pelo drama convencional como, por exemplo, uma história habilmente construída, personagens reconhecíveis, começo e fim, dentre outros aspectos.

época, sonhadores de um mundo em avanço e, principalmente, de dias melhores. Nasce, dessa forma, o Teatro do Absurdo com um enfoque ao íntimo do indivíduo, em que suas angústias, seus desejos e segredos são sufocados entre expressões e murmúrios monossilábicos circulantes em um meio social desarmonioso, caracterizado, especialmente, por personagens perdidas e humilhadas por forças misteriosas. Cunha (2004, p. 12), ao discutir acerca do Teatro do Absurdo, assevera que essas peças trazem à baila “a incomunicabilidade entre os seres humanos e o convencionalismo destruidor da sociedade moderna”.

Nessa vertente do texto dramático inglês, considerada antiliterária por seus percussores, destaca-se Harold Pinter², escritor de vários dramas de sucesso, dentre eles, *A volta ao lar* (1965), objeto deste estudo, encenada nos principais teatros de Londres e de outros países além-continente europeu. No Brasil, a peça estreou em 1967, na cidade do Rio de Janeiro, no Teatro Glaúcio Gil, sendo o espetáculo dirigido por Fernando Torres, e com o seguinte elenco: Fernanda Montenegro (Ruth), Ziembinski (Max), Sérgio Brito (Lenny), Paulo Padilha (Teddy), Derloges Caminha (Sam) e Cecil Thiré (Joey).

Santos (2017) destaca que o lançamento de *A volta ao lar* (1965) encontrou uma forte perseguição na cidade de São Paulo, ao ter que se defrontar com a censura paulistana, fruto do golpe militar de 1964, sendo encenada apenas no ano de 1968, com a seguinte mudança de atores: Luiz Linhares (Lenny), Silvio Rocha (Sam), Serafim Gonzales (Joey) e Jairo Arco e Flexa (Teddy). As apresentações realizaram-se no Teatro Maria Della Costa.

Contando com um único cenário, a casa da família, e a menção a outro espaço, uma residência em terras norte-americanas, a peça, em dois Atos, centra-se no regresso de um dos filhos do Sr. Max, Teddy, que retorna acompanhado de sua esposa, Sra. Ruth, vindos de férias dos Estados Unidos da América. Moram, ainda, na residência Lenny, Joey e Sam.

Diferentemente do mito bíblico do filho pródigo³ que volta à casa do pai com comemorações e um novo aceite, integrando-o novamente ao seio familiar, à volta ao

² Nasceu em 1930 em Hackney, no leste de Londres, filho de um judeu, escreveu poesia e desempenhou o ofício de ator adotando o pseudônimo de David Baron. Começou a produzir peças no ano de 1957 e além de *A volta ao lar*, é autor de vários textos teatrais famosos, dentre os quais: *O amante (The Lover)* em 1963, *Um para o caminho (One for the road)* em 1984, dentre outros vários dramas. É Nobel de Literatura (2005).

³ O mito bíblico do pai e seus dois filhos (Lc 15, 11-32) apresenta “a ação do pai que não mede seus movimentos para expressar a alegria pela volta do filho [o pródigo]” (Bíblia, 2014, p. 1276).

lar do filho pródigo pinteriano, Teddy, passa a expor ainda mais rancor e inveja, destoando, assim, do simbolismo sacro de *família* e de *lar*. Corroborando, portanto, com a hipótese de que possa haver dois espaços distintos na obra: a casa paterna como um espaço profano e a morada do filho afastado de seu berço, longe da primeira, como uma espécie de espaço sagrado. Sendo assim, pretende-se com este artigo propor uma leitura da peça *A volta ao lar* (1965) – *The Homecoming*, no original –, de Harold Pinter, a partir dos ambientes em que as personagens transitam e articulando diálogos com outros elementos, tais como a transgressão e a figura do feminino.

2 Um enredo de pausas e silêncio

Entre o abrir e o fechar das cortinas, *A volta ao lar* (1965) é um enredo de memórias e segredos, de poder e traição, de pausas e silêncios, assim como do dito e do não-dito. Acerca do espaço, as didascálias que caracterizam o cenário da peça indicam um ambiente familiar: “Uma casa velha na zona norte de Londres [...] A parede ao fundo, que deveria ter uma porta, foi removida. [...] Porta da frente à direita. [...] Duas grandes poltronas” (Pinter, 2007, p. 33). Evidencia-se, dessa forma, um ambiente amplo, antigo e incompleto. Incompletude esta evidenciada pela porta removida, podendo significar a falta de saída ou de entrada de algo, especialmente, no que toca aos conteúdos subjetivos dos habitantes da casa.

A ação dramática se inicia ao anoitecer com a presença de Lenny, sentado em um sofá na sala, e do viúvo Max, vindo da cozinha. Este primeiro caminho percorrido pelo patriarca Max – cozinha-sala – parece indicar a falta de algo/algum naquele ambiente, característica de uma incompletude que será manifestada, ou pelo menos entendida, no avançar do drama, qual seja: a inexistência de uma figura feminina, conforme a configuração de uma tradicional família inglesa. Os primeiros diálogos da peça são marcados por ofensas, piadas e, sobretudo, por pausas na comunicação entre o pai Max e o filho Lenny:

MAX: O que é que você fez com a tesoura? (Pausa.) Eu disse que estou procurando a tesoura. O que é que você fez com ela? (Pausa.) Não ouviu não? Quero cortar um negócio do jornal.

LENNY: Estou lendo o jornal.

MAX: Não é desse. Esse daí eu nem li. Estou falando do jornal do domingo passado. Tava dando uma olhada nele lá na cozinha. (Pausa.) Não está ouvindo o que eu estou falando? Estou falando com você! Onde é que meteu a tesoura?

LENNY (Levantando a cabeça, calmamente.) Por que você não cala essa boca, hein, ô puto velho?
(Max levanta a bengala e aponta pra ele.)
MAX: Não fala assim comigo. Estou te avisando. (Senta na poltrona grande.)
(Pinter, 2007, p. 37).

Adiante, Max, autoritário, rememora o seu passado glorioso na marinha britânica, assim como alguns amigos e a sua fama no trato com os cavalos de corrida. Dessa forma, a posição autoritária de Max é sustentada por seus grandes feitos resguardados em sua memória, visto que

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer ‘suspender’ o voo do tempo. Em seus mil alvóculos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço” (Bachelard, 1998, p. 28).

Rapidamente, muda-se de assunto, e entra em cena Sam, motorista e irmão de Max. Neste ponto do drama, o patriarca desconfia de que seu irmão seja homossexual: “Engraçado é que você nunca se casou. Um homem com tantas qualidades. (Pausa.) Não é mesmo? Um homem como você?” (Pinter, 2007, p. 47). Sam, por sua vez, reage com respostas breves e constantes pausas. Nota-se, dessa forma, que o texto dramático de Harold Pinter recorre a um permanente jogo de disparates, bem como da mudança contínua de assuntos, o que consequentemente proporciona às personagens a possibilidade de evitar a comunicação com o outro (Esslín, 2018).

Assim, é notório que os textos do Teatro do Absurdo, principalmente os do *drama pinteriano*, trabalham com uma comunicação rápida, emitindo verbalmente apenas o necessário, exigindo, por conseguinte, de quem assiste/lê uma atenção para o *não-dito*, isto é, para aquilo que é expresso por meio de movimentos e posições corporais das personagens, como, por exemplo, o sentar-se em uma determinada cadeira que esteja em um ponto de destaque ou de inferioridade ao redor de uma mesa em uma determinada reunião.

Santos (2017, p. 31) recorda que “O diálogo pinteriano é uma de suas características mais marcantes [das obras do Teatro do Absurdo], pois deixa em evidência o conflito que ocorre no palco. A linguagem utilizada pelas personagens é extremamente truncada”. As pausas e os silêncios representam o *não-dito que muito diz*, as oportunidades de se esquivar de um problema, de induzir o outro ao erro e,

ainda, tentativa de intimidação daquele que aparenta ser menor. Nesse sentido, Oliveira (2001, p. 48) enfatiza que as personagens de Harold Pinter

procuram estabelecer invariavelmente algum tipo de domínio sobre o outro. Cada afirmação revela o desejo de ganhar o território. A maior parte do diálogo nas peças de Pinter é desfamiliarizado, os personagens se deleitam em ambiguidades, jogos de palavras, evasões e afirmações *non sequitur* (afirmações que estabelecem uma relação ilógica com a anterior falsa conclusão, falsa ilusão). O diálogo serve não para descobrir e expor a verdade, mas para disfarçá-la obscurecendo a fronteira entre verdade e ficção. Tal efeito é aumentado por perturbações na sequência natural do diálogo. As inúmeras pausas e silêncios no decorrer da peça determinam o ritmo que reflete o estado psicológico dos personagens. Esses silêncios e pausas estendem o momento presente de forma a chamar a atenção para a imagem visual no palco e sugerem que há mais do que aquilo que está sendo dito.

Ainda no início da peça, é apresentado Joey, outro filho de Max e praticante de boxe. Há, novamente, uma conversa rápida e logo o lutador sai para o quarto. Enquanto isso, Sam e Lenny permanecem na sala e insinuam a existência passada de um caso amoroso entre Jessie e Mac, ex-esposa e amigo de Max, respectivamente. Este diálogo sofre interrupção, ocorrendo, assim, uma lacuna premeditada no *texto pinteriano*, mas que em um determinado momento do drama será retomado.

Posteriormente, dá-se um salto temporal, outra característica das peças do Teatro do Absurdo, o que é evidenciado por meio de *blecautes* sugeridos nas rubricas do drama. No voltar das luzes, este tempo transcorrido é entendido com o retorno de um filho à casa paterna juntamente com sua esposa. Surgem, assim, Teddy e Ruth. O casal advém de terras norte-americanas com a pretensão de passar alguns dias na residência britânica. Sugere-se, dessa forma, a figura do *filho pródigo* que, ao contrário da parábola cristã, não é recebido com festividades, mas com desprezo e inveja por parte dos seus, principalmente, de seu próprio pai.

3 O lar britânico de Max: evidências de um espaço profano

Ao retornarem ao recinto inglês, Teddy impressiona-se com o fato de a mesma chave ainda abrir a porta da residência, algo que é destacado com uma pausa posta entre suas falas: “Teddy: Bem, a chave funcionou. (Pausa.) Não mudaram a fechadura. (Pausa.)” (Pinter, 2007, p. 54). Ao passarem pelo portal, nota-se um retorno a um ambiente já conhecido em que as memórias pretéritas se cristalizam e

encontram refúgio (Nora, 2012). A porta é o acesso desses sujeitos a um determinado local, podendo ser entendido como “a descontinuidade presente entre dois espaços, delimitando a fronteira/limiar destes dois mundos” (Enoque; Borges; Borges, 2016, p. 31), quais sejam: o sagrado e o profano, sendo o primeiro representado pelo lar britânico, e o segundo o lar que Teddy constituiu em terras estrangeiras.

Sendo noite, todos da casa estão dormindo, e o silêncio impera. Teddy admira a mobília da casa e sugere que Ruth se acomode na poltrona do patriarca. Neste instante, se prevê um possível futuro reservado a Max, qual seja: o patriarca cederá o domínio do lar à inigmática figura feminina. Como um bom observador, o *filho pródigo* pinteriano nota a ausência de uma parede da sala, tornando o local, por conseguinte, desigual em relação ao tempo em que ali residiu.

Teddy convida sua esposa para descansarem em seu quarto, no entanto, é rapidamente respondido de maneira negativa. Assim como em outras peças suas, Harold Pinter propõe este local como um ponto de proteção, isto é, em meio a tantas forças oportunistas que emanam naquela sala – um local público da residência –, o dormitório – como um local fechado – configura-se como um espaço de consolo e refúgio, tal como na narrativa de André, o *filho pródigo* de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar : “o quarto é inviolável; o quarto é individual, é um mundo, quarto catedral” (Nassar, 2021, p. 7), recorrendo a teoria de Bachelard acerca da poética do espaço: “Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. Algo fechado deve guardar as lembranças, conservando-lhes seus valores de imagens” (Bachelard, 1998, p. 25).

Ruth sai em busca de ar fresco, enquanto o esposo permanece na sala. Teddy observa a amada por uma janela e quando retorna seu olhar para a sala, depara-se com o seu irmão Lenny. Ambos têm uma conversa de respostas rápidas e cortadas por pausas:

TEDDY: Olá, Lenny.
LENNY: Olá, Teddy.
TEDDY: Não ouvi você descendo a escada.
LENNY: Eu não desci. (Pausa.) Durmo aqui embaixo agora. Naquela porta. Arrumei ali uma espécie de estúdio; cantinho de trabalho e quarto de dormir. Naquela porta ali, sabe! [...]
TEDDY: Eu resolvi voltar, ficar uns dias.
LENNY: Ah, é? Resolveu?
TEDDY: Como é que está o velho?
LENNY: Vendendo saúde. (Pausa.) (Pinter, 2007, p. 60-61).

Percebe-se um diálogo cauteloso em que palavras cuidadosamente premeditadas revelam um jogo de domínio de si próprio, pois com apenas um deslize pode-se entregar os desejos mais íntimos, bem como perder o controle da situação, deixando, por conseguinte, vir à tona segredos invioláveis. Harold Pinter, e outros precursores do Teatro do Absurdo, inovam na lida com o texto dramático ao promoverem uma nova dimensão do palco ao colocar a ação em contraste com a fala (Esslín, 2018).

Após Teddy subir as escadas rumo aos seus aposentos, há um novo instante de silêncio e algumas luzes apagam enquanto outras reluzem. Ruth encontra Lenny, parecendo que eles compactuam os mesmos desejos e mistérios ao conversarem de uma forma bem mais amigável:

LENNY: Boa noite
RUTH: Bom dia, eu acho.
LENNY: Tem toda razão. (Pausa.) Meu nome é Lenny; e o seu?
RUTH: Ruth. (Ela senta, levanta a gola do casaco sobre o rosto.)
LENNY: Frio?
RUTH: Não, obrigada (Pinter, 2007, p. 64).

As palavras frias cedem lugar a falas confortáveis e sedutoras nas quais ambos se permitem conhecer melhor um ao outro. Lenny descobre que a mulher com quem conversa é esposa de seu irmão Teddy e, propositalmente, busca informações precisas de um passeio que o casal realizou em Veneza antes de retornar ao seio da família. Nota-se, mais uma vez, que acontecimentos passados são constantemente rememorados no decorrer do drama.

Neste ambiente de intrigas e de luta pelo poder, Lenny encobre seus próprios podres com o intuito de buscar algo que possa incriminar a quem considera como adversário ao utilizar, por vezes, elogios enganosos: “Foi sempre o meu irmão preferido, o velho Teddy, sabia? Pode acreditar. Nós temos o maior orgulho dele” (Pinter, 2007, p. 54). O irmão mostra a sua face doce e atenciosa, mas, na realidade, por debaixo da couraça alva de cordeiro esconde-se uma verdadeira alma lupina, deixando escapar a inveja que sente por Teddy ser tão sensível, enquanto ele tem tendência à rudeza.

Lenny e Ruth ingerem bebida alcoólica, propiciando um clima sedutor. O homem alerta e diz que a moça já bebeu o suficiente, ao que ela dispara: “Mas não na minha, Leonardo. (Pausa.)” (Pinter, 2007, p. 71). A cativante mulher dá sinal da completude e intimidade que aquele lugar haverá de vivenciar novamente ao pronunciar o nome

Leonardo, algo que só poderia ser dito pela matriarca do clã. Indo na contramão do mito bíblico da criação do mundo, no texto dramático de Pinter, sobretudo neste novo início promovido pela chegada de Ruth, é a mulher quem tem o poder de nomear.

Neste quadro, vê-se que Ruth tenta a todo custo conquistar o homem ali fragilizado pelo desejo. Quando quase entregue àquela que o estava encantando entre goles e risos, surge o pai Max. Lenny, imediatamente, improvisa uma desculpa dizendo ser sonâmbulo.

Os ânimos se acalmam na residência. Há um novo blecaute. Ao acender das luzes, aparecem em ação Joey e Max. O patriarca revela que se sente mais à vontade na cozinha, isto é, o local de rememoração de sua ex-mulher. Após uma conversa com o filho Joey, o patriarca flagra Sam limpando o seu cômodo predileto, causando, dessa forma, um grande conflito. Eliade (2018, p. 26) afirma que “para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro⁴: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa”, mas faz uma ressalva: “Existem, por exemplo, locais privilegiados, qualitativamente diferentes aos outros: a paisagem natal ou os sítios dos primeiros amores, ou certos lugares na primeira cidade estrangeira visitada na juventude” (Eliade, 2018, p. 28).

Tradicionalmente, as sociedades com valores patriarcais impuseram normativas que se perpetuaram em variadas culturas e realidades, sendo o espaço da cozinha um lugar de servidão e de preparo do alimento da família. Neste caso, a cozinha se tornou um ambiente marcadamente feminino. Possivelmente, por ciúme e zelo, Max gostava daquele recinto, uma vez que lá era o local em que, simbolicamente, ele preferia que sua amada estivesse. A partir do viés da psicanálise, entende-se que “a cozinha simbolizaria o local das transmutações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior” (Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 248).

Ao retornar à sala, mordendo os nós dos dedos como de costume, Teddy apresenta-se diante do pai. Espantado, o dono da residência vira-se para Sam e o interroga: “Você sabia que ele estava aqui? (Pausa.) Eu perguntei se você sabia que estava aqui?” (Pinter, 2007, p. 79). Nota-se que “Em suas peças, o autor costuma cercar essas perguntas de um certo suspense, um clima de expectativa não muito bem definido e, acima de tudo, uma poética atmosfera de medo (Marinho, 2016, p.

⁴ O homem não religioso, envolvido por sua individualidade constante, de acordo com o estudioso Mircea Eliade transita apenas por um determinado ambiente, não conseguindo identificar outro, ou seja, o sacro.

11). O patriarca, por sua vez, exala raiva. Como *um ladrão* que adentra a casa sem qualquer aviso prévio, o *filho pródigo* tenta se explicar, no entanto, o pai desmoraliza Teddy e Ruth, ao esbravejar nomes ofensivos, como, por exemplo, *vacas e porcas*. Entre gritos e pausas de Max, é possível verificar uma dessacralização do ambiente a partir da ruptura entre os familiares. Dessa forma, o teatro de Pinter propõe uma desconstrução do convencional, ou seja, ele quebra expectativas.

Ao rir da profissão de Teddy – filósofo –, Max agride Joey e o seu irmão Sam com sua bengala, caindo no chão e reerguendo-se aos poucos. Há, mais uma vez, um silêncio que “é prelúdio de abertura à revelação [...] O silêncio envolve os grandes acontecimentos” Chevalier; Gheerbrant, 2020, p. 913-914) como é apresentado no tópico a seguir.

4 Entre segredos e revelações: profano e sagrado se distinguem

O Ato II de *A volta ao lar* (1965) inicia com um instante agradável e aparentemente familiar. Numa tarde, pós-almoço com os seus familiares, Max tece *elogios* à Ruth, a qual retribui com *sinceros agradecimentos*. Com um viés patriarcal, o chefe da família chega a supor que a nora seja uma boa cozinheira ao rememorar, novamente, a presença de Jessie:

MAX: Puxa, há muito tempo a família não se reunia toda assim. Ah, se a mãe de vocês estivesse viva. Hein, o que é que você diz, Sam? O que é que Jessie diria se estivesse viva? Sentada aqui com os três filhos. Três bonitões, homens feitos todos. E essa belezoca de nora. Jessie estaria aí mimando eles, estragando eles, você não acha, Sam? Ah, na certa ela estava aí beijando, arrumando, brincando, contando histórias pra eles – e fazendo cosquinhas neles, como ela gostava –, ah, ela ia ficar histérica vendo eles aí. (Para Ruth) [...] ela era a espinha dorsal desta família. [...] Nunca a deixei de bolso vazio. Uns trocados ela sempre tinha (Pinter, 2007, p. 88).

Os dizeres e os olhares merecem atenção para que se possa traçar a ideia de um ambiente profanado, marcado por injúrias, inveja, individualismo e pelas práticas persuasivas praticadas por seus habitantes. Max, ardiloso, qual a serpente edênica, seduz pelo discurso, iniciando sua fala com um tom nostálgico ao evidenciar uma possível tristeza que sente, a saber: a partida de sua amada. Com o objetivo de dar credibilidade a sua fala, direciona o seu discurso ao irmão Sam, que mais do que

qualquer membro da família, conhece o seu passado. O motorista nada responde e o patriarca continua a verbalizar os seus pensamentos.

Embora ausente fisicamente, a coluna de sustentação da casa é a figura de Jessie, a bondosa mãe que servia aos filhos com carinho e zelo. Dessa forma, a mulher seria o feminino acolhedor e consolador, que beija, estraga, ou seja, a *mimadora*. O masculino e o feminino parecem completar tudo aquilo que um lar tradicional necessita. As palavras de Max, possivelmente, seriam a desculpa por ser um tanto rancoroso e brigão, pois o carinho a ser oferecido é característico da mãe.

A oratória do pai de Teddy não é um conjunto de meras palavras, ao contrário, são destinadas àquela que completaria o vazio daquele lá, ou seja, para Ruth. Se a ex-mulher era a coluna de sustentação que a casa perdeu, a esposa de Teddy é a peça que reconstrói a estrutura perdida. Para tanto, Max oferece dinheiro para sua nora como forma de compensação por suas grosserias, como ele fazia com a esposa, que sempre tinha alguns trocados no bolso.

Após tentar convencer Ruth com saudosas lembranças, Max entra em conflito com seu irmão novamente, chamando-o de *vagabundo*, *veado preguiçoso* e, até mesmo, de *incapaz*. Percebe-se a estruturação do *texto pinteriano*: uma sucessão de conflitos e de múltiplos diálogos rápidos. Em seguida, é revelado que a mulher de Teddy trabalhava como garota de programa. Isto se dá após o patriarca fazer várias perguntas procurando entender como o casal havia se conhecido e o motivo de não ter se dado uma festa de casamento. Ao abençoar a união do filho Teddy com Ruth, há a revelação, se formando, assim, o fio condutor do término da peça:

MAX: Mas você é uma mulher encantadora. (Pausa.)
RUTH: Eu era...
MAX: O quê? (Pausa.) O que ela disse? (Todos olham para Ruth.)
RUTH: Eu era... diferente... quando conheci Teddy... antes.
TEDDY: Não era nada. Era a mesma.
RUTH: Não, era diferente.
MAX: Ninguém liga para isso (Pinter, 2007, p. 93-94).

As insinuações do chefe da família parecem expressar a verdadeira face da jovem Ruth, pois o seu passado não era de uma *moça de costume*, mas de uma ex-prostituta, o que envergonha Teddy, despertando a curiosidade de seus irmãos. Agravando a situação conflituosa, Lenny começa a questionar Teddy sobre questões religiosas com o intuito de deixá-lo confuso e, consequentemente, expulsá-lo da casa.

Em meio a um ambiente pertubador, Teddy decide que é hora de voltar para terras norte-americanas, pois um convívio harmonioso já não era possível em terras

britânicas, uma vez que a sacralidade de um espaço familiar se encontrava do outro lado do oceano:

TEDDY: É. Seis horas de diferença pra menos lá... ou pra mais aqui, conforme o ponto de vista. Os meninos estão na piscina agora... nadando. Já pensou? Aquela manhã bonita de lá? Sol. Temos que ir embora mesmo, humm? Lá é tão limpo!
 RUTH: Limpo.
 TEDDY: Não é?
 RUTH: E aqui é sujo?
 TEDDY: Não, claro que não. Mas lá é limpo. (Pausa.) (Pinter, 2007, p. 99-100).

Reforça-se, com este trecho, a existência de um ambiente profano (casa britânica) e de outro sagrado (casa norte-americana), tendo por base as experiências de Teddy que transita por ambas as situações, uma vez que para supor isso, deve-se levar em conta os ambientes do drama, tão importantes na construção do texto, formando, desse modo, “o conjunto de circunstâncias físicas, sociais e espirituais em que se situa a ação” (Coutinho, 2015, p. 96).

O filósofo de *A volta ao lar* (1965) reconhece, na casa de seu pai, traumas, o jogo pelo poder e a audácia de seus familiares em traí-lo com a pretensão de possuírem sua esposa, caracterizando este espaço como sujo e sórdido. A personagem conhece ainda, no lar que formou, a dignidade e a inocência de seus filhos, distinguindo um local de outro. Eliade (2018, p. 26) assevera que “Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaços qualitativamente diferentes das outras”, dessa forma, Eliade (2018) afirma a existência de dois espaços, sendo o profano chamado de homogêneo e o sacro de heterogêneo, uma vez que o homem religioso consegue distinguir a essência de cada ambiente.

Outro fator que corrobora com a existência de dois ambientes distintos, profano e sagrado, apresenta-se pelo modo como essas duas personagens, Max e Teddy, se referem aos seus espaços. O patriarca da família, assim como os filhos mais próximos, procura sempre exaltar os seus feitos de maneira individualista, já o esposo de Ruth refere-se ao seu grupo familiar de forma coletiva, não falando apenas de si, mas de todo o seu grupo, ratificando com isto, segundo Mielentinski (1987), o que corresponde à sacralidade do comunitário e o profano ao apreço a si mesmo.

5 Traições que levam ao desfecho do drama

Dante da convivência conflituosa, Teddy resolve retornar aos Estados Unidos. Há, ainda, um evidente desprezo pelo conhecimento filosófico do filho pródigo de Max, sendo ali traído e ridicularizado tanto por sua esposa, quanto pelo pai e por seus irmãos. O filósofo reage dizendo a todos o que eles realmente parecem ser, a saber: meros objetos. Todo este encenação constrói uma radiografia do que seja a sociedade contemporânea, uma vez que é marca do Teatro do Absurdo ser “um reflexo do que parece ser a atitude que mais autenticamente representa o nosso tempo” (Esslin, 2018, p. 22). O estudioso é considerado por seus familiares como audacioso, descarado e ingrato.

Enquanto Teddy ouve os insultos de Lenny, surge Joey e Ruth após terem tido uma relação sexual em um dos quartos do andar superior. Nesse grupo familiar, há a representação do que teria se tornado a conduta humana: representação da traição, do declínio da fé e dos valores religiosos, bem como da insensatez mecânica. Depois de tantas desavenças, a volta do casal para terras norte-americanas é inevitável, no entanto, Max, Lenny e Joey pressionam pela permanência de Ruth: “Max: [...] Quer saber de uma coisa? Talvez não seja má ideia ter uma mulher em casa. [...] Quem sabe a gente devia ficar com ela. (Pausa.)” (Pinter, 2007, p. 117). Os três passam a planejar o futuro da esposa de Teddy como garota de programa e servidora de suas necessidades pessoais. Sam é desfavorável ao sugerido.

Como um homem de responsabilidades, o patriarca adverte sobre a necessidade da divisão dos gastos que a presença de Ruth demandará. Por sua vez, Lenny observa algo: “Ela não é uma mulher habituada a andar vestida com roupas de segunda mão” (Pinter, 2007, p. 120). Sem nenhum pudor e demonstrando seu possível profissionalismo na área, Lenny estende a ideia a Teddy ao propor:

LENNY: Olha, Teddy, você bem que podia nos ajudar, podia mesmo. Eu mandava uns cartões, pra você, na América... cartões direitos, alinhados, só com um nome, um telefone, muitos discretos, bem, você pegava e distribuía... pra gente que vai viajar, conhecer aqui o nosso Império Britânico. Naturalmente, você receberia a sua porcentagem.

MAX: É claro que você não precisa dizer a ninguém que ela é tua mulher (Pinter, 2007, p. 124).

Confiando no sucesso de tal empreitada, o pai logo afirma que é preciso pensar internacionalmente – marcas da *globalização no drama pinteriano* –, no entanto, é advertido por Teddy de que Ruth logo ficará velha, mas o chefe da família recorda ao filho sobre a obrigatoriedade da assistência médica ao trabalhador.

Entre sorrisos e intantes de silêncio, Ruth desce a escada indo ao encontro dos homens da família e recebe, do próprio esposo, o convite para permanecer na residência britânica. Há um diálogo pontuado por pausas: “Ruth: Que simpático da parte deles. (Pausa.) / Max: É um convite feito de todo coração. / Ruth: É muita bondade de vocês. / Max: Ora... seria um prazer para nós. (Pausa.)” (Pinter, 2007, p. 126).

É proposta à mulher a oferta de um apartamento simples, no entanto, ela pede um imóvel que possua um quarto de dormir e um *living*, todos com a devida mobília, além de um amplo vestuário. Tudo é acertado entre as partes. De repente, como marca do *teatro pinteriano*, outro segredo do passado é revelado, dessa vez por Sam: Em seu táxi, Jessie teria se relacionado sexualmente com MacGregor, amigo fiel de Max. Com esse último acontecimento revelado, vê-se que as atitudes profanas nunca foram uma novidade na casa britânica, sendo a conduta desse grupo mascarada como sacra.

A atenção retorna para a sedutora Ruth. Teddy despede-se, pois é hora de voltar para o lar que construiu, levando consigo uma fotografia de Max com o intuito de mostrar aos seus filhos. Carinhosamente, a dama diz ao seu amado: “Eddie. (Teddy se volta.) Não quero que você se torne um estranho” (Pinter, 2007, p. 134). Vê-se, portanto, que a incompletude agora será vivenciada em terras norte-americanas, uma vez que Ruth reduz o nome de Teddy, tal qual o de Leonardo antes de sua chegada, isto é, Lenny.

Com a saída do filósofo, há uma nova disposição das personagens no recinto britânico: sentada em uma cadeira, a atraente mulher faz daqueles pobres seres seus prisioneiros: Sam no chão, Joey ajoelhado, Max se locomovendo sem rumo definido e Lenny imóvel. A nova mulher ocupa o lugar deixado pela antiga, restaura-se, assim, a completude necessária para a plena composição do lar, pois a coluna da casa foi reconstruída, o eterno feminino, símbolo da “face atraente e unitiva dos seres” (Chevalier; Greerbrant, 2020, p. 482), registra a basilar presença. A cativante mulher toma o poder e o velho Max geme, soluça, engatinha, encerrando o drama desesperado e suplicando: “Está me escutando? (Ergue o rosto para ela.) Me dá um beijo. (Elá continua a acariciar a cabeça de Joey, bem de leve. Lenny continua de pé, observando)” (Pinter, 2007, p. 135). O feminino impera. O pano cai. Fim do drama.

6 Considerações finais

O teatro de Harold Pinter tem por base enredos que apresentam temáticas sociais e interessantes para a sociedade, como, por exemplo, a família. Com personagens perdidas em um mundo de constantes mudanças, Pinter não se interessa em mascarar a realidade, sendo necessário mostrar a vida como ela realmente é, com seus acertos e pesadelos, evidenciando as atitudes de pessoas opressoras e oprimidas, bem como expor os desejos da carne como norteadores dos objetivos pessoais de cada indivíduo. Se parte dos dramaturgos consagrados levaram ao público a beleza da vida e do seio familiar, Pinter, seguindo as tendências de Beckett, Ionesco e Jean Genet, transguide as barreiras de um cômodo convencionalismo ao lidar com as vivências e os verdadeiros sentimentos e particularidades de um sujeito ou do grupo ao qual pertence. No *teatro pinteriano*, o tão precioso convívio familiar é retratado também como pernicioso, no qual o conceito de irmandade pode ser subvertido e a traição constantemente abordada. Com peculiar ousadia, Harold Pinter é capaz de oferecer um novo rumo para a tão explorada figura do *filho pródigo*, agora não sendo ele recebido com comemorações, mas traído pelos seus. O mundo é, portanto, um ambiente da duplicitade.

Quanto ao feminino, esta figura possui capacidades múltiplas, como, por exemplo, criar pela ação da palavra, dominar, reconstruir e forjar novas realidades. Já a imagem suprema do masculino pode ser posta na condição de submissão tal qual Max, Lenny e Joey aos pés da cativante e soberana Ruth. Neste universo, ambíguo, de silêncios e de pausas estratégicas, o indivíduo, assim como Teddy, é capaz de transitar por inúmeras realidades e sair ao encontro de uma possível existência, antítese do seu universo familiar, do que é melhor para si.

FROM PROFANE TO SACRED: A READING ON ENVIRONMENTS IN HAROLD PINTER'S *THE HOMECOMING*

Abstract: This article is an analysis of the play *The Homecoming*, by English playwright Harold Pinter. In this sense, the work aims to address issues relating to the profane and the sacred from the environments exposed in the drama, as well as to present possible characteristics of the Theatre of the Absurd in Pinter's work, articulating diverse dialogues with other elements, such as transgression and the figure of the feminine. The study is based on the theoretical contributions of Bachelard (1998), Coutinho (2015), Cunha (2004), Eliade (2018), Enoque; Borges; Borges (2016), Esslin (2018), Marinho (2016), Mielietinski (1987), Nora (2012), Oliveira (2001)

and Santos (2017). To this end, qualitative bibliographical research forms the methodological basis of the article. Thus, this work seeks to make a significant contribution to literary studies, especially those that refer to the dramatic text. Among lyrics that transgress, Harold Pinter challenges and overcomes imposed standards.

Keywords: Setting; feminine; Sacred and Profane; Theater of the Absurd; transgression.

Referências

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Coleção tópicos).

BÍBLIA. *Nova Bíblia pastoral*. Brasília: 2014.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 34. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COUTINHO, A. *Notas de teoria literária*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

CUNHA, Aguinaldo Ribeiro da. Ionesco e o despertar de um novo teatro. In: IONESCO, E. *A lição e As cadeiras*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Peixoto Neto, 2004. (Coleção Os grandes dramaturgos).

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2018. (Coleção biblioteca do pensamento moderno).

ENOQUE, A. G.; BORGES, A. F.; BORGES, J. F. *O sagrado e o profano nas organizações contemporâneas*. *Pretexto*, Belo Horizonte, v. 17, n. 2, p. 29-41, 2016. DOI: <https://doi.org/10.21714/pretexto.v17i2.2610>. Disponível em: <https://revista.fumec.br/index.php/pretexto/article/view/2610>. Acesso em: 6 jan. 2025.

ESSLIN, M. *O teatro do absurdo*. Tradução Barbara Heliodora, José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

MARINHO, Flávio. Pinter: O poeta da ambiguidade. In: PINTER, H. *A festa de aniversário e O monte-cargas*. Tradução Alexandre Tenório. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

NASSAR, R. *Lavoura arcaica*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

NORA, P. Entre Memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khouty. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de*

História, São Paulo, v. 10, dez, p. 7-28, 2012, Disponível
em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 8 ago.
2024.

OLIVEIRA, M. R. Negociando identidades: O teatro nem tão absurdo de Harold Pinter. *Textura*, Canoas, n. 4, p. 45-5, 2001. Disponível
em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/183162>. Acesso em: 12 ago. 2024.

PINTER, H. *A volta ao lar*. Tradução Millôr Fernandes. São Paulo: Peixoto Neto, 2007. (Coleção os grandes dramaturgos, 21).

SANTOS, T. V. *If you take the glass...!*: uma releitura da obra de Harold Pinter. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2017. Disponível em:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-19042018-125538/>. Acesso em: 30 jun. 2024.

Recebido em 02/02/2025

Aceito em 26/06/2025

Publicado em 30/06/2025