



O papel do artista, a figuração da classe trabalhadora e a capitulação da luta política em *Saint Oscar* (1989), de Terry Eagleton

The role of the artist, the representation of the working class, and the capitulation of the political struggle in *Saint Oscar* (1989), by Terry Eagleton

Jonathan Renan da Silva Souza¹

Resumo

Este artigo propõe-se a analisar a peça de Terry Eagleton *Saint Oscar* (1989). Para tanto, empreende-se inicialmente uma breve contextualização da obra literária do autor. Em seguida procede-se a uma análise de viés comparativo com a peça *Bingo* (1973), do dramaturgo britânico Edward Bond, e com a peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939), do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Por fim, analisa-se a forma dramaturgical de *Saint Oscar*, de cunho épico, com a qual se tematiza a luta da classe trabalhadora. Conclui-se que Terry Eagleton, expandindo o debate sobre Oscar Wilde, em geral restrito às questões de identidade irlandesa e homossexual, aborda, dentre outros, o papel do artista em relação à realidade material das pessoas e a capitulação da luta política no capitalismo contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro Britânico Moderno. Terry Eagleton. Oscar Wilde. Edward Bond. Bertolt Brecht.

Abstract

This article aims to analyse the play *Saint Oscar*, by Terry Eagleton (1989). To do so, it briefly contextualizes his literary work. Subsequently, it comparatively analyses the play with *Bingo* (1973), by British dramatist Edward Bond, and with *Mother Courage and her children* (1939), by German dramatist Bertolt Brecht. Finally, it studies the dramaturgical form of *Saint Oscar*, of epic nature, with which the working class is thematised. The article concludes that Terry Eagleton, expanding the debate over Oscar Wilde in general limited to the homosexual and Irish identity issues, addresses, among others, the role the artist has regarding the material reality of people and the capitulation of the political struggle in contemporary capitalism.

Keywords: British Modern Theatre. Terry Eagleton. Oscar Wilde. Edward Bond. Bertolt Brecht.

¹ Mestre em Letras, Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Universidade de São Paulo. E-mail: jonathan.renan.souza@usp.br.

Introdução

A despeito da obra teórica de Terry Eagleton (1943-) ser consolidada e amplamente conhecida no Ocidente, em especial no contexto anglófono, sua produção ficcional é pouco divulgada, tanto nos países centrais, quanto nos países periféricos como o Brasil. Pode-se conjecturar que isso ocorra, dentre outros, pela importância e alcance de seus livros teóricos; o fato de o período pós-Guerra britânico ter lançado inúmeros dramaturgos de grande expressividade; ou ainda certo preconceito com relação a textos literários provindos de pensadores teóricos.

Mesmo diante de tal panorama, Eagleton escreveu tanto romances quanto peças. Sua peça *Brecht e Companhia*² (*Brecht and Company*), de acordo com o *International Socialism Journal* (1990): “Apesar de ter sido montada no Festival de Edimburgo, nunca foi publicada. A peça aborda Brecht e sua companhia e nesta cena [transcrita no artigo] eles encenam a ascensão do fascismo na República de Weimar em verso shakespeariano”. Pouco se sabe sobre essa peça, além do trecho publicado. Seu estilo, portanto, se distingue sobremodo de sua principal peça: *Saint Oscar*, de 1989. Além dessa, Eagleton também publicou as peças *O branco, o ouro e a gangrena* (*The white, the gold and the gangrene*), *Desaparecimentos* (*Disappearances*), *Os gafanhotos de Deus* (*God's locusts*) e o romance *Santos e acadêmicos* (*Saints and scholars*).

Em *Saint Oscar*, acompanhamos Oscar Wilde prestes a ser julgado por sodomia, de acordo com a lei vigente na Grã-Bretanha vitoriana. Apresentam-se em cena sua mãe Lady Wilde; seu amigo Wallace; seu antigo colega de colégio Carson, agora envolvido no julgamento; o juiz; bem como seu amante Lorde Alfred Douglas (Bosie). Explorando de modo cômico a controversa vida do autor, Eagleton resgata esse que foi um dos mais importantes escritores britânicos do século XIX.

Nascido em Dublin, Irlanda, em 1854, Wilde escreveu 9 peças, dentre as quais destacam-se *Salomé* e *Uma mulher sem importância*, ambas de 1893, e *A importância de ser prudente*, seu maior sucesso no teatro, montada em 1895 e publicada em 1898. São também dignos de nota seu ensaio político *A alma do homem sob o socialismo*, de 1891, e sua obra epistolar *De Profundis*, endereçada a Alfred Douglas, que o renegou quando do julgamento

2 Todas as citações apresentadas neste artigo, os nomes das obras literárias de Terry Eagleton em português e os títulos de obras não traduzidas são de nossa tradução livre.

e morte do escritor, ocorrida em 1900 em Paris. Wilde é conhecido, sobretudo, por seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), que alcançou grande impacto na cultura popular em decorrência, dentre outros, das inúmeras adaptações para o cinema e televisão ao longo do século XX.

Conforme aponta Carol Carano em sua tese de doutorado (2008), a vida de Oscar Wilde foi também ficcionalizada em diversas obras no fim do século XX, em resposta a um *revival* da cultura irlandesa e um novo momento vivido pela Grã-Bretanha após o governo de Margaret Thatcher (1979-1990) e o início do mandato do primeiro-ministro Tony Blair (1997-2007). Dentre as obras mencionadas pela autora que exploraram a vida de Wilde como temática destacam-se as peças *O beijo de Judas* (*The Judas kiss*) (1998), de David Hare, *Indecência grosseira: os três julgamentos de Oscar Wilde* (*Gross indecency: the three trials of Oscar Wilde*) (1997), de Moisés Kaufman, e *A invenção do amor* (*The invention of love*) (1997), de Tom Stoppard.

Não somente pelo valor de sua obra, Oscar Wilde é frequentemente mencionado em relação ao processo de descriminalização da homossexualidade na Grã-Bretanha, ocorrido cerca de 50 anos após sua morte. Somente em 2017 a anteriormente chamada sodomia foi totalmente extinta com o *Policing and Crimes Act* que passou a vigorar a *Alan Turing Law*³ através da qual cerca de 50.000 pessoas foram absolvidas do antigo crime de homossexualidade, dentre elas o próprio Oscar Wilde⁴.

Este artigo propõe analisar a peça de Terry Eagleton *Saint Oscar*, considerando primeiramente o expediente formal de colocar em cena figuras históricas, conforme praticado por outros dramaturgos durante o século XX, como Edward Bond. Também se analisa o tema da capitulação da luta política pelo sistema, considerado a partir da obra de Bertolt Brecht. O foco recai sobre a análise formal da figuração da luta da classe trabalhadora e que aparece na peça nos diálogos entre Wilde e Wallace. Tomando os aspectos formais como meio de compreensão do período sócio-histórico e vice-versa, intenta-se apreender o conteúdo que emerge através da forma teatral, seu diálogo com a realidade atual e seu potencial questionador e de discussão política.

3 Importante matemático britânico do século XX, Alan Turing é considerado o pai da computação e sua atuação na decodificação dos códigos utilizados pelo exército alemão foi crucial no período da Segunda Guerra Mundial. Perseguido por sua homossexualidade, cometeu suicídio em 1954 e recebeu o perdão real em 2013, assinado pela Rainha Elizabeth II. Em sua homenagem, as leis de descriminalização da homossexualidade são informalmente conhecidas por seu nome.

4 Para informações detalhadas, acessar: <https://www.nytimes.com/2016/10/21/world/europe/britain-will-posthumously-pardon-thousands-of-gay-and-bisexual-men.html>.

O papel do artista: *Bingo* de Edward Bond

Tomando o panorama do teatro do século XX, a ficcionalização da vida de figuras históricas não se constitui uma novidade. Em geral, aponta-se como forma teatral dessas peças o chamado “drama histórico”, uma contradição em termos, considerando que o drama tradicional conforme demonstrado por Peter Szondi (2011) se caracteriza, dentre outros, pela ação que transcorre em presente contínuo. Também o drama tradicional é autônomo, isto é, desconhece tudo que se encontra fora de si, portanto, exclui a realidade exterior para focar as relações interpessoais. Por isso, o drama histórico foge do escopo do dramático, pois “atualizar” um episódio histórico implicaria a plateia associar o que vê em cena com o fato histórico, o que por si só rompe com a autonomia e pretensa ilusão de realidade do drama.

Autores como Stephen Lacey e Michael Patterson ressaltam que a apropriação do material histórico na dramaturgia britânica do pós-Guerra se deu principalmente após a vinda a Londres em 1956 da *Berliner Ensemble*, companhia fundada por Bertolt Brecht (1898-1956), bebendo, desse modo, na fonte do épico. A consolidação do teatro épico na Grã-Bretanha teria contribuído para essa retomada do passado através do teatro, a despeito do fato de que, como demonstra Lacey, ainda que as obras utilizassem técnicas que remontam ao épico, elas não necessariamente tinham um viés político, conforme teorizado e praticado por Brecht.

Na esteira dessa visão, Patrice Pavis (2017, p. 195) ao tratar da problemática da inserção da História no teatro, especialmente no drama, afirma que

Um compromisso entre verdade histórica e verdade dramática às vezes se manifesta através da maneira pela qual o herói motiva e justifica suas ações. As motivações particulares (de caráter, passionais) nunca devem fazer com que se esqueça as motivações objetivas e históricas da ação.

Em verdade, mesmo que por vezes tais peças se atenham tão somente às motivações particulares e não se alcem a questões de maior envergadura, elas constituem um passo importante em direção ao épico, considerado como superação do modelo dramático tradicional que formalmente não daria conta de abarcar a complexidade do real e discutir no palco a História em suas inúmeras contradições.

A necessidade de trazer à frente as contradições do plano histórico que se apresentam aos indivíduos e condicionam suas ações, motivou, dentre outros fatores, a ficcionalização da vida de William Shakespeare (1564-1616), por parte de Edward Bond (1934-), em 1973, na peça *Bingo*. O que para uma perspectiva mais conservadora seria visto como “heresia”, Bond toma como propósito de sua peça, isto é, retirar a aura de gênio que cerca aquele que é considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, não para focalizar as intrigas de sua vida privada – como o fizeram as inúmeras biografias deste e de outros escritores e personalidades históricas –, mas para considerar como material dramaturgicamente o contexto sócio-histórico em que ele se situava e que encontra conexões com a atualidade, motivando essa retomada.

Para Bond, Shakespeare deveria ser tomado de modo político – ainda que toda forma artística seja política, mesmo que pretensamente neutra ou apenas de fruição estética ou “mero” entretenimento. Ao comentar sua escolha por reescrever a peça de Shakespeare *Rei Lear* em 1971, o dramaturgo advoga para si o propósito de lidar com os problemas de seu tempo, exatamente o que empreende em *Bingo*:

Shakespeare chega a uma resposta aos problemas de sua sociedade particular, que é a ideia de total resignação, aceitar o que vem... O que eu quero dizer é que este modelo é inadequado agora: simplesmente não funciona. Aceitar não é suficiente. Qualquer um pode aceitar. Você pode ir quieto para sua câmara de gás... você pode sentar quieto em casa e ter uma bomba de hidrogênio caindo sobre você. Shakespeare tinha tempo... Mas... para nós, o tempo está acabando. (BOND, 1971 apud⁵ PATTERSON, 2006, p. 140)

O dramaturgo expõe a resignação e resiliência que não apenas não resolvem os problemas coletivos, como atrapalham a criação de uma consciência sobre a realidade sócio-histórica. Nesse sentido cumpre ele mesmo a tarefa de combater a “bardolatria”, isto é, a supervalorização da obra de Shakespeare enquanto epítome de uma cultura elevada – das classes dominantes – para tocar nos assuntos de maior envergadura e que deveriam interessar a todo o corpo social. A propósito dessa intenção o subtítulo da peça *Bingo* é *Scenes of money and death* (*Cenas de dinheiro e morte*).

Nessa peça de Bond, Shakespeare ao final da vida, enfrenta o impasse moral e econômico de arrendar terras que serão cercadas durante os chamados cercamentos

5 Entrevista com John Hall, *The Guardian*, 29 September 1971 citada em: HAY, Malcolm; ROBERTS, Philip. **Edward Bond: A Companion to his plays**. London: TQ Publications, 1978. p. 18.

(*Enclosure*), implicando a expulsão e miséria de camponeses, a exemplo do que ocorre com a personagem Mulher Jovem, espécie de mendiga e prostituta, e que acaba morta por ser uma indigente, isto é, sem posses, dinheiro e, portanto, na sociedade capitalista ali nascente também sem dignidade. Shakespeare tem que lidar com as consequências de não se posicionar a favor dos pobres diante dos cercamentos, o que lhe acarretaria perdas financeiras que ele não está disposto a arcar. Ao final, o escritor decide pelo suicídio, assombrado pelos desdobramentos de sua escolha, engendrada por todo o arcabouço ideológico e o sistema econômico que o fazem negligenciar a realidade material de exploração dos mais pobres em prol da manutenção das suas próprias condições materiais.

A representação de figuras históricas, assim como o uso dos chamados “dramas históricos” servem, por conseguinte, a vários objetivos, dentre eles, a possibilidade de “acertar as contas” com o passado. É o caso de Bond, que considerava necessário mostrar que os problemas enfrentados por Shakespeare no século XVI-XVII são similares àqueles do século XX, já que o sistema econômico não somente se estabeleceu – na Grã-Bretanha sobretudo com a Revolução Industrial – como se tornou mais sofisticado e coercitivo. Para o dramaturgo, colocar em cena o “Bardo”, além de ser uma atitude estratégica no sentido de trazer público para sua peça, lhe possibilitava inserir Shakespeare dentro de um contexto povoado de contradições – o mundo real em si –, questionando a responsabilidade política prática dos produtores de arte e, simultaneamente, mostrando que, porquanto o sistema capitalista permanece, os problemas individuais e coletivos advindos dele persistem.

Partindo do fato de abordar a vida de uma figura histórica, tal tipo de peça é de saída de cunho épico, não havendo a necessidade de manter uma estrutura de suspense dramático que revela ao espectador algo que ele não sabe. Como o enredo básico é conhecido do público, Eagleton parece explorar o potencial épico que o material histórico possibilita ao colocar logo no início uma música – “A Balada de Oscar Wilde”, inserindo uma nova letra em uma melodia típica irlandesa, “The Old Orange Flute” – que além de resumir do que se trata a peça, já comenta de modo irônico seu desfecho: a justiça burguesa tem um viés de classe e não se aplica de modo igual a todos.

The moral of our tale is plain for you to tell
Unnatural practices land you in hell
If you're quare and you're Irish and wear a daft hat
Don't go screwing the son of an aristocrat. (EAGLETON, 2004, p. 4)⁶

Ao longo da obra e a exemplo do que ocorria desde o teatro grego, outras músicas aparecem, em geral cantadas por um coro, o qual comenta a ação, satirizando os fatos em cena e guiando uma reflexão sobre eles. Conforme apresenta-se nas próximas seções deste artigo, na peça de Eagleton existe um descolamento da realidade por parte do artista que se materializa de maneira cômica no esteticismo de Wilde e sua defesa da “arte pela arte”, da língua inglesa, da moda e das aparências. O complicador dessa peça perante àquela de Bond é o panfleto socialista de Wilde, que junto a outros recursos formais da peça, colocam em xeque se o apoio dele aos trabalhadores é somente do plano do discurso e não se traduz em atitudes, seja na esfera privada da conversa com Wallace, seja na esfera pública do júri.

As contradições que tomam forma em Wilde apontam assim para as da própria realidade e que por esse motivo não são de fácil resolução. Ao fazer dessas contradições partes constitutivas da peça, Eagleton sinaliza a abordagem de temas que ultrapassam o simples retrato da vida de Wilde, a exploração da polêmica em torno da sua sexualidade ou mesmo sua “genialidade”, tal como uma obra mais tradicional ou comercial o faria. O uso de vários recursos não dramáticos, dentre eles a música, colabora no distanciamento/estranhamento na acepção brechtiana e permite analisar tais contradições de modo não passional, percebendo com mais clareza as condições socioeconômicas que extrapolam a vida de Wilde.

Nesse sentido, o uso estratégico que Eagleton faz da figura histórica de Wilde parece se assemelhar ao uso estratégico de Bond ao abordar as contradições da realidade sócio-histórica através de Shakespeare. Ambos autores, Bond e Eagleton, adotam de saída um teatro de matriz épica ao tomar como material dramático personalidades históricas e dar caráter central às contradições como parece ser a questão da identidade irlandesa versus imperialismo inglês para Wilde e a relação problemática entre seus interesses

6 Mantivemos o excerto em inglês a fim de não prejudicar a compreensão da rima que caracteriza a música. Em português, em tradução livre:
“A moral de nosso conto é fácil de dizer
Práticas não naturais te mandam pro inferno
Se você é *queer* [estranho, homossexual] e irlandês e usa um chapéu engraçado
Não saia por aí pegando o filho de um aristocrata.”

particulares e aqueles da comunidade em Shakespeare, por exemplo. Ambas as peças são assim questionadoras tanto do cânone quanto de uma visão de arte e teatro descolada da realidade material, pois colocam em xeque exatamente a responsabilidade que artistas e escritores têm para com o coletivo. Se, em *Bingo*, o desfecho de Shakespeare é a morte advinda do peso da escolha por seu próprio lado; em *Oscar*, Eagleton explora a alienação de Wilde perante a situação da classe trabalhadora e, por extensão, do artista em relação a toda sociedade.

A figuração da classe trabalhadora

Para além das questões irlandesa e da sexualidade de Wilde, verifica-se que *Saint Oscar*, ao abordar as contradições da figura de Wilde, dá grande ênfase à sua relação com o movimento operário e o socialismo, de particular interesse para este ensaio. Após o encontro com sua mãe, alegoria da Irlanda, e que deseja que Wilde fale pelos oprimidos desse contexto, Oscar recebe a visita de seu amigo Wallace, que chega machucado de um enfrentamento com a polícia, ocorrido por ocasião de um protesto na Trafalgar Square, Londres. Ao contrário do esperado, porém, Wilde zomba do amigo e de sua luta:

WALLACE: Foi ontem, uma manifestação de desempregados na Trafalgar Square. A polícia montada foi com os cavalos direto para a multidão. Eu vi um deles se abaixar e chicotear uma garota na boca, ele estava rindo naquele momento.

WILDE: Eu sempre evito a Trafalgar Square – aqueles leões imbecis nos olhando. Eu sei, não consigo aturar arte naturalista. (EAGLETON, 2004, p. 18)

Diante da violência e brutalidade policial utilizada para reprimir a passeata, Wilde não somente desdenha do ocorrido, como demonstra estar mais preocupado com arte, estética e moda: “A polícia é certamente sem modos. Que injusto eles terem que usar aqueles uniformes encantadores.” (EAGLETON, 2004, p. 18). Trazendo o expediente narrativo à cena, o amigo narra o que houve nas ruas e a progressiva organização da classe trabalhadora em todo o país. Aqui, o narrador épico traz à esfera privada um acontecimento da coletividade, evidenciando a contradição entre a importância do que se passa nas ruas e a persistência de Wilde em se manter nos assuntos descolados da realidade e restritos ao âmbito individual:

WALLACE: Coisas importantes estão acontecendo, Oscar. Pela primeira vez desde os cartistas, os trabalhadores estão começando a se organizar. Veja o que aconteceu desde a greve nas docas: milhares inundando o sindicato dos pescadores, o nascimento da federação de mineiros – até os trabalhadores do colarinho branco estão se organizando. Eu ouvi que há novos sindicatos nas docas de Glasgow e Liverpool e por Belfast –
WILDE: Por favor, por favor, meu caro colega! Eu realmente não consigo acompanhar todas essas organizações horrorosas. Estivadores são pessoas charmosas, mas eu recuso a me associar com mais de um por vez e certamente não em público. [...] Não podemos falar de algo importante, Baudelaire, por exemplo? (EAGLETON, 2004, p. 18)

A fala de Wilde é implacável em depreciar a movimentação dos operários que ganha fôlego e empolga o amigo, engajado na luta a ponto de se machucar ao enfrentar as autoridades policiais ao lado dos trabalhadores. Wilde, no entanto, além de expressar seu desdém, ressalta que seu interesse se restringe, por um lado, aos homens e seu apelo sexual e, por outro, a “assuntos elevados” e “importantes” como Baudelaire. Mesmo a História é rechaçada quando a referência ao histórico movimento cartista é suplantada pela preocupação com questões literárias francesas, isto é, distantes do contexto local.

O narrador orchestra formalmente dois pontos de vista conflitantes e que quebram com a expectativa do espectador/leitor que poderia ter em mente o ensaio de Wilde *A alma do homem sob o socialismo*, também mencionado por Wallace. A discrepância entre aquilo que escreve e o que realmente pensa engendram um humor que satiriza Wilde e retiram-lhe a aura de gênio, distanciando e revelando o bojo de contradições em que os indivíduos se encontram no sistema econômico capitalista:

WALLACE: Seu panfleto sobre socialismo é magnífico, Oscar; foi lido por alguns dos líderes do sindicato.
WILDE: Os trabalhadores realmente leram minha pequena pérola? Por algum motivo eu pensei que eles fossem todos iletrados. Espero que apreciem as modulações sinuosas da minha prosa. (EAGLETON, 2004, p. 19)

Mais uma vez Wilde reproduz seu despreço pela situação dos trabalhadores, isto é, nem mesmo o fato de que sua obra é lida pelo proletariado o faz perceber o valor de sua luta. Pelo contrário, o dramaturgo acreditava que eles eram analfabetos e, diante do fato de que não o são, com indulgência deseja que notem a beleza da escrita, configurando uma crítica ácida do narrador épico ao preciosismo de Wilde.

Determinado em sua consciência política, Wallace tenta fazer Wilde perceber que a luta dos trabalhadores e a sua são a mesma – ainda que pertençam a classes sociais distintas –, isto é, como “oprimidos” pelo sistema, poderia haver empatia e apoio mútuo. A fala de Wallace denota seu esforço por aproximar o dramaturgo em sua causa particular, ou seja, a acusação que enfrenta por sua orientação sexual, da causa coletiva dos operários, certamente por melhores condições de trabalho, dentro do espectro mais amplo da luta de classes:

WALLACE: Por que a classe dominante está atrás de você, Oscar? Porque sua existência é uma afronta ao mercado sexo-e-propriedade. Quem vai herdar as terras se todos os filhos são invertidos? Quem vai se casar com as debutantes? [...] Você tem a classe alta pelas bolas, os trabalhadores pelos bolsos: é uma combinação poderosa. (EAGLETON, 2004, p. 19)

Wallace tenta convencer Wilde do caráter irruptivo que sua “identidade” poderia cumprir dentro do estado de coisas da luta de classes, desafiando as classes altas em suas estruturas conservadoras, pelo menos no âmbito moral. Entretanto, Wilde parece estar mais interessado em se integrar à classe dominante. De fato, constitui-se aqui outro ponto de grande atualidade da peça, isto é, a “identidade” de Wilde enquanto irlandês e homossexual não garantem que na luta de classes e no enfrentamento político da vida real ele se encontraria ao lado dos trabalhadores. Programaticamente, o narrador épico demonstra que sua filiação às classes altas entra em contradição com o que se esperaria dele como oprimido pelo patriarcado inglês em, pelo menos, dois quesitos e também como escritor de um ensaio socialista.

O dramaturgo, contudo, é irredutível e, para defender seu ponto de vista de suposta isenção e afastamento da luta política, argumenta que os trabalhadores são machistas e agridem suas esposas, ou seja, tenta levantar assuntos que possam permitir um retorno à esfera privada. Quando colocado contra a parede se seu socialismo é verdadeiro ou somente de aparência, Wilde arremata: “Às vezes eu fico um pouco confuso sobre de que lado estou. Meu lado, talvez.” (EAGLETON, 2004, p. 20). A conclusão de Wallace é de que o escritor tem uma compreensão duvidosa do que seja o socialismo: “WALLACE: Então o propósito do socialismo é diminuir sua culpa? / WILDE: Claro: que propósito é mais nobre?” (EAGLETON, 2004, p. 20).

Ainda que da ordem do ficcional, os trechos acima apontam um lado do dramaturgo, ao qual talvez o espectador não estivesse esperando. Reproduzindo ideias muito próximas do que se poderia considerar um posicionamento liberal, Wilde surpreende ao subverter todo o argumento de Wallace. Se na primeira cena seu alvo eram os argumentos de sua mãe sobre seu posicionamento em relação ao imperialismo inglês sobre a Irlanda; aqui Oscar rebate seu amigo que, espelhando formalmente a função cumprida por Lady Wilde inicialmente, questiona o escritor sobre seu papel junto aos trabalhadores.

Numa estrutura não linear, em espirais, uma das formas características do épico, Wallace tece o mesmo tipo de questionamento de Lady Wilde, adicionando novas camadas à construção de um estranhamento da personagem e afastando qualquer possibilidade de o protagonista ser considerado herói da peça – no sentido de herói tradicional do drama com agência sobre seu próprio futuro, por exemplo. Sua nacionalidade e sua obra são assim evocadas para demandar um posicionamento no plano do real, ou seja, Wilde utilizaria sua voz pública contra os ingleses a favor dos irlandeses, como deseja sua mãe; e contra as classes dominantes a favor do proletariado, conforme espera Wallace?

Não compete à nossa análise nos determos se Oscar Wilde realmente recusou sua origem ou depreciou a luta dos trabalhadores. A escolha do dramaturgo Eagleton de enunciar tais ideias na voz da personagem Wilde corroboram o processo de assentar o escritor no chão histórico e com isso trazer à frente as contradições que emergem do contexto sócio-histórico e engendram posicionamentos problemáticos, seja no fim dos séculos XIX ou XX, seja na atualidade. O uso de técnicas épicas, desde a música, a reversão de expectativas, o material histórico, os monólogos, entre outros, são hábil e programaticamente dispostas para destituir Wilde de uma pretensa função de herói tradicional do drama.

Nesta peça, o material de Eagleton é complexo, pois não se trata somente da questão da luta de classes trazida pelos trabalhadores e suas condições de vida, mas também do imperialismo inglês sobre a Irlanda e a subversão das normas sexuais conservadoras vigentes no período vitoriano. Nesse sentido, põe-se em relevo que há diversas “causas” que reclamam uma posição do dramaturgo. Ele, por seu turno, parece recusar todas elas, tomando “o seu próprio lado”.

Na longa cena seguinte, Oscar é interrogado por Carson e o Juiz, e o tema da classe trabalhadora aparece brevemente, também em tom zombeteiro. Ao ser questionado sobre o seu envolvimento com garotos de programa, Wilde aproveita a oportunidade para debochar das classes mais baixas, associando-se diretamente com a figura de um membro das classes dominantes:

CARSON: Qual era o seu propósito ao se associar com esses jovens?

WILDE: Eu me preocupo com a educação do proletariado. Eu considero isso o dever de um cavalheiro, compartilhar sua cultura com aqueles menos afortunados. Meu propósito era pedagógico, não pederastia. (EAGLETON, 2004, p. 29)

Evidentemente, ao entender que Wilde opta por não levar o júri a sério, muitas de suas falas, repletas de constantes disparates e jogos de palavras, podem ser lidas também para além de uma simples bufonaria, isto é, escarnecendo do tribunal e ironizando a justiça e sua parcialidade. Wilde aponta que não entrará no jogo orquestrado pelo júri, pois nem Lord Douglas nem o filho de um advogado, com os quais ele foi acusado de ter tido relações, serão trazidos ao tribunal, por serem aristocratas ou relacionados com figuras de autoridade.

Wilde é caracterizado como uma figura que não só vira as costas ao povo (inclusive o irlandês), como toma-o como objeto de riso. Certamente o riso pode ser um riso crítico, bebendo na fonte da ironia, da paródia e do sarcasmo, isto é, um absurdo, que de tão escabroso e caricato é engraçado. Pode-se, assim, entender que Wilde estaria a parodiar a classe dominante que teria essa perspectiva. Corroborando esse último argumento, Wilde afirma no início da peça que sua própria vida é um teatro, uma representação, indicando que ele pode não ser um narrador confiável.

O que chama atenção no caso da peça é, dentre outros, a escolha de Wilde por parte de Eagleton para abordar essas contradições. Caso fosse representada a história de uma personagem totalmente fictícia o efeito alcançado não seria o mesmo. A eleição de Wilde parece ser deliberada por evidenciar a possibilidade de um artista ou intelectual abandonar a luta relacionada à sua “identidade” ou mesmo uma esperada consciência de classe em prol da intenção de pertencer às classes dominantes. Eagleton estaria, também, chamando atenção ao fato de que o pertencimento a uma identidade oprimida (isto é, no plano identitário e individual) não necessariamente implica um ponto de vista de classe

(coletivo e totalizante). Tal discussão ressalta o quanto esta peça toca em problemas que ainda estão na ordem do dia.

A capitulação da luta política: *Mãe Coragem e seus filhos*

Ao final da peça e de modo circular, numa estrutura assemelhada ao que ocorreria no épico, ou seja, em espiral, Wilde reencontra Wallace. Agora em Paris, decadente e sem dinheiro, Wilde apresenta uma perspectiva oposta àquela do início. Promovendo um salto temporal, o narrador arranja o reencontro das personagens quase que trocadas de lugar. Se, inicialmente, o escritor era o esteta distante das causas sociais e Wallace o amigo engajado; nesse momento Wilde apresenta a voz do narrador épico questionando exatamente a capitulação de Wallace. Aquele que no passado lutava pelos trabalhadores e se feria por eles nos protestos de rua, hoje é um capitalista.

WALLACE: Eu herdei o negócio do meu pai uns anos atrás.

WILDE: Entendi.

WALLACE: Bem, Engels era um capitalista.

WILDE: E quem vai falar pelos trabalhadores?

WALLACE: Não mais eu, eu acho. (EAGLETON, 2004, p. 49)

A comparação de Wallace com Engels, deliberadamente disposta pelo narrador épico - cuja orquestração fica mais do que manifesta nesta cena - é um elemento de estranhamento no sentido brechtiano, quase um *Gestus* ao evidenciar uma atitude coletiva que se traduz numa cena. Tal atitude diz-se de uma capitulação da atuação política que não ocorreu com Engels, ressaltando assim o rebaixamento que a comparação configura. Ainda que Engels tenha de fato sido herdeiro dos negócios de seu pai (uma indústria têxtil de Salford, Inglaterra), seu pensamento e sua práxis política junto a Marx não se comparam sobremodo à capitulação e acomodação de Wallace aos lucros que o sistema de exploração capitalista lhe provê.

Tomando esse ponto de vista, toda esta cena traz elementos temáticos e formais que questionam o que foi apresentado sobre as duas personagens no começo da peça, trazendo à baila a capitulação de posicionamentos que abarca desde um irlandês homossexual até um militante defensor dos trabalhadores. Em se tratando da tematização da capitulação política, um exemplo de grande destaque no teatro do século XX é a peça de Brecht *Mãe*

Coragem e seus filhos – de reconhecido impacto no teatro britânico, a partir de sua montagem em Londres em 1956 pela Berliner Ensemble –, na qual o narrador épico insere o episódio da Canção da Grande Capitulação (cena 4).

Nessa peça, Mãe Coragem, vivandeira que perde seus filhos para a Guerra dos Trinta Anos, retira o seu sustento da venda de produtos no cenário de guerra. Figura ambígua e contraditória, na referida cena está aguardando o sargento atendê-la para que possa fazer uma reclamação. Caso semelhante é o de um soldado que não recebeu o soldo que lhe fora prometido antes da batalha. Coragem questiona se a raiva do soldado é grande o suficiente para que possa ser constante:

MÃE CORAGEM – Sentou-se logo. Estão vendo? É como eu dizia! O senhor não sabe aguentar-se de pé. Eles nos conhecem bem e sabem como nos tratam: ‘Sentem-se!’, e nós sentamos. De quem se senta não vem revolta nenhuma... Não adianta levantar-se, agora: nunca mais voltaria a estar de pé como estava ainda há pouco. Não precisa ficar encabulado por minha causa: eu também sou assim, não sou nada melhor. Já nos compraram todo o nosso brio. Se me oponho posso prejudicar meu negócio. (BRECHT, 1991, p. 220)

A canção da comerciante trata exatamente das situações difíceis a que as pessoas são sujeitas e que parecendo insuportáveis inicialmente, mostram-se depois passíveis de serem suportadas. Para ela, para impedir a adequação ao sistema é necessário um sentimento de revolta persistente, que impeça a criação de resiliência (o que o gesto de sentar-se demonstra) ou pior ainda, a cooperação com a estrutura a qual num primeiro momento se opõe – algo que a própria vendedora faz, bem como Wallace. Coragem evidencia as contradições que envolvem os sujeitos ao mostrar ao soldado que ambos não tinham condições de se manterem firmes em seu propósito e, ao final, abandonam sua contestação, aceitam as regras do sistema e vão embora.

MÃE CORAGEM *ao Jovem Soldado* – Por isso, eu acho que você devia ficar com a espada desembainhada, se está mesmo disposto e se sua raiva é suficientemente grande, pois a sua causa é justa e eu estou de acordo... Mas, se a sua raiva é miúda, o melhor é você ir dando o fora!
JOVEM SOLDADO – Lamba-me o rabo! *Sai tropeçando e o Soldado Mais Velho acompanha-o.*
ESCREVENTE *pondo a cabeça fora a tenda* – O Capitão está aí: pode dar parte!
MÃE CORAGEM – Mudei de idéia: não vou dar parte nenhuma! *Sai.* (BRECHT, 1991, p. 222)

A capitulação de Wallace segue, portanto, aquilo que ocorre de modo exemplar em *Mãe Coragem*: o inconformismo cede lugar ao conformismo, a revolta contra o sistema torna-se apologia ao estado de coisas e o potencial de mudança e ruptura política termina em apatia e omissão diante da situação das classes trabalhadoras. A diferença entre Wallace, *Mãe Coragem* e *o Soldado*, é que os últimos estão desde o início da peça imiscuídos da lógica extrema da guerra e demonstram as contradições que emergem dessa situação. Wallace, por outro lado, demanda no início de Wilde apoio e coerência que ele não é capaz de sustentar.

A percepção mais totalizante de Wilde, por exemplo, só emerge de fato quando ele se encontra “no fundo do poço”, conforme relata a personagem, “quando não tem mais nada a perder”. A distância em tempo, espaço e, sobretudo, aquela de classe social, lhe revelam aspectos que antes ele não via ou não queria ver. Ainda que não se possa argumentar que nesse momento Wilde tenha se tornado o oposto do que era anteriormente – tanto porque sua saúde não lhe permitiria ser um militante como havia sido Wallace –, tampouco se pode negar uma espécie de aprendizado pela via negativa, algo que se pode argumentar também em relação a *Mãe Coragem*.

WILDE: Oh, eu tenho esperança, Richard – muita. Não por mim mesmo, claro. Mas você, com certeza, não imagina que em cem anos os homossexuais serão perseguidos na Inglaterra? É muito absurdo. Haverá um fim para essa longa estupidez; nós não queimamos mais bruxas, né? Em um século todos serão andróginos, os trabalhadores governarão a sociedade, e o governo estará pagando à Irlanda um milhão de libras de reparação por ano. [...] Ninguém se lembrará do Império, o trabalho industrial estará todo automatizado e todos vão se deitar o dia todo em vestes de carmesins recitando Dante uns para os outros [...] (EAGLETON, 2004, p. 49)

Esse grande monólogo de Wilde parece se aplicar tanto à mudança de perspectiva da personagem e a lição que retira de sua situação, quanto aquilo que o próprio narrador, confundido com Eagleton, espera para o futuro a partir da perspectiva do fim dos anos 1980, congregando inúmeras mudanças morais e de costume, as quais algumas delas já tinham certa ressonância na Grã-Bretanha, mesmo que aquelas relativas à orientação sexual encontrassem resistência no governo Thatcher. Nota-se, porém, que as classes trabalhadoras são mencionadas apenas lateralmente, ainda que questões relativas à orientação sexual e à relação entre Inglaterra e Irlanda obtenham uma perspectiva positiva

no prognóstico de Wilde.

No que se refere à “sociedade governada pelos trabalhadores”, tal prospecto encontra inúmeros desafios, sendo um deles a própria capitulação da luta política, exposta de maneira emblemática em Wilde primeiramente e depois em Wallace, agora acomodado ao sistema e que, enquanto capitalista aproveita seu tempo – às custas da exploração do trabalho – pelas ruas de Paris, símbolo ainda hoje desse distanciamento geográfico, intelectual e da luta material defendida anteriormente:

WILDE: Meu caro Richard, não me diga que você se tornou um cínico. Pensei que você confiava a mim esse papel.

WALLACE: As coisas mudaram, Oscar; os dias entusiasmantes das greves das docas se foram. Não mais protestos, somente sopas de cozinha. Comenta-se sobre um partido trabalhista, veremos, será uma ótima maneira de converter militantes da classe trabalhadora em políticos da classe média.

WILDE: E sobre essa aliança entre os intelectuais e a classe trabalhadora?

WALLACE: [...] O máximo que podemos esperar é uma forma mais humana de capitalismo. (EAGLETON, 2004, p. 48-49)

O julgamento de Oscar é certo ao caracterizar o amigo como cínico, já que seu argumento final é aquele próximo a de quem acredita na melhoria do sistema capitalista. Em verdade, dentro da lógica do capitalismo, a humanidade – entendida enquanto a possibilidade de uma vida digna e plena – não é estendida a todos e a busca por uma forma mais “humana” do sistema configura uma contradição em termos, pois sua condição de existência, crescimento e manutenção é a exploração da classe trabalhadora para acumulação de capital através da extração de mais-valor. Também a crença nos meios institucionais de mudança ressalta a acomodação e cooptação de Wallace, que menciona o partido Trabalhista, cujo propósito contemplaria um Estado de Bem-Estar Social e a preocupação com a melhoria das condições de vida dos mais pobres – certamente os da metrópole e não os das (ex)colônias – sob o sistema, mas não a ruptura com o sistema em si.

O tema da capitulação aparece também quando Wallace menciona “soup kitchen”, possivelmente uma referência de Eagleton à importante peça de Arnold Wesker, *Chicken soup with barley* (1958), na qual um grupo de militantes de esquerda é acompanhado ao longo das décadas do pós-Guerra e sua cooptação e acomodação diante da realidade de capitalismo hegemônico é trazida à discussão. Tal tema se mostra especialmente atual no

sentido de questionar até que ponto a atuação política de artistas e intelectuais parte de uma real consciência de classe e um comprometimento com a causa dos trabalhadores capaz de perdurar e se reverter em prática ou se é somente parte de um discurso oportunístico como parece ser o caso de Wilde, ou de um ímpeto de juventude, como parece ser o de Wallace.

O espelhamento das cenas de Wilde e Wallace, formalmente arquitetado pelo narrador épico, caracteriza assim importantes temáticas enfatizadas pela peça: de um lado, a adoção da perspectiva das classes dominantes por aqueles que são oprimidos pelo sistema e, do outro, a capitulação da luta política daqueles engajados contra a exploração da classe trabalhadora. Tais temas podem ter sido negligenciados nas discussões sobre a peça de Eagleton, no entanto, parece-nos que elas se constituem centrais para a atualidade, na qual essas pautas devem ser retomadas e debatidas, considerando que a classe trabalhadora sofre progressivamente com o desemprego, a superexploração do trabalho, a supressão de seus direitos e a repressão de sua luta.

Considerações finais

Parece se configurar como grande contribuição da peça de Eagleton a abertura para temas de maior envergadura para além das questões de identidade irlandesa e homossexual, usualmente consideradas pela crítica e criações artísticas sobre Oscar Wilde. Ao trazer esse debate através de um aparato de técnicas épicas, Eagleton estaria não pondo em xeque os posicionamentos do escritor, mas sim questionando através da ficcionalização dessa figura histórica a omissão e/ou capitulação de todos aqueles que possuem uma voz pública.

À semelhança da peça de Bond, sua posição em favor dos trabalhadores é posta à prova e o diagnóstico na obra de Eagleton parece ser negativo: Wilde apresenta um apoio apenas retórico e Wallace é cooptado pelo sistema se tornando ele mesmo um capitalista. O tema da capitulação da luta política – presente no teatro do século XX em especial aqui na obra de Brecht – de artistas e intelectuais mostra-se de notável atualidade no contexto brasileiro, sobretudo no presente em que a ofensiva da indústria cultural estadunidense é candente e o cultivo de uma cultura nacional é cada vez mais cerceado.

Desse modo, ao se voltar a Wilde e às contradições do teatro de sua vida, exibidas também através do teatro, Eagleton está a apontar questões que persistem e são inescapáveis: o acirramento da luta de classes e a necessidade de posicionamento dos artistas e intelectuais acerca da realidade material deplorável dos trabalhadores dentro do sistema capitalista contemporâneo.

Referências

BOND, Edward. Lear. In: _____. **Plays: 2 Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North**, Black Mass, Passion. London: Bloomsbury, 1998, p. 2-102. *E-book*.

BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. In: _____. **Teatro completo**. v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CARANO, Carol Lorraine. **Mad Lords and Irishmen: representations of Lord Byron and Oscar Wilde since 1967**. 2008. Dissertation (Dissertation in English and History) – Department of English, University of Missouri, Kansas City, 2008.

EAGLETON, Terry. **Saint Oscar**. London: Bookmarks Publications, 2004.

EAGLETON, Terry. A Foreword. **New Left Review**, London, n. 177, p. 125-128, 1989.

INTERNATIONAL SOCIALISM JOURNAL. **Shakespeare and the class struggle**, v. 2, n. 49, p. 115-121, 1990. Disponível em:
<https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj2/1990/isj2-049/eagleton.html>.
Acesso em: 11 fev. 2020.

PATTERSON, Michael. Rewriting Shakespeare: Edward Bond's Lear (1971). In: **Strategies of political theatre: Post-war British playwrights**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

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

Submetido em: 11 fev. 2020

Aprovado em: 08 abr. 2020