

Cláudia Morais

***“Uma voz vibrante, ardente”: O discurso de Jimmy Porter
em 3 traduções portuguesas***

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos,
Variante Tradução Literária Inglês-Português
orientada pelo Prof. Doutor Paulo Eduardo Carvalho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto
2010

Yesterday, today, tomorrow
Fade away like frozen photographs
Remember forget

Agradecimentos

Para a elaboração deste estudo contei com o apoio e a colaboração de muitas pessoas e instituições a quem estou profundamente grata.

Começo por dirigir os meus agradecimentos ao nunca esquecido, mas sempre presente, Professor Doutor Paulo Eduardo Carvalho pelo seu apoio e expectativa, pela sua tolerância e crítica que só me ajudaram a progredir.

Em particular agradeço ao meu “segundo” orientador o Professor Doutor Gualter Cunha pelo constante entusiasmo e interesse.

Gostaria de expressar o meu agradecimento ao Dr. Paulo Tremoceiro, do Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, pela colaboração e pelo apoio à minha pesquisa.

Uma palavra de gratidão à Dra. Sofia Patrão, do Museu do Teatro, que me apoiou nos primeiros momentos da pesquisa. E ao Dr. Júlio Gago pela disponibilidade que mostrou ao aceitar dar o seu depoimento e fornecer materiais importantes para o meu estudo.

As minhas palavras finais são de um profundo e emocionado agradecimento dirigido à minha família e amigos com quem fui tendo a oportunidade de discutir alguns aspectos deste trabalho ou que, tão simplesmente, se revelaram um apoio precioso – se não mesmo determinante – para a sua realização.

Índice

Introdução	5
1. Repertório e Tradução do Teatro Português	10
2. <i>Look Back In Anger</i>	36
3. Análise comparativa do discurso de Jimmy Porter nas traduções portuguesas	61
3.1. Análise das traduções	66
Conclusão	82
Bibliografia	86
Bibliografia Primária	86
Bibliografia Secundária.....	87
Anexos	93

Introdução

É objectivo deste trabalho estudar uma das mais expressivas criações da dramaturgia britânica da segunda metade do século XX. O teatro britânico vive, desde meados da década de cinquenta do século passado, uma vitalidade singular, com variadas expressões. O autor e texto escolhidos esforçam-se por dar conta de algumas das principais linhas de força, temáticas e formais, seguidas pela dramaturgia britânica durante este período, cruzando experiências e desafios que ainda hoje constituem importantes modelos de referência. É escolhida a década de cinquenta do século XX pois foi nesta altura que houve uma emergência de novos valores, novas expressões e novos autores, que justificam a nova literatura que surge na época.

“Uma voz vibrante, ardente”: O discurso de Jimmy Porter em três traduções portuguesas de *Look Back in Anger* afigura-se como uma proposta de estudo da presença da dramaturgia inglesa moderna e contemporânea na prática teatral portuguesa da segunda metade do século XX. Este estudo pretende contribuir para um mais amplo reconhecimento do papel desempenhado pela adaptação de modelos dramáticos estrangeiros na nossa prática cénica e, ao mesmo tempo, explorar a transformação de sentidos provocada pela «reescrita»¹ de um repertório único. O contributo da dramaturgia estrangeira para a formação do repertório português assume uma enorme importância, daí ser justificável um estudo aprofundado deste meio com evidentes consequências culturais.

A decisão de estudar literatura dramática inglesa traduzida e representada em Portugal encontra justificação quer nas situações envolvidas nas diferentes representações, quer na sua participação num sistema de renovação e transformação do repertório nacional ligado a uma variedade de projectos teatrais. A tentativa é a de avaliar e a de reconhecer o alcance de alguns dos constrangimentos envolvidos nas produções, desde a relação com o texto até à influência de agentes teatrais e culturais na adopção de estratégias e soluções encontradas.

Este estudo privilegiará a dramaturgia inglesa representada em Portugal que primeiro surge numa ligação intensa com o Royal Court Theatre, nomeadamente a peça

¹ O uso do conceito de «reescrita» retoma o tema principal do trabalho do Doutor Paulo Eduardo Carvalho na obra *Identities Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português* e procura configurar a imagem da dramaturgia inglesa e a sua realidade no nosso contexto teatral.

produzida por John Osborne *Look Back in Anger*. Este foi um dos teatros da altura que procurou dar a conhecer os novos artistas e novas técnicas teatrais da altura.

O dramaturgo invocado neste trabalho, John Osborne, teve uma grande importância na década de cinquenta do século passado, afirmando-se como o porta-voz de uma geração de artistas e de homens comuns que procuravam declarar a sua presença num mundo em mudança.

Look Back in Anger é uma peça que tem importância enquanto mito, que se alimenta de si própria e é ajudada pela cunhagem de “Angry Young Man” e “kitchen-sink drama”². O impacto de John Osborne no teatro inglês foi incalculável, pois este autor conseguiu acabar com a presunção do teatro inglês, que se afirmava como um teatro fútil.

O processo dramático adoptado por John Osborne presta mais atenção ao protagonista do que à acção. Deste modo, é como se ouvíssemos uma voz de protesto verbalizado, difícil de se traduzir em acções concretas, abafada por uma atmosfera de desespero na qual o indivíduo aparece ilimitado pelo espaço definido ou em luta contra ele.

Some people took to the brutal, honest nature of the play as it epitomised the uneasiness many were feeling about their own society. In terms of the establishment, this play shook it up and spat it out. (Scobie 2009)³

A recepção em Portugal da dramaturgia inglesa é explicada pela influência do regime ditatorial vigente e pela busca de uma inovação a nível estético-artístico. Como esta peça inglesa evocava motivos políticos, culturais e estéticos actuais, isso permitiu que autores portugueses procurassem traduzir este trabalho para a nossa língua para assim ser representado e outros procuraram incluí-lo nas suas obras.

Como foi enunciado no começo desta introdução, este trabalho procura responder a certas questões: por um lado, questionar quais são as funções que a tradução e a representação de uma peça inglesa em Portugal possam ter desempenhado no sistema teatral português ao longo destes quarenta/cinquenta anos, e por outro,

² Termos jornalísticos e adoptados para falar do autor em questão.

³ Cf. Artigo: SCOBIE, Laura, “John Osborne: Drama for the disaffected”, *Se7en Magazine*, 2009, <http://se7enmagazine.com/music/55-europe/438-john-osborne-drama-for-the-disaffected.html>
Artigo que apresenta um título bastante sugestivo que poderia funcionar como uma metáfora do trabalho de Osborne: “drama para os descontentes”.

investigar a forma como as opções de reescrita, reconhecida a natureza transformadora da tradução, negociaram o carácter, principalmente quando essa dimensão surge histórica e culturalmente tão assinalada no texto envolvido. Este estudo coloca-se assim no âmbito de certas orientações que têm insistido no reconhecimento do papel activo desempenhado pela tradução nas situações de contacto e de comunicação entre culturas ou do seu contributo para a representação de culturas estrangeiras. No caso particular da tradução de teatro, esse poder surge acrescido pelo que é exigido à experiência da representação cénica, o que leva a considerar as estratégias discursivas dos textos traduzidos, os seus contextos institucionais e as suas funções e efeitos sociais, também a sua inscrição em projectos artísticos, bastante complexos e de diverso alcance público.

O acto de traduzir não é só um simples processo textual mas um complexo acto de comunicação, e como tal a tradução implica que certas barreiras linguísticas e culturais sejam ultrapassadas. Porque a tradução não é só uma operação textual, mas também um poderoso acto de comunicação, que provoca importantes consequências para as representações e reproduções que a cultura receptora constrói sobre a realidade transportada nos textos traduzidos.

É com base no conceito de reescrita que se procura integrar neste estudo, para além da crítica dos textos traduzidos, também a produção discursiva metatextual e para textual que acompanhou a divulgação e recepção da obra e do autor, entre ensaios, textos de apoio, programas e recensões críticas, bem como a experiência cénica.

A estrutura deste trabalho desenvolve-se em três momentos. Deste modo, antes da análise e comentário dos textos traduzidos para português da obra de Osborne, é necessário desenvolver algumas das questões que estão directamente ligadas com este âmbito de estudo. Num primeiro momento, procurar-se-á caracterizar o teatro português na primeira década do século XX, salientando a importância do repertório estrangeiro e a renovação do repertório nacional. Nesse mesmo momento será referido o papel activo e intenso da censura face ao nível artístico e a chegada de Osborne ao teatro português.

No capítulo que encerra a primeira parte deste trabalho são recuperados dados que procuram situar a centralidade da formação de repertórios no sistema teatral português do último século, marcado por decisões históricas distintas. É oferecida uma pequena apresentação das companhias de teatro que se destacaram na altura e que interpretaram John Osborne. Para lá da assinalável ruptura introduzida no teatro nacional pela mudança de regime político em 1974, há que distinguir os contextos que antes dessa data melhor nos podem ajudar a explicar o interesse pela importação e

negociação de determinadas dramaturgias estrangeiras num esforço de renovação da prática teatral portuguesa.

No trecho central deste trabalho, constituída pela parte dedicada à peça original, optou-se por referir a importância histórica da peça no contexto inglês. Também se procurou apresentar quais as novidades da peça para esta ser traduzida e apresentada noutro país e noutra cultura.

Na parte final tentou-se realizar uma análise comparativa do discurso da personagem principal da peça de John Osborne tendo como base as três traduções portuguesas dessa peça. Neste estudo adoptar-se-á uma estratégia de amostragem, escolhendo para análise excertos que se apresentam como mais relevantes para a demonstração da força do discurso da personagem principal e das técnicas adoptadas pelos tradutores. Os textos dramáticos têm um critério de representatividade, isto é, são escritos para serem representados, e essa peculiaridade condiciona a sua tradução e dá-lhes especificidade. Dessa forma os textos que vão ser estudados foram escritos com um destino, o palco, e com o objectivo de serem transmitidos em forma de espectáculo a um público.

A grande ambição é que estes textos transportem a audiência para a experiência da peça, pois o que é importante no teatro, não é a precisão das palavras usadas, mas o efeito que elas terão no contexto em que são inseridas. Para certos autores, como Sirkku Aaltonen, a escolha de um texto “estrangeiro” está directamente ligada ao contexto sociocultural da cultura receptora, o que por vezes é mais importante que outras propriedades intrínsecas ao texto. Daí o texto fonte poder ser usado para representar a causa de uma cultura receptora, isto é possível porque «theatre texts are ideal for this as they can grow, shrink and change shape more easily than their printed (literary) counterparts». (Aaltonen 2000: 64). Neste sentido, podemos afirmar com toda a certeza que os textos dramáticos (para teatro) são feitos para nos ensinar a ouvir.

Look Back in Anger é uma produção que «despite its flaws, it is a complex play that works brilliantly on stage, burning itself into your memory and leaving you with the sense of having witnessed the true emotions of real human beings, in their attractive ugliness as well as their terrible beauty. (Sierz 2008: 6)

Look Back in Anger começou por ter sucesso porque era algo de controverso ao nível da crítica e não do público, e por fim tornou-se um sucesso completo. Foi uma peça constantemente representada no Royal Court e internacionalmente, chegando a ser

produzida em filme. Não era apenas uma peça de teatro de mais um jovem escritor, mas sim algo que inspirava sucesso.

Há que destacar que o autor estudado está presentemente como que “adormecido”. A sua importância ainda hoje é reconhecida, mas o estudo dos seus trabalhos ou até a representação das suas peças ficaram pendentes e presos a um tempo que é um tempo próprio e que ficará para sempre na história inglesa.

Repertório e Tradução do teatro português

*Da oportunidade de olhar longe para ver de perto como o Outro fala
Do que o outro fala, o que o Outro pena, onde o Outro vive e como vive*

Tânia Franco Carvalhal

A realidade da cena portuguesa, no período vivido entre 1926 a 1974, afirmou-se bastante claustrofóbica, quer devido à sua recepção a nível da crítica e do público, quer devido à acção dos organismos censórios. Neste sentido a cena portuguesa expressava a presença nefasta de uma herança do passado, onde o emprego de um mecanismo tão inibidor como a censura contribuiu de forma negativa para as falhas entre a produção dramática e a encenação dos autores. Como tal uma necessidade de renovação dos repertórios era defendida pelos intervenientes no teatro português.

A questão primordial da escolha de repertórios é focada por António Pedro na revista «Gazeta Literária» em 1959 onde o encenador considera que:

A única dificuldade que infelizmente não tem o teatro em Portugal, tão pouco se representa em Portugal entre nós. De todos os clássicos, de todos os modernos de todos os países, e até do nosso, o que se põe em cena em Portugal não chega a ser uma amostra sem valor. Quando é a amostra duma amostra já não é mau. Dois dos maiores dramaturgos europeus deste século – Claudel e Brecht- nunca foram sequer representados. O Pirandello, o Shaw, o Miller, O'Neill, o Anouilh, o Lorca, o Strindberg, o Ibsen, para falar de grandes autores deste tempo, o Shakespeare, o Molière, o Goldoni, o Alfieri, para falar nos clássicos, vivos em toda a parte, só timidamente e por acaso subiram aos palcos portugueses. Um Ionesco, um Beckett, um Audiberti, já não admira que não tenham sido representados, mas um Ugo Betti, um Christopher Fry, um Ustinov, também por exemplo, só o nosso pequeníssimo consumo de peças de teatro explica que não andam nos cartazes, por aí. (...) se autores portugueses tão falados e tão pouco experimentados em cena, como José Régio, têm peças e peças sem representar, se se não levam os clássicos senão por acaso e de longíssimo em longíssimo, os modernos, idem, os portugueses célebres menos e os desconhecidos mito menos ainda, que dificuldades pode haver na escolha de repertório senão as que provêm duma grande ignorância ou dum excesso de matéria disponível. Na Jugoslávia, que tem 8 milhões de habitantes, como nós, mas onde se falam duas línguas, há 50 companhias de declamação. Nós nunca chegaremos a ter cinco e, quando as há, duas, pelo menos são para as traduções portuguesas das adaptações espanholas dos autores húngaros na versão francesa. Para alimentar três companhias sérias, o problema do repertório tem apenas a

difficuldade do muito por onde escolher e nenhum problema de fartura é daqueles que afligem... sobretudo quando há tantas outras coisas a fazerem aflição. (Porto 1997: 246/247)

Na primeira metade do século XX, o repertório teatral português era dominado pelo *boulevard* francês, pelos dramas sentimentais e outras obras menores, pela dramaturgia internacional, colocando de lado as obras portuguesas. Esta situação tinha como causa os condicionalismos colocados pelo Estado, que tornava as companhias dependentes dos êxitos de bilheteira.

A grande parte dos críticos e historiadores da época denunciava a arbitrariedade da escolha dos repertórios e das condições precárias em que vivia o teatro português. Era assim necessária uma renovação e um contacto com a modernidade. A tradução de obras pertencentes a uma dramaturgia universal e moderna era encarada como a solução para ultrapassar as dificuldades vividas na cena portuguesa. Mas esta solução apresentava certas adversidades pois, por um lado, era fundamental fazer sobressair todo o poder modificador das peças traduzidas e por outro lado adaptá-las ao sistema teatral português, de forma a torná-las aceitáveis para o todo o público.

Muitos dos críticos que passaram por este período acreditavam que a abolição da censura abriria caminho a uma renovação dos repertórios e facilitaria a assimilação de novos procedimentos e um contacto com novas temáticas. A representação sem obstáculos permitiria uma maior liberdade imaginativa quer do dramaturgo quer do público.

Num texto publicado em 1973 Carlos Porto oferece-nos uma imagem de como era o teatro português no período ditatorial:

Não esqueçamos que toda a problemática do teatro que em Portugal se faz é condicionada por uma situação sociopolítica à qual não interessa a existência de uma actividade teatral livre e contestatária. Ora, só na liberdade e na contestação o teatro poderá ser o lugar privilegiado em que a comunidade se encontre, se reveja, a si própria se revele e se auto critique. Um teatro que não pode cumprir esse destino, que não pode assumir essa alta e admirável responsabilidade, não pode deixar de ser amorfo, invertebrado, inconsequente – ou exercício mais ou menos gratuito para intelectuais bem ou mal intencionados: ou forma comercial de alienação; ou aproveitamento oportunista ao serviço de inconfessados intuitos propagandísticos. (Porto 1973: 13)

Nesse mesmo texto Carlos Porto afirma que: «O teatro só pode existir em Portugal graças a espectáculos capazes de congregar os vários públicos existentes e de conquistar novos públicos» (Porto 1973: 18).

O mecanismo censório criado em 1926 e prolongando-se até 1974, tornou-se uma peça central na finalidade de repressão, de propaganda e de enquadramento político e ideológico da ditadura salazarista. A este nível, a Censura procurava silenciar e ocultar todas as notícias, acontecimentos, críticas e manifestações de liberdade de expressão e criação artística que colocassem em causa a legitimidade e credibilidade do regime ou abalasse os seus fundamentos e princípios.

Durante o Salazarismo, a relação entre Teatro e Estado será ambígua pois o comportamento e o perfil do chefe de Estado vão dominar os corpos e as almas dos portugueses e sufocar as suas personalidades. Nesta época o Estado tenta eliminar qualquer forma de expressão ou (re)-criação pois pretendia reconstruir a nação assentado em princípios fundamentais tais como: religião, família, trabalho e pátria. Assim a cultura era submetida à ideologia vigente, condicionando os comportamentos culturais e influenciando a estética teatral. Este mecanismo controlava os textos a serem representados e suspendia os espectáculos que fossem considerados perturbadores da ordem vigente.

As proibições e os cortes efectuados pela censura deviam-se à tentativa de se criar uma sociedade artificial e de costas voltadas para o mundo em mudança. Defendiam-se valores e máximas imutáveis e quem não respeitasse estes princípios sofria graves sanções. Todas as restrições impostas ao teatro deram origem a uma situação de pobreza cultural, literária e artística em geral. Este foi um tempo nebuloso que, por um lado, devido à repressão e à censura e por outro devido à imposição de um idealismo antiquado, “asfixiou o teatro” e “desvirtuou o espectáculo” de forma irreparável - expressões usadas pela autora Graça dos Santos no seu texto *O Espectáculo Desvirtuado: o teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*.

O teatro continuou oprimido pela censura, impedindo o seu desenvolvimento normal, paralelamente à evolução do teatro europeu. « La censura, tanto en los textos como en los ensayos generales y en los propios espectáculos; las carencias de formación técnica y artística que dificultaban la aparición de nuevos valores, no sólo en el campode la interpretación sino también en el de la puesta en escena, escenografía, luminotécnica, etc; la ausencia de una política teatral, en un sentido, y de una política de apoyo económico a la actividad escénica, de forma específica; los problemas

económicos de la población y su bajo nivel de micos de la población y su bajo nivel de escolaridad, caracterizaban en lo que se refiere a la creación y a la animación». (Porto 1988: 29).

A vida do teatro português evoluiu ao sabor das disposições da censura salazarista, e dessa forma até 1974, o teatro e a censura serão o que sempre foram desde a Inquisição em Portugal: dois inimigos inseparáveis. Mas a censura era algo intocável anulando quaisquer alusões em relação à sua existência e intervenção, daí a grande parte do público não ter conhecimento da acção da censura.

Foram criados serviços de propaganda e estruturas corporativas para gerir a cultura e divulgar a ideologia estatal e a imagem de marca de um regime ao nível internacional. O objectivo era mostrar que o Estado português era forte, uno, corporativo, cristão e nacionalista, dando pelo contrário uma ideia de ficção. Daí o teatro ser usado frequentemente pelo Estado numa perspectiva educativa.

Ao sair deste pesadelo o país e o teatro procuravam redescobrir a sua identidade. Daí a variedade de caminhos seguidos pelas companhias e grupos teatrais, as rupturas ao nível da escrita e técnicas, as novas relações entre o teatro e o público, a abertura a novas estéticas e espaços e a separação entre o teatro empresarial e o teatro independente.

Em Portugal, ao nível da cultura, o Teatro assumia-se como um valioso meio de consciência social e política. Como era uma actividade importante, os mais compelidos e informados agentes, dentro do círculo teatral, defendiam a necessidade de uma renovação no teatro.

O repertório estrangeiro afirmava-se mais notoriamente que o nacional, predominando uma irresponsável escolha dos repertórios, onde se preferia a dramaturgia mundial e obras menores. Havia uma denúncia em relação às condições precárias em que se desenvolvia o teatro português. O Estado imponha às companhias que estas vivessem dos êxitos de bilheteira, renegando assim o teatro nacional.

Certas personalidades ao nível do teatro defendiam que a renovação desejada teria que ser feita dentro do teatro e que o contacto com uma modernidade só traria vantagens. A tradução de clássicos da dramaturgia universal e de peças da dramaturgia

«moderna» era a forma para ultrapassar a discordância vivida na cena portuguesa. Um dos defensores dessa política foi Jorge de Sena que acreditava que:

E boas peças estrangeiras, bem apresentadas, farão muito mais pela educação do público e pela criação de uma moderna e viva consciência teatral do que uma procissão de peças meritórias, cujo principal valor consista em serem de autores portugueses. (...) Muitas peças e muitos homens de teatro são só peças e homens de teatro – e o público distrai-se, admira até, mas não se curva. Se para ensiná-los a curvar-se é necessário apresentar muitos Lorcas, muitos Anouilh, muitos Priestleys, venham eles, para que se aprenda entre nós vendo, o que é o grande teatro moderno. (...) Tais defeitos, porém, corrija-lo-á com o tempo a dignidade das peças representadas. (Sena 1988: 165)

Dito de outra forma, ao traduzir novas peças permitia-se a entrada de modelos e práticas culturais renovadoras. Traduzir e representar esses novos textos implicava confrontar o público português com produções diferentes daquelas a que estavam habituados e tentar corresponder às suas expectativas e exigências. Mas também implicava confrontar todos os envolvidos na cena teatral com os desafios presentes nos textos escolhidos. O objectivo era centralizar a essência inovadora dos textos importados e garantir o seu poder transformador e igualmente adaptar estes novos universos dramáticos ao nosso sistema teatral, para assim torná-los aceitáveis e atractivos para todos aqueles envolvidos.

Assim será preciso esperar pela década de cinquenta para a intensificação do movimento de renovação de repertórios, acompanhado também por uma maior atenção às dramaturgias inglesas, que nessa mesma altura sofriam uma renovação. A «intensificação da presença da dramaturgia de língua inglesa nos palcos portugueses assinala uma mudança assinalável na formação cultural de alguns dos nossos principais agentes teatrais, que nem mesmo a vaga do «teatro do absurdo» a partir de finais da década conseguirá travar» (Carvalho 2009: 86).

Esta abertura a experiências e competências vindas de fora é complementada com a partida para o estrangeiro daqueles que não encontravam as soluções de que precisavam no seu país. A construção de novos repertórios também ficou a dever à passagem por Portugal de companhias estrangeiras, à circulação de revistas de teatro estrangeiras e à actividade crítica de alguns dos nossos mais importantes estudiosos de teatro.

Los años comprendidos entre el final de la guerra y comienzos de la década de los años cincuenta fueron años de transición en los que el teatro fue dejando de lado modelos y formas del discurso que procedían de las décadas anteriores y fue tanteando el terreno, condicionando por los obstáculos ya conocidos, en busca de nuevos caminos. Éstos sufrieron alteraciones estructurales significativas, impuestas por la propia evolución de la civilización. Nuevos hábitos de ocio (el cine, la televisión, el automóvil) establecían esas alteraciones. La implantación definitiva de un teatro experimental estaba relacionada con la necesidad imperiosa de superar los modelos anquilosados a los que estaba sujeta la creación escénica portuguesa, así como con el anquilosamiento del propio público. Arte para minorías cultas e intelectuales, el teatro que se definía como experimental o de vanguardia no lo era sólo por razones económicas y sociológicas. Pero lo es también por razones políticas. (Porto 1988: 31)

É claro que a abolição da censura em Portugal em 1974 será uma das consequências mais importantes da revolução, levando à reformulação dos repertórios das companhias já existentes e das que posteriormente se formaram, à abertura das estruturas de produção teatral e à transformação do seu público, surgindo um grupo de jovens espectadores.

A dramaturgia «moderna» escolhida para ser traduzida e representada em Portugal desde o início do século XX provinha de diversas origens. Dentro deste repertório encontramos lado a lado autores ingleses, americanos, clássicos e contemporâneos tais como, William Shakespeare, Ben Jonson, Oscar Wilde, George Bernard Shaw, John Millington Synge, William Faulkner, John Steinbeck, Clifford Odets, Samuel Beckett, Arthur Miller, John Arden, entre outros. Não podemos esquecer que estes textos e espetáculos passavam pelos olhos da censura, pois o teatro era considerado uma força cultural e um meio de consciência social e política.

Os trabalhos destes artistas passaram pelas mãos de diferentes e variadas companhias de teatro, desde as profissionais e acreditadas pelo Estado, até às amadoras. Podemos salientar a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, conhecida como uma das mais antigas companhias de teatro em Portugal, o Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), o Teatro Experimental do Porto, a Casa da Comédia, entre outras.

Ao ter em conta esse extenso repertório devemos-nos centrar na geração que ficou conhecida como a geração dos “jovens irados”. Em meados da década de cinquenta, surge na Inglaterra uma geração proveniente das camadas baixas da sociedade e/ou da classe operária. Esta geração já não estava interessada na vulgaridade da vida quotidiana e como tal se revolta, através da escrita, contra o conservadorismo da Inglaterra do pós-guerra.

Dentro desse grupo podemos nomear diferentes personalidades, quer romancistas quer dramaturgos, como Kingsley Amis, Philip Larkin, John Osborne, Arnold Wesker, Shelagh Delaney, John Arden, Bernard Kops, N. F. Simpson, Harold Pinter, entre outros. Todos estes artistas são contemporâneos de John Osborne.

John Osborne e alguns dos seus contemporâneos dedicavam-se a uma dramaturgia realista, que procurava expressar através da raiva o seu desprezo e rancor perante a sociedade tradicional de classes e o *status quo* do Império Britânico.

If there are any angry young men, they are mostly employed by the newspapers to pounce on people like myself, who are trying to do a difficult job as well as they know how. (Osborne 1994:187)

Devido às crueldades da guerra, abriu-se um abismo entre as gerações, e a segurança e o optimismo de outrora desapareceu, predominando um sentimento de que “algo está errado”. Esse sentimento foi demonstrado através das palavras e acções dos “Angry Young Men”.

O argumento dos “jovens irados” era romper com o melodrama e o drama clássico, pois estes centravam-se em actos grandiosos e em personagens importantes. Estes artistas pretendiam concentrar-se no dia-a-dia das classes trabalhadoras e criar uma escrita viva e realista capaz de representar o tempo presente quer em termos políticos, quer em termos culturais. Os novos protagonistas são homens jovens heterossexuais da classe trabalhadora que expressam a sua raiva e a sua rebeldia em relação à escassez de oportunidades, independentemente de méritos pessoais. A sua impaciência e o seu ressentimento surgiram sobretudo devido ao que consideravam ser a hipocrisia e a mediocridade das classes altas e classes médias da sociedade inglesa.

A raiva do protagonista de *Look Back in Anger* de John Osborne, Jimmy Porter, é sintomática dessa geração de *jovens irados*. Jimmy Porter liberta uma raiva e revolta reais e espontâneas, próprias de uma minoria, os jovens. A sua resposta a este mundo é

antagónica e ingrata e como tal opõe-se a todo o sistema conservador inglês: ele troca das distinções entre classes, das escolas públicas, dos políticos, dos bispos, e do medo nuclear. Para ele (como para todos os jovens da altura), o entorpecimento de uma tarde de domingo resume o adormecimento da nação, levando a que despreze tudo o que para si é ‘posh’ ou ‘phoney’.

This has got to be resisted, and the only way is to stand up, say what you think about whom and what you don't like in our society, and to hell with making a fool of yourself – and the more enemies you make the better. (Ibidem: 189)

Os protagonistas dos textos escritos pelos “Angry Young Man” lamentavam a impossibilidade de viverem felizes no seu próprio espaço que para eles estava ameaçado, e como tal demonstravam um desejo de fuga que atravessa o seu discurso de desespero e melancolia. Nos seus trabalhos era encenada uma situação «de crise onde o protagonista se recorta contra o meio mais ou menos hostil que o rodeia (e que nele determina, sucessivamente, um gesto de protesto violento, de melancolia ou de cínica indiferença)» (Serôdio 1983:288). Estas atitudes eram contra uma situação de crise mais geral que afectava a Inglaterra e situavam-se a partir de um tempo recordado com alguma insistência: a Segunda Guerra Mundial e a perda do Império Britânico. É assim apontado um tempo de perturbação, de mudança, que abala e perverte um sonho (ou até mesmo uma utopia) que é transferido para o passado (mais propriamente para os tempos eduardianos), que está associado a imagens de quietude e de prazer.

I believe we started out with hope, and hope deferred makes the heart sick, and many hearts are sick at what they see in England now. (Ibidem: 193)

As primeiras representações em Portugal de autores contemporâneos de John Osborne situam-se durante as décadas de quarenta, cinquenta e sessenta. O repertório estrangeiro utilizado abarcava quer autores ingleses (como membros dos “Angry Young Men”), quer americanos.

Destaco a representação das peças de Arthur Miller como *Morte de um caixeiro viajante* (*Death of a salesman* escrita em 1949) pelo Teatro Experimental do Porto em 1954 com tradução de José Cardoso Pires e Victor Palla; em 1957 *As bruxas de Salém*,

tradução de António Quadros (*The Crucible*, de 1953) pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro e em 1963 *Todos eram meus filhos* (*All my sons*, 1947) pelo Teatro Experimental do Porto, com tradução de Rui Guedes da Silva.

As criações de Arnold Wesker em 1969 pela Empresa Vasco Morgado com *As Quatro Estações* (*Four Seasons*, de 1965) com tradução de José Palla e Carmo e em 1971 e 1973, respectivamente, pelo Teatro Estúdio de Lisboa (TEL) com *A Cozinha* (*The Kitchen*, 1959), tradução de Valentina Trigo de Sousa e *Os amigos* (*The Friends*, 1970), tradução de Luzia Maria Martins.

É também de referir as produções de John Arden pelo Teatro Experimental do Porto em 1983 com *Viver como Porcos* (*Live like pigs*, de 1958), com tradução de Maria Hermínia Brandão.

As peças de Eugene O'Neill em 1943 pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro de *Electra e os fantasmas* (peça composta por três partes, *Mourning becomes Electra*: I – Homecoming; II- The hunted; III- The haunted, de 1931), com tradução de Henrique Galvão; e em 1958 pelo TEP *Jornada para a noite* (*Long day's journey into the night*, 1941), peça traduzida por Jorge de Sena.

Outro autor americano igualmente trabalhado foi Tennessee Williams, cujas obras como *Rosa Tatuada* (*Rose Tatto*, 1951) – tradução de R. Magalhães Júnior - foram representadas pelo Teatro Popular de Arte/Companhia de Teatro Maria Della Costa em 1957 e *Gata em telhado de zinco quente* (*Cat on a hot tin roof*, 1955), em 1959 pela Companhia do Teatro Monumental. Outras peças do mesmo autor, *Um eléctrico chamado desejo* (*A streetcar named desire*, 1947) foram representadas em 1963 pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, com tradução de António Quadros; e *Verão e Fumo* (*Summer and Smoke*, 1947), em 1965 pela Companhia Portuguesa de Comediantes – com tradução de Costa Ferreira.

Outro contemporâneo de Osborne é Harold Pinter cujas peças foram trabalhadas pela Sociedade Guilherme Cossoul, como *O monta-cargas* (*The Dumb Waiter*, 1957), em 1963 com tradução de Luís Sttau Monteiro e em 1967 com *Feliz Aniversário* (*The Birthday Party*, 1958) pela Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, com tradução de Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio.

É também de salientar as representações de Samuel Beckett como *Dias Felizes* (*Happy Days*, 1961), com tradução de Jaime Salazar Sampaio e em 1968 pela Casa da Comédia e *Á Espera de Godot* (*Waiting for Godot*, 1952) em 1969 pelo Teatro Nacional Popular, com tradução de António Nogueira Santos.

Em Portugal, *Look Back in Anger* foi uma peça traduzida e encenada sob diferentes títulos como: *O Tempo e a Ira*, peça escrita em 1960 por José Palla e Carmo, publicada em 1961, mas representada só em 1966. Em 1992, a mesma peça foi traduzida por Teresa Guedes de Oliveira, com o mesmo título da anterior. E em 1996, temos *Dá Raiva Olhar para Trás*, escrita por Richard Halstead, Rita Lello e Simão Rubim. Foi uma produção que marcou sobretudo as décadas de sessenta e de noventa e que faz parte da história do teatro nacional.

As traduções que irão ser estudadas situam-se em dois períodos distintos da história nacional: antes e depois de 1974, respectivamente. Estes dois períodos distinguem-se ao nível das mentalidades e ao nível das condições políticas, sociais e é claro culturais.

John Osborne assume maior destaque em Portugal na década de sessenta, altura em que o tipo de teatro cultivado constituía, quer pelo conteúdo quer pela forma, um factor de resistência ao Estado Salazarista. O teatro transmitia assim um movimento de contestação que pretendia acabar com o poder vigente. Este novo teatro defendia uma nova relação com o público, cujas emoções e reacções eram controladas pelo Estado.

John Osborne é considerado o criador de um novo estilo de teatro, e as suas obras giram invariavelmente em torno da recusa de valores dominantes da sociedade britânica, constituindo a expressão irónica e contundente de decadência da qualidade de vida, da corrupção da linguagem e da denúncia ácida de todas as modas. Os seus heróis são sempre a metáfora dos inadaptados e descrentes na ordem reinante. (J.S. : 1992)

Entre 1966 e 1969, a censura em Portugal interveio de forma mais intensa em relação às peças de teatro que iam a exame. Os artistas apresentavam ideias novas baseando-se em valores e estéticas inovadoras, que os censores pretendiam eliminar de qualquer maneira. Mesmo que não reprovassem logo o texto, faziam imensos cortes de tudo aquilo que fosse contra os princípios do regime vigente.

Os autores de teatro traduzidos na década de 60 são indivíduos que enfrentaram as consequências da Segunda Guerra Mundial e que viam a escrita como uma forma de fuga. Estes indivíduos desejavam afastar-se do universo da guerra e como tal criavam

heróis inconformados perante uma realidade desumanizada, contra a qual lutavam ou eram vencidos por esta. Para além das temáticas serem mais “modernas” e contemporâneas, o teatro dos anos 60 começou a libertar-se das pressões oficiais, tornando-se um teatro que procurava e experimentava técnicas e configurações novas. Por esta altura o papel do encenador começava a sobressair, e o mecanismo censório começava preocupar-se com tudo o que rodeava a cena e não só com as palavras.

Look Back in Anger foi uma peça sancionada pela censura devido a razões morais e religiosas, pois este mecanismo prestava particular atenção às temáticas que tratassem o fim do casamento, a prostituição e a homossexualidade. Segundo a censura esta peça desrespeitava a moral pública, a ordem social e a hierarquia religiosa e utilizava uma linguagem de mau gosto. Esta era a perspectiva quer da censura inglesa, quer da censura vigente em Portugal.

A tradução “O Tempo e a Ira” de José Palla e Carmo, escrita em 1960, só foi aprovada em 1966. Essa demora deveu-se ao facto de o Estado procurar manter os costumes da sociedade e o respeito pela família

A primeira tradução desta peça encontra-se sob a forma de guião arquivada na Torre do Tombo, nos processos da Direcção-Geral de Segurança / Secretariado Nacional de Informação, (DGS/SNI6096), sob o título *A Dor e a Fúria*, e escrita por José Palla e Carmo. (cf Anexo 1)

Esta peça foi escrita para o Círculo de Cultura Teatral do Porto/Teatro Experimental do Porto (CCT/TEP) e foi esta companhia que submeteu a peça pela primeira vez ao Exame da Censura. O pedido de exame para licença de representação foi apresentado pelo Teatro Experimental do Porto/ Círculo de Cultura Teatral em 1960, e ficou registado na DGS/SNI como Processo N° 6096.

A Comissão reprovou a peça e emitiu o parecer que passo a transcrever:

Informação da Comissão em 20 /II /60

Jimmy Porter está casado com Alison Porter. Em sua casa vive Cliff Lewis, seu amigo dilecto. Jimmy é de uma psicologia complicada, duro, inflexível, teimoso, brigão, amoral, faz da vida da mulher um inferno. Cliff vive entre os dois, procurando ser um mediano sem conseguir quaisquer resultados. Alison tem uma amiga, Helena Charles, que o marido odeia. Quando Jimmy e ela se encontram, questionam sempre.

Alison está grávida, mas tem medo de o confessar ao marido. Perante as brutalidades a que assiste, Helena, implora Alison a abandonar o marido. Alison parte e Helena, que no fundo admirava Jimmy, fica como amante deste. Cliff continua em casa mas acaba por sair por causa

do feitio de Jimmy. Mais tarde, perdido o filho que morreu ao nascer, Alison volta. Helena sente que está a mais naquela casa e na vida dos Porter e parte, deixando a Alison o lugar que lhe pertencia.

Valor literário

A peça é de elevado valor literário

Valor dramático

Trata-se de uma excelente peça teatral, bem construída e de grande valor dramático.

Valor moral

Porter e Alison são dois símbolos, a fúria e a dor. O conflito desenvolve-se à margem dos valores morais. A situação é, por norma tipicamente amoral.

Repercussão sobre o público

A peça não se destina ao chamado grande público. Todavia, está eivada de uns conceitos impróprios para a nossa maneira de viver e está fora dos nossos mais caros valores morais. Considero-a, por isso, inaceitável para o nosso meio. É certo que se poderiam fazer cortes. Mas seriam tantos e afectariam de tal modo a peça que lhe roubariam carácter e a mutilariam completamente.

Nestes termos, voto pela sua reprovação.

O censor

Ass. Ilegível (anexos 2, 3, 4)

O que é curioso é o facto de o relatório do censor ter sido bastante inofensivo, focando apenas a malvadez da personagem Jimmy Porter, e não referindo qualquer perigo social para o sistema português. E apesar de a censura ter chegado a propor a hipótese de poder reorganizar o guião da peça, e apresentá-lo com cortes ao público português, a peça acabou por ser inicialmente reprovada.

Mais tarde, em 1961, o Teatro Nacional D.Maria II também faz um pedido, que foi recusado e que ficou registado na DGE/SNI como processo N°6646.

A Editora Minotauro (Lisboa) publicou, em 1961, uma segunda versão desta peça, assinada também por José Palla e Carmo, sob o título *O Tempo e a Ira*. Para além do título, não se verificam outras diferenças entre estas duas traduções, havendo apenas a registar algumas pequenas alterações relativamente à pontuação apenas em alguns passos. Esta edição trazia juntamente um excelente e lúcido prefácio do tradutor, que escreve a propósito da sua tradução do original inglês e nos mostra as suas intenções quanto ao destino a dar à sua tradução Apesar de sabermos que o tradutor não teve outro

remédio senão o de dar a conhecer a sua obra através da edição e não da representação, passo a citar um passo do prefácio a comprová-lo:

Foi contudo a obra (*Look Back in Anger*) que depois, de ler (ou sem ler) este extenso prefácio, o público português vai finalmente conhecer – embora apenas em letra de forma –, que abriu fragorosamente uma brecha no tranquilo drama inglês convencional. (Carmo 1961: 31)

O tradutor procurava situar o povo português na grande questão que era a necessidade de modificar o *status-quo* e activar uma mudança na sociedade e dessacralizar o poder.

A 29 de Novembro de 1961, o Director do Teatro Nacional de D. Maria II, José de Matos Sequeira, quis representar esta peça, e enviou com o ofício nº 098/61 dirigido ao Inspector-chefe da Inspeção de Espectáculos, o livro editado pela Minotauro, para este ser examinado e assim obter a respectiva licença de representação, que apresento nos anexos 5 e 6, respectivamente.

O pedido ficou registado com o DGE/SNI 6646 e foi reprovado, tendo a Comissão elaborado o relatório e oficiado ao Teatro D. Maria II, a 4 de Dezembro de 1961 e o qual passo a citar:

Se for expurgada das poses ordinárias, aliás quase todas assinaladas no texto e forem eliminadas as referências menos respeitosas à religião, entendendo que a mesma poderá ser aprovada e classificada para maiores de 17 anos.

O censor

Ass. Ilegível (cf anexos 7/8)

Mais tarde, a 14 de Dezembro de 1961, a Comissão informa a Companhia que:

A Comissão entende que lhe é indispensável conhecer o texto definitivo da peça, para se pronunciar. Não há qualquer objecção em absoluto quanto à sua representação, sendo certo que esta comissão já se pronunciou sobre determinada tradução, reprovando-a. Significa-se, porém, que só poderá vir a ser autorizada uma tradução que não contenha muitas das expressões violentas que existem no original e todas as que sejam afrontas aos valores morais que cumpre garantir. (cf anexos 8/9)

Ao longo de toda a década de sessenta até 1974, várias companhias de teatro comercial solicitaram autorização à Comissão de Exame para autorizar a representação

desta peça, como: CCT/TEP, TEBOS – Teatro de Bolso, Teatro Villaret, Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, Teatro Experimental de Cascais.⁴

Os pedidos foram sendo consecutivamente recusados até 1966, data em que a Comissão autorizou o pedido de Artur Ramos para o Teatro Experimental de Cascais. A Comissão de Exame autorizou a encenação da peça tendo para isso informado Artur Ramos pelo ofício 1799/CV - 66, de 23 de Julho de 1966, comunicando-lhe o seguinte:

Aprovada a peça *O Tempo e a Ira*, para maiores de 17 anos, devendo ser observados os cortes indicados nas páginas:

49,59,60,61,68,76,78,89,108,114,120,121,122,123,125,129,132,134,148,158,161,170,174,177,180 e 188.

Ainda no ano de 1966, o TEP – Círculo de Cultura Teatral do Porto - voltou a pedir autorização para encenar *O Tempo e a Ira*, peça que tinha sido recusada seis anos antes sob o nome *A Dor e a Fúria*. Este pedido foi feito várias vezes pela companhia de teatro até que a peça acabou por ser aceite. - cf anexos 16 a 20.

Desta vez a peça foi aprovada mas com cortes mais rigorosos do que aqueles que tinham sido impostos a Artur Ramos, cortes estes que chegavam a eliminar falas completas. Pelo ofício 2046/66 – CV de 22 de Agosto de 1966, o Inspector-chefe dos Espectáculos informa o Delegado da Inspecção dos Espectáculos no Porto que a peça está classificada para adultos e com os cortes efectuados a vermelho - nas páginas (acima) indicadas. (cf anexo 21)

A 15 de Fevereiro de 1967, o Círculo de Cultura Teatral com sede no Porto, escreve em papel selado ao Inspector-Chefe dos Espectáculos em Lisboa, a comunicar que deseja efectuar o Ensaio Geral, no dia 26 de Fevereiro e, para o efeito, requer a comparência de um Membro da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos no referido dia pelas 21.30. A 16 de Fevereiro, a Inspecção dos Espectáculos da Delegação do Porto por ofício 250/67 Ref^a 50-DP, assinado por Miguel Castelo Branco, escreve ao Inspector Chefe dos Espectáculos em Lisboa, a enviar o pedido acima mencionado de 15 de Fevereiro do Círculo de Cultura Teatral do Porto e um vale postal de 500\$00 para as despesas de deslocação da Comissão. A três dias do Ensaio Geral e ainda sem resposta de Lisboa, a 23 de Fevereiro de 1967, o Círculo de Cultura Teatral do Porto dirige-se por carta ao Inspector Chefe dos Espectáculos, remetendo o exemplar

⁴ Alguns destes pedidos encontram-se demonstrados nos anexos 10 a 15, respectivamente.

de “O Tempo e a Ira”, e solicitando um membro da Comissão para estar presente no mais curto espaço de tempo no Ensaio Geral marcado para 26 daquele mês, argumentando com o facto de a Companhia não poder estar parada mais do que sete dias, apenas o tempo necessário para retirar uma peça e estreiar outra, uma vez que, por cada dia que a Companhia não trabalhasse, o Conselho de Teatro descontaria mensalmente no subsídio de Teatro a importância de 3300\$00 por dia.

O censor Cruz Filipe deslocou-se ao Porto para assistir ao Ensaio Geral apresentando depois disso uma nota de despesa no valor de 522\$00. A 14 de Março, o Círculo de Cultura Teatral do Porto informou que enviou um vale de correio no valor de 22\$00 que se destinava ao pagamento do excesso gasto pelo Membro da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que foi para além dos 500\$00 previstos. Passo a transcrever o comentário do Censor Cruz Filipe enviado ao TEP sobre o Ensaio Geral, em 26 de Fevereiro de 1967:

Vi o ensaio geral que decorreu com perfeita normalidade. Apenas tenho a observar o seguinte:

- a) Os “shires” do início deverão ser reduzidos, ficando no máximo de quatro – dois deles da explosão atómica;
- b) Deve ser respeitado o corte da p.120 – e que não estava assinalado no exemplar da peça enviado ao Círculo de Cultura Teatral.

A 1 de Março de 1967, o CCCT/TEP emite um comunicado à Comissão de Espectáculos onde informa da realização do espectáculo a 28 de Fevereiro, no Teatro António Pedro – cf anexo 22.

Em 1968, o Teatro Experimental de Cascais (TEC) é autorizado a encenar esta peça e a 17 de Abril de 1968, Artur Ramos, o encenador do TEC, escreve ao Presidente da Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos Públicos a solicitar substituições e o levantamento de alguns cortes feitos em 1966. O censor José Cabral verifica as alterações propostas e dá o seu veredicto de acordo com o Ofício 1011/CV-68, datado de 26 de Abril, de 1968, aceitando dez das vinte e três substituições sugeridas por Artur Ramos. O ensaio de apuro realizou-se no dia 18 de Junho de 1968 pela Companhia do Teatro Experimental de Cascais, no Teatro Gil Vicente, e esteve presente o censor José Cabral, que informou do seguinte, e cito:

Horas a que terminou o ensaio – 2.30 da manhã. O ensaio de apuro teve início com uma hora e meia de atraso, o que é de lamentar. 19-Junho-1968

Depois do ensaio de apuro, a 20 de Junho de 1968, foi enviado pelo ofício 1609/CV - 68 ao Delegado da Inspeção dos Espectáculos, em Cascais, a informação de que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos tinha deliberado efectuar mais um corte a fls. 122 das seguintes frases “...que davam direito a uma quota-parte” e “ velhas crenças”.

A peça *O Tempo e a Ira* foi representada sem cortes, exactamente como foi traduzido por José Palla e Carmo, só após o 25 de Abril de 1974. Antes dessa época este trabalho não foi compreendido e foi acusado de usar expressões agressivas e violentas e a demora da sua aprovação deveu-se ao facto de o Estado procurar manter os costumes da sociedade e o respeito pela família.

As Companhias Portuguesas que representaram *Look Back in Anger* de John Osborne e que irão ser destacadas neste trabalho são o Círculo de Cultura Teatral/Teatro Experimental do Porto (CCT/TEP) em 1967, o Teatro Experimental de Cascais em 1968, a Companhia de Teatro de Braga em 1992, e a Companhia Teatral de Cascais em 1996. Passo agora para a descrição do papel e do valor de cada uma das companhias referidas anteriormente:

A Companhia Teatral Teatro Experimental do Porto foi fundada a 1 de Fevereiro de 1951 (52?). Teve como primeiro nome Círculo de Cultura Teatral/ Teatro Experimental do Porto (CCT/TEP). Inicialmente situava-se na cidade do Porto, encontrando-se actualmente localizado em Vila Nova de Gaia.

A criação da companhia foi iniciativa de um grupo de personalidades da cidade ligadas à cultura, como Manuel Breda Simões, Eugénio de Andrade e o arquitecto Luís Praça, que convenceram o escritor, artista plástico e homem do teatro António Pedro a ser director artístico da companhia. Com a chegada de António Pedro, em 1953, o CCT/TEP como que se transforma. O aparecimento de um grupo como o TEP «não era casual, mesmo que o projecto tivesse adquirido, aparentemente, contornos e dimensões mais amplos e vibrantes do que, se calhar, seria de esperar» (Porto 1997: 25). Tal como escreveu o próprio António Pedro: «O Teatro Experimental do Porto é exemplo típico do empreendimento de intelectuais que, por escassez e consequente inferioridade de nível do teatro comercial (...) decide dar a si próprio e repartir pelos amigos inteligentes

e cultos realizações de teatro tecnicamente novo e literalmente elevado» (A.P. – Revista «Lusíada», vol.III, nº10, Porto, 1957).

O CCT/TEP surgiu num tempo teatral português deveras carenciado. Para além da C.^a Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro, e de uma ou outra companhia que aparecia e desaparecia, e do teatro comercial que incluía o teatro de revista e a comédia de “boulevard”, os projectos de um teatro como arte escasseavam na década de 50. Os grupos à margem desta produção, provenientes dos anos 40, como o Teatro-Estúdio do Salitre, a Casa da Comédia, o Grupo Experimental dirigido por Manuela Porto, o Teatro Experimental de Pedro Bom, entre outros, tinham revelado pouca solidez. «Por isso podíamos considerar o aparecimento do CCT/TEP como um projecto com maior fôlego mais elaborado e com mais possibilidade de resistência e de subsistência (...)» (Porto 1997: 101).

Durante as lições de Teatro de António Pedro, e após terem sido submetidos à Censura diversos textos, alguns dos quais reprovados, o TEP tem a sua primeira estreia a 18 de Junho de 1953 com a apresentação de um espectáculo constituído por três peças em um acto, *A Nau Catrineta*, do cancionero tradicional, *A Gota de Mel* de Leon Chancerel e *Um Pedido de Casamento*, de Anton Tchekov. Este primeiro espectáculo encheu a sala do Teatro Sá da Bandeira, porém «quem a ele assistiu, (...) não se terá apercebido do facto de se tratar de um acontecimento histórico, como foi o caso.» (Porto 1997: 26). O teatro em Portugal nunca mais foi o mesmo depois deste espectáculo, pois este afastava-se de tudo aquilo a que o público que assistiu estava habituado.

Até 1957, ano em que foi feita a transição de companhia amadora para profissional, o TEP apresentou peças de sucesso, que encenadas por António Pedro, colocaram lado a lado, entre outros nomes os de, William Shakespeare (*Macbeth* - 1956), Ben Jonson (*Volpone* - 1958), Sófocles (*Antígona* - 1954), Arthur Miller (*Morte de um Caixeiro Viajante* - 1954), Ibsen (*Hedda Gabler* - 1961) e Bernardo Santareno (*A Promessa* – 1957; *O Crime da Aldeia Velha* – 1959), um dramaturgo português descoberto pelo TEP.

Mais tarde como director artístico do TEP teremos Fernando Gusmão. Este director será responsável pela encenação de *Look Back in Anger* de John Osborne. Peça em três actos representada a 28 de Fevereiro de 1967, a partir da tradução de José Palla e Carmo e interpretada por um elenco de que fazem parte: Isabel de Castro, Fernanda Alves, Luís Alberto, David Silva e José Cruz.

A estreia da peça «O Tempo e a Ira» de John Osborne, ontem realizada no Teatro António Pedro, do Círculo de Cultura Teatral, que era aguardada com o maior interesse, constituiu um êxito assinalável e um verdadeiro acontecimento teatral. (Anón. 1967d)

Esta estreia consistiu no 71º espectáculo do TEP e mereceu as melhores referências da crítica:

(...) o espectáculo apresentado agradou plenamente. Para esse Êxito não se poderão olvidar os contributos de José Palla e Carmo, (...) e a magnífica encenação alcançada por Fernando Gusmão. Mas inegavelmente, os grandes trunfos pertencem inteiramente aos intérpretes. (R.A. 1967)

A tradução utilizada neste espectáculo foi bastante valorizada, por críticos como Hugo Rocha, no Comércio do Porto (a 2 de Março de 1967), que afirmaram que:

A tradução de José Palla e Carmo, se bem que não conheçamos o original, afigurou-se-nos muito boa, já na cadência da linguagem, quase sempre violenta e arrebatada, já no estilo com que a fala, em português, teve de ser apresentada. O êxito desta obra teatral fica a dever-se, em parte considerável quanto a nós, ao tratamento dado ao texto original pelo tradutor português. Representar uma peça do mais representativo, por certo, dos famosos «jovens irados» da literatura inglesa não era, obviamente, fácil tarefa. Por isso, se descontarmos alguns naturais e desculpáveis deslizes, justificados, para mais, pelo nervosismo de uma primeira representação, teremos de concluir que a estreia foi manifestamente auspiciosa.

O público que assistiu a esta representação, considerada como «uma das mais plausíveis realizações cénicas do Teatro Experimental do Porto», envolveu-a numa «espontânea e vibrante manifestação de apreço». (Rocha 1967)

A encenação de *Look Back in Anger* pelo TEP consistiu num acto social e segundo Fernando Gusmão «o teatro de Osborne é o que o teatro e toda a arte têm de ser: um acto enraizado no seu tempo e projectado para o futuro». (Anón. 1967f)

Esta encenação teve como factor promotor um programa que pretendia divulgar a peça em questão e o seu autor. O documento abre com uma citação de Copeau que evidencia perfeitamente qual o propósito desta companhia de teatro:

É nosso desejo trabalhar no sentido de restituir ao teatro o seu brilho e a sua grandeza. Para esta nossa iniciativa, à míngua de génio, contribuiremos com um entusiasmo decidido, uma força

combinada, o desinteresse, a paciência, o método, a inteligência e a cultura, o amor e a necessidade de bem servir.

Este pequeno trabalho apresenta algumas notas sobre John Osborne da autoria de José Palla e Carmo. Também dá indicação de quem são os actores, do encenador, dos vários técnicos envolvidos e na parte final surgem os agradecimentos.

O Teatro Experimental de Cascais (TEC) consiste num grupo de teatro português criado em 1966, em Cascais, e que continua a existir actualmente. Tem como principal director, actor e encenador Carlos Avilez. É também de referir a importante actividade de João Vasco e de António Rama.

O TEC desenvolveu, ao longo da sua existência, uma actividade variada, interessando-se pela procura e pela experimentação. Deste modo, o TEC oferece uma longa lista de autores, quer estrangeiros e portugueses, quer clássicos e contemporâneos, o que permite a realização de um trabalho rico e diversificado. No seu repertório encontramos autores como: Federico Garcia Lorca, John Osborne, Schiller, Samuel Beckett, Jean Genet, Bertolt Brecht, William Shakespeare, Tennessee Williams, entre outros. Entre autores portugueses, contam-se: Gil Vicente, Miguel Torga, Bernardo Santareno, Luís de Camões, Luiz Francisco Rebello, entre outros.

Ao longo destes anos, pelos trabalhos da Companhia passaram, entre outros, os encenadores Águeda Sena, Artur Ramos, Rogério Paulo, António Marques, Fernanda Lapa, Naum Alves de Sousa, Luiz Rizo e Jorge Listopad. Contaram também com a colaboração de artistas plásticos como Francisco Relógio, Almada Negreiros, Júlio Resende, Artur Bual, Espiga Pinto, João Vieira, Luís Pinto-Coelho, José Rodrigues e Graça Morais e compositores como Carlos Paredes, o Maestro António Vitorino de Almeida, Carlos Zíngaro, Luís Pedro Fonseca, Afonso Malão e os Delfins, para além de inúmeros actores e actrizes que, em muito casos, iniciaram as suas carreiras no TEC.

O trabalho do TEC foi várias vezes reconhecido com a atribuição de prémios, quer à Companhia, quer a actores. E como tal a qualidade e inovação dos seus espectáculos e a vontade de se chegar lá fora levou a que a Companhia fosse convidada para participar em festivais de teatro em Espanha, nos EUA, em França, na Hungria. Para além de realizar digressões a Angola, Japão, Moçambique, Itália e Brasil.

Em conjunto, a Companhia, os recursos humanos e os colaboradores, contribuíram para que, ao longo de cerca de quarenta e um anos, o projecto do TEC se tornasse uma referência fundamental na vida da cultura portuguesa.

Esta companhia representou a peça *O Tempo e a Ira*, de John Osborne a 31 de Maio de 1968, a partir da tradução de José Palla e Carmo (peça cedida pelo TEP) e com encenação de Artur Ramos. Os intérpretes foram actores actualmente conhecidos como José de Castro, Lourdes Norberto, Canto e Castro, Maria do Ceú Guerra (que veio substituir Ana Paula) e Luís Santos. Uma foto deste espectáculo encontra-se presente em vários documentos e consegue fazer transparecer a força exigida ao seu protagonista e os efeitos que este criava nos que o rodeavam. – Ver anexo 23

Este espectáculo recebeu críticas positivas e negativas. Urbano Tavares Rodrigues foi dos críticos que mais valorizou a peça:

«O Tempo e a Ira» levado à cena no «Gil Vicente» pelo Teatro Experimental de Cascais numa encenação de Artur Ramos, é um dos mais belos e fortes espectáculos teatrais dos últimos anos em Portugal. (...) todo o desempenho é excecional. (Rodrigues 1968: 285).

Enquanto autores como Carlos Porto, num artigo escrito em Junho 1968 na revista *Vida Mundial*, criticam esta encenação considerando que «aparece-nos limada nos seus excessos, de uma tradução excessivamente literária, que não tem em conta as necessidades coloquiais do palco, de uma encenação cuja timidez não deixou que sentíssemos o «tempo» nem que fôssemos atingidos pela «ira» osborniana; e, em parte, de actores que tenderam, por vezes, a sentimentalizar excessivamente situações que pediam uma óptica irónica e distanciadora. (...) Devemos, contudo, exigir mais de Artur Ramos: em face de um texto com o impacto que o de Osborne contém (e que ainda mantém, apesar de tudo), a encenação deveria corresponder a essa força». (Porto 1968).

A CTB – Companhia de Teatro de Braga – é uma organização profissional de produção teatral. Esta companhia foi fundada em 1980 no Porto, com a denominação de CENA, mudando-se para Braga em 1984. A CTB está sediada no Theatro Circo, um dos grandes Teatros do país, inaugurado em 1915.

A Companhia tem como objectivo uma criação artística que se move entre clássicos e contemporâneos para assim aprofundar a sua experimentação sobre as práticas teatrais., procurando criar uma ponte entre criadores da Europa e do Espaço Lusófono.

Em 29 anos de actividade e ao longo de 96 produções, a CTB já produziu autores como: António José da Silva (autor conhecido como o Judeu), Almada Negreiros, Almeida Garrett, A. Tchekov, August Strindberg, Bertolt Brecht, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós, Federico García Lorca, Gil Vicente, John Osborne, Mia Couto, Michel Tournier, Raul Brandão, Samuel Benchetrit, Sophia de Mello Breyner Andresen, entre outros. Dos encenadores e actores que trabalharam com a Companhia, fazem parte nomes como os de: Ana Bustorff, André Gago, Alexej Schipenko, Almeno Gonçalves, Anna Langhoff, António Moreno, Ilda Roquete, Jean-Pierre Sarrazac, João Reis, José Ananias, José Wallenstein, Mário Barradas, Marie Carré, Rogério Samora, entre outros.

É de salientar a produção de *O Tempo e a Ira*, peça de John Osborne, em Fevereiro de 1992, traduzida por Teresa Guedes de Oliveira e encenada por Rui Madeira. Contou com a participação do próprio Rui Madeira, Ana Bustorf, José Ananias, Teresa Mónica e Victor Santos. Esta encenação foi a reprodução de um marco histórico na vida do teatro contemporâneo, e como tal uma grande aposta da Companhia de Teatro de Braga.

Segundo Rui Madeira, numa entrevista ao jornal o Público em Fevereiro de 1992: “Em Portugal aconteceram muitas coisas nos últimos vinte anos e essa herança é utilizada no trabalho de encenação de ‘O Tempo e a Ira’.” Na peça as referências são obviamente inglesas mas apelam à memória portuguesa do antes e após 25 de Abril, momentos de desajuste e falta de solidariedade – antes do espectáculo começar o público assistiu à projecção de actualidades da época.

Ao encenar *O Tempo e a Ira*, Rui Madeira pretendia trazer ao palco um tom de voz quotidiano, e preservar o seu encantamento, que é «um lado que normalmente é escondido pelos actores ao excederem-se em códigos no palco» (Anón.1992)

O texto de Osborne foi para Rui Madeira uma forma de “fazer do teatro uma coisa do dia-a-dia, discutindo os homens e os valores que são cada vez mais esquecidos na rua, na sociedade velozmente louca”. (Anón.1992)

A produção do encenador do CTB pretendia estimular as mesmas reacções que a peça de Osborne provocou em 1956, pois este defendia que “ainda se pode trabalhar a

verdade no palco com esta peça de John Osborne”. (Anón.1992). A encenação de Braga pretendia estabelecer um paralelo entre a angústia vivida pela geração de Osborne e a geração que viveu a Revolução de 1974. Isso está comprovado com o texto escrito por Rui Madeira presente no programa da peça:

Inglaterra, fins dos anos 50.

França, Maio de 68.

Portugal, 74.

U.R.S.S., anos 80

R.D.A., princípio dos anos 90.

África... Europa...

Um itinerário de desajustados. Tempos vários de reorganização do Caos. Este espectáculo não fala do tempo da Revolução, fala sim do outro tempo que se lhe segue. Aquele do enquadramento dos vencidos pelos Vencedores. O preço da ideia de Estabilidade e Progresso, pago por aqueles que acreditaram no «negócio», que foram românticos, solidários, que aprenderam o valor de gestos e palavras novas. Um espectáculo de desajustados entre o corpo e a cabeça, a sociedade e o indivíduo. A conjugalidade levada ao limite da sobrevivência, aquele em que as ideias ainda parecem ser possíveis. A noção de valores em queda. Os económicos e os outros e a tentativa desesperada de os agarrar. Uma análise à história recente de uma geração. Ou duas.

Ou seja, Rui Madeira situa a peça num tempo flexível como a moral de Jimmy o é, fazendo da personagem um jovem que pode pertencer aos anos 50, 60, 70 ou até 90.

As críticas a esta encenação portuguesa foram positivas como é evidente no artigo escrito em 1992 por C.A.R.A: “... o espectáculo e este, o mais recente da Companhia de Teatro de Braga, vale a pena ver.”

O programa da estreia da peça pela CTB apresenta uma ficha com os nomes e as funções de todos os artistas e técnicos envolvidos na produção. Também mostra quais os seus apoios e patrocínios. No programa surgem esboços da organização do espaço em palco, de algumas cenas como quando Jimmy toca trompete ou na cena em que estão a tomar o pequeno-almoço. Este programa é mais “rico” que o programa fornecido pelo TEP pois o primeiro apresenta vários textos onde se faz referência à vida e obra do autor que vai ser representado. Também apresenta textos sobre o autor e o seu tempo, como é exemplo o texto de Hélio Osvaldo Alves ou de críticos da época de Osborne como Cecil Wilson, Kenneth Tynan, entre outros. Para além destes textos na última

parte do programa encontramos as explicações das referências que surgem na peça original, retiradas da *Moderna Enciclopédia Universal Círculo de Leitores*.

Apesar desta tradução ser uma tradução diferente aparece igualmente no programa da peça portuguesa o prefácio de Palla e Carmo que foi escrito para a tradução cedida ao TEP.

A Companhia Teatral do Chiado nasce em 1990, após o grande êxito de *O Regresso de Bucha e Estica*, encenado por Juvenal Garcês e Mário Viegas, em 1989, a partir de vários textos de Stan Laurel. Alcançava-se desta forma o ideal por uma regeneração de um teatro popular apelativo a novos e velhos públicos, indo contra a corrente dominante da época. Esta visão e sensibilidade estético - teatrais têm sido evidentes nas representações da Companhia Teatral de Chiado, que se dividem em dois ciclos: um até 1995 com a presença de Mário Viegas e o mais recente, iniciado em 1996, com a marca de Juvenal Garcês.

Como exemplos de representações encenadas pela Companhia podemos nomear, entre outras, as seguintes: *A Birra do Morto*, uma farsa de Vicente Sanches em 1990, *Nápoles Milionária* e *A Arte da Comédia* em 1992 (no primeiro espectáculo da Companhia em nome próprio), *A Grande Magia*, peça de Peppino de Fillippo, em 1994; em 1996, *As Obras Completas de William Shakespeare em 97 Minutos* de Adam Long, Jess Borgeson e Daniel Singer (cuja permanência em cena há mais de doze anos consecutivos tornam esta peça o maior êxito teatral português); em 2006, *As Vampiras Lésbicas de Sodoma* do dramaturgo norte-americano Charles Busch; em 2007, *A Bíblia – Toda a Palavra de Deus (d’uma assentada)* de Adam Long, Austin Tichenor e Reed Martin. Estes exemplos comprovam uma primazia da comédia que foi capaz de criar e manter um público, sem, contudo fechar portas a outras apostas artísticas da Companhia.

Mas em dezoito anos de actividade, no repertório da CTC também se destaca a tragicomédia. Como principais encenações podemos mencionar os trabalhos de Samuel Beckett, *A Última Badana de Krapp* e *Enquanto se Está à Espera de Godot*, de 1991 e 1993 respectivamente; *Ensaio Geral*, em 1997, de Israel Horovitz; *Duas Comédias Sem Palavras*, em 1995. Em 2003 é realizada a encenação de *Oh Que Ricos Dias*, de Samuel

Beckett, que inaugura o novo Teatro - Estúdio Mário Viegas, produto da reconstrução da antiga Sala - Estúdio do Teatro São Luiz.

Como o repertório da CTC se apresenta como multifacetado e aberto, o drama também teve a sua importância. Em 1984, *Ensaio de Um Sonho*, espectáculo baseado em textos de Ingmar Bergman e August Strindberg, e considerado como o momento mais alto na história da Companhia. E em 1996, com a estreia de Juvenal Gracês como encenador, a Companhia apresenta *Dá Raiva Olhar Para Trás* de John Osborne. Na exibição desta peça a Companhia apresenta um novo encenador após a morte de Mário Viegas em 1996. A CTC prestará uma merecida homenagem a este artista, fundador da CTC, como é visível no programa da peça *Dá Raiva Olhar para Trás*, espectáculo este dedicado a Mário Viegas.

Dentro desta companhia, para além de Mário Viegas e de Juvenal Gracês, podemos salientar os nomes de Simão Rubim, Pedro Tavares, Rita Lello e Mafalda Vilhena, entre outros, que deixaram na cena teatral portuguesa uma marca própria.

Dá Raiva Olhar para Trás foi apresentada no Teatro Municipal de São Luiz – Sala – Estúdio, a partir da tradução de Richard Halstead, Rita Lello e Simão Rubim, em Maio de 1996. Fizeram parte do elenco Simão Rubim, Rita Lello, Pedro Tavares, Mafalda Vilhena e Carlos Lacerda.

Esta produção recebeu críticas bastante positivas, como por exemplo, por Manuel João Gomes, no *Público*, que considerou a peça «um dos grandes acontecimentos teatrais de 1996». (programa chiado). Foi vista como «um dos melhores espectáculos estreados este ano em Lisboa» (Miguel Crespo Correio da Manhã).

Este trabalho mostrou a grande paixão dos intervenientes por fazer bom teatro, «sem concessões à pirosice, ao mau gosto e à falta de profissionalismo». (Nicolau Santos «Diário Económico»).

Look Back in Anger foi e é «uma peça sobre o teatro, ou sobre as ténues cortinas que separam o teatro da vida dita real. (...) Por isso, fora as referências históricas muitíssimo inglesas do texto original, esse texto continua disponível para uma tradução capaz de transportar no tempo o vazio – ou o excesso – de sentido que marca a experiência de quem, mesmo muito jovem, descobre um passado maior que a sua própria idade. Afinal, não há maneira de saber se «dá raiva olhar para trás» por causa daquilo que se vê, ou por ser impossível deixar de «olhar para trás». Ou ainda, porque esse gesto retrospectivo se repete e reproduz a cada instante, como o próprio ritmo do jogo – vital e teatral – das paixões humanas». (Rubim 1996: 4)

O programa oferecido pela companhia do Chiado é bastante informativo e elucidativo do autor que se pretende reproduzir em Portugal. Logo na sua abertura temos a ficha técnica e artística, para além de fotos dos seus actores e encenador.

Há uma parte pessoal neste programa pois este espectáculo encenado pela companhia do Chiado foi dedicado a Mário Viegas. Depois surgem textos de artistas portugueses como Gustavo Rubim, Gracinda Candeias e Carlos Oliveira. Depois temos textos de diferentes criadores como Kenneth Tynan, Vanessa Redgrave, Noel Coward, Laurence Olivier, Raymond Williams e do próprio Osborne. É também um programa com imensas fotografias de Osborne e um ponto curioso são as citações de algumas passagens da peça, para além do poema “Os Amorosos” de Jaime Sabines, que surge no fim do programa, sendo um texto bastante elucidativo da peça – passo a citar alguns passos do poema:

(...) Os amorosos buscam, (...)

O coração lhes diz que nunca hão-de encontrar,
não encontram, procuram.

Os amorosos andam como loucos
porque estão sós, sós, sós,
entregando-se, dando-se a cada instante,
chorando porque não salvam o amor.
Preocupa-os o amor. Os amorosos
vivem dia-a-dia, não podem fazer mais, não sabem.

(...) Os amorosos são os insaciáveis (...)

Os amorosos não podem dormir
porque se adormecem os vermes vão comê-los.(...)

Os amorosos são loucos, só loucos
sem Deus e sem Diabo.(...)
Os amorosos envergonham-se de toda a conformação.

Vazios, mas vazios de uma costela a outra,
a morte fermenta-lhes por detrás dos olhos,
e eles caminham, choram até à madrugada
em que comboios e galos se despedem dolorosamente.

Chega-lhes por vezes um cheiro a terra recém-nascida,

a mulheres que dormem com a mão no sexo, satisfeitas,
a riachos de água terna e a cozinhas.
Os amorosos põem-se a cantar entre lábios
uma canção não aprendida.
E vão-se chorando, chorando
a formosa vida.

Jaime Sabines (trad. Vasco Graça Moura)

O teatro e a tradução podem ajudar-nos a compreender o “outro”, que é, de certa forma, muito semelhante a nós. A partir do momento em que nos valem da forma como esse outro fala, pensa e vive, é como se ele se movesse na nossa cultura e permitisse que essa cultura “estranha” crescesse e tivesse a oportunidade de se tornar numa outra.

Look Back in Anger

*I want to make people feel, to give them lessons in feeling. They can think afterwards.
In some countries this could be a dangerous approach, but there seems little danger of
people feeling too much – at least not in England as I am writing.*

John Osborne (1994: 3)

Look Back in Anger de John Osborne estreia pela primeira vez a 8 de Maio de 1956, no Royal Court Theatre, pela English Stage Company. Tal como Kenneth Tynan descreveu este espectáculo revelou-se “a slap on the face” ao sistema vigente em Inglaterra da altura.⁵

Esta é uma peça escrita num tempo e espaço próprios, pronta e desejosa, devido a um número de factores, por ver uma renovação. O seu propósito é um propósito teatral, isto é, procura representar a reacção de um homem perante o seu tempo, dando relevância à interacção entre a personagem e os factos presentes e passados.

O tema fulcral da produção de John Osborne é o da inadaptação e do protesto do indivíduo liberal contra a sociedade inglesa dominada pelos princípios do Estado, que para ele são falsos e sentimentais. A sociedade da altura é o resultado de uma ordem social e cultural já ultrapassada.

Look Back in Anger é uma das peças mais famosas do teatro inglês do pós-guerra, devido ao seu significado simples e por ter alterado todo o percurso e história deste teatro.

Este trabalho afirmou-se como determinante para a vida e história inglesas da década de cinquenta, sendo o seu autor lembrado na cultura do país por ter iniciado uma revolução. Tal como Laura Scobie afirma no seu artigo *John Osborne: Drama for the disaffected*, em 2009:

In the 1950s, theatre appeared to be mainstream and pedestrian. Then, a playwright called John Osborne arrived on the scene and theatre would never be the same again. He transformed the theatrical stage from stuffy censorship into sensational rebellion. (Scobie 2009)

Essa revolução aconteceu “both in theatre and society, [and] was something more complex: a perceptible shift in the balance of power and a growing tension

⁵ Cf documento 24 – imagem retirada do site
<http://www.todayinliterature.com/biography/john.osborne.asp>

between an entrenched conservatism and a burgeoning youth culture impatience with old forms and established institutions.” (Billington 2007: 84).

O ano de 1956 é geralmente “regarded as the commencement, for good or ill, of a tangible change in the climate and direction” da história cultural, política e artística inglesa. É uma data que junta um calendário deprimente de guerras e revoluções que tiveram consequências importantes para o século XX, e deram a este trabalho uma ressonância política. Como exemplos é de salientar a crise do Canal do Suez e a insurreição na Hungria contra o poder comunista. Mas um outro terror pairava na altura, a Guerra Fria e a abundância de armas nucleares.

Estes acontecimentos foram uma humilhação internacional para a Grã-Bretanha pois provaram que o país já não era mais um poder a nível mundial. Também marcaram o fim de uma era e o início de outra, que se afirmava ainda mais complexa que a anterior. Este é um momento cronológico em que há uma busca incessante por uma nova identidade, o que se tornou uma constante preocupação e fonte de inspiração para muitos escritores e artistas da época.

Daí esta peça levar-nos a colocar certas questões tais como: será que o teatro reflecte realmente uma sociedade? Será que o teatro ajuda a criar ou a modificar uma sociedade, uma cultura e um país?

Look Back in Anger está recheado de alusões a acontecimentos políticos, sociais e culturais que marcaram todo o século XX. O principal pano de fundo para a peça foi o apogeu e a queda do Império Britânico. O apogeu deste Império não durou muito tempo, pois com o fim da Segunda Guerra Mundial, as colónias inglesas (especialmente as colónias da Índia) alcançaram a sua independência. Num dos passos da peça verificamos que a noção de Império não era estranha para as audiências inglesas:

Jimmy: (...) but I think I can understand how her Daddy must have felt when he came back from India, after all those years away. The old Edwardian brigade do make their brief little world look pretty tempting. (Osborne 1996: 11)

Apesar de *Look Back in Anger* remeter para a Segunda Guerra Mundial, a sua personagem principal, Jimmy Porter, parece estar mais ligada à Guerra Civil Espanhola (1936-1939), devido a acontecimentos anteriores da sua vida que o marcaram profundamente. Tal como muitos jovens que se alistaram na Brigada Internacional Anti-fascista, o pai de Jimmy participou nesta guerra do lado que saiu derrotado. Jimmy

ainda não recuperou da “traição” que destruiu a possibilidade de um tipo de compromisso (que ele associa ao seu pai) com o idealismo político dos anos 30. O seu sentido de irreverência e de futilidade face a tal idealismo no tempo presente, que é um tempo onde já não existem ‘causas nobres para se lutar’, deixa-o incapaz de fazer algo positivo acerca da situação política que o seu país enfrenta.

Como consequência da Segunda Guerra Mundial e da perda do Império, há a transição de uma cultura para outra. É o momento de acomodação da Grã-Bretanha à democracia social, de subordinação aos interesses americanos e de dependência do consumismo.

We live in an island of sanctimony, without any vital culture of our own (this we are forced to borrow from America), without any moral dynamic of our own, and still responding to the same tired, grubby symbols handed out to us by the deadheads who write political manifestos, make films, and produce plays. (Osborne 1994: 190)

Dá-se assim o engrandecimento do poder americano e como consequência uma transformação profunda da cultura inglesa. Este tópico é referido por várias vezes em *Look Back in Anger*, como quando Jimmy, numa das suas longas falas, brinca dizendo: «I must say it's pretty dreary living in the American Age - unless you're an American of course» (*Ibidem*: 11). Jimmy denuncia como produtos da «American Age», as atitudes e ideias do seu tempo, e anseia por uma Inglaterra já desaparecida. Tudo para Jimmy «sound like: sycopanthic, phlegmatic and pusillanimous». (Osborne 1996: 16)

Os ideais defendidos por Jimmy são partilhados por Osborne, daí autores como Richard Eyre considerarem que Jimmy pode ser visto como um alter-ego de Osborne, tornando-se numa única figura que representa uma era. É como se Jimmy fosse uma fantasia do próprio autor, uma pessoa sensível que é capaz de articular as suas frustrações nos seus discursos. Osborne, tal como Jimmy, odiava a autoridade e a conformidade, sendo um conservador face a tudo menos em relação ao sexo. Era totalmente inglês na sua excentricidade e um anarquista, e a sua raiva era vital à sua sobrevivência. Essa raiva, não era apenas pela situação que a Inglaterra agora enfrentava a vários níveis, mas pela impotência e confusão que sentia perante a realidade que vivia. “Far from looking back in anger, the play looks back with a fierce, despairing nostalgia for a world that was secure in its certainties and in its doubts.” (Eyre 2000: 242).

O surgimento de uma cultura jovem é o exemplo evidente dessa transformação. No meio da década de cinquenta, o jovem era visto tanto como o alvo de uma sociedade de consumo e como o sujeito de ofensa. Os jovens eram agora um novo mercado ao nível do vestuário, da música, e de outros bens; eles eram também violentos, sexualmente promíscuos e mal comportados. O termo juventude tornou-se sinónimo de medo e perversão, nascendo assim uma «Generation Gap».

Está assim presente um sentimento que defende que um protesto moral é necessário num mundo onde os partidos políticos e os grupos de poder são vítimas de uma dimensão tecnológica massiva, que lhes retirou a sua identidade. É este o espírito de Jimmy que se revolta com as atitudes e ideias do seu tempo. Como o tempo presente é um tempo de mudança, surge uma nova imagem do mundo.

Osborne's concern is to offer the truth of a situation, not to offer final moral reflections on what it means. (...) *Look Back in Anger* is a play which increases understanding both of the morally tormented and of their torments. But it does more. It is a reminder of what rebel moralists are apt to be like, and of the strange mingling of sensitivity and cruelty, insight and willfulness, idealism and cynicism which is not reserved for Jimmy Porter, or for his period, alone. (Taylor 1983: 27/30)

O próprio título da peça sugere o tema que está subjacente em todos os trabalhos de Osborne. Cada um deles, segundo Christopher Innes:

(...) is motivated by outrage at the discovery that the idealized Britain, for which so many had sacrificed themselves during the war years, was inauthentic. All in one way or another express the conviction that the national cults of Royalty, Our Finest Hour, Westminster as the Mother of parliamentary democracy (...) are fraudulent betrayals. (Innes 1992: 102)

O sentimento de revolta é evidente nas personagens que chegam à conclusão de que os valores tradicionais não são verdadeiros e como tal um sentido de incerteza, de perda e de isolamento manifesta-se. Esta é uma peça que ilustra o problema moderno de frustração da juventude inglesa, que é uma geração perdida. Assim sendo podemos reafirmar que «no theater could sanely flourish until there was an umbilical connection between what was happening on the stage and what was happening in the world». (Archer 2010: 44)⁶

⁶ Cf citação de Kenneth Tynan

Look Back in Anger ao funcionar como um grito de protesto e ao ter Jimmy Porter como o porta-voz de John Osborne, é uma reprodução da guerra entre jovens e adultos que marcou os anos cinquenta. Os jovens viam Jimmy como alguém que falava por eles, enquanto os mais velhos consideravam Jimmy um rapazola mal-educado. Mas o que é surpreendente é que todos retiraram um aspecto moral da personagem: uma espécie de Hamlet moderno, um rebelde sem causa ou um anormal egoísta e queixoso.

(...) his sexual opportunism and his boorishness or impatience with social niceties would seem to ally him with them, his bitterness and anguish carry him further over in the direction of the self-organising protesters: if he can find no cause to fight for, he nevertheless speaks eloquently of the need for such a cause, the necessity of the search for one. (Taylor 1983: 15)

Esta é uma peça mais preocupada com o passado do que com o futuro, e as próprias atitudes da personagem principal mostram isso mesmo. Daí devemos ter em conta a inacção de Jimmy em mudar o presente e o futuro. Osborne está envolvido numa ideia romântica e sentimental do passado que é visível no seu patriotismo – como por exemplo, na sua participação nas campanhas de desarmamento nuclear. Mas a sua denúncia é um reflexo de desilusão e de raiva face à realidade do pós-guerra, que se afirma como oposta à excitação das causas que levaram a esse conflito.

Jimmy é uma personagem que expressa o sentimento de Osborne pelo seu tempo, que via como um período de transição. O trabalho de Osborne, que alimenta a década seguinte, mostra a impossibilidade de uma cultura se manter intacta e o sentido de energia como o único produto do sofrimento e luta humanos. George E. Wellwarth, crítico de teatro, afirma num ensaio intitulado “John Osborne: ‘Angry Young Man’?”, que:

Look Back in Anger was a rallying point. It came to represent the dissatisfaction with society reflected in the novels of such young writers as John Wain, Kingsley Amis, and John Braine. Jimmy Porter, its rancorous protagonist, was thought to symbolize the fury of the young postwar generation that felt itself betrayed, sold out, and irrevocably ruined by its elders. The older generation had made a thorough mess of things, and there was nothing the new generation could do except withdraw (Jimmy Porter, an educated and cultured university graduate, supports himself by peddling candy in the streets) and indulge in the perverse and vicarious pleasure of nursing its resentment. Society is so rotten that there is no longer any point in attempting to be useful. It is not that Jimmy is *content* to stagnate. He just feels that he has no chance. His withdrawal is not one of choice. He does not even permit himself the consolation of gloating

over conditions with the cynical hindsight of superiority. He simply feels himself to be unjustly crushed down with no visible hope of ever getting up again. He reminds one of a fighter who has been knocked down, and, instead of getting up again, just lies there spitting insults at his opponent and grinning with sardonic masochism whenever the latter kicks him in the ribs. (Taylor 1983: 118)

Osborne é como uma criança do seu tempo, e isso é evidente na forma como o seu trabalho procura alcançar um espírito de protesto – o que é já uma característica de “movimentos” anteriores a Osborne. Toda a peça afirma-se como um ataque contra diferentes alvos: a imprensa sensacionalista, os críticos de jornais, a monarquia, a linguagem magnificente e fútil dos parlamentares, a estratocracia, o racismo, a justiça inglesa, a Commonwealth imperialista, o predomínio de um novo tipo de mulher e o enfraquecimento do homem.

Tal como o próprio afirma na sua autobiografia: «A theatre audience is no longer linked by anything but the climate of dissociation in which it tries to live out its baffled lives. A dramatist can no longer expect to draw many common references, be they social, sexual, or emotional...He must be specific to himself and his own particular, concrete experience.» (Osborne 1991: 43)

Porém, *Look Back in Anger* foi muito mais que um simples grito de revolta contra a política vigorante, oferecendo na altura - e ainda hoje nos oferece - um espantoso e amplo retrato das divisões vividas na Inglaterra da década de cinquenta.

Numa obra intitulada *State of the Nation: British Theatre since 1945*, Michael Billington considera que a Inglaterra se tornou um local mais turbulento e violento: «Britain in the late Fifties effectively became Two Nations in which age, even more than class, was the dividing factor. It was also a period in which culture became a weapon of social antagonism» (Billington 2007: 84). Daí este autor afirmar com toda a certeza que este trabalho de Osborne «...it's a genuine state-of-the-nation play».

A peça está construída a partir de uma série de antíteses sociais bem estruturadas como: Jimmy, de origem humilde, contra Alison, a aristocrática; Cliff contra Helena. Estas antíteses são reforçadas por uma “guerra dos sexos” entre as personagens que releva ainda mais o panorama presente em Inglaterra. Para além desta oposição, há uma outra evidente no texto de Osborne, que é a divisão cultural entre os jornais sensacionalistas e os jornais mais sérios de Domingo.

O crítico mais entusiasta da peça de Osborne, Kenneth Tynan, permitiu esta interpretação ao declarar:

Look Back in Anger presents post-war youth as it really is, with special emphasis on the non- U intelligentsia who lived in bed-sitters and divide the Sunday papers into two groups, ‘posh’ and ‘wet’. To have done this at all would be a signal achievement; to have done it in a first play is a minor miracle. All the qualities are there, qualities one had despaired of ever seeing on the stage – the drift towards anarchy, the instinctive leftishness, the automatic rejection of ‘official’ attitudes, the surrealist sense of humour (Jimmy describes a pansy friend as ‘a female Emily Bronte’), the casual promiscuity, the sense of lacking a crusade worth fighting for and, underlying all these, the determination that no one who dies shall go unmourned. (Tynan 2007: 112)

Pela primeira vez as atitudes adoptadas pela geração pós-guerra são representadas em palco com uma modernidade peculiar: « it is the young’s particularly prickly form of honesty – which is the result of a calm but absolute disillusionment. It is life, in fact, as many representatively dour and graceless young people now live it.» (Taylor 1983: 37/38)

Esta produção de John Osborne consistiu num ponto de viragem simbólico no teatro inglês da segunda metade do século XX, marcando o início de um novo teatro. Essa mudança foi notória na produção e prática teatral empregues, mais propriamente na natureza do texto, das personagens e dos temas tratados nas produções.

De uma forma estrondosa esta obra abriu uma ruptura no tranquilo drama inglês convencional, por mais excelente que este fosse - e chegava a sê-lo em muitos casos.

Como consistiu num desafio aos limites aceitáveis do que podia ser representado em palco, *Look Back in Anger* ofereceu ao teatro um ar novo e uma liberdade, antes desconhecida. *Look Back in Anger* agitou a cultura teatral da altura, que se mostrava sóbria, enfadonha e fora de moda, introduzindo uma voz contemporânea e urgente. A sua imanente realidade ao lado de uma retórica apimentada e astuciosa dá a esta peça a sua vitalidade característica.

De acordo com William Gaskill, director de teatro :

Look Back in Anger came from a quite different area than the poetic kind of art theatre convisioned, and once that had happened, it swung the whole movement in a completely different direction. Immediately, everyone realised that what they had been dreaming of, this

European art theatre, was no longer the kind of theatre that would be realized, but that the writers themselves would dictate the character of the new theatre. (Roberts 1999: 45) ⁷

Após um início ligeiramente débil, *Look Back in Anger* tornou-se o primeiro e decisivo sucesso na carreira da English Stage Company e foi responsável pela criação do mito que é actualmente o Teatro Royal Court. A peça de Osborne foi significativa para a recolocação cultural do teatro, particularmente para o Royal Court e por uma nova escrita dramática que emergiu.

A estreia da peça marca o começo de um teatro inglês diferente, tendo John Osborne como um dos seus principais representantes. Há um crítico de teatro que chega a afirmar que John Osborne é « the biggest shock to the system of British theatre since the advent of Shaw» (Taylor 1978: 39).

A caracterização da realidade do teatro inglês é reforçada com uma declaração do crítico de teatro Luiz Francisco Rebello, na obra *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*:

(...) o teatro do último pós-guerra dá-nos fiel – mas cruciante – testemunho da situação ambígua do homem contemporâneo, dividido entre o desespero e a esperança, o crepúsculo e a madrugada, a morte e a vida. Crente ou descrente do seu futuro, mas em nenhum dos casos iludida, a humanidade que nesse teatro se desinteressa de viver ou se recusa a deixar-se extinguir, que se demite ou se revolta, tem as suas raízes fundamente implantadas nesta era atômica que tanto pode engendrar a esperada e urgente desalienação do homem como a sua irremediável e definitiva destruição. Daí a situação de equilíbrio instável, ameaçado a cada passo de romper-se, que no teatro moderno – contrariamente ao que sucede com os heróis fixos, inteiriços, do teatro clássico – o homem assume. Daí que tão depressa ele se afirme como pareça negar-se, e, à beira do abismo em que se joga o seu destino, a palavra tanto lhe possa servir de tábua de salvação – a última, a derradeira – como encobrir o vácuo terrível de uma existência em risco de se tornar, para sempre, absurda e sem sentido. (Rebello 1965:473,474)

Como reacção à apatia que ameaçava o teatro inglês e procurando afastá-lo da realidade que o rodeava, «um vasto movimento se desenhou a partir de 1956, que veio abrir novos rumos e promover o surto de uma nova geração de dramaturgos, unidos sob a bandeira de um salutar inconformismo». (Ibidem: 486).

⁷ Cf citação de William Gaskill em *Doty and Harbin*, pp.30-31

A geração, que pertence ao teatro e ao romance jovens dos anos cinquenta, fez parte da camada populacional que assistiu à guerra enquanto criança ou adolescente. Estes jovens estão sujeitos a uma contínua repressão, pois não têm um lugar definido no seu mundo. Ao procurarem alcançar uma forma de expressão, encontram uma série de dificuldades e normas, impostas pelo próprio Estado. Em comum, partilham «o amargo descontentamento com a mentalidade conformista e conformada». (Carmo 1961: 22)

O protesto deste movimento afirmava-se contra o formalismo perfeito das peças de artistas como Noël Coward, Joseph Priestley e Terence Rattigan, e sobretudo contra os ideais do «Establishment», defendidos por estes mesmos artistas. Os trabalhos destes jovens revoltados procuravam anular um mundo que para eles se apresentava como «fatigado e caduco» e aproximarem-se do «novo e significativo espírito do seu tempo e do seu lugar» (Ibidem: 17).

Num excerto crítico intitulado “Apathy” Kenneth Tynan ficcionaliza um termo – “The Loamshire Play”- para descrever o teatro britânico que predominava antes de Osborne. Este texto consiste numa paródia do tipo de teatro cultivado, que segundo Tynan não trazia nada de novo e tinha que ser ultrapassado. São focados dois termos contraditórios e centrais na peça de Osborne – apatia e ira. Pois um dos aspectos que mais desperta a ira do protagonista de Osborne é a apatia dos que o rodeiam. Para Tynan o drama que prevalecia era «a glibly codified fairy-tale world, of no more use to the student of life than a doll’s house would be to a student of town planning». (Tynan 2007: 37). Este era um género que representava um universo desligado de um estudo sobre a vida.

Se a peça de Osborne não tivesse existido o curso do teatro inglês teria sido muito diferente:

Whilst *Look Back* is anti-consensual, and remains challenging to English theatrical convention, its success constituted a necessary mutual vindication for the Royal Court and the Arts Council. It foregrounded and asserted the independence of English writing and professional theatrical practices at a time when British stages were dominated from abroad. (Rabey 2003: 30).

Desta forma o sucesso de que *Look Back in Anger* usufruiu deu início a um movimento que garantiu o sucesso de novos dramaturgos e de novas peças. «The Porters of our time deplore the tyranny of 'good taste' and refuse to accept 'emotional' as

a term of abuse; they are classless, and they are also leaderless. Mr Osborne is their first spokesman in the London theatre». (Tynan 2007: 113).

O que devemos retirar deste sucesso são as consequências para uma nova geração de escritores, que ao elegeram o drama, encontraram companhias prontas para encenar as suas peças e um público disponível para as apreciar. Daí certos autores como David Edgar afirmarem que:

What does seem clear is that it was perceived as a *watershed* with remarkable speed. (...) Surely no British play of the 20th century can have so assuredly and rapidly taken its times by the throat. (Edgar 1988: 137)

Deste modo, os teatros começaram a olhar para os novos artistas de forma diferente, e com uma certa disponibilidade em encenar as suas peças. «...in 1956 the critics and the public were ready for something new. The sincerity of the Osborne play must have come as a tremendous relief after the seemingly endless stream of elephantiasis-afflicted plots trying to be fey that characterized the efforts of the fashionable West End dramatists. There was also the factor of the international success of Arthur Miller and Tennessee Williams. At last someone had appeared who could challenge the Americans' position as representatives of the English-speaking drama. (...) The new English playwrights got their chance because English national pride was aroused by the success of Osborne's first play» (Taylor 1983: 118).

Com Osborne uma nova escrita dramática aparece e os escritores que a seguem vão-se basear nos princípios que Osborne definiu. Por isso autores como David Edgar declararem que:

I don't think I would now be writing for the theatre had it not been for *Look Back in Anger*. (...) the play made the theatre a respectable forum, even *the* respectable forum, for a literary person to engage in; and it did so because, with one bold gesture, the play rewrote the agenda of the British stage, placing our own times and our own country firmly at its centre, (...) The date, 8 May 1956, was the last great U-turn in the British theatre...all the subsequent 'waves' of the new British theatre follow the agenda he set. (Edgar 1988: 138)

Daí esta produção de John Osborne ter aberto as portas do teatro a um novo mundo, porque quando se quebra com as bases do poder tradicional, voltar ao lugar inicial é um trabalho árduo e talvez impossível.

Look Back in Anger reproduz o quotidiano de um casal que enfrenta algumas dificuldades financeiras em pleno mundo pós Segunda Guerra Mundial. São também abordadas as consequências deste grande acontecimento, através de críticas à Igreja, ao Governo e às classes mais privilegiadas.

A peça centra-se em Jimmy Porter, um jovem atormentado e vítima das transformações pelas quais a sociedade inglesa passava.

Ele é um jovem proveniente da classe trabalhadora e que apesar de ter um curso superior não subiu socialmente. Vive em um apartamento numa cinzenta cidade inglesa e ganha a vida vendendo doces na rua comercial. Na didascália inicial da peça, Osborne faz uma caracterização da sua personagem principal:

He is a disconcerting mixture of sincerity and cheerful malice, of tenderness and freebooting cruelty; restless, importunate, full of pride, a combination which alienates the sensitive and insensitive alike. Blistering honesty, or apparent honesty, like his, makes few friends. To many he may seem sensitive to the point of vulgarity. To others, he is simply a loudmouth. To be as vehement as he is to be almost non-committal. (Osborne 1996:1,2)

Jimmy é casado com Alison, uma jovem dócil e oriunda da classe alta, tornando-se o alvo preferencial dos ataques de Jimmy.⁸ Ele tanto a ama como a odeia, e não lhe consegue perdoar a sua origem. Ele constantemente a perturba para ver se consegue obter alguma reacção da sua parte, mas Alison como que se vinga do seu marido com o seu silêncio e indiferença. Toda a peça se vai centrar nos sentimentos de raiva e desespero da sua personagem principal, que se revolta contra uma sociedade que este acredita ser governada pela hipocrisia, pela ganância e pela mentira.

(...) with his flair for introspection, his gift for ribald parody, his excoriating candour, his contempt for 'phoneyess', his weakness for soliloquy and his desperate conviction that the time is out of joint, Jimmy Porter is the completest young pup in our literature since Hamlet, Prince of Denmark. (Tynan 2007: 112)

⁸ Cf documento 25 : imagem que vale mais que mil palavras. Esta foto retirada do espectáculo de John Osborne (e presente no site http://www.posteritati.com/search_results.php?resultsperpage=25&page=1&multi=yes&titlevalue=DO%20N%20T%20LOOK%20BACK) demonstra a agressividade da personagem principal.

Jimmy Porter é alguém que « explodes (out of) a stage tradition of terse, stoic English suffering, the first of many Osborne protagonists who are passionate, rhetorical, racked by self-doubts, often beset by marital or sexual crisis, but who are – unusually for the mid-1950s- actively and articulately exploring the impulses and consequences thereby generated. Jimmy seeks to goad the surrounding characters, and by implication, the theatre audience, into some form of response». (Rabey 2003: 32).

O tom atrevido e arrojado de Jimmy Porter, ou mais exactamente a maneira de representar que ele implica, viria a originar a expressão «Porterism», que o crítico inglês Laurence Kitchin emprega a propósito dos estilos de representação. Esta expressão ilustra a influência que Jimmy exerceu nas camadas mais jovens passando a funcionar como uma alegoria do povo britânico.

He is a philosophical character, a language analyser; he dissects and puts words together again in an attempt to understand, and change, the world. As Porter also says: “It’s no good fooling about with love, you know. You can’t fall into it like a soft job without dirtying up your hands. It takes muscle and guts. If you can’t bear the thought of messing up your nice, tidy soul, you better give up the whole idea of life and become a saint because you’ll never make it as a human being. It’s either this world... or the next.” (Scobie 2009)

Uma nova Inglaterra, que desconfia do passado, do *status quo* e das velhas gerações estava a aparecer e Jimmy Porter assumia perfeitamente esse novo tipo de homem britânico, portador de um esquerdismo instintivo, de uma rejeição automática de tudo o que é oficial e de um humor negro e agressivo. « And thus Porter is the Daddy and the Mummy of all the anti-heroes of the 1960s and the 1970s faced with similar demons (...) Jimmy Porter also gave birth to the protagonists of many of the much more overtly political, even revolutionary plays to emerge from the next generation of new British writers in the 1970s.» (Edgar 1988: 140)

Ao escrever *Look Back in Anger*, John Osborne pretendia, tal como o próprio declara no prólogo da obra *Damn you, England!*, (onde reúne uma série de artigos escritos por si) que:

Part of my Job is to try and keep people interested in their seats for about two and a half hours; it is a very difficult thing to do, and I am proud of having been fairly successful at it. *Look Back in Anger* has been playing to large audiences all over the country for months, at a time when touring is all but finished. (...) I simply want to point out that my job has not been an easy one to learn, merely because I have had what looks like an easy success. I shall go on learning as long as there is a theatre standing in England. (Osborne 1994: 2)

O objectivo de Osborne ia ao encontro da sua permanente raiva, sendo uma voz persuasiva, violenta e teatralmente entusiasmante. O seu desafio à sabedoria convencional e à hipocrisia e o seu “estudo” das emoções pessoais é algo relevante e inspirador para o seu trabalho:

...damn you, England. You're rooting now, and quite soon you'll disappear. My hate will outrun you yet, if only for a few seconds. I wish it could be eternal. I write this from another country, with murder in my brain and a knife carried in my heart for every one of you. I am not alone. If WE had just the ultimate decency and courage, we would strike at you –now, before you blaspheme against the world in our name. There is nothing I should not give for your blood on my head. But all I can offer you is my hatred. You will be untouched by that, for you are untouchable. Untouchable, unteachable, impregnable. (Ibidem: 194)

A energia que persiste na peça é uma energia insatisfeita e agressiva que juntamente com um apelo ao ódio suscita reacções fluentes e intensas no seu público – o que é algo que peças anteriores a *Look Back in Anger* não eram capazes de causar.

Por isso podemos concordar com afirmações como: «What was new and struck the public nerve in *Look Back in Anger*, was the sense of naked honesty that came from the identification between author and protagonist, and the tone of self-lacerating (but generalized) anger» (Innes 1992: 103).

Desta forma o legado mais duradouro deixado por John Osborne é, segundo David Edgar, « the extension of that alienation into the realm of his own relationship (and that of his plays) with the audiences to which he and they are performed.» (Edgar 1988: 141)

O diálogo que está presente na peça é expressivo, coloquial e intenso, chegando muitas vezes a atingir um excesso verbal. Mas esse abuso está combinado e calculado

habilmente, até mesmo nos longos trechos introspectivos que são específicos dos protagonistas de Osborne, prendendo imediatamente a atenção do público. Desta forma o dramaturgo alcançava aquela união com os espectadores, que Osborne defendia ser necessária à imediata e plena comunicação dos seus sentimentos. « *Look Back in Anger* was painful in its accuracy and immediacy(...) Osborne struck a representative note, he summed up the sense of inverted rage, the bitter raging against the cramped, ‘pusillanimous’ forms of life which stifled Jimmy Porter (...)What we found in *Look Back in Anger* was the language which, at least at that moment, contained something of our sense of life. Constantly critical, it yet called out something more than a reaction in us: it gave us lessons in feeling». (Taylor 1983: 193)

De acordo com Palla e Carmo no Prefácio da sua tradução de *Look Back in Anger*: «Para obrigar o público a sentir, não hesita Osborne em ferir a sua sensibilidade – o que de resto é reforçado por outro aberto intuito programático, o de demonstrar que só as camadas inferiores inglesas têm a coragem de expor francamente e apaixonadamente os seus problemas pessoais, relegando assim para os seus representantes do “Establishment” a reticência e o “understatement” que a este são tão próprios. (...)».

A mensagem que Osborne pretendia transmitir acabou por ser compreendida: a de que a queixa nunca fora contra ser impossível entrar no “Establishment”, mas que nunca valera sequer a pena lá entrar. O que estava expresso nas suas palavras era desprezo, mas os outros foram suficientemente espertos para lhe chamar outra coisa: uma zanga. Para além da revolução que causou, *Look Back in Anger* tornou-se « the central and most immediately influential expression of the mood of its time, the mood of the ‘angry young man’» (Taylor 1983: 11).

A audiência do novo teatro da década de cinquenta é normalmente caracterizada como sendo jovem, de esquerda e pertencendo a uma classe social baixa. « For this group, the working class was an object of fascination and the idea of anger as exemplified by Jimmy offered a radical identity which helped them cope with the insecurity of rapid social change. It glamorized the politics of negativity and provided a role model. The popular image of *Look Back in Anger* and the cultural phenomenon of the Angry Young Man was that of a youthful rebellion. A variety of events – imperial,

political, social and economic – combined to make 1956 an *annus mirabilis*». (Sierz 2008: 17).

John Osborne é visto como o representante de um movimento literário, cultural e artístico, denominado “Angry Young Men”. Esta expressão foi usada pelo agente de imprensa do Royal Court, George Fearon, para descrever a agressividade de Osborne, e rapidamente tornou-se numa realidade irrefutável. Fearon disse a Osborne que tinha detestado a peça e que esta dificilmente teria sucesso. Mas ao contrário do que se estava à espera a ideia de um jovem revoltado imediatamente atraiu o público. Este não foi exactamente um movimento, mas um conjunto de manifestações de diferentes artistas, com intervenção artística e cultural e que partilhavam características entre si. Eram artistas que desejavam quebrar com o “establishment” e que retratavam um sentimento de perda e uma desilusão para com o passado imediato.

Estas manifestações eram o resultado de um desagrado pelos grupos sociais e políticos que tinham nas suas mãos o poder em Inglaterra. Estes jovens contestavam o poder instituído, o que era sinónimo de uma luta por uma reforma social, devido à desilusão que sentiam pela vida política contemporânea.

As figuras pertencentes a este movimento deram voz a um sentimento geral de desencanto, que era incontestável nos anos cinquenta. No início da década de cinquenta, está presente em Inglaterra um ambiente de preocupação pelo declínio da posição da Grã-Bretanha no mundo, pela depressão económica e pela perda do império além-mar.

É como se a consciência nacional estivesse a olhar para trás (“look back”), lutando para recuperar a confiança que outrora teve. Ou seja, há a procura nostálgica por um passado que ofereça estabilidade à nação inglesa, porque neste momento «many hearts are sick at what they see in England now» (Osborne 1994: 193).

A reputação de *Look Back in Anger* como peça revolucionária deve-se ao poder da linguagem usada e à forma como é interpretada. O impacto mais duradouro da peça no teatro inglês deve-se à sua linguagem informal, abrangente, violenta e imoderada. Com esta peça, Osborne deixou como contribuição dramática, uma linguagem viva, imaginativa e que comunica com o público. Desta forma podemos considerar que o aspecto retórico libertou efectivamente a geração seguinte.

Em *Look Back in Anger*, Osborne cria uma prosa que tem bases em fontes diversas como: Max Miller, Terence Rattigan, D.H. Lawrence e Shakespeare. Com a sua mistura entre realismo, violência, humor e um ecletismo engraçado, a linguagem

utilizada por Osborne recuperou a vitalidade da prosa dramática inglesa e relembrou-nos que o seu autor era um rebelde com um sentido do passado.

Para além de desrespeitar voluntariamente muitas das regras tradicionais do chamado “bem escrever” característico das peças inglesas, e introduzir métodos que para a crítica se apresentavam como rudimentares, Osborne revoltava-se contra a técnica típica dos dramaturgos do “West End”.

Look Back in Anger consistiu numa reacção às comédias/peças de Noel Coward, Terrence Rattigan, entre outros dramaturgos, que dominavam o teatro inglês dos anos cinquenta. Estes autores escreviam sobre uma burguesia rica, que se movimentava nas salas de estar das suas casas de campo ou sobre uma classe média alta que vivia nos subúrbios.

A peça de Osborne inaugurou a expressão “kitchen-sink drama”. Esta expressão foi inventada pelos jornalistas da altura para assim caracterizar e criticar o teatro criado por Osborne. Esta expressão opõe-se a uma outra “drawing-room drama”, que caracteriza as peças de Noel Coward e Terrence Rattigan. O que distingue estes dois tipos de drama é o meio social da acção e as suas personagens. Nas peças tradicionais inglesas a classe média alta concentra-se em espaços domésticos mais amplos, de lazer e de diálogo como é o caso da sala-de-estar. Enquanto em Osborne temos uma representação mais realista, como a reprodução de classes sociais mais baixas, como a classe trabalhadora, e de um ambiente doméstico diferente: a cozinha com tábuas de engomar. É assim um tipo de teatro em que a temática assenta nas pequenas banalidades que compõem o dia-a-dia das pessoas comuns, as suas pequenas alegrias e os seus desalentos.

O espaço da acção em Osborne é como um estúdio onde quase não há separação entre a sala e a cozinha. É assim representada em *Look Back in Anger* uma cena usual de uma família suburbana, com a personagem feminina a realizar uma das tarefas domésticas mais mundanas – passar a ferro. A natureza deprimente do apartamento dos Porter fazia sobressair a imagem da tábua de passar a ferro, que era um elemento que pertencia a um ambiente familiar e não ao meio teatral.

Standing L, below the food cupboard, is Alison. She is leaning over an ironing board. Beside her is a pile of clothes. (...) The only sound is the occasional thud of Alison's iron on the board. (Osborne 1996: 2).

A linguagem das personagens de Osborne também diferia, pois estas personagens apresentavam um léxico próprio do dia-a-dia, havia uma maior rudeza e abordavam temas diferentes. O que não agradava às convenções teatrais que sempre exigiram uma linguagem cuidada e delicada. Tal como o próprio Osborne afirmou:

« (...) The language which actors were called upon to speak when I first began work was thin and inexpressive. There seemed to be an acceptance that dramatic language shouldn't get above itself, that it was no more than a supernumerary branch of 'Literature' (Osborne 1994: 45). O que era novo era o tom de voz de Osborne, pois a sua linguagem era uma versão eloquente e mais acesa da linguagem familiar. O discurso da personagem principal ao ser um protesto moral funcionava como uma reacção contra a hipocrisia e incompetência do sistema estabelecido. Daí concluirmos que o processo dramático seguido por Osborne centrava-se mais no seu protagonista do que na acção da peça.

O seu jorro de sentimentos criou uma nova autenticidade ao nível dos sentimentos em palco, fazendo com que o que os antigos mestres, como Rattigan e Coward, entre outros, defendiam parecesse antiquado.

A força do discurso de Jimmy afastava-se do tradicional e tinha o poder de chocar através da sua linguagem. Um exemplo dessa força é quando Jimmy ataca Alison no fim do I acto, não sabendo que ela está grávida, e lhe diz: « (...) If only something—something would happen to you, and wake you out of your beauty sleep! If you could have a child, and it would die(...)» (Osborne 1996: 36). Para Osborne:

Look Back was to insinuate itself into theatrical perceptions, poisonously some might say, but it has survived and no one has yet found an antidote to what may be its principal ingredient – vitality. The other claim I would make for it after all these years is honesty. I tried to write it in a language in which it was possible only to tell the truth. When I began to write plays, it seemed to me then that most writers dissemble. They are not to be trusted. They look for intellectual respect, approbation; they flatter, indulge and offer false and easy comfort. The pursuit of vibrant language and patent honesty, which I always believed the theatre and the now abandoned liturgy of the Anglican church could accommodate, was my intention from the outset, although I never articulated it to myself (...) Many people made the mistake of claiming that the language of *Look Back in Anger* was naturalistic, whatever that means. The language of 'everyday life' is almost incommunicable for the very good reason that it is restricted, inarticulate, dull and boring, and never more so than today when verbal fluency is regarded as suspect if not downright 'elitist'. (Osborne 1994: 45)

Através do seu trabalho Osborne pretendia definir « ways of looking at the relationship between the author, the medium and the audience which were new.» (Edgar 1988:139).

Segundo Osborne, o primeiro público de *Look Back in Anger* não entendeu a verdadeira essência da sua peça:

They also missed the point, which may not be obvious on the printed page to the uninitiated reader, that it is a comedy.(...) The First Night audience, if they were conscious, seemed transfixed by a tone of voice that was quite alien to them. They were ill at ease; they had no rules of conduct as to how to respond. The obvious one was to walk out, which some did, but with only a vague idea of why. Boredom and anger may have contributed, but mostly they were adrift. A performance of *Look Back* without persistent laughter is like an opera without arias. Indeed Jimmy Porter's inaccurately named 'tirades' should be approached as arias, and require the most adroit handling, delicacy of delivery, invention and timing. This is no play for amateurs, although they frequently attempt it. (Ibidem: 46, 47)

A grande controvérsia das anti-ortodoxias da peça produziu na audiência quer admiração, quer rejeição. Por um lado, havia aqueles que detestavam e duvidavam da peça e da realidade que Osborne apresentava no seu trabalho. As primeiras críticas sobre a peça não foram muito favoráveis, pois consideravam-na como violenta, injuriosa, chocante e de “mau gosto” – aspectos que fizeram com que muitos espectadores saíssem a meio da peça. Essas apreciações surgiram em jornais como *The Times* que consideraram que a peça de Osborne « has passages of good violent writing, but its total gesture is altogether inadequate», ou no *Daily Mirror* «An angry play by an angry young author... neurotic, exaggerated and more than slightly distasteful».

Outros críticos apesar de criticarem Osborne vão considerá-lo como um artista com potencial e como o representante de uma nova voz no teatro inglês e a razão de ser da nova companhia teatral que na altura se afirmava, a English Stage Company. Como exemplos podemos nomear Milton Shulman (*Evening Standard*) que afirma que *Look Back in Anger* « ... aims at being a despairing cry but achieves only the stature of a self-pitying snivel ... But underneath the rasping, negative whine of this play one can distinguish the considerable promise of its author. Mr. John Osborne has a dazzling aptitude for provoking and stimulating dialogue, and he draws characters with firm, convincing strokes. When he stops being angry – or when he let us in on what he is angry about – he may write a very good play».

Também críticos como Philip Hope-Wallace (*Manchester Guardian*) consideravam « it is by no means a total success artistically, but it has enough tension, feeling, and originality of theme and speech to make the choice understandable... this strongly felt but rather muddled first drama. But I believe they have got a potential playwright... ».

Porém havia aqueles, tal como o crítico Kenneth Tynan, que num artigo do *Observer* denominado “The Voice of the Young”, viam este trabalho como a primeira peça para uma geração mais jovem, associando à juventude a vitalidade e uma sensibilidade mais espontânea.

I agree that *Look Back in Anger* is likely to remain a minority taste. What matters, however, is the size of the minority. I estimate it at roughly 6,733,000, which is the number of people in this country between the ages of twenty and thirty. And this figure will doubtless be swelled by refugees from other age-groups who are curious to know precisely what the contemporary young pup is thinking and feeling. I doubt if I could love anyone who did not wish to see *Look Back in Anger*. It is the best young play of its decade. (Tynan 2007: 113)

Este crítico considerava que tinha encontrado em Osborne o primeiro dramaturgo político do pós-guerra, que identificava de forma correcta o estado da juventude da altura, que se sentia alienada. Osborne apresentava uma escrita fresca e nova e era um autor britânico (o que vem desafiar a ideia de que só os franceses e os americanos conseguiam escrever algo estimulante).

Para além de Tynan outros críticos foram entusiastas face a *Look Back in Anger*. Uma crítica muito citada é de T.C.Worsley (*New Statesman*) que salienta a violência e a vitalidade da peça declarando que « As a play *Look Back in Anger* hardly exists. The author has written all the soliloquies for his Wolverhampton Hamlet and virtually left out all the other characters and all the action. But in these soliloquies you can hear the authentic new tone of the Nineteen-Fifties, desperate, savage, resentful and, at times, very funny. This is the kind of play which, for all its imperfections, the English Stage Company ought to be doing (...) abounding with life and vitality, and the life it deals with is life as it is lived at his very moment – not a common enough subject in the English theatre... If you are young, it will speak for you. If you are middle-aged, it will tell you what the young are feeling ». Outros como John Barber (*Daily Express*) afirmaram que « ...It is intense, angry, feverish, undisciplined. It is even crazy. But it is young, young, young. ... ».

Uma característica que domina nestas críticas é o termo “young”, que marca a experiência contemporânea e a mudança social vivida na Inglaterra da altura. Isto deve-se ao facto de Osborne fazer uma abordagem diferente na sua obra, pois ele inova em termos sociais e em relação à idade das suas personagens. As personagens já não são pessoas de meia-idade mas jovens e são retratadas as vivências e preocupações dos jovens.

O conceito moderno de jovem surge após a 2ª Guerra Mundial, pois antes não era reconhecido como um fenómeno sociológico. Nesta altura vão surgir produtos culturais exclusivamente destinados aos jovens como a música (rock) e o cinema. Esta “nova” camada social que surge nos anos cinquenta caracteriza-se pela inovação e especialmente pela revolta. Após a exibição de um excerto de *Look Back in Anger* na televisão, o teatro começou a ser frequentado por gente jovem, que devido ao seu estilo de vida nunca tinha ido ao teatro. Foi assim criada uma ligação entre a cultura, o artista e o público. *Look Back in Anger* incitou os jovens a uma acção radical, que foi a de ir ver uma peça de teatro. Desta forma um novo público identificava-se com o protagonista e o velho público com ele se irritava, porque para além de ter provocado uma revolução, *Look Back in Anger* tornou-se um mito e um texto obrigatório para os jovens da década de cinquenta.

Jimmy Porter exprime os valores e as crenças dos mais jovens e representa uma geração que desafia o poder instituído, as convenções e os valores de uma sociedade dividida. Ele é um modelo humano: o rebelde solitário que se exila na sua própria miséria. Tudo o que existe na sua vida o irrita e o tom do seu discurso é de queixa, mas apesar dessa revolta Jimmy é impotente. É como se os seus ideais se fossem arruinando dentro de ele mesmo. Ele assim é devido às falhas que o mundo moderno apresenta. E como não consegue salvar o mundo, ele sente vontade de o destruir. Para A. E. Dyson:

In Jimmy Porter, one is confronted with a man whose anger undoubtedly starts in human idealism, and the desire that men should be more honest, more alive, more human than they normally are. Very soon, however, corruption creeps in. Jimmy's sense of outrage is so little controlled by either selflessness, stoicism or any clear discipline of the mind that it readily degenerates into moods profoundly destructive to life. The alarming juxtapositions in his make-up, with a holy crusade against stupidity on the one side, and a neurotic shrinking from in-laws

and church bells on the other, cannot be escaped. His motives are hopelessly mixed. (Taylor 1983:26)

Segundo Maria Helena Serôdio, na sua tese de Doutorado “John Osborne, John Arden e a Condição de Representar no Texto Dramático” (1983), Jimmy assume-se como um reivindicador ‘de uma moral privada a partir de uma marginalidade eleita’:

(...) que permite explorar [na] diferença e distância aos outros, a marca de uma individualidade que representa não só o horror à limitação da vida rotineira e medíocre como também a afirmação de valores puramente individualistas. (...) É contra um estilo de vida que escolhe a repetição e o conformismo, que se traduz no consumo, que [o protagonista] ostenta uma capacidade de recusar modelos impostos, procurando as suas próprias soluções. (...) a ideia de uma massificação é rejeitada na reivindicação de um código de conduta individualista(...) (Serôdio 1983: 308,309,317)

A sua raiva resulta de uma desilusão em relação ao amor, de um desejo ardente de que as coisas signifiquem alguma coisa, a vontade em mitigar a solidão e uma necessidade de recuperar o passado. Ele está revoltado pela falta de reacções entusiastas, pelo sofrimento do mundo, quer seu, quer dos outros. Esse sofrimento torna Jimmy um solitário e um herói sofredor, mostrando-nos qual o sentido da vida e dando-nos lições sobre como sentir e reagir. Todo este negativismo torna Jimmy o representante de uma geração, até chegando a ser comparado com James Dean em *Rebel without a Cause* (1955). Mas em *Look Back in Anger* a insurreição é apenas verbal. Jimmy usa a violência como uma capa para esconder a sua fragilidade e impotência.

John Osborne conseguiu criar uma personagem dramática capaz de representar a complexidade humana e as nossas contradições, e que funcionava como um espelho para o público do pós-guerra, que sentia o mesmo que Jimmy. *Look Back in Anger* emerge como « a valid study of a highly complex personality at odds with his world. Certain enigmas, touching both the hero himself and the validity of his anger, are central to the effect. Jimmy Porter is not only a warm-hearted idealist raging against the evils of man and the universe, he is also a cruel and even morbid misfit in a group of reasonably normal and well-disposed people. This paradox in his status is inescapable, and the serious concern with the nature of evil, and of anger, which makes the play absorbing depends upon our continuing awareness of it.» (Taylor 1983: 23).

Jimmy Porter é um anti-herói, consistindo num novo tipo de protagonista, cuja sensibilidade criou uma nova autenticidade ao nível dos sentimentos. Ele ocupa o lugar de herói, com características que o distingue mas não tem traços que o tornam um herói completo, pois ele critica e agride verbalmente os que o rodeiam, é um ser limitado e contraditório – o que vem contrariar tudo o que era defendido pelos antigos mestres. Jimmy é um inconformista e um pretenso “outsider”, funcionando como « [a] dissident hero that was to crop up again and again.” (Edgar 1988:139).

A peça revolucionária de John Osborne, que chocou as primeiras audiências pela sua novidade e diferença, apresenta-se a nível formal como convencional. É na realidade uma “well-made play”, aproximando-se do estilo realista pois centra-se numa pequena representação do mundo real. Daí esta obra pode ser vista como um documento sociológico, pois apresenta a relação entre autor, texto e uma experiência social. Os trabalhos de Osborne são reflexos de uma realidade social e pessoal (do próprio artista), o que garante veracidade ao seu trabalho.

Em *Look Back in Anger* são-nos relatados pedaços de vida que não apresentam uma grande composição dramática, aproximando-se assim do estilo realista/naturalista. A escolha por esta organização dramática levou a declarações como, por exemplo:

(...)it is a well-made play, with all its climaxes, its tightening and slackening of tension in the right places, and in general layout it belongs clearly enough to the solid realistic tradition represented by, say “The Deep Blue Sea”.(Taylor: 1978: 40)

Há apenas inovação ao nível do conteúdo, daí ser visto como um teatro existencialista. Como exemplo temos a didascália inicial da peça, que tem a função de descrever minuciosamente o espaço da acção e apresentar as personagens, facilitando a sua interpretação. Esta forma de escrita procura dar uma ordem lógica dos acontecimentos, tentando manter o suspense e a audiência interessada e confusa. É uma peça com três actos, com clímaxes melodramáticos e pouco naturais, e com expectativas e resoluções. Podemos até dizer que é, ao nível da forma, indistinguível de peças de autores como Noel Coward ou Terrence Rattigan.

O próprio Osborne caracterizou a sua peça como sendo:

(...) a formal, old-fashioned play. I should have been wise enough not to fool about with irony. Certainly it is 'formal' in that it follows a simple narrative impetus. Where it was not 'old-fashioned' was in its deployment of, yes, language and in its indifference to the puny constraints which involved conciliating the audience by confirming their prejudices and not mocking their expectations. This was the school of 'the drama's laws, the drama's patrons give', (...) It was also in the Moss Hart American tradition of slavishly obeying the playgoer's direction instead of the playwright's; the Dramatist as the conniving servant of his master, the Box Office. 'The audience gets restless, just about here, in the middle of Act Two'. Attention has to be paid. (Osborne 1994: 48)

Mas não foi o aspecto formal, ou até mesmo o cenário, que fez com que a audiência ficasse surpreendida. O que se tornou apelativo foi a situação, a personagem principal e a voz que pretendia fazer-se ouvir, e essa voz era a de John Osborne que gritava: "Hallelujah!Halleluyjah! I'm alive!". Tal como Tony Richardson afirmou: "He is unique and alone in his ability to put on the stage the quick of himself, his pain, his squalor, his nobility – terrifyingly alone".

O evento estimulante que foi *Look Back in Anger* ficou-se a dever à veemência das erupções de Jimmy, daí ser correcto afirmar que « Jimmy's anger is vital to the economy of LBA; it is Jimmy's anger that drives the play, that makes the wheels go round». (Taylor 1983: 145). O que mais caracteriza Jimmy é a sua energia e dinamismo, demonstrados no seu desgosto e indiferença pela vida. O discurso de protesto moral e de raiva de Jimmy conduz a peça e dá-lhe a vitalidade e o entusiasmo necessários para valer dramaticamente.

Como contribuição dramaturgica, John Osborne só pode reclamar para si, com a sua obra, uma linguagem viva, interessante, imaginativa, com excepcional comunicação com o público – chamando a atenção de um público misto. Não se pode encontrar explicação para o excepcional sucesso de "Look Back in Anger", a não ser a de ser a peça o que o clima social e psicológico do momento pedia.

There remains somewhere at the play's core, even if it cannot be explained, hope. There remains a belief that somehow people can survive the worst and perhaps even overcome it; a belief in humanity, and the possibility of a way forward.⁹

⁹ Cf. Excerto retirado do seguinte site : <http://www.wsws.org>

Ao falar de *Look Back in Anger* há uma questão que é constantemente focada que é a questão da topicalidade. *Look Back* é uma produção que está presa a um tempo próprio, e é difícil de entender se não a entendermos no seu tempo e de acordo com os contextos sociais, políticos e teatrais da altura em que foi produzida. Talvez por isso esta peça não tenha sobrevivido no tempo, por emergir como um produto do seu tempo. Este trabalho procura interpretar a sua época, quase que valendo como um documento sociológico. Até poderia ser visto como um discurso político ou como uma peça jornalística, pois é um sintoma do seu tempo, que reflecte e denuncia algo que não está bem. Para Osborne, como também para aqueles que mais tarde irão “reescrever” Osborne, o teatro funciona como um instrumento capaz de interpelar em palco os problemas da sociedade contemporânea. Nesse sentido podemos afirmar que *Look Back in Anger* é uma peça que minimiza o factor entretenimento e privilegia a dimensão política.

É um trabalho que incita à interpretação moral e ao espírito crítico e “rebelde” de todo aquele que procure uma mudança na sua vida e procure acabar com a passividade. Mas não deixa igualmente de ser afirmar como um trabalho misterioso pois pode esconder certos significados que podem ser imperceptíveis.

During the action, we witness a number of characters acting, interacting, discussing one another critically, making and retracting choices – and this in the setting of certain important symbols (the bears and squirrels, the church bells, the ironing-board, the trumpet and so on) which impose dramatic coherence, though not moral finality, on what happens. The construction is taut, and theatrically exciting; the ideas are stimulating, and the final effect is not of any kind of certainty, but of realistic, and challenging, enigma. (Taylor 1983: 23)

A vaidade e o egoísmo mesquinhos de um revoltado importuno que chegou face a face com as dificuldades da vida e que, imaturo e sem preparação intelectual alguma para lhes poder fazer frente, se defende pela violência, chega a ser o retrato autêntico do jovem irado. Este jovem olha para trás com um ódio profundo, que lhe corrompe o ser, contra as gerações que o antecederam. Os seus detalhes de fala e de atmosfera e a expressão, através deles, de um sentimento de raiva frustrada, e de uma espera prolongada - que têm de ser quebradas, a todo o custo, por uma revelação e um grito - têm uma força genuína.

O que chega ao leitor é o calão vingativo de um homem, que fala em nome de todos os outros, isolado e numa situação sem saída. Quer o leitor, quer o escritor são

como que vítimas, e este público para o qual se escreve é uma audiência fundamental. Jimmy Porter enraivece-se contra si próprio e contra os que o rodeiam tornando a experiência social uma completa inquietação, desorganização e frustração gerais. O estado doentio de uma sociedade é representado numa estrutura singular e fechada, dando a transparecer o estado doentio das relações humanas e do homem que se encontra no centro dessas relações.

Daí o êxito de *Look Back in Anger* que deu a conhecer, não uma doce desesperança, mas o desanimo e o caos de pessoas que se encontram numa situação bloqueada. Este é um drama sentimental podendo até mesmo funcionar como um conjunto de ritmos “blue”, porque o que ouvimos é o grito de violência contra a crueldade e a indiferença, contra a perda de sentimento e humilhação do eu e dos outros. O que se torna central e memorável em *Look Back in Anger* é a relação entre uma voz e uma acção, onde a função única da acção é libertar a voz, mas onde, ao mesmo tempo, a voz pode ocultar-se por detrás de uma acção aparente. De facto, a própria linguagem – uma sucessiva associação livre de ideias, um rude desprezo pela exactidão, uma mistura de raiva perturbada e de paródia cativante – é a expressão de um dramatismo cuidadosamente preparado.

Look Back in Anger, ao ser um trabalho que se relaciona com as emoções e não com o intelecto, não chega a oferecer soluções para nada nem para ninguém – nem o próprio Jimmy consegue encontrar uma solução para si, a não ser continuar a viver no seu pequeno apartamento com a sua esposa Alison e a brincar com os seus peluches. Deste modo, o “final feliz” pesa ainda mais com a sua ironia amarga face a uma realidade a que ninguém, nem mesmo os mais idealistas, pode deitar a mão.

Análise Comparativa do discurso de Jimmy Porter nas traduções portuguesas

O teatro pode fazer muito onde há vida suficiente

Bertolt Brecht

Neste capítulo procuro analisar e comparar três traduções, do inglês para o português, da peça *Look Back in Anger* de 1956 escrita por John Osborne. Este estudo será feito à luz dos princípios e critérios específicos de tradução propostos por autores tão diversos como André Lefevere, Susan Bassnett, Patrice Pavis e Sirkku Aaltonen.

O texto em inglês foi extraído da obra *Look Back in Anger* publicado pela editora Faber em 1996. As traduções pertencem a autores e a épocas distintos, e recebem títulos diferentes. A mais antiga pertence ao escritor José Palla e Carmo publicada em 1961 com o título *O Tempo e a Ira*. Mais próximas de nós estão a tradução de Teresa Guedes Oliveira, escrita em 1992, com o título *O Tempo e a Ira* e por fim a tradução escrita em conjunto por Richard Halstead, Rita Lello e Simão Rubim em 1996, com o título *Dá Raiva Olhar para Trás*. As três traduções não se encontram, quer a nível formal quer a nível linguístico, no mesmo patamar pois a tradução escrita por José Palla e Carmo foi alvo de censura – mecanismo que vigorava na altura em que o texto foi escrito. Esta tradução foi sujeita a alterações, quer por acção do escritor, quer da parte do mecanismo censório – como mais tarde será demonstrado.

Há que referir que a tradução produzida por Richard Halstead, Rita Lello e Simão Rubim não poderá ser considerada como exactamente original, pois apresenta partes semelhantes à tradução escrita por Palla e Carmo – esta questão que será salientada com mais pormenor posteriormente.

Para facilitar a visualização e análise dos textos em questão, o original e as respectivas traduções foram divididos em pequenos trechos, que procuram representar, tanto quanto possível, unidades de compreensão, sem quebras no ritmo da narração. Estes pequenos trechos foram inseridos abaixo, um em seguida ao outro, alternadamente, na seguinte ordem: (1) o original em inglês, (2) a tradução de José Palla e Carmo, (3) a tradução de Simão Rubim e outros, e (4) a tradução de Teresa Guedes de Oliveira.

O grande objectivo deste estudo é salientar a força e o dinamismo da voz do protagonista da peça – Jimmy Porter - e consequentemente avaliar e reconhecer o potencial dos obstáculos envolvidos nas diferentes produções. Procura-se também determinar quais as estratégias e soluções encontradas pelos diferentes tradutores para transmitir ao povo português o que Jimmy pretendia e também comprovar a relação que é criada no teatro entre autor/dramaturgo/tradutor, texto e público.

Os trabalhos de tradução deverão ser entendidos como “reescritas” de outros textos porque estes asseguram a função da tradução no contacto e na comunicação entre culturas. A tradução não é só uma operação textual, mas também um acto de comunicação, que envolve a ultrapassagem de barreiras linguísticas como processos de transcodificação cultural, com importantes consequências para as imagens e representações que a cultura receptora vai construindo sobre a realidade transportada nos textos traduzidos. André Lefevere referiu em alguns dos seus trabalhos que a tradução deve ser entendida e estudada de acordo com outras operações que também estejam incluídas no processo a que uma obra literária está sujeita, ou seja, os constrangimentos linguísticos, culturais, ideológicos e estéticos do sistema literário e cultural receptor.

Ao ter como base o conceito de “reescrita”, procura-se produzir neste trabalho uma crítica dos textos traduzidos anteriormente citados, para além de mencionar a importância discursiva metatextual e paratextual da divulgação e recepção da obra e do autor em questão, bem como a importância da experiência cénica. Daí, segundo Sirkku Aaltonen:

Writers and translators for the theatre are expected to observe the conventions of meaning production both in the immediate internal world of the stage and in the external, socio-cultural context into which texts are planted. (Aaltonen 2000: 57)

Os textos dramáticos são textos escritos que têm uma finalidade que é a representação, daí a sua importância não terminar na sua leitura. É claro que o texto dramático passa por uma leitura literária, mas ao ser um texto dramático é um texto que foi escrito com um destino final que é o palco. Quando um texto dramático é representado, os seus signos iniciais são transformados por outros signos (paralinguísticos, auditivos, visuais), e passam a ser regidos por outros códigos. Do mesmo modo que o texto dramático se serve de signos e é regido por códigos

linguísticos, também a representação teatral é interpretada como um texto, com valor metafórico – é uma metáfora linguística que tem o objectivo de ser interpretada e decodificada. É a chamada “transcodificação intersemiótica”, que consiste no processo que ocorre entre o texto escrito e a representação. Ou seja, há uma relação dialéctica entre os dois textos pois ambos se complementam.

Ao pensar em teatro temos que pensar em cultura, e também em tradução. A tradução é um texto que deseja dar conta do texto-fonte e sabe que não tem sentido, de valor e existência, a não ser em função de um público-alvo. A esta circularidade perturbadora acrescenta-se o facto de que a tradução teatral não está apenas nas palavras, mas nos gestos, nos corpos e nas entoações. Isto é, no espírito de uma cultura, frágil porém onnipresente. A tradução para teatro é, segundo Susan Bassnett, um “labirinto de múltiplas saídas”, pois a tradução assume um poder na construção e reconstrução das representações identitárias de culturas estrangeiras. Esta imagem de labirinto implica que a tradução de um mesmo trabalho pode ter vários “caminhos” e não ser algo fechado. O texto dramático é um texto esburacado pois deixa à imaginação de cada um o trabalho de criar um mundo próprio.

Um aspecto importante a salientar, quando se trata do acto de traduzir, é que uma tradução não pode substituir o original. O papel do tradutor não será copiar o que é dito no texto fonte, «but to place himself in the direction of what is said (i.e. in its meaning) in order to carry over what is to be said into the direction of his own saying.» (Newmark 1988:79). Os textos que provêm de outras culturas e de outros meios precisam de ser adaptados à cultura receptora para «be able to respond to their new environment and take part in the discourse of the target society.» (Aaltonen 2000: 67).

Para determinar a forma como devemos olhar para uma tradução temos que ter em linha de conta a possível aceitação ou rejeição do texto original, pois temos que valorizar o que o texto fonte e a sua cultura nos podem oferecer e como se podem adaptar à nossa realidade.

Os trechos das traduções que irei citar são aqueles que comprovam que a voz de Jimmy é uma voz vibrante e ardente, e aqueles que melhor demonstram a sua agressividade e desespero perante a sociedade em que vive.

Jimmy é cruel, violento e iconoclasta, e toda a sua retórica se dirige às classes sociais altas e médias, aos jornais de Domingo, à sua esposa e às mulheres no geral, ao seu amigo Cliff, aos Americanos, à apatia e à falta de sentimento dos que o rodeiam.

Mas porque é que Jimmy está tão zangado? Para responder a esta questão podemos colocar outras: será devido, tal como o próprio Jimmy diz, à falta de causas na época da bomba atômica? Ou tem a ver com o estado em que se encontrava a sociedade inglesa na altura? Mas parece não haver resposta ou então foi colocada a questão errada.

Jimmy, 'risen' from the working class, is now provided with an intellect which only shows him that everything that might have justified pride in the old England – its opportunity, adventure, material well-being – has disappeared without being replaced by anything but a lackluster security. He has been promoted into a moral and social vacuum. He fumes, rages, nags at a world which promised much but which has led to a dreary plain where there is no fiber or substance – only fear of scientific destruction and the minor comforts of 'American' mechanics. His wife comments to the effect that 'my father is sad because everything has changed; Jimmy is sad because nothing has'. In the meantime Jimmy seeks solace and blows defiance through the symbolic jazz of his trumpet (...) (Taylor 1983:170)

O que Jimmy realmente deseja é o que Alison diz a Helena, “ something quite different from us. What it is exactly I don't know (...) (Osborne 1996: 97). O drama de Jimmy é que ele nunca irá encontrar o seu ideal, e ele sabe disso. Ele irá passar o resto da sua vida a ter pena de si próprio e a queixar-se das desgraças que ele próprio criou por ser um “impotente”. Deste modo a fala final de Jimmy é característica dessa cedência:

Jimmy: We'll be together in our bear's cave, and our squirrel's drey, and we'll live on honey, and nuts – lots and lots of nuts. And we'll sing songs about ourselves – about warm trees and snug caves, and lying in the sun. And you'll keep those big eyes on my fur, and help me keep my claws in order, because I'm a bit of a soppy, scruffy sort of a bear. (Look Back: 102/103).

Ao apresentar um discurso tão violento e contrário aos condicionalismos morais, Jimmy surge como um perigo aos olhos do mecanismo censório. Com os acontecimentos após a Segunda Guerra Mundial, o poder da censura começava a ficar ameaçado, porque os novos escritores que estavam a surgir pretendiam acabar com as antigas convenções. Uma transformação estava iminente, pois estes novos artistas mostravam-se desiludidos e em desacordo com a realidade circundante, tinham novas esperanças e pretendiam fazer da sua escrita um agente de mudança social e política. A perda do Império Britânico, o impacto de uma cultura jovem que se manifestava numa sociedade consumista, num novo tipo de música, em modas e ícones, e numa maior liberdade sexual, proporcionou mudanças nos comportamentos dos artistas. John

Osborne e outros escritores como Harold Pinter e John Arden, por exemplo, ficaram conhecidos como as vozes deste novo teatro de descontentamento, aplaudido e elogiado por alguns críticos e algum público. Enquanto a censura e os seus assessores permaneciam baluartes da antiga ordem.

Surpreendentemente, *Look Back in Anger* não provocou um grande desafio à censura. O examinador que leu a peça, Charles Heriot, considerou que: « this impressive and depressing new play breaks new psychological ground,(...) It is about that kind of intellectual that threshed about passionately looking for a cause. (...) his sense of social and intellectual inferiority, his passionate ‘feeling’ that the old order is, in some way, responsible for the general bloodiness of the world today, his determination to *épater la bourgeois* at all costs and his unrealized mother fixation for the kindly, charitable mother of one of his friends (...)». As únicas restrições impostas foram o corte da expressão “lavatory”, de certas referências homossexuais e a alteração da frase que continha as palavras “excessive love-making”. Apesar dessas alterações exigidas, o censor deu licença para a peça ser representada e concluiu o seu relatório com uma nota que não desacreditaria um crítico de teatro: «The play’s interest lies in its careful observation of an anteroom of hell.»¹⁰

Para Osborne a censura era algo ridículo e abominável pois era um abuso da liberdade: «The censor’s first rule is Please Do Not Disturb. Do not offend, do not hurt anyone’s feelings, don’t get excited (...) Art is a danger to the censors because it is dynamic, it helps to disintegrate, it breaks up the pattern of life and puts it together in another shape which may turn out to be harrowing...or even apparently anarchic. Censorship is unifying, adhesive, soothing, the plaster of all those authorities intent on holding society together. (...) Censorship tolerates one view only which must comfort, shelter and sustain.(...) Our best allies against censorship now are the young» (Osborne 1994: 162 – 164).

Como critérios objectivos para a avaliação das traduções escolhidas, irei seguir, entre outros, os seguintes: (1) soluções encontradas para demonstrar a mesma força do discurso de Jimmy, tal como está presente no texto original (2) a “economia” de palavras escolhidas (3) a presença ou o corte de estereótipos (sociais/culturais/políticos/morais) (4) quebras de equivalência textuais, como:

¹⁰ Cf artigo: LAWSON, Mark, “Fifty years of anger”. *The Guardian*. 2006, Acedido 11 de Setembro 2010. <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/mar/31/theatre2>

omissões, inserções e erros, (5) o tipo de retórica e de terminologia escolhidas, (6) o registo e dialecto, que incluem o estilo e a qualidade textual.

Análise das traduções

Look Back in Anger apresenta-nos uma atmosfera de aborrecimento, de claustrofobia e de desespero. O que é reforçado com o lento começo da peça – onde nos é apresentada uma longa didascália descrevendo o cenário e alguns elementos importantes de caracterização das personagens-, com o ruído do ferro de Alison, com o ruído dos jornais e com alguns diálogos incoerentes entre Jimmy e as outras personagens. Este clima de descontentamento é evidente em passos como: «...I like to eat. I'd like to live too. Do you mind?» (Look Back: 4) Este passo mostra o sentimento evidente de impotência de Jimmy, e as diferentes traduções conseguiram demonstrar essa impotência:

Jimmy: Sim, sim, sim. Gosto de comer – e daí? Também gostaria de viver. Importam-se? (Palla e Carmo: 47)

Jimmy: Sim, sim, sim. Gosto de comer, e depois? Também gostava de viver. Importam-se? (Rubim:12)

Jimmy: Pois claro. Gosto de comer. Gostaria também de viver. Importas-te? (Guedes Oliveira:4)

Como já foi referido anteriormente a tradução utilizada pela Companhia do Chiado apresenta semelhanças lexicais e sintácticas evidentes em relação à tradução de Palla e Carmo, existindo apenas algumas alterações ao nível dos tempos verbais ou na escolha de advérbios.

Uma das falas mais citadas de Jimmy Porter é o passo no qual este se refere à falta de entusiasmo daqueles que o rodeiam:

Jimmy: (...) Oh heavens, how I long for a little ordinary human enthusiasm. Just enthusiasm – that's all. I want to hear a warm, thrilling voice cry out Hallelujah! Hallelujah! I'm alive! I've an idea. Why don't we have a little game? Let's pretend that we're human beings, and that we're actually alive. Just for a while. What do you say? Let's pretend we're human. (*He looks from one to the other.*) Oh, brother, it's such a long time since I was with anyone who got enthusiastic about anything. (Look Back: 8)

José Palla e Carmo aproximou-se bastante ao original esforçando-se por mostrar a agressividade do protagonista:

Jimmy: Oh, céus, como gostaria de ver em vocês ao menos um bocadinho de entusiasmo humano. Sim, entusiasmo – não peço mais nada. Queria era ouvir uma voz vibrante, ardente, a gritar «aleluia». Aleluia! Estou vivo! Tenho uma ideia. Vamos a um jogo. Vamos fingir que somos seres humanos e que estamos mesmo vivos. Só por um bocadinho. Está bem? Então, que acham? Vá, vamos brincar aos seres humanos. Ah, filhos, já há tanto tempo que eu não vejo uma pessoa entusiasmar-se por qualquer coisa. (Palla e Carmo: 52)

A tradução de Simão Rubim, apesar de ser idêntica à tradução seguida pelo TEP, também está próxima do original:

Jimmy: Deus, como eu gostaria de ver em vocês ao menos um bocadinho de entusiasmo humano. Sim, só entusiasmo, não peço mais nada. Queria era ouvir uma voz vibrante, ardente, a gritar «aleluia». Aleluia! Estou vivo! Tenho uma ideia. Vamos a um jogo. Vamos fingir que somos seres humanos e que estamos mesmo vivos. Só por um bocadinho. Está bem? Então, que acham? Vá, vamos brincar aos seres humanos. Já há tanto tempo que eu não vejo uma pessoa entusiasmar-se com qualquer coisa. (Rubim: 22)

Jimmy: Ó céus, como desejo só um pouco de entusiasmo humano. Só entusiasmo. Nada mais. Quero ouvir uma voz estridente e quente, a gritar Aleluia. Aleluia. Estou vivo! Tenho uma ideia. Porque é que não jogamos um jogo? Vamos fingir que somos humanos e que estamos vivos só por um bocadinho. O que é que dizem? Vamos fingir que somos humanos. Oh, irmão, já lá vai tanto tempo desde que estive com alguém que se entusiasmasse com alguma coisa! (Teresa Guedes: 7)

Porém entre as três traduções, a tradução de Teresa Guedes de Oliveira parece ser a mais adequada, porque o “texto alvo” preserva as características do “texto-fonte” quanto à preponderância do estilo e igualdade textual e à correspondência dos diferentes idiomas. Outra passagem onde são visíveis as soluções encontradas pelos tradutores para transmitir a violência da voz de Jimmy é numa das falas em que Jimmy é bastante agressivo para com Alison:

Jimmy: You bet you weren't listening. Old Porter talks, and everyone turns over and goes to sleep. And Mrs Porter gets 'em all going with the first yawn. (Look Back: 3)

Jimmy: Pois claro que não estavas a prestar atenção. Mal eu falo, vira-se logo toda a gente para o outro lado e adormece. E a minha própria mulher, essa, é a primeira a abrir a boca e a pegar sono aos outros. (Palla e Carmo: 45)

Jimmy: Pois claro que não estavas com atenção. Mal eu falo, vira-se logo toda a gente para o outro lado e adormece. E a minha própria mulher, essa, é a primeira a bocejar e a pegar o sono aos outros. (Rubim: 8)

Jimmy: É evidente que não estavas a ouvir. O velho Porter fala e ninguém liga, adormecem. E a senhora Porter cativa todos ao primeiro bocejo. (Guedes Oliveira:3)

Nesta passagem verificamos mais uma vez que a tradução de Simão Rubim é semelhante à tradução de Palla e Carmo (neste caso há uma alteração do verbo, em vez de “abrir a boca”, temos “bocejar”, e “estavas a prestar atenção” passa para “estavas com atenção”). Na tradução de Teresa Guedes de Oliveira, a tradutora parece que tentou transferir as ideias do original utilizando expressões que se aproximam mais do original. Por exemplo, a tradutora traduz “Old Porter” por “velho Porter”, “Mrs Porter” por “senhora Porter”. Enquanto nas outras duas traduções são empregues expressões mais adequadas ao contexto e não há uma escolha por uma tradução literal.

O “texto-alvo” deve ser considerado como uma entidade autónoma, embora intimamente vinculada à sua fonte. Assim, o “texto-alvo” ou texto de destino deverá apresentar um aspecto dependente, que tem a ver com a sua qualidade enquanto tradução, e um aspecto autónomo, que diz respeito à sua qualidade como texto. Neste sentido, a questão da “economia” de palavras torna-se relevante. Este é um termo utilizado por Jacques Derrida num ensaio intitulado “What is a ‘relevant’ translation?” de 1999, presente no livro *The Translation Studies Reader* de Lawrence Venuti. Neste artigo o crítico considera que existem leis que incidem no uso que se vai fazer de um património linguístico. Isto é, para Derrida toda a tradução irá cingir-se a leis que vão permitir a acomodação de um determinado património (o património da língua de partida). Assim as traduções são como “transfers” e “transactions” de ideias e termos. Tomemos como exemplo esta passagem:

Jimmy: (...) I give up. I give up. I’m sick of doing things for people. And all for what? Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm. Just another Sunday evening. (...) I suppose people like me aren’t supposed to be very patriotic. (...) What a romantic picture. Phoney too, of course. (...) If you’ve no world of your own, it’s rather pleasant to regret the passing of someone’s else. I must be getting sentimental. But I must say it’s pretty dreary

living in the American Age – unless you're an American of course. Perhaps all our children will be Americans. (Look Back: 10/11)

Jimmy: Eu, por mim, desisto. Desisto, pronto! Estou farto de me ralar com os outros. Para quê, afinal de contas? Ninguém pensa, ninguém se rala. Não há crenças, não há convicções, não há entusiasmo. Uma tarde de domingo como as outras. (...) Suponho que das pessoas como eu não se espera grande patriotismo. (...) Que quadro romântico...E falso também, é claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, nosso mesmo, é agradável ter saudades pelo desaparecimento do mundo de outrem. Parece-me que estou a ficar sentimental. Mas sempre vos quero dizer que isto de viver na Idade Americana é desconsolador – excepto para os americanos, evidentemente. (Palla e Carmo: 54-56)

Jimmy: Eu, por mim, desisto. Desisto, pronto! Estou farto de me ralar com os outros. Para quê, afinal de contas? Ninguém pensa, ninguém se rala. Não há crenças, não há convicções, não há entusiasmo. Uma tarde de domingo como as outras. (...) Suponho que das pessoas como eu não se espera grande patriotismo. (...) Que quadro romântico...E falso também, é claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, nosso mesmo, é agradável ter saudades pelo desaparecimento do mundo de outrem. Parece-me que estou a ficar sentimental. Mas sempre vos quero dizer que isto de viver na Idade Americana é desconsolador – excepto para os americanos, evidentemente. (Rubim: 27-29)

Jimmy: Desisto. Desisto. Estou farto de fazer coisas pelos outros. E tudo para quê? Ninguém pensa, ninguém se preocupa. Não há crenças, convicções nem entusiasmo Mais um fim de tarde de domingo. (...) Acho que as pessoas como eu, não costumam ser muitos patriotas. (...) Que imagem romântica! Também falsa, claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, é bastante agradável podermos lamentar o desaparecimento do dos outros. Devo estar a ficar sentimental. Mas tenho que reconhecer que é bastante triste viver na era americana – a não ser que se seja americano, claro. Talvez os nossos filhos venham a ser americanos. (Guedes Oliveira:8/9)

Estas passagens podem funcionar como exemplos de como um processo de tradução não será uma exacta representação do texto original, mas uma transferência de terminologia e das ideias do texto original. Como podemos verificar só a tradução de Guedes de Oliveira traduz este passo por inteiro, enquanto as outras duas traduções omitem a última frase – a questão das omissões será focada posteriormente. Apesar de a tradução escrita por Simão Rubim (e outros) ser idêntica à tradução de Palla e Carmo, isso apenas se verifica no texto escrito/impresso. Isto é, o texto que foi utilizado para as diferentes representações da companhia de teatro mostra evidentes alterações. Como exemplo podemos mencionar o passo anteriormente citado:

Jimmy: Eu, por mim, desisto. Desisto, pronto! Estou farto de me ralar com os outros. Para quê, afinal de contas? Ninguém pensa, ninguém se rala. Não há crenças, não há convicções, não há entusiasmo. Uma tarde de domingo como as outras. (...) Suponho que das pessoas como eu não se espera grande patriotismo. (...) Que quadro romântico...E falso também, é claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, mesmo nosso, é agradável lamentar o desaparecimento do mundo dos outros. Parece-me que estou a ficar sentimental. Mas sempre vos quero dizer que isto de viver na Idade Americana é desconsolador – excepto para os americanos, evidentemente. (Rubim: 27-29)¹¹

Um outro passo onde também são evidentes as diferenças entre as duas traduções é o seguinte:

Jimmy: Well, she can talk, can't she? You can talk, can't you? You can express an opinion. Or does the White Woman's Burden make it impossible to think? (Look Back:3)

Jimmy: Está bem, mas pode conversar, não pode? Podes falar, não podes? Podes expressar uma opinião. Ou será que o fardo da vida de dona de casa te impossibilita de pensar? (Palla e Carmo: 45)

Jimmy: Bem, mas pode falar, não pode? Podes falar, não podes? Podes dar a tua opinião. Ou as tarefas domésticas não te deixam pensar? (Guedes de Oliveira: 3)

Jimmy: Está bem, mas pode conversar, não pode? Podes falar, não podes? Podes expressar uma opinião. Ou será que esse fardo de dona de casa te impossibilita de pensar?(Rubim: 8)

Tendo em conta a presença ou o corte de estereótipos, a tradução que mais sofreu com esse mecanismo foi a tradução de José Palla e Carmo. No trabalho de Palla e Carmo são vários os cortes de passagens importantes no todo da peça e com consequências para o discurso do protagonista. As outras traduções como foram escritas noutro tempo apresentam a integralidade da peça original. Apesar do Exame de Comissão ter aprovado a peça para esta ser representada, quer pelo TEP, quer pela Companhia de Cascais (sob a direcção de Artur Ramos), a tradução de Palla e Carmo sofreu cortes obrigatórios. Entre esses cortes temos as referências religiosas que foram eliminadas de passagens como:

Jimmy: I ought to send the Bishop a subscription. Let's see. What else does he say. Dumdidumdumdidum. Ah yes. He's upset because someone has suggested that he supports the

¹¹ O que se encontra a sublinhado são as alterações feitas pelo encenador ou até pelos próprios actores.

rich against the poor. He says he denies the difference of class distinction. ‘This idea has been persistently and wickedly fostered by – the working classes!’ Well! (Look Back:6)

Antes de ser dada a conhecer ao público, a fala original escrita por Palla e Carmo era:

Jimmy: Eu devia era enviar ao bispo um donativo... Vejamos o que ele diz mais. Pois. Está aborrecido porque alguém sugeriu que ele apoia os ricos contra os pobres. E declarar que, na prática não existem distinções de classe: “ Isso de distinção de classes é uma ideia que tem sido constantemente e malevolamente propagada pelas... classes trabalhadoras”!

Após os cortes a passagem ficou:

Jimmy: Vejamos o que diz ele mais. Pois. E declara que, na prática, não existem distinções de classe. Ora com franqueza! (Palla e Carmo: 49)

Enquanto na tradução de Teresa Guedes de Oliveira e de Simão Rubim procurou-se traduzir toda a passagem original, vejamos:

Jimmy: Devia mandar uma subscrição ao Bispo. Vejamos o que ele diz mais. Dumdidumdidum. Ah, sim. Está preocupado porque alguém sugeriu que ele defende os ricos contra os pobres. Diz que nega as diferenças entre classes sociais. “ Esta ideia tem sido persistente e maldosamente divulgada pelas – classes trabalhadoras”. Bom! (Guedes Oliveira:6)

Jimmy: Eu devia era mandar ao Bispo um agradecimento... Vejamos o que é que ele diz mais. Pois. Está aborrecido porque alguém sugeriu que ele apoia os ricos contra os pobres. E declara que, na prática, não existem distinções de classe: «Isso de distinção de classe é uma ideia que tem sido constantemente e malevolamente propagada pelas... Pelas classes trabalhadoras»! Com franqueza! (Rubim:17)

Para além da alusão ao Bispo, outra referência religiosa prende-se com os sinos da Igreja que se ouvem ao longo da peça. Todas as passagens nas quais Jimmy fala dos sinos desapareceram da tradução de Palla e Carmo devido à acção da censura. Também todas as referências à Igreja e orações foram cortadas, como quando se refere a ida de Helena à Igreja e a expressão “livro de oração”.

Certas referências ao irmão de Alison também foram retiradas, como por exemplo:

- p.60: “Há-de acabar no Ministério, podem ter a certeza”
- p.60: “uma medalha com a inscrição: “Por vaguear no campo de batalha”.
- p.60: “Ele é mesmo patriota, um autêntico inglês.”
- p.61: “A única maneira de manter as coisas tanto quanto possível como eram é transformar qualquer alternativa numa coisa incrível, numa coisa demasiadamente complexa para ser apreendida pelo seu pobre cérebro em miniatura. “

Outras passagens que foram eliminadas ou substituídas prendem-se com questões como: sexualidade e homossexualidade. Tomemos como exemplo:

- p. 76 – fala de Alison: “É engraçado, mas nunca tínhamos dormido juntos antes de nos casarmos pelo facto de eu ser virgem”.
- p. 78 – “vão para a cama” é substituído por “experimentam”.
- p.89 –fala de Jimmy : “Sabes Cliff, que nunca conheci o prazer do amor físico com esta menina a não ser quando me apetecia a mim próprio.”
- p.108 – “coirão” é substituído por “corpanzil”.
- p. 148 – é cortada toda a cena da “pegazita”.
- p. 161 –fala de Jimmy sobre Alison e Cliff: “Naturalmente, vocês terão descoberto que possuem muitas afinidades, muitos gostos em comum....Achas que essa receba um tratamento intenso de sobrealimentação espiritual?”
- p.158 – “vida sexual” é substituída por “vida amorosa”.
- p.180 – “a cama para os reconciliar” é substituído por “o resto para os reconciliar”.

Para além dos tópicos mencionados anteriormente outros temas presentes em *Look Back in Anger* foram eliminados, como por exemplo, os seguintes:

- p.120 – a expressão “ansiávamos pelo suicídio” é cortada.
- p.121 – fala de Jimmy:“era um amigalhaço do paizinho, e nós sabíamos que ele iria a correr contar tudo ao coronel – é essa a patente do referido paizinho.” - encurtado para “contar(-lhe)” e final da frase.
- p.122 – corte “economia do sobrenatural”.
- p.123 – corte de tudo o que está no plural na fala de Jimmy : “Bem vês, eu conheço tão bem a Helena e a sua gente! Para falar verdade, a sua gente está em toda a parte: tão apinhados à nossa volta que não nos deixam mexer. É uma malta romântica – Passa(m) a vida a confiar antecipadamente no passado.
- p.123 – corte da passagem: “A única época de onde lhes vem a luz é a Idade das Trevas. A Helena mudou-se há muito tempo para o lindo chalé da alma isolado dos problemas

desagradáveis deste século vinte. Prefere privar-se de todo o progresso que durante anos lutámos por atingir.”

- p.125 – fala de Jimmy: “O meu pai voltara de Espanha, da guerra, onde alguns cavalheiros tementes a Deus o tinham posto tinha ido combater pelos seus ideais e voltara.”

- p.158 – corte de toda a parte em que Jimmy fala sobre o engano.

- p.162 – corte da fala: “era um doente magrizona, romântico, liberal.”

- p. 170 – fala de Jimmy: “a nossa geração já não tem oportunidade de morrer por causas nobres. Tivemos quem o fizesse por nós, há vinte ou trinta anos, quando éramos crianças. (Reassumindo o seu tom normal, meio sério e meio a brincar). Para nós não sobraram causas nobres, já não há causas elevadas.”

- p. 188 – corte de “quero ser corrupta e fútil”.

Nas traduções mais actuais não temos a presença de preconceitos face a questões tão diversas como: sexualidade, moralidade, política e religião. Isso é prova, até certo ponto, da evolução da mentalidade da sociedade portuguesa ao longo do século XX, e também consequência do fim da censura. Também podemos considerar que aqui está envolvida uma questão de “autenticidade”, pois o tradutor deve procurar dar a conhecer uma tradução na sua totalidade. Deste modo, a ideia de que uma tradução é uma reescrita volta a surgir porque o tradutor deve tentar, ao máximo, valorizar no seu trabalho o texto de partida. A tradução é uma forma de contacto entre diferentes culturas e como tal necessita de processos diversos para se adaptar e transferir um novo meio à cultura de chegada.

Um desses processos é a omissão de certas partes do texto original ou até a inserção de partes novas para uma melhor compreensão da parte do leitor. O texto original de *Look Back in Anger* está recheado de referências culturais, sociais e políticas, de difícil ou até mesmo de impossível transposição para a língua portuguesa. Por vezes uma das escolhas dos tradutores é eliminar as referências do texto-fonte que não se adequam ao texto-alvo. Começaremos por José Palla e Carmo, pois as omissões são mais evidentes neste caso. O tradutor simplificou mais e limitou-se a eliminar algumas dessas referências. O tradutor procurou desta forma concentrar-se na tradução da mensagem essencial para ser apreendida pelo público durante um tempo muito curto que é normalmente o tempo de um espectáculo. Como exemplos desses cortes temos:

Jimmy: (...) I’ve just about had enough of “this expense of spirit” lark, as far as women are concerned. (Look Back :34)

Jimmy: (...) Mas agora, realmente, já começo a ficar farto, farto, de fazer estas brilhantes demonstrações do meu espírito – pelo menos diante das mulheres... Elas não percebem (Palla e Carmo:85)

Ao escrever «I've just about had enough of “this expense of spirit” lark», Osborne está a citar um soneto de Shakespeare, passo que está escrito entre parênteses, no seu original, “this expense of spirit”. Este verso é o primeiro verso do soneto CXXIX, “Th`expense of spirit in a waste of shame/ is lust in action”. Apesar de o tradutor não fazer referência aos sonetos de Shakespeare, a sua perspectiva foi a mesma de Osborne, a de que não vale a pena a um homem ser brilhante para conquistar uma mulher porque ela não o irá perceber. Esta é a perspectiva de um homem cansado de lutar contra as mulheres, e que se atreve a declarar uma aversão às mulheres devido à pouca estima que estas lhe inspiram.

Um outro exemplo da omissão de elementos do original é na passagem:

Jimmy: Get yourself glammed up, and we'll hit the town. See you've put a shroud over Mummy, I think you should have laid a Union Jack over it. (Look Back:90)

Jimmy: Põe um vestido janota e vamos é para a paródia (Palla e Carmo:172)

Palla e Carmo não terá traduzido a fala de Jimmy na sua totalidade talvez por uma questão de autocensura. Podemos supor que o tradutor teve receio do Exame de Comissão, porque seria impossível procurar uma equivalência com a Bandeira Portuguesa, pois está estava completamente sacralizada pelo antigo regime. Este é um aspecto importante da peça no seu original, pois revela o humor característico dos britânicos. Jimmy não gostou da túnica (a qual já se tinha referido como roupa da “Dior”, num momento anterior) que Helena tinha vestido e brincou com ela, dizendo-lhe que parecia uma múmia - temática muito popular dos filmes de terror que passavam na época em Inglaterra. Ao ter em conta as cores da bandeira britânica, Jimmy sugere a Helena que a coloque por cima da roupa que trazia, o que a faria parecer uma múmia.

Outras omissões que encontramos nas traduções prendem-se com questões de pontuação, onde vírgulas ou travessões presentes no texto original não surgem nas traduções. Como exemplos podemos citar as seguintes passagens:

Jimmy: She's a Great one for getting used to things. If she were to die, and wake up in paradise – after the first five minutes, she'd have got used to it. (Osborne:10)

Jimmy: Ela é bestial para se habituar às coisas: se morresse de repente e só acordasse no Paraíso, depois dos primeiros cinco minutos habituava-se logo. (Palla e Carmo: 53/54)¹²

Jimmy: Ela é formidável a habituar-se às coisas. Se morresse e acordasse no paraíso, ao fim de cinco minutos já estava habituada. (Guedes Oliveira: 8)

Outro exemplo de omissão prende-se com o corte de frases como ocorre nas traduções de Palla e Carmo e consequentemente de Rubim. Isso é visível no passo já citado anteriormente:

Jimmy: (...) I give up. I give up. I'm sick of doing things for people. And all for what? Nobody thinks, nobody cares. No beliefs, no convictions and no enthusiasm. Just another Sunday evening. (...) I suppose people like me aren't supposed to be very patriotic. (...) What a romantic picture. Phoney too, of course. (...) If you've no world of your own, it's rather pleasant to regret the passing of someone's else. I must be getting sentimental. But I must say it's pretty dreary living in the American Age – unless you're an American of course. Perhaps all our children will be Americans. (Look Back: 10/11)

Jimmy: Eu, por mim, desisto. Desisto, pronto! Estou farto de me ralar com os outros. Para quê, afinal de contas? Ninguém pensa, ninguém se rala. Não há crenças, não há convicções, não há entusiasmo. Uma tarde de domingo como as outras. (...) Suponho que das pessoas como eu não se espera grande patriotismo. (...) Que quadro romântico...E falso também, é claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, nosso mesmo, é agradável ter saudades pelo desaparecimento do mundo de outrem. Parece-me que estou a ficar sentimental. Mas sempre vos quero dizer que isto de viver na Idade Americana é desconsolador – excepto para os americanos, evidentemente. (Palla e Carmo: 54-56)

Jimmy: Eu, por mim, desisto. Desisto, pronto! Estou farto de me ralar com os outros. Para quê, afinal de contas? Ninguém pensa, ninguém se rala. Não há crenças, não há convicções, não há entusiasmo. Uma tarde de domingo como as outras. (...) Suponho que das pessoas como eu não se espera grande patriotismo. (...) Que quadro romântico...E falso também, é claro. (...) Quando não temos um mundo próprio, nosso mesmo, é agradável ter saudades pelo desaparecimento do mundo de outrem. Parece-me que estou a ficar sentimental. Mas sempre vos quero dizer que isto de viver na Idade Americana é desconsolador – excepto para os americanos, evidentemente. (Rubim: 27-29)

¹² Nesta passagem não cito a tradução utilizada pela Companhia do Chiado, pois é semelhante à tradução seguida pelo TEP.

Em relação às inserções podemos referir a seguinte passagem presente na tradução de Palla e Carmo (e consequentemente na tradução de Simão Rubim):

Jimmy: Why you don't you get my wife to explain it to you? She's educated. That's right, isn't it? (Look Back:3)

Jimmy: Por que é que não pedes à minha mulher que te explique? Ela é tão instruída! És, não és, querida? (Palla e Carmo: 45)

É introduzido o elemento “querida” que no original não aparece – esta inserção poderá funcionar como um reforço da ironia sempre presente no discurso de Jimmy. Na tradução de Teresa Guedes de Oliveira há uma aproximação ao original:

Jimmy: Porque é que não consentes que a minha mulher te ensine? Ela é bem educada. É assim não é? (Guedes de Oliveira: 3)

Outro passo onde é introduzida uma palavra, que não se encontra no original, ocorre novamente nas traduções de Palla e Carmo e de Simão Rubim. A tradução de Guedes de Oliveira novamente aproxima-se de forma adequada ao texto original:

Jimmy: All right, dear. Go back to sleep. I t was only me talking. You know? Talking? Remember? I'm sorry. (Look Back: 3)

Jimmy: Pronto, querida. Adormece outra vez. Era só eu aqui a falar. Eu - lembras-te? A falar. Desculpa, pronto. (Palla e Carmo: 45)

Jimmy: Pronto, querida. Adormece outra vez. Era só eu aqui a falar. Eu! Lembras-te? A falar. Desculpa, pronto. (Rubim: 8)

Jimmy: Está bem, querida. Continua a dormir. Era só eu a conversar, sabes? Conversar? Lembras-te? Desculpa. (Guedes de Oliveira:3)

Após uma leitura extensa das diferentes traduções não foram encontrados erros de natureza lexical e/ou sintáctica, o que reafirma a ideia de que o processo de tradução funciona como algo unificador entre diferentes línguas e povos.

O vocabulário utilizado pelos diferentes tradutores não é muito arrojado, e como tal acessível e de fácil compreensão. A retórica e terminologia utilizadas apresentam-se como persuasivas e capazes de chamar a atenção do leitor, quer o leitor do discurso escrito, quer o leitor do discurso visual. O carácter argumentativo que se encontra no texto de Osborne está presente nos textos estudados procurando, a partir do texto em si, comprovar um ponto de vista e ganhar uma causa, ao mesmo tempo que procura motivar aquele que ouve ou lê. Deste modo, o texto de Osborne defende uma causa e as diferentes traduções oferecem considerações importantes para a compreensão das suas principais motivações e estratégias. Ou seja, as traduções procuram, ao seu jeito, representar o que o texto original também procurou representar: a necessidade de mudar algo que está mal, e conseqüentemente mudar comportamentos e atitudes. Porque o acto de traduzir é acima de tudo um acto de fala que tem uma intenção e um propósito face a um determinado sentido. Uma passagem que poderá esclarecer esta questão surge no I acto onde Jimmy se queixa da rotina do seu dia-a-dia e que a vida é curta de mais:

Jimmy: God, how I hate Sundays! It's always so depressing, always the same. We never seem to get any further, do we? Always the same ritual. Reading the papers, drinking tea, ironing. A few more hours, and another week gone. Our youth is slipping away. Do you know that? (...) Oh, nothing, nothing. Damn you, damn both of you, damn them all. (Look Back: 8)

Jimmy: Meu Deus, como detesto os domingos! Sempre tão deprimentes, sempre a mesma coisa. Nunca passamos disto. Sempre o mesmo ritual. Ler os jornais, beber chá, engomar. Mais algumas horas, e terá passado outra semana. E a nossa mocidade a fugir-nos. Já pensaram nisso? (Palla e Carmo: 51)

Jimmy: Meu Deus, como odeio os domingos. São sempre tão depressivos, tão iguais. Nunca fazemos nada, pois não? Sempre o mesmo ritual. Ler jornais, beber chá, passar a ferro. Umas horas mais e outra semana que acaba. A nossa juventude esgota-se, sabem? (Guedes de Oliveira: 7)

Novamente, a tradução de Simão Rubim mostra-se bastante semelhante à tradução utilizada pelo TEP, mas neste caso há apenas uma alteração da palavra “mocidade” por “juventude”, e o uso de sujeito antes do verbo “detestar”.

Jimmy: Meu Deus, como [eu] detesto os domingos! Sempre tão deprimentes, sempre a mesma coisa. Nunca passamos disto. Sempre o mesmo ritual. Ler os jornais, beber chá, engomar. Mais

algumas horas, e terá passado outra semana. E a nossa juventude a fugir-nos. Já pensaram nisso?
(Rubim: 21)

O registo e o dialecto presentes nas traduções assumem-se como coloquiais, formais e até certo ponto informais. As escolhas lexicais e sintácticas feitas pelos vários autores, assim como o tom e o grau de liberdade em relação às regras da língua, permitem ajustar a comunicação que é feita a uma situação. Desta forma, Jimmy expressa-se de forma igual para todos os que estão à sua volta, não havendo distinção do meio social e do nível cultural a que cada um pertence, sugerindo um discurso mais informal.

Jimmy: Nothing are you? Blimey you ought to be Prime Minister. You must have been talking to some of my wife's friends. They're very intellectual set, aren't they? I've seen 'em. They all sit around feeling very spiritual, with their mental hands on each other's knees, discussing sex as if it were the Art of Fugue. If you don't want to be an emotional old spinster, just you listen to your dad! (...) You'll end up like one of those chocolate meringues my wife is so fond of. My wife – that's the one on the tomtoms behind me. Sweet and sticky on the outside, and sink your teeth in it, (savouring every word) inside, all white, messy and disgusting.(...) That's how you'll end up, my boy, - black hearted, evil minded and vicious. And those old favourites, your friends, and mine: sycophantic, phlegmatic, and, of course, top of the bill – pusillanimous. (Look Back:48/49)

Jimmy: Qual nada! Com que então, nada! Pelo contrário, merecias era ser primeiro-ministro. Deves ter estado a falar com os amigos de minha mulher, que te deram um complexo. São um grupo intelectualíssimo. Bem os tenho visto. Sentam-se todos numa roda, com um ar muito espiritual, e mentalmente colocam as mãos nos joelhos uns dos outros e discutem questões sexuais como quem discorre sobre a arte da composição da fuga. Se não queres sentir-te como uma solteirona frustrada, segue os conselhos cá do meco. Sabes qual é o teu mal, filho? É essa mania de queres agradar às outras pessoas. Hás-de acabar como um desses merengues de chocolate de que a minha mulher tanto gosta. Nota bem: eu disse «a minha mulher» - é aquela que está ali a pôr as pinturas guerreiras. Pois esses merengues são doces e pegajosos por fora; vai uma pessoa, mete-lhe o dente, e por dentro encontra uma massagata, uma horrível pasta enjoativa.

Pois é assim que hás-de acabar, meu rapaz – com as entranhas sujas e o espírito podre. Tu e esta querida gente, teus e meus amigos: bajuladores, fleugmáticos – e, é claro, para coroar tudo, pusilânimes. (Palla e Carmo: 110/111)

Qual nada! Com que então, nada! Pelo contrário, merecias era ser primeiro-ministro. Deves ter estado a falar com os amigos de minha mulher. São um grupo intelectualíssimo. Eu conheço-os. Sentam-se todos numa roda, com um ar muito espiritual, e mentalmente colocam as mãos nos

joelhos uns dos outros e discutem questões sexuais como quem discorre sobre a arte da improvisação jazzística. Se não queres sentir-te como uma solteirona frustrada, segue os conselhos do teu papá. Sabes qual é o teu mal, filho? É essa mania de queres agradar às outras pessoas. Hás-de acabar como um desses merengues de chocolate de que a minha mulher tanto gosta. Nota bem: eu disse «a minha mulher» - é aquela que está ali a pôr as pinturas de guerra. Esses merengues são doces e pegajosos por fora; mete-se-lhes o dente, e por dentro encontra-se uma pasta peganhenta e enjoativa.

Pois é assim que hás-de acabar, meu rapaz, com o coração enegrecido e o espírito podre e vicioso. Tu e esta querida gente, teus e meus amigos: bajuladores, fleugmáticos e, é claro, para coroar tudo, pusilânimes. (Rubim: 119)

És nada? Safa, devias ser Primeiro - Ministro. Deves ter andado a falar com alguns dos amigos da minha mulher. Eles são um grupo muito intelectual, não são? Eu conheço-os. Eles reúnem-se e sentam-se muito intelectuais, com as mãos intelectuais nos joelhos uns dos outros, discutindo sexo como se fosse a Arte de Fuga. Se não queres ser uma velha solteirona sentimental presta aqui atenção ao teu pai! Sabes qual é o teu problema, filho? Muita ânsia por agradar.

Tu ainda vais acabar como um daqueles chocolates merengue que a minha mulher gosta tanto. A minha mulher, é esta nos tantãs atrás de mim. Doce e pegajoso por fora e mete-se-lhe o dente, é tudo branco, confuso e nojento por dentro. É assim que vais acabar, meu rapaz-coração negro, mente diabólica e viciosa. E aqueles nossos velhos favoritos, teus amigos e meus: parasitas, fleumáticos e claro, acima de tudo pusilânimes. (Guedes de Oliveira:37)

Look Back in Anger é feito de uma ironia e um sarcasmo tipicamente ingleses, que farão pouco sentido para o público português. Mas os tradutores encontraram soluções, que por vezes não foram alcançadas pois perdeu-se a força do texto original. Nesse sentido, o sarcasmo mais rebuscado do texto original passou nos textos portugueses para um discurso menos rebuscado e até próximo do calão. Isso é visível numa das passagens de *Look Back in Anger* onde a questão do amor é exposta:

Jimmy: Oh, how could she be so bloody wet! Deep loving need! That makes me puke! She couldn't say ' You rotten bastard! I hate your guts, I'm clearing out, and I hope you rot!' No, she had to make a polite, emotional mess out of it! Deep, loving need! I never thought she was capable of being as phoney as that! (Look Back: 76)

Jimmy: Que coisa repugnante – que lamechice! Amor ansioso e profundo! É de dar vómitos! Nem sequer teve a coragem de dizer:« Meu grande pulha – estou farta de ti – vou-me embora – espero que rebentes!» Não, que ideia! Ela podia lá resistir a transformar até a separação numa marmelada delicadoce e piegas! Amor ansioso e profundo! Nunca pensei que ela pudesse ser tão postiça! (Palla e Carmo:150/151)

Jimmy: Que coisa repugnante! Que lamechice! Amor ansioso e profundo! É de dar vômitos! Nem sequer teve a coragem de dizer: « Meu filho da puta, estou farta de ti! Vou-me embora! Espero que rebentes!» Não, que ideia! Ela podia lá resistir a transformar até a separação numa coisa delicada e lamechas! Amor ansioso e profundo! Nunca pensei que ela pudesse ser tão falsa! (Rubim:180/181)

Jimmy: Oh, como é que ela conseguiu ser tão miseravelmente idiota! Sentir muito a minha falta! Dá-me a volta ao estômago! Ela não podia dizer «Meu grande estupor! Detesto a tua lata, vou-me pirar, e espero que apodreças! Ela tem que fazer de tudo uma coisa polida, sentimental! Vou sentir muito a tua falta. Nunca pensei que ela pudesse ser tão falsa assim! (Guedes de Oliveira: 58)

Como foi referido anteriormente, o estilo e a qualidade textual estão relacionadas com o registo escolhido pelos tradutores. As três traduções apresentam diferentes níveis de qualidade textual, e isso deve-se ao facto de a tradução de José Palla e Carmo ter sido publicada em livro, enquanto as outras duas traduções foram apenas usadas para as representações das Companhias de teatro. As traduções de Palla e Carmo e de Teresa Guedes de Oliveira, respectivamente, apresentam uma maior qualidade do que a tradução de Simão Rubim. Isso é visível na passagem anteriormente citada, onde na tradução de Simão Rubim é utilizado um calão bastante agressivo (“Meu filho da puta”). Também podemos justificar esta questão afirmando que a tradução de Simão Rubim é quase uma cópia da tradução de Palla e Carmo - questão que ficou demonstrada nos exemplos que foram citados anteriormente. E ao ser “quase” uma cópia é como se a originalidade e a autenticidade de um tradutor desaparecessem. Enquanto na tradução de Teresa Guedes de Oliveira são seguidas e tomadas diferentes soluções e meios, pois a tradutora opta por fazer uma tradução que é mesmo sua e escolhendo seguir uma tradução mais literal. Neste sentido passo a citar os seguintes passos:

Jimmy: Why do I do this every Sunday? Even the book reviews seem to be the same as last week's. Different books – same reviews. Have you finished that one yet? (Look Back: 2)

Jimmy: Porque é que faço isto todos os domingos? Até as críticas literárias parecem as mesmas da semana passada. Livros diferentes – as mesmas críticas. Já acabaste esse? (Guedes de Oliveira: 2)

Jimmy: All right, dear. Go back to sleep. I t was only me talking. You know? Talking? Remember? I´m sorry. (Look Back: 3)

Jimmy: Está bem, querida. Continua a dormir. Era só eu a conversar, sabes? Conversar? Lembras-te? Desculpa. (Guedes de Oliveira:3)¹³

Tomando em consideração a particularidade do acto de traduzir como uma entidade autónoma intimamente vinculada ao original, a análise e avaliação das traduções deve levar em conta dois aspectos distintos, porém relacionados entre si:

- o plano autónomo, que é a qualidade textual, que procura enfatizar a construção do novo texto,
- o plano dependente, ou seja, a qualidade enquanto tradução, que considera, principalmente, os aspectos de equivalência.

O principal objectivo destes trabalhos é transmitir ao público português os ideais de uma personagem que pertence a uma peça de teatro estrangeira e representá-la a partir dos nossos modos e comprovar que é possível criar uma relação entre autor, tradutor, texto e público. O leitor terá que compreender que estas traduções não têm como função criar uma nova linguagem, mas elevar um dialecto a um estatuto de linguagem cultural e nacional. E que toda a tradução, com as suas diferentes formas e processos, não é algo fechado mas sim um caminho com múltiplas direcções.

¹³ Passo já anteriormente citado

Conclusão

*To know what a relevant translation can mean and be,
it is necessary to know what the essence of translation,
its mission, its ultimate goal, its vocation is.*

Jacques Derrida

Look Back in Anger de John Osborne, que ficou célebre através da caixa de ressonância do teatro, tem como personagem principal Jimmy Porter, que é alguém que demonstra um desgosto e indiferença brutais pela vida. Com um palavreado gozador e um senso de humor sarcástico, o protagonista proclama que "já não existem causas nobres a defender". O seu comportamento deve-se ao que acontecia à sua volta. Nos finais dos anos 50 e início dos anos 60 do século XX, dada a decadência do *status quo* britânico e o aparecimento de uma cultura jovem de massas, a classe trabalhadora irrompe no teatro, na televisão e no cinema e começa a funcionar parcialmente como uma alegoria do povo britânico. Nessa época, a classe operária e os seus intelectuais parecem entender melhor do que ninguém o estado da nação, ter mais lucidez sobre o que tem de ser feito para mudar o país, em contraste com as classes altas e médias-altas, que assistem paralisadas à perda das colónias inglesas e ao desaparecimento do estilo de vida nacional.

Jimmy está preso a um passado que não consegue escapar e a um futuro que não aceita. A sua visão do futuro não deve ser tomada como séria, porque ele vê esse futuro como dominado por uma visão tecnológica e desumana – a era da “American Age”. Daí o seu discurso violento que se revela no ódio pelas diferenças e convenções sociais. Jimmy apresenta-se como um “misfit” que não consegue entender aqueles que não têm crenças, convicções e principalmente entusiasmo. Jimmy considera que a religião, a política, a ciência e a moralidade não servem como soluções para o seu problema. Ele está furioso com a vida e acredita que o mundo é “an utterly putrid place” para os da sua geração, desejando para si e para os outros apenas um pouco de entusiasmo. O verdadeiro impacto de *Look Back in Anger* foi emocional: o herói, Jimmy Porter, aclamava contra tudo e contra todos, sem muita coerência, mas expressava o que toda uma geração jovem sentia.

O autor, John Osborne, é movido por uma descrença completa nas instituições, tal como é evidente o seu ateísmo e niilismo provenientes do seu ressentimento social. Osborne tornou-se o ápice da expressão de uma geração de jovens, que vivendo numa época politicamente contraditória, têm também uma revolta não direccionada. Eles expressam a falência dos valores burgueses e uma ânsia por viver uma vida mais autêntica, livre de tradições que eles consideravam já arcaicas. Tudo isto fica claro nas palavras de Osborne, que se apresenta como alguém que está à procura que os seus leitores sintam o mesmo que ele e façam algo para mudar a situação na qual vivem.

Tecnicamente a obra de Osborne é rotineira: afigura-se como um melodrama realista e não evidencia grandes inovações a nível formal. Porém apesar do seu tradicionalismo, a obra apresenta novidades e estas prendem-se com a linguagem utilizada, que é a de um homem comum. Ao longo da peça, estão presentes diálogos de grande intensidade dramática, onde a falta de patriotismo, a crítica à religião, a problemática do sexo e da autonomização feminina surgem numa linguagem corrente.

A reacção mais comum do público foi a de sair a meio da representação devido ao discurso violento de Jimmy que tinha como objectivo dar uma lição sobre sentimentos. Daí podermos falar de uma aproximação entre o protagonista e John Osborne, pois ambos têm um objectivo “to make people feel, to give them lessons in feeling” (John Osborne 1994: 3). Esta lição está clara e transparece para as suas respectivas traduções portuguesas, que surgem em diferentes momentos da nossa história nacional. Nesse sentido, *Look Back in Anger* alcançou gradualmente uma dimensão de mito e tornou-se um texto base para todos aqueles que pretendiam mudar a sua situação.

What makes *Look Back in Anger* a durable work of art, as well as a social phenomenon, is its ability to change its meaning according to the temper of the times (...) (Billington 2007: 98)

A caracterização do presente em termos de decadência face a uma utopia vivida e imaginada no passado parece ser a principal razão de uma insistente localização da doença, da morte e de um sentimento de culpa e de medo na relação entre o protagonista e a vida que o rodeia. Surgem simultaneamente no protagonista sinais de decadência do presente, e como só existem limites há uma falta de liberdade e de segurança na vida privada de que resulta o pânico e um vago sentimento de culpa.

Neste sentido, a recepção em Portugal desta peça de teatro pode ser explicada pela influência negativa que um mecanismo tão violento como a censura teve no nosso país e pela necessidade de inovar a nível estético e a nível artístico. *Look Back in Anger* ao ser uma peça de teatro que evocava motivos políticos, culturais e estéticos actuais, fez com que os autores portugueses, por um lado, traduzissem este trabalho para a nossa língua para assim ser representado, e por outro lado, procurassem incluí-lo nas suas obras como referência.

A introdução da dramaturgia estrangeira no nosso repertório foi decisiva para a sua constituição e trouxe importantes consequências culturais. Deste modo, a adopção de modelos dramáticos exteriores à experiência teatral portuguesa levaram à renovação e transformação do nosso repertório a todos os níveis – formais, temáticos e até ao nível dos sentidos. As traduções e respectivas representações desta peça inglesa em Portugal exerceram no teatro português, durante toda a segunda década do século XX, uma enorme força artística e cultural, ligando uma variedade de propósitos teatrais. A tradução, com a sua natureza transformadora, permite reescrever diferentes sentidos e diferentes planos – políticos, históricos, sociais – especialmente quando estes surgem tão marcados no texto envolvido. O acto de traduzir assume uma função importante no contacto e na comunicação entre diferentes culturas, permitindo representar essas mesmas culturas.

As Companhias de teatro que se destacaram na altura, ao escolherem representar John Osborne evidenciaram uma ruptura no teatro nacional, tal como a cisão que o próprio Osborne causou no teatro inglês. Podemos afirmar que quer num caso quer noutro está presente uma angústia e um medo perante algo desconhecido, mas também a procura de uma alegria e de uma liberdade individuais.

Neste sentido, os textos estudados foram escritos tendo como principal objectivo, a representação, procurando transmitir a um público diversas emoções e sensações. Ao chegar à representação, procura-se que a “vivência” da peça passe para aqueles que a vêem.

A escolha dos textos estrangeiros, mais do que as características internas do texto, depende dos contextos sociais, culturais e políticos da cultura alvo. Tanto o teatro como a tradução permitem-nos entender aqueles que nos rodeiam, porque ao adoptar a “vida” do outro é como se passássemos a ser esse outro. A grande meta dos textos estudados é passar para o público (espectador e até leitor) as aspirações de alguém que pertence a outro mundo, e provar que uma ligação entre texto, autor (quer o escritor,

quer o tradutor) e o público pode surgir. Para percebermos realmente a essência das traduções estudadas não podemos entendê-las como meios de criar uma nova linguagem, mas como mecanismos que procuram elevar a um alto nível a língua e a cultura nacionais. O seu objectivo será acordar as consciências e alterar formas de fazer teatro. Toda a tradução, partindo de diferentes métodos e sistemas, não poderá ser algo fechado mas sim como uma estrada sem fim.

As conclusões básicas são que é possível existirem várias traduções de boa qualidade de um mesmo original, com as diferentes traduções se complementando mutuamente e, mais do que isso, expandindo e enriquecendo o original.

Apesar de *Look Back in Anger* não sugerir qualquer possibilidade de uma mudança social significativa – como uma criança para o futuro – e acreditar que o idealismo estará sempre ligado a uma fantasia auto-destrutiva, é uma peça que possui várias interpretações e o seu verdadeiro significado permanece, ainda hoje, em discussão.

(...) *Look Back in Anger* offers permanent moral insights, and at least one splendid flesh-and-blood character. I cannot imagine actors at any future period being content to leave it on the shelf. (Taylor 1983:31)

O seu sucesso inicial deveu-se à articulação de respostas já enterradas do seu próprio tempo; o seu sucesso actual irá depender de como julgarmos a percepção dessas mesmas respostas.

Bibliografia

Bibliografia Primária

- OSBORNE, John (1996), *Look Back in Anger*, London, Faber and Faber [1956].
- (1961), *O Tempo e a Ira*, trad. José Palla e Carmo, Lisboa, Minotauro.
- (1992), *O Tempo e a Ira*, trad. Teresa Guedes Oliveira, dactiloscrito.
- (1994), *Damn You, England: Collected Prose*, London, Faber and Faber.
- (1996), *Dá Raiva Olhar para Trás*, trad. Richard Halstead, Rita Lello e Simão Rubim, dactiloscrito.

Bibliografia Secundária

1. Livros, capítulos de livros e artigos publicados em revistas especializadas

- AA.VV (1989), *Traduire le Théâtre*, in Sixièmes Assises de la Traduction Littéraire, Arles, Atlas, pp. 69-92.
- AA.VV (1992a), *Les Cahiers de la Comédie- Française*, nº 2: *Traduire le théâtre*, Hiver 1991-1992, pp. 34-59.
- AA.VV (1992b), *Platform Papers: Translation*, London, Royal Court Theatre.
- AALTONEN, Sirkku (2000), *Across Languages and Cultures 1*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- AFONSO, Maria João da Rocha (1999), “Alguns Aspectos da Tradução para Teatro”, in *V Jornadas de Tradução: Tradução, Ensino, Comunicação*, Porto, ISAI, pp. 56-64.
- ALBIR, Amparo Hurtado (2001), *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*, Madrid, Cátedra.
- ALDGATE, Anthony (1955), *Censorship and the Permissive Society: British Cinema & Theatre 1955-1965*, Oxford, Clarendon Press.
- ARCHER, Peter (2010), *The Quotable Intellectual: 1.417 Bon Mots, Ripostes, and Witticisms for aspiring Academics, Armchair Philosophers, And Anyone Else Who Wants to Sound Really Smart*, U.S.A, F+W Media, Inc.
- AZEVEDO, Cândido de (1999), *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho.
- BAKER, Mona (2001) (ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- BASSNETT, Susan (1998), “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre”, in Susan Bassnett / André Lefevere (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Topics in Translation 11, Clevedon, Multilingual Matters, pp.90-108.
- (2003), *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma Disciplina*, trad. Viviana de Campos Figueiredo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Educação e Bolsas.
- BERGONZI, Bernard (1993), *Wartime and Aftermath: English Literature and its Background 1939-1960*, Oxford and New York, Oxford University Press.

- BILLINGTON, Michael (2007), *State of the Nation: British Theatre since 1945*, London, Faber and Faber.
- BORGES, Maria Fernanda de Sousa (2008), “A Tradução do Teatro na Década de Sessenta (Século XX) em Portugal”, Tese de Mestrado em Estudos de Tradução apresentada à Universidade Aberta.
- BRILHANTE, Maria João (2000), “Traduzir Teatro: A questão da operabilidade”, in MAGALHÃES, Isabel Allegro de, et al (orgs.), *Literatura e Pluralidade Cultural: Actas do III Congresso da APLC*, Lisboa, Colibri.
- BUSE, Peter (2001), *Drama+Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, New York, Manchester University Press.
- CARMO, José Palla e (1961), Prefácio, in John Osborne, *O Tempo e a Ira*, Lisboa, Minotauro, pp. 7-34.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- CARVALHO, Paulo Eduardo (2004), “Um Labirinto de múltiplas saídas: A Tradução de teatro”, in *Génesis: Revista Científica do ISAI*, nº 4, pp. 32-43.
- (2009), *Identidades Reescritas: Figurações da Irlanda no Teatro Português*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento.
- DEMASTES, William W. (ed.), *British Playwrights, 1956-1995: A Research and Production Sourcebook*, Westport, Connecticut and London, Greenwood Press.
- EDGAR, David (1988), *The Second Time as Farce: Reflections on the Drama of Mean Times*, London, Lawrence and Wishart.
- ESPASA, Eva (2000), “Performability in Translation: Speakability? Playability? Or Just Saleability?”, in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target: Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome.
- EYRE, Richard / WRIGHT, Nicholas (2000), *Changing Stages: a View of British Theatre in the Twentieth Century*, London, Bloomsbury.
- GUSMÃO, Fernando (1993), *A Fala da Memória: Factos e Notas de um Homem de Teatro 1947-1984*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores.
- HOMEM, Rui Carvalho / HOENSELAARS, Ton (eds.) (2004), *Translating Shakespeare for the Twenty-First Century*, Amsterdam/New York, NY, Rodopi, pp.1-24.
- INNES, Christopher (1992), *Modern British Drama 1890-1990*, Cambridge, Cambridge University Press.

- JONGH, Nicholas de (2000), *Politics, Prudery & Perversions: the Censoring of the English Stage 1901-1968*, London, Methuen.
- JOHNSTON, David (ed.) (1996), *Stages of Translation: Essays and Interviews on Translating for the Stage*, Bath, Absolute Classics.
- LACEY, Stephen (1995), *British Realist Theatre: the New Wave in its Context 1956-1965*, London and New York, Routledge.
- LITTLE, Ruth / McLAUGHLIN, Emily, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London, Oberon Books.
- MATOS-CRUZ, José de (2003), *Artur Ramos: O Olhar e a Representação*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Autores / Publicações Dom Quixote.
- NEWMARK, Peter (1988), *A Textbook of Translation*, New York, Prentice Hall.
- OSBORNE, John (1991), *Almost a Gentleman: an Autobiography*, Vol. II: 1955-1966, London, Faber and Faber.
- PAVIS, Patrice (2008), *O Teatro no Cruzamento de Culturas*, trad. Nanci Fernandes, São Paulo, Perspectiva.
- (2003), *Dicionário de Teatro*, trad. de J. Grinsberg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva.
- PORTO, Carlos (1973), *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. 1, Lisboa, Plátano Editora.
- (1997), *O TEP e o Teatro em Portugal: Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.
- (1988), “1945-1974: Entre la Renovación y la Dictadura”, in Moisés Pérez Coterillo (org.), *Escenários de Dos Mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica*, Vol. 4, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 29-45.
- RABEY, David Ian (2003), *English Drama since 1940*, London, Longman.
- REBELLO, Luiz Francisco (1965), *Teatro Moderno: Caminhos e Figuras*, 2ª edição revista e ampliada, Prelo [Círculo do Livro, 1957].
- (2000), *Breve História do Teatro Português*, Portugal, Publicações Europa-América.
- ROBERTS, Philip (1999), *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RODRIGUES, Graça Almeida (1980), *Breve História da Censura Literária em Portugal*, Biblioteca Breve, Amadora, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SANTOS, Graça dos (2004), *O Espectáculo Desvirtuado: O Teatro Português sob o Reinado de Salazar (1933-1968)*, trad. Lúcia Calapez, Lisboa, Editorial Caminho.

- SANTOS, Vítor Pavão dos (2002), “Guia Breve do Século XX teatral”, in Fernando Peres (org.), *Panorama da Cultura Portuguesa no Século XX*, Vol. 2: *Arte(s) e Letras I*, Porto, Edições Afrontamento e Fundação Serralves, pp. 187-312.
- SCHULTZE, Brigitte (1990), “In Search of a Theory of Drama Translation: Problems of Translating Literature (Reading) and Theatre (Implied Performance)”, in *Os Estudos Literários (Entre) Ciência e Hermenêutica*, Actas do Congresso da APLC, Vol.II, Lisboa, APLC, pp.267-274.
- SENA, Jorge de (1988), *Do Teatro em Portugal*, organização prefácio e notas bibliográficas de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, Edições 70.
- SERÔDIO, Maria Helena (1983), “John Osborne, John Arden e a Condição de Representar no Texto Dramático”, Tese de Doutoramento em Literatura Inglesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- SIERZ, Aleks (2008), *John Osborne’s Look Back in Anger*, Modern Theatre Guides, London and New York, Continuum.
- SHANK, Theodore (1994), *Contemporary British Theatre*, London, Macmillan Press.
- SHELLARD, Dominic (1999), *British Theatre since The War*, New Haven and London, Yale University Press.
- SILVA, Alexandra Moreira / CARVALHO, Paulo Eduardo (2005), *Cadernos de Literatura Comparada*, n.ºs 12/13: *Teatro em Tradução*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento.
- TAYLOR, John Russell (1978), *Anger and After: A Guide to the New British Drama*, London, Eyre Methuen [1962].
- (ed.) (1983), *John Osborne’s ‘Look Back in Anger’: A Casebook*, London, Macmillan Press [1968].
- TYNAN, Kenneth (2007), *Theatre Writings*, ed. Dominic Shellard, London, Nick Hern Books.
- DERRIDA, Jacques (1999) “What is a ‘relevant’ translation?”, in Lawrence Venuti, *The Translation Studies Reader*, New York, Routledge, pp. 423-447
- ZURBACH, Christine (2002), *Tradução e Prática do Teatro em Portugal entre 1975 e 1988*, Lisboa, Edições Colibri.
- (2005), “Problematizar Teatro e Tradução nos Estudos Teatrais”, *Cadernos de Literatura Comparada*, n.ºs 12/13: *Teatro em Tradução*, Porto, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa / Edições Afrontamento, pp.17-37.
- (2007), *A Tradução Teatral: O Texto e a Cena*, Casal de Cambra, Caleidoscópio.

2. Artigos publicados na imprensa

- Anón. (1967a), “*O Tempo e a Ira* de John Osborne pela Companhia do Teatro Experimental do Porto”, *Diário do Norte*, 13 de Fevereiro.
- (1967b), “*O Tempo e a Ira*, no Teatro António Pedro”, *Diário de Notícias*, 14 de Fevereiro.
- (1967c), “ No Teatro António Pedro Estreia-se Hoje a Peça de John Osborne, *O Tempo e a Ira*”, *Comércio do Porto*, 28 de Fevereiro.
- (1967 d), “ Constituiu um grande êxito a estreia da peça «*O Tempo e a Ira*», *Diário de Lisboa*, 11 de Março.
- (1967e), “O 71.º Espectáculo do TEP: *O Tempo e a Ira* de John Osborne – Um Novo Grande Êxito do Experimental do Porto”, *Plateia*, Ano XVI, n.º 322, 4 de Abril, p. 69.
- (1967f), “Fernando Gusmão num colóquio sobre a peça ‘*O Tempo e a Ira*’: ‘Toda a manifestação de arte tem de ser um acto social’, Primeiro de Janeiro, 8 de Março.
- (1992),” *O Tempo e a Ira* em Braga: Teatro da Geração Desajustada”, *Público*, 11 de Fevereiro.
- C.A.R.A. (1992), “Teatro: A Justa Ira”, *Minho*, 28 de Fevereiro.
- CUMIEIRA, António de (1967), “Fernando Gusmão no Teatro António Pedro”, *Jornal Feminino*, 15 de Janeiro.
- GOMES, Manuel João (1992), “As Grandes Causas Morreram Todas”, *Público*, 27 de Fevereiro.
- J.S. (1992), “A ‘Ira’ de Osborne”, *Correio do Minho*, 25 de Janeiro.
- PORTO, Carlos (1968), “*O Tempo e a Ira* de John Osborne pela Companhia Teatral de Cascais”, *Vida Mundial*, 28 de Junho.
- (1992), “ A Ira e o Tempo”, *Jornal de Letras*, 10 de Março.
- R.A. (1967), “A Peça *O Tempo e a Ira* no Teatro António Pedro”, *Diário do Norte*, 1 de Março.
- ROCHA, Hugo (1967), “Teatro de António Pedro: ‘*O Tempo e a Ira*’, peça em três actos, de John Osborne, em tradução de José Palla e Carmo”, *Comércio do Porto*, 2 de Março.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1968), “*O Tempo e a Ira*: Uma Representação Fora de Série”, *Seara Nova*, Agosto, p. 285.

SCOBIE, Laura 2009, *John Osborne: Drama for the disaffected*, Abril 2009, Londres

3. Textos originais publicados em programas de teatro

ALVES, Hélio Osvaldo (1992), “John Osborne: A Culpa dos Tempos”, in Programa de *O Tempo e a Ira*, Braga, Companhia Teatral de Braga, pp.19-22.

RUBIM, Gustavo (1996), s/título, in Programa de *Dá Raiva Olhar para Trás*, Chiado, Companhia Teatral do Chiado, p. 4.

WILLIAMS, Raymond (1968), “Look Back in Anger: John Osborne”, *Drama from Ibsen to Brecht*, in Programa de *Dá Raiva Olhar para Trás*, Chiado, Companhia Teatral do Chiado, p.25-27

4. Sítios e páginas da Internet

BOND, Paul (1999), *Look Back in Anger by John Osborne: Playing at the Royal National Theatre, London through September 18*. Acedido a 12 de Setembro 2010 <http://www.wsws.org/articles/1999/sep1999>

SCOBIE, Laura (2009),” John Osborne: Drama for the disaffected”, *Se7en Magazine*, Abril 2009. Acedido a 11 de Setembro 2010 <http://se7enmagazine.com/music/55-europe/438-john-osborne-drama-for-the-disaffected.html>

LAWSON, Mark, “Fifty years of anger”. *The Guardian*. 2006, Acedido 11 de Setembro 2010. <http://www.guardian.co.uk/stage/2006/mar/31/theatre2>

ANEXOS

6096

"A Dor e a Fúria"

De

John Osborne

REPROVADA

Tradução de José Valla e Carmo

A. P. Almeida

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

Travessa Pessoa Manuel, 9

Telef. 30739 — PORTO

Doc.1

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

6096

INFORMAÇÃO

Título da peça:

"A dor e o fim"

Actos:

3

Quadros:

N.º de registo:

Teatro:

Tema:

Jimmy sofre este mundo com Alice. Em sua casa vive Cliff Lewis, seu amigo, dilecto.

Jimmy é de um psicólogo complicado: duro, inflexível, tímido, enigmático, amoroso, faz da vida de todos um inferno. Cliff vive entre o bem, procurando ser um indiano de coração simples e único.

Alice tem uma amiga, Helena Charles, que é muito odiada. Quando Jimmy e ela se encontram, questionam-se.

Alice está grávida, mas tem medo de confessar ao marido.

Para as brutalidades a seu amigo, Helena impõe Alice a abandonar o marido.

Alice fala com Helena, que ao fundo odiava Jimmy, fica como amante dele.

Cliff continua em casa sua, agora com

1. -- por causa do feitiço da gran-
Mair Park, perdidos o filho, por um
bom, Alizon volta. Helena sente que
a vida naquela casa e na vida
Pete -- e, por fim, deixando Alizon
lugar por ela mesma.

Valor literário:

A peça é de elevado valor
literário.

Valor dramático:

Trata-se de uma excelente peça
dramática, bem construída e de grande
valor dramático.

Valor moral:

Pete e Alizon são dois símbolos, a
fama -- dos.

O conflito dramático -- a luta dos
valores humanos. A natureza é, por isso,
tipicamente dramática.

Repercussão sobre o público:

A peça não se destina ao chamado
grande público. Toláris - esta espécie de uma comédia
grin impuspi - trata a 'nova maneira de viver e q
nã para os novos meios como valores morais. Con
dena-a, por isso, incontestável para o novo meio. E
isto por n poderiam fugir certos. Mas não se
Decisão que se propõe: a operação de tal modo a pre
a subariedade caide e a mutilação completa
Nós temos, voto pela sua reprovação.

O Censor

D. Araújo

Decisão da Comissão, em sessão de de

de 19

Voto pela reprovação, caso em se ceter
em tenção de fazer a mutilação
completa.

12 votos 1 (M)

Intimamente de acordo com o ponto de vista
acima exposto, voto pela reprovação

20/11/1960
Mury



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

RO NACIONAL D. MARI

DIRECÇÃO
Nº. 098/61

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
CLASSIFICAÇÃO E VISTOS
ENTRADA
30 NOV 1961
LIVRO Nº 6 Nº 6237

Exm^a. Senhor Inspector-Chefe da
Inspeção dos Espectáculos

Para ser sujeita à apreciação da Comissão de
Exame e Classificação de Espectáculos, tenho a
honra de enviar a V. Ex^a., o seguinte original:

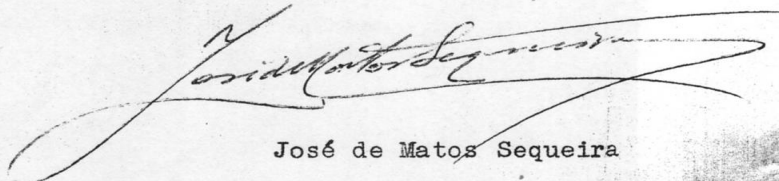
O TEMPO E A IRA

Aproveito o ensejo para apresentar a V. Ex^a.
os melhores cumprimentos.

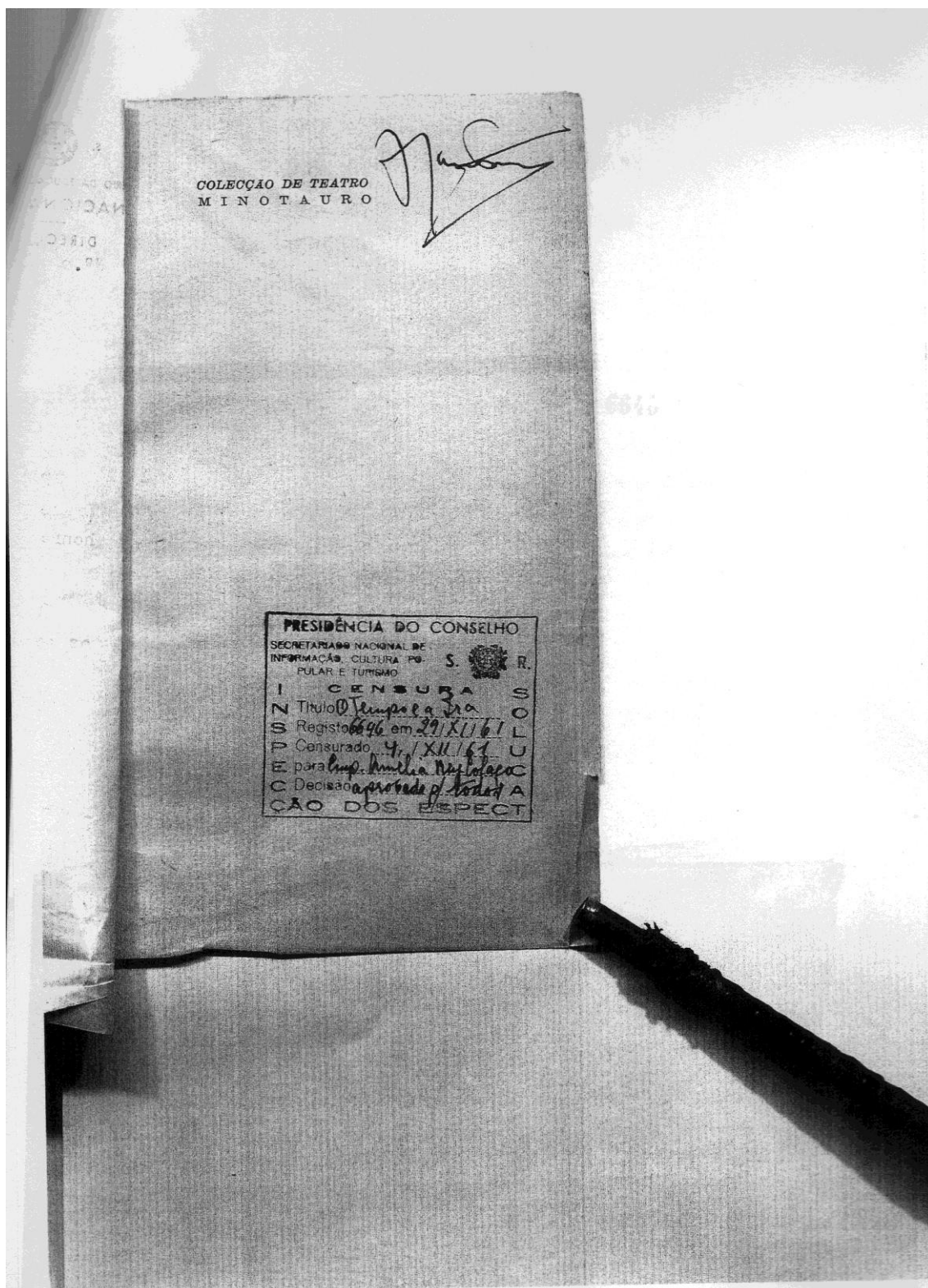
A bem da Nação

Lisboa, 29 de Novembro de 1961

Pelo Director,


José de Matos Sequeira

Doc.5



Doc.6

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos

INFORMAÇÃO

Título da peça: *O Tempo e a Ira*

Actos:

Quadros:

N.º de registo:

6646

Teatro:

J. Maria II

Tema:

Repercussão sobre o público:

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

CONSELHO NACIONAL D. MARISSIMILÃO DOS ESPERANÇAS

DIRECÇÃO

Nº. 698/61

CLASSIFICAÇÃO E REGISTRO

ENTRADA

30 NOV 1961

ENTRADA

Decisão que se propõe:

Se for expurgada das obras ordinárias, além quasi
todas assinaladas no texto, ^{foram} eliminadas as referencias
meus respeito à religião, entende que a mesma
poderia ser aprovada e classificada para 17 anos. O Censor

7. Dez 1961

ulho

Decisão da Comissão, em sessão de de

de 19

A Comissão entende que se é indispensável
cortar o texto defectivo da peça, para se pro-
mover. Não há qualquer objecção em absoluto
quanto à sua reputação, sendo certo que este
Comissão já se pronunciou sobre determinado
texto.

Significa, porém, que se poderá vir a
ser autorizada uma tradução que não contenha
nenhuma das expressões violentas, que existem no
original e todas as que se referem aos
valores morais que sempre garantem.

Luís de 12.12.61

ulho

2559/CV

Exm^a. Senhor
Director do Teatro Nacional
D. Maria II

LISBOA

Receita do Estado

Para conhecimento de V.Ex^a. e da Empresa concessionária transcrevo o parecer da Comissão de Exame e Classificação após a apreciação do texto da peça "O TEMPO E A IRA" de John Osborne que acompanhou o officio de V.Ex^a. nº. 098/61, de 29 de Novembro último:

- "A Comissão entende que lhe é indispensável conhecer o texto definitivo da peça, para se pronunciar. Não há qualquer objecção em absoluta quanto à sua representação, - sendo certo que esta Comissão já se pronunciou sobre determinada tradução, - reprovando-a.

Significa-se, porém, que só poderá ser autorizada uma tradução que não contenha muitas das expressões violentas que existem no original e todas as que sejam afrontas aos valores morais que cumpre garantir."

Inspeção dos Espectáculos, 14 de Dezembro de 1961

A bem da Nação
O INSPECTOR CHEFE,

Oscar de Freitas

NA.

Doc.9

#463/CV-65

A

Empresa TEBO-Teatro do Bolso, L.^a
Avenida Fontes Pereira de Melo
LISBOA

Comunico a V.Ex.^a. que a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, deliberou manter o parecer que anteriormente tinha sido dado à Empresa do Teatro Nacional D. Maria II, reprovando a peça.

Inspecção dos Espectáculos, 26 de Junho de 1965

A bem da Nação

~~O Inspector Chefe~~

HA.

Doc.10

L I S B O A

Pedimos deferimento,

TEBO - TEATROS DE BOLSO, LDA.
Pel'A Gerência,

Os textos apresentados em 1961
e agora tão excelentes quanto

23.6.1968



MINISTÉRIO DA PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

(a) SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO
(b) INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Ano económico de 1961

Guia n.º 252

Esc. 90 \$ 00

Receita do Estado

Va (c) a Empresa Amélia Rey Celage-Robles Monteiro

Referências ao processo:

N.º _____
Fls. _____
L.º _____

entregar no cofre do Tesouro em Lisboa (d), e em conformidade com o artigo 4.º do Decreto com força de lei n.º 13 872, de 1 de Julho de 1927, e artigo 2.º do Decreto com força de lei n.º 14 908, de 18 de Janeiro de 1928, a quantia de NOVENTA ESCUDOS

proveniente da taxa devida pelo exame da peça "O TEMPO E A IRA" nos termos do art.º 71.º do Decreto-lei n.º 42.660 e tabela anexa e Art.º 93.º do Decreto n.º 42.661.

arrecadada (e)

que deverá ser escriturada conforme indicação no verso.

Registo na Repartição de Contabilidade:

L.º _____
Fls. _____

Lisboa, em 30 de Novembro de 1961



O CHEFE DA 1.ª SECÇÃO

Maria Batalha Reis

- (a) Serviço central de que depende o processador.
(b) Serviço processador.
(c) Entidade que vai efectuar a entrega.
(d) As entregas são efectuadas:
Em Lisboa: na sede do Banco de Portugal.
No Porto: na filial do Banco de Portugal.
Nas sedes dos distritos: nas agências do Banco de Portugal.
Nas sedes dos concelhos: nas tesourarias da Fazenda Pública.
(e) Período a que a cobrança diz respeito.

(a) Esta importância é igual à entregue por esta guia.

COMISSÃO DOS ESPECTÁCULOS
DELEGAÇÃO DO PORTO
ENTRADA
- 6 MAI 1960
Nº 1 Nº 910



COMISSÃO DOS ESPECTÁCULOS
ENTRADA
- 9 MAI 1960
Nº 79 Nº 7043
DELEGAÇÃO DO PORTO

Exm^a Senhor

INSPECTOR CHEFE DOS ESPECTÁCULOS

L.I.S.B.O.A

O CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL, com sede no Porto,
na Travessa de Passos Manuel, 9, envia a V.Ex^a as peças "A DOR E A
FÚRIA", de Jonh Osborne, "O Triunfo da Medicina", de Léon Chancerel,
e "O Urso" de Anton Tchekhov, a fim de serem devidamente examinadas
e classificadas pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectá-
culos para efeito da respectiva licença de representação.

Expediu para o efeito em vale do correio (Pos-
tal) com o nº **OK920**, da Estação da Praça D. João I, a importância
de 150\$00 (Cento e cinquenta escudos).

Porto, 6 de Maio de 1960

Pede deferimento

Pela Direcção do Círculo de Cultura Teatral

J. Gomes de Oliveira

António Pereira

António Pereira

PA, 7/5/60

Rasurei: "de 150\$00 (Cento e cinquenta escudos)"

António Pereira



MINISTÉRIO D PRESIDÊNCIA DO CONSELHO

(a) SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO
(b) INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

Ano económico de 19 60

Guia n.º 113

Esc. 90 \$00

Receita do Estado

Vai (c) o Circulo de Cultura Teatral

Referências ao processo:

N.º

Fls.

L.º

entregar no cofre do Tesouro em Lisboa (d), e em conformidade com o artigo 4.º do Decreto com força de lei n.º 13 872, de 1 de Julho de 1927, e artigo 2.º do Decreto com força de lei n.º 14 908, de 18 de Janeiro de 1928, a quantia de NOVENTA ESCUDOS.

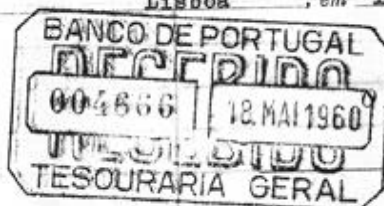
Registo na Repartição de Contabilidade:

L.º

Fls.

proveniente da taxa devida pelo exame da peça "A DOR E A FURIA" nos termos do Artº 71º do Dec. lei nº 42660 e Tabela VII anexa e Artº 93º do Dec. lei nº 42661 arrecadada (e) que deverá ser escriturada conforme indicação no verso.

Lisboa, em 18 de Maio 19 60



Chefe da 1ª Secção.

Justo Simões

- (a) Serviço central de que depende o processador.
(b) Serviço processador.
(c) Entidade que vai efectuar a entrega.
(d) As entregas são efectuadas:
Em Lisboa: na sede do Banco de Portugal.
No Porto: na filial do Banco de Portugal.
Nas sedes dos distritos: nas agências do Banco de Portugal.
Nas sedes dos concelhos: nas tesourarias da Fazenda Pública.
(e) Período a que a cobrança diz respeito.



CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

TRAVESSA DE PASSOS MANUEL, 9 • TELEF. 30730 • PORTO • PORTUGAL

INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
DELEGAÇÃO DO PORTO
ENTRADA
- 3 AGO 1966
Livro Nº *2*, Nº *1136*

Porto, 2 de Agosto de 1966

Exmo. Snr.
Inspector Chefe dos Espectáculos
L I S B O A

Exmo. Senhor:

Pela presente rogamos o favor de nos informar, se possível, na volta do correio, quais as peças, da nota que anexamos, estão já censuradas.

Antecipadamente gratos pela atenção que V. Exa. possa dispensar a este nosso pedido, e com os melhores cumprimentos, subscrevemo-nos,

De V. Exa
Muito Atentamente

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL
Supervaleady
SECRETÁRIO DA COMPANHIA

VP.

Doc.16



CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

TRAVESSA DE PASSOS MANUEL, 9 • TELEF. 30730 • PORTO • PORTUGAL

Porto, 2/8/66

<u>TÍTULOS</u>	<u>AUTORES</u>	<u>TRADUTORES</u>
<i>ref. ant</i> "JUNO E O PAVÃO"	Sean O'Casey	Manuel Bandeira
<i>ref. ant</i> "PIGMALEOA"	Millôr Fernandes	
<i>Reprova</i> "OS IMPLACÁVEIS"	Manuel Grangeio Crespo	
① " " "UM CASO SEM IMPORTANCIA"	Armand Salacrou	Luiz Francisco Rebelo
a) "O SENHOR BOB'LE"	Georges Schéhade	Manuel Grangeio Crespo
<i>ref. ant</i> "O TEMPO E A IRA"	John Osborne	José Palma e Carmo

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL
Travessa Passos Manuel, 9
30730 - PORTO

a C a classificação esta pendente de ensaio

Doc.17

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

DELEGACÃO DO PORTO.

Of. N.º 1182/66

Ref. 50/D.P.

Exm^o. Senhor

Inspector-Chefe dos Espectáculos

Lisboa

Junto envio a V. Ex^a. uma carta entregue nesta Delegação pela Direcção do CIRCULO DE CULTURA TEATRAL solicitando a V. Ex^a. se digne mandar informar quais as peças constantes da relação anexa, que já estão censuradas.

Com respeitosos cumprimentos.

A Bem da Nação

Porto, 3 de Agosto de 1966

O Delegado

(Dr. Manuel Castelo Branco)

AC

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS	
ENTRADA	
N.º 019774	-5.AGO.1966
SERVIÇO	

Nos termos da Lei não
é permitido aumentar o
número de linhas deste
papel ou escrever nas
suas margens.



Exmo. Snr.

INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
Inspector Chefe dos Espectáculos

L I S B O 020730 18. AGO. 1966

O CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL, com Sede no Porto, Á Travessa de
Passos Manuel, 9, vem requerer a V. Exa., nos termos do que legal-
mente se encontra estabelecido, a licença de representação para a
peça teatral em 3 actos, de John Osborne, tradução de José Palla
e Carmo "O TEMPO E A IRA", de que juntamos 1 exemplar.

Porto, 16 de Agosto de 1966

Pede deferimento

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

Superiores
SECRETÁRIO DA COMPANHIA

INSPEÇÃO DOS ESPECTÁCULOS
DELEGACÃO DO PORTO
ENTRADA
16. AGO. 1966
Livro Nº 12 Nº 1179

Acordada superior
Porto. 16. 8. 66
Reimprim

SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO, CULTURA POPULAR E TURISMO

INSPECÇÃO DOS ESPECTÁCULOS

DELEGACÃO DO PORTO

OI. N.º 1234

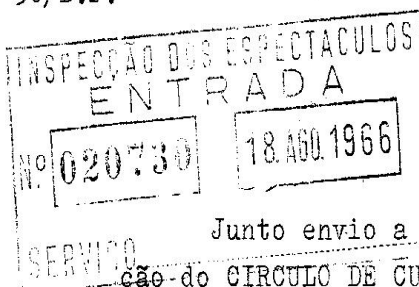
/66

Ref.

50/D.P.

Exm^o. Senhor

Inspector-Chefe dos Espectáculos
Lisboa



Junto envio a V. Ex^a. um requerimento em que a direcção do CIRCULO DE CULTURA TEATRAL, com sede na Travessa Passos Manuel, 9, desta cidade, solicita a passagem da Licença de Representação da peça "O Tempo e a Ira", de John Osborne.

Para o efeito junto envio ainda a V. Ex^a. um exemplar da referida peça e um selo fiscal de 5\$00.

8217
Com respeitosos cumprimentos.

A Bem da Nação

Porto, 17 de Agosto de 1966

O Delegado

(Dr. Manuel Castelo Branco)

AC.

2046/66-C.V.

Exm^a Senhor
Delegado da Inspeção dos Espec-
táculos.
P O R T O
=====

Satisfazendo o solicitado por V.Ex^a,
no ofício nº 1234/66, Ref. 50/D.P de 17 do cor-
rente, junto envio a fim de ser entregue ao Cir-
culo de Cultura Teatral, a licença de representa-
ção da peça " O TEMPO E A IRA ", de Jonh Osborne
da qual se devolve o exemplar, após indicados os
cortes mandados efectuar pela Comissão de Exame
e Classificação dos Espectáculos, os quais estão
feitos a lapís encarnado a páginas 49,60,61,68,
76,78,89,108,114,120,121,122,123,125,129,132,134
148,158,161,162,170,171,174,177,180 e 188.

Apresento a V.Ex^a os meus melhores
cumprimentos.

LISBOA, 22 de Agosto de 1966

A bem da NAÇÃO
O INSPECTOR CHEFE

Doc.21



CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

TRAVESSA DE PASSOS MANUEL, 9 • TELEF. 30730 • PORTO • PORTUGAL

A 3^o Leuz. V. informado.

Para o Sr. H. Leuz, 1 de Março de 1967

f. f. - Jo les as "Notas s/ John Osborne"

e com-me o seu parecer, mesmo verbalmente.

Exm^o. Senhor

Dr. B. Júdice da Costa

Muito Ilustre Chefe da

REPARTIÇÃO DA CULTURA POPULAR

- Secretariado Nacional da Informação -

L I S B O A

4.3.87

recy

Def.

6.3.87

recy

Exm^o. Senhor:

Para os devidos efeitos, conhecimento de V. Ex^a. e do Conselho de Teatro, servimo-nos da presente para comunicar que, a nossa administrada Companhia de Teatro Experimental do Porto, apresentou no TEATRO ANTÓNIO PEDRO, em estreia, ontem 28 de Fevereiro, o terceiro espectáculo da temporada de 1966/67 constituído com a peça em 3 actos de John Osborne "O TEMPO E A IRA", do que juntamos dois exemplares do programa. A encenação deste espectáculo esteve a cargo do actor Fernando Gusmão, director artístico da Companhia do T.E.P..

Resta-nos agradecer a interferência de V. Ex^{as} junto da Inspeção de Espectáculos, sem a qual, muito certamente, não seria possível estrear naquela data.

Com os nossos melhores cumprimentos e a mais alta estima, subscrevemo-nos,

De V. Ex^a.

Muito Atentamente,

CÍRCULO DE CULTURA TEATRAL

PELA DIRECÇÃO

Luiz

ANEXOS:-2

JD/.

Doc.22



Doc.23



Doc.24



Doc.25