

# A "igreja" masculina de Pinter

Mark Taylor-Batty



Quando me encontrei com Harold Pinter em 2005, para uma entrevista que seria publicada no meu livro *About Pinter*, questionei-o sobre as suas relações com alguns dos maiores escritores do século XX. Estava particularmente interessado em discutir com ele as suas motivações para "colaborar" com outros escritores através das adaptações cinematográficas de romances (adaptou Joseph Conrad, John Fowles, Joseph Kafka, Vladimir Nabokov, Marcel Proust e William Shakespeare) e das suas encenações (dirigiu peças de Noel Coward, Jean Giraudoux, Simon Gray, James Joyce e David Mamet). Quando lhe perguntei se estas experiências eram, para ele, uma forma de estabelecer uma espécie de conversa íntima com artistas pelos quais se sentiria intelectualmente atraído, ele concordou imediatamente, empenhando-se em sublinhar a importância que tinha tido, para si, trabalhar sobre a peça de Joyce, *Exilados* (*Exiles*):<sup>1</sup>

Tive uma relação maravilhosa com James Joyce. Infelizmente, por razões óbvias, essa relação nunca encontrou uma materialização física. Mas sempre pensei que adoraria ter ido beber um copo com ele. Teria adorado que ele visse esta minha encenação de *Exilados*. Recordo que Ezra Pound disse que era um texto impossível de levar à cena, mas eu acho que provei categoricamente que tal não é verdade e, por isso mesmo, teria gostado que Pound também tivesse visto o espectáculo. (Pinter *in* Batty 2005: 83)

O desejo de pertencer a uma comunidade artística talvez tenha sempre motivado o artista em Pinter. Penso que faz parte da sua visão, presente em toda a sua obra, a ideia de que sobrevivemos melhor se trabalharmos juntos, se criarmos sociedades de apoio e se deixarmos de destruir as nossas relações com trações e jogos de poder mesquinhos. É possível encontrar manifestações iniciais deste seu desejo de adesão a algum tipo de comunidade artística nas suas cartas, recentemente publicadas, dirigidas a Henry Miller, quando era ainda adolescente, em 1949, ou nas suas tentativas ansiosas de convencer os seus amigos do valor de *À espera de Godot*, de Beckett, em 1955, antes de ele próprio ter visto ou lido a peça (cf. Pinter 2004). Em lugar da imagem do escritor solitário, sentado sozinho à secretária a dactilografar, talvez seja melhor pensarmos em Pinter como alguém mais criativo e empenhado, sobretudo quando trabalha com outros colaboradores na sala de ensaio ou no cenário da rodagem de um filme.

As primeiras experiências influentes de Pinter no mundo da arte de suporte visual foram não no teatro, mas no cinema. Ele foi um espectador assíduo a partir dos seus 13 anos, frequentando sobretudo as salas que exibiam uma cinematografia mais artística, com obras de realizadores europeus e americanos menos comerciais. Pinter e os seus amigos da escola desenvolveram um gosto

<  
*Trações*,  
de Harold Pinter,  
enc. Solveig Nordlund,  
Artistas Unidos, 2002  
(Marco Delgado),  
fot. Jorge Gonçalves.

<sup>1</sup> Existe uma tradução portuguesa da peça, com o título de *Exilados*, realizada por João Palma-Ferreira e publicada pela editora Livros do Brasil em 1987 (N.T.).

Mark Taylor-Batty é Professor de Estudos Teatrais na Universidade de Leeds e autor, entre outros trabalhos, dos livros *Harold Pinter* (2001), *About Pinter: The Playwright and the Work* (2005) e *Roger Blin: Collaborations and Methodologies* (2007). Editor associado da *The Pinter Review: Collected Essays*, é igualmente, desde 2007, vice-presidente da Harold Pinter Society.

<sup>2</sup> Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 11-34 (N.T.).

<sup>3</sup> Optou-se por uma tradução mais literal do título, que designa um pequeno elevador manual entre os andares de uma casa, embora a peça já tenha sido representada entre nós sob os títulos de *O monta-cargas*, em 1963, com tradução de Luís de Sttau Monteiro, e de *O serviço*, em 2001, com tradução de Pedro Marques e João Saboga, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 109-140 (N.T.).

<sup>4</sup> Prefere-se aqui esta tradução àquela realizada por Artur Ramos e Jaime Salazar Sampaio em 1967 e publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 35-108, sob o título de *Feliz aniversário* (N.T.).

<sup>5</sup> Graça P. Corrêa traduziu esta peça, em 2001, com o título de *Câmara ardente*, publicada na revista *Artistas Unidos*, n.º 8, Julho de 2003, pp. 130-152 (N.T.).

<sup>6</sup> Veja-se a tradução de Pedro Marques publicada em *Os anões e outras peças*, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, 2006, pp. 7-39 (N.T.).

<sup>7</sup> Veja-se a tradução de Joana Frazão, publicada em *Os anões e outras peças*, op. cit., pp. 115-152 (N.T.).

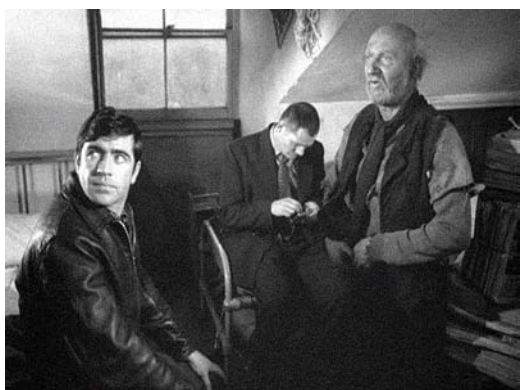
por filmes como *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*), de Luis Buñuel, *O dia amanhece* (*Le jour se lève*), de Marcel Carné, ou *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*), de Robert Wiene, e o futuro escritor apreciava a abertura e o expressionismo menos frequentes no cinema britânico. Os filmes de Buñuel revelaram-se um objecto de particular fascínio para o jovem Pinter, tendo-o levado mais tarde a declarar: "Acho que Buñuel era um fenómeno: não havia ninguém como ele, nem nunca haverá. Mas dizer que eu fui influenciado por ele é uma afirmação demasiado fácil. Fazia parte da minha vida" (Pinter 2006a: 72). Terá sido talvez este entusiasmo pelo cinema experimental, mais do que a sua ulterior formação como actor numa companhia de repertório, que formou as bases da sua própria imagética cénica e dos seus interesses temáticos. É claro, por exemplo, que a obra de Pinter partilha algumas características artísticas com o universo cinematográfico de Buñuel: um desejo de denunciar os discursos através dos quais os grupos sociais se definem a si próprios e rejeitam outros, bem como uma recusa em emitir, sugerir ou encorajar qualquer tipo de juízo moral.

O sucesso global de Pinter como dramaturgo tende a eclipsar outros aspectos da sua actividade artística. A sua carreira como argumentista, por exemplo, não é insignificante: poucos argumentistas se podem orgulhar de uma edição em três volumes da sua obra (embora, claro, o prestígio de Pinter o favoreça neste domínio) e um catálogo de 26 argumentos (nem todos filmados) não é por si só um mau currículo. Se acrescentarmos a isto um conjunto de peças originais especialmente destinadas à televisão, teremos um corpo substancial de obras escritas para o pequeno e para o grande ecrã. Se examinarmos alguns elementos deste conjunto de obras, conseguiremos detectar algumas recorrências temáticas que reforçam e se ligam de forma muito interessante com a sua restante dramaturgia, de um modo que raramente somos levados a admitir. Existe um tema em particular – a comunidade de homens e os códigos de comportamento entre homens – que parece exercer sobre o escritor uma especial atracção. É este fascínio com o companheirismo, a comunidade e os laços de amizade masculinos que eu gostaria de cartografar na sua obra, com destaque para o seu trabalho destinado ao cinema.

Pinter tornou-se dramaturgo quase por acidente, quando concordou ver se conseguia escrever uma peça baseada numa experiência que tinha tido numa festa organizada para o seu amigo Henry Woolf. O resultado foi *O quarto* (*The Room*)<sup>2</sup>, encenada por Woolf em 1957 para uma produção estudantil na Universidade de Bristol. Seguiram-se *O criado-mudo* (*The Dumb Waiter*)<sup>3</sup>, *A festa*

*de aniversário* (*The Birthday Party*)<sup>4</sup> e *A estufa* (*The Hothouse*)<sup>5</sup>, todas elas escritas em 1958 (embora *A estufa* tenha permanecido inédita por decisão do autor até 1980). Ele conseguiu que *A festa de aniversário* fosse apresentada em Londres, embora a carreira do espectáculo tivesse sido interrompida após apenas oito representações, na sequência de uma recepção crítica particularmente violenta. Uma vez que a escrita para teatro se apresentava, naquele momento, como uma via sem grande resultado comercial, o autor de fracos recursos financeiros procurou outras alternativas. No final de 1958, escreveu *Uma ligeira dor* (*A Slight Ache*)<sup>6</sup> para a BBC e recebeu uma encomenda da Associated Rediffusion para uma série de peças televisivas, a que ele respondeu com a composição de *Escola nocturna* (*Night School*, 1960)<sup>7</sup>, *A colecção* (*The Collection*, 1961)<sup>8</sup> e *O amante* (*The Lover*, 1963)<sup>9</sup>. Aceitou ainda um outro convite para escrever *Uma noite fora* (*A Night Out*)<sup>10</sup> para a BBC em 1960. Financeiramente, foram estas encomendas que permitiram manter o pão na mesa de Pinter nos finais dos anos cinquenta. Muito embora estivesse já a fazer uma carreira como escritor, a via teatral ainda não estava assegurada.

Foi só após o sucesso de *O encarregado* (*The Caretaker*)<sup>11</sup>, em 1960, que os méritos de Pinter como dramaturgo se tornaram universalmente reconhecidos e que o teatro começou a servir para pagar as contas. Seja como for, o sucesso de *Uma noite fora* não pode ser ignorado em termos do impacto que teve na transformação de Pinter num nome conhecido. A peça foi primeiro transmitida pela rádio (a 1 de Março de 1960, no BBC Third Programme), muito embora tivesse sido originalmente escrita para televisão, qualidade na qual foi depois transmitida, a 24 de Abril de 1960, como parte da rubrica "Armchair Theatre" da ABC TV, alcançando a extraordinária audiência de 16 milhões de pessoas. Um teatro convencional teria precisado de lotações esgotadas durante trinta anos para atingir um semelhante número de espectadores. Este incrível sucesso popular foi transmitido exactamente uma semana antes da cortina subir pela primeira vez para a apresentação de *O encarregado* em Londres e não terá deixado de desempenhar um papel importante na captação dos primeiros espectadores para aquele espectáculo. Além disso, é frequentemente esquecido que as peças que Pinter escreveu entre os seus dois sucessos para o palco, *O encarregado* (1960) e *O regresso a casa* (*The Homecoming*, 1966)<sup>12</sup>, foram todas escritas, originalmente, para outros suportes que não o teatro. Estas peças televisivas, juntamente com os seus argumentos para cinema, apresentam-se assim como cruciais para a sua formação artística.



O realizador Joseph Losey viu *Uma noite fora* na televisão e escreveu a Pinter manifestando a sua admiração, e essa troca de correspondência deu início a uma das mais compensadoras colaborações artísticas de Pinter, equiparável àquela que, alguns anos mais tarde, estabeleceria com Peter Hall no teatro. Pinter viria a escrever quatro argumentos para Losey: *O criado* (*The Servant*, 1963), *Acidente* (*Accident*, 1967), *O mensageiro* (*The Go-Between*, 1971) e *O argumento de Proust* (*The Proust Screenplay*, 1972). O primeiro destes argumentos, *O criado*, baseava-se numa novela de Sir Robert Maugham, mas incluía uma quantidade muito significativa de material original do próprio Pinter. Ele sentiu-se particularmente atraído pela relação entre os dois homens na novela de Maugham, e com este argumento para cinema teve a oportunidade de examinar o tema do estabelecimento de laços masculinos. Em lugar de uma história com um narrador, como acontece na novela, com um maléfico criado bidimensional, Barrett (que só existe na história como objecto da narração de outras personagens), Pinter demonstra, cena após cena, o desenvolvimento de uma relação entre dois homens e as consequências da demanda centrada no desejo pessoal a que ambos se entregam. A novela original desenvolve-se como uma espécie de história moral, com as personagens representando os pecados da preguiça, da luxúria, da gula e por aí fora, algo que estava muito distante dos interesses artísticos de Pinter. Em lugar disso, na sua versão, somos convidados a assistir à lenta destruição da personagem central de Tony, estremecendo face à sua inevitabilidade. Barrett não só arrasta a degenerescência de Tony, como acaba ele próprio por sucumbir a ela, devido à sua ambição de ascensão social. Assistimos ao fracasso do potencial relacional entre as pessoas, da inclinação humana para o conforto no contacto, infestado por uma indulgência preguiçosa assente no proveito pessoal, desprovido de qualquer investimento

sensível no potencial individual. Tudo isto é demonstrado no filme através da relação entre dois homens, deixando as personagens femininas na periferia, no papel de vítimas ou de colaboradoras voluntárias.

As restantes obras de Pinter para o ecrã deste período (as peças televisivas *O amante*, *A colecção* e *Escola nocturna*) lidam, todas elas, com questões muito directas ligadas às relações entre homem e mulher. Cada uma das peças demonstra as armadilhas dos impulsos masculinos para a categorização estereotipada das mulheres, ora como mães (protectoras, dominadoras), esposas (puras, submissas) ou putas (sexualmente promiscuas, degradadas). Como tal, pouco pode ser avançado em sua defesa contra as acusações de misoginia, sobretudo a partir de uma perspectiva contemporânea. O interesse de Pinter, contudo, voltava-se então para as possibilidades dramáticas sugeridas pelas mudanças de poder e pelas negociações envolvidas nestas estruturas arquetípicas, isto é, as contradições humanas a que as necessidades emocionais masculinas estavam expostas quando confrontadas com modelos tão facilmente redutíveis de feminilidade.

As origens deste filão temático – que se torna ainda mais evidente quando se considera também o trabalho de Pinter para o ecrã, em lugar de nos concentrarmos exclusivamente na sua obra para o teatro – podem ser encontradas no seu único romance, *Os anões* (*The Dwarfs*), escrito no início dos anos cinquenta, mas só publicado em 1990. Nos anos sessenta, Pinter regressaria a esse manuscrito inédito reciclando o material, primeiro, para uma peça radiofónica e, depois, para uma peça para televisão, ambas com o mesmo título. Na versão romanesca original, três amigos, Len, Mark e Peter, formam aquilo que é descrito por um deles como uma "espécie de igreja" masculina: "uma aliança dos três pelo bem comum, e uma fé nessa aliança" (Pinter 2006b: 77). Assistimos ao florescimento da cada vez maior proximidade entre Peter

^

&lt;

&gt;

*The Caretaker*

(O encarregado),

realização de Clive Donner,

a partir da peça

homónima

de Harold Pinter, 1963

(^ Alan Bates

e Donald Pleasance;

&lt; Alan Bates,

Robert Shaw

e Donald Pleasance;

&gt; Robert Shaw,

Alan Bates

e Donald Pleasance).

<sup>8</sup> Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 209-242 (N.T.).

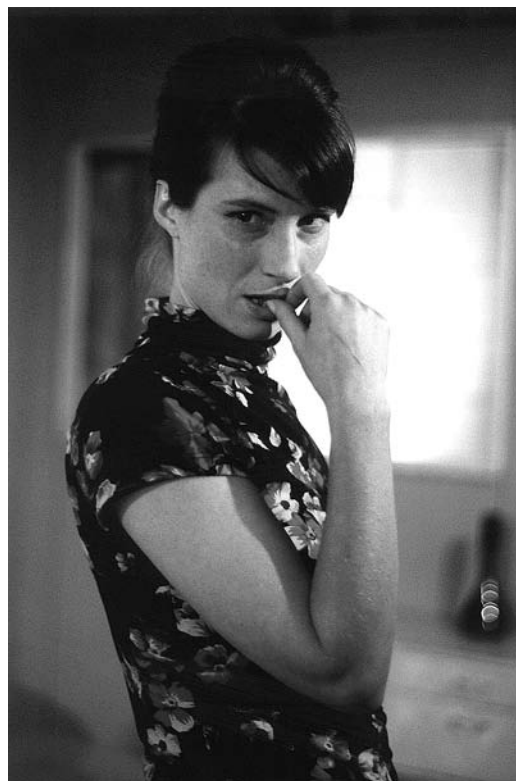
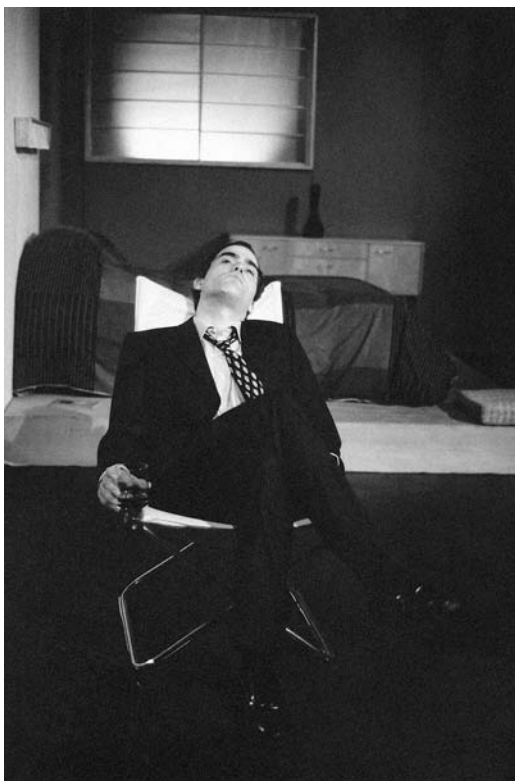
<sup>9</sup> Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 243-273 (N.T.).

<sup>10</sup> Veja-se a tradução de Joana Frazão publicada em *Os anões e outras peças*, op. cit., pp. 41-86 (N.T.).

<sup>11</sup> Optou-se pelo título proposto por Francisco Frazão na sua tradução da peça, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 141-208, embora ela tenha sido estreada em Portugal com o título de *O porteiro*, em 1967, com tradução de João Vieira e Jacinto Ramos (N.T.).

<sup>12</sup> Veja-se a tradução de Pedro Marques, publicada em *Teatro I*, op. cit., pp. 275-338 (N.T.).

< >  
*O amante*,  
 de Harold Pinter, enc.  
 Jorge Silva Melo,  
 Artistas Unidos, 2002  
 (< Marco Delgado;  
 > Gracinda Nave)  
 fot. Jorge Gonçalves.



e Mark, mais tarde destruída quando Mark dorme com Virginia, a namorada de Peter. A ênfase nesta amizade que cresce e depois desaparece foi removida das versões dramáticas, de um modo tão radical que Virginia não desempenha nessas versões qualquer papel, tendo a sua presença sido completamente eliminada. Um capítulo de doze páginas, no romance, em que os dois homens discutem sobre o que achavam um do outro, bem como o modo como haviam projectado a sua amizade e como se haviam traído mutuamente, surge, na peça, reduzido a três linhas de diálogo. E, contudo, dentro desta nova interação, a principal preocupação do romance emerge de forma muito clara, sendo igualmente preservado o modo como um comportamento falso infecta e destrói o contacto humano genuíno. O dilema humano que Pinter parece ter-se empenhado em explorar nesta fase tão inicial da sua carreira literária é o modo como a nossa necessidade de consistência implica o desenvolvimento de confiança naquilo que os outros projectam de si próprios. O dilema surge articulado de forma precisa através da personagem de Len:

Uma vez ou outra, como eu digo, tenho a impressão de me aperceber de um pouco daquilo que tu és, mas é puro acidente. Puro acidente dos dois lados. De quem se apercebe e de quem é apercebido. Deve ser acidente. Dependemos de acidentes assim para continuarmos (...). (*Ibidem*: 200)

O tema mais vasto da "igreja" masculina é algo a que Pinter regressaria, nomeadamente com *O encarregado*. Esta peça representou uma espécie de ruptura com algumas das suas ficções dramáticas iniciais, como *A festa de aniversário*, *O serviço* e *A estufa*, que haviam explorado preocupações quase políticas, oferecendo representações da ideologia e da opressão ideológica. Escrita num período em que o autor estava criativamente envolvido na

exploração de batalhas entre os sexos nas suas peças para televisão, *O encarregado* ganha se for visto a esta luz, como um veículo para reconsiderar a sintaxe da "igreja masculina" esboçada pela primeira vez no seu romance. Significativamente, foi na versão cinematográfica de *O encarregado* (realizada por Clive Donner e estreada em 1963) que Pinter sentiu que melhor conseguiu considerar e examinar as relações masculinas:

Pode dizer-se que a peça foi como que "aberta", no sentido em que as coisas que eu ansiava fazer, sem o saber, na escrita para o palco, se cristalizaram quando comecei a pensar na adaptação da peça ao cinema. Até então eu não sabia que queria fazer essas coisas porque tinha aceiteado os limites do palco. Por exemplo, há uma cena no jardim da casa, que é muito silenciosa; duas figuras caladas com uma terceira só a olhar. Penso que no filme foi possível caracterizar melhor a relação dos dois irmãos do que na peça. (Pinter *in* Batty 2005: 129)

Foi nas cenas puramente cinematográficas, como essa em que os irmãos contemplam o lago do jardim no filme de *O encarregado*, que Pinter conseguiu conjurar um equivalente cinematográfico para a carregada "pausa pinteriana". Existem alguns exemplos equivalentes desta exploração das oportunidades oferecidas pelo cinema em *O criado*, como a cena em que Vera (a namorada de Barrett) seduz Tony, ou quando Barrett e Vera trocam olhares cúmplices.

Enquanto que as suas primeiras peças são famosas por terem convocado uma série de jogos de poder, no filme de *O encarregado*, em *O criado* e nas suas peças para televisão, as manobras por uma posição de domínio desempenham um papel mais superficial. É verdade que os jogos de poder surgem aqui concebidos com mestria (basta pensar em Mick levando a melhor sobre Davies com a sua conversa rápida e espirituosa sobre a remodelação do apartamento, ou no jogo de Barrett e Tony com a bola.



Se este tema é algo que surge completamente representado nas adaptações que Pinter faz para o ecrã, então é possível imaginar que se trata de um tema pelo qual ele se sente atraído nas obras de outros autores. Certamente, *O criado* descreve uma amizade dolorosamente disfuncional entre dois homens que dão mostras de um muito maior potencial. Podemos ver essa relação não esclarecida entre dois outros homens, Stephen e Charley (e, mais uma vez, a mulher que os liga), em *Acidente*, a adaptação do romance homónimo de Nicholas Mosley. Mas neste filme, Pinter serve-se da falta de liberdade para fazer o que é certo, que Mosley já incluíra no seu romance, para demonstrar a incapacidade do ser humano em ser verdadeiro para consigo próprio. Ele expõe o seu fascínio – através da observação que constrói – com o modo como interagimos com os códigos e as regras do comportamento social e moral considerado "normal", bem como com o modo como esses códigos e regras são manipulados por nós. As traições documentadas neste filme são, em última análise, não as traições que as pessoas fazem umas às outras (ter casos extraconjugais é apresentado como uma norma, tal como acontece na sua peça *Traição* (*Betrayal*, 1978)<sup>13</sup>, mas traições a si próprios, à sua própria integridade e dignidade. Além disso, enquanto que em *O criado* e nas peças para televisão, as personagens

femininas sofrem enquanto instrumentos dos homens, ou funcionam simplesmente como dispositivos narrativos, conduzindo os homens até aos seus cantos difíceis, em *Acidente* é muito mais evidente uma preocupação com as mulheres como indivíduos: um dos momentos do diálogo mais refrescantemente perceptivos é atribuído à mulher de Stephen, Rosalind, quando, em termos bem directos, ela caracteriza as infidelidades de Charley com a jovem adolescente Anna como "patéticas", "pueris" e "banais", desse modo, manifestando o seu desprezo não só por Charley, mas também pelo seu marido Stephen – que, de forma evidente, deseja a mesma rapariga.

As semelhanças entre *Acidente* e *O regresso a casa*, escritas em períodos muito próximos, são claras. Existe em ambos os textos uma mulher poderosa e misteriosa, desejada por um grupo social de homens que se encontram ligados a ela. A existência deles enquanto grupo é, de algum modo, definido por ela e desenvolve-se em torno dela. Ambos os textos incluem também um professor de filosofia. E é difícil gostar de qualquer uma das personagens, tanto na peça como no filme. A única coisa que parece possível é nutrir desprezo por estas personagens, reservando piedade unicamente para as mulheres, muito particular e desesperadamente no caso da violação de Anna, apresentado como uma espécie de conclusão abandonada perto do fim de *Acidente*. Ambos os textos desenvolvem os seus dramas examinando a interacção de um conjunto de atitudes estabelecidas relativamente às mulheres, com uma mulher que desafia essas atitudes assumindo o controlo dos factores (as necessidades físicas e emocionais masculinas) que informam tais atitudes. Se a inclusão necessária de um catalizador feminino no seio dos processos de interacção masculina é um tema identificável em grande parte da obra de Pinter dos anos sessenta, ele encontra-se resolvido e redefinido em *Acidente* e *O regresso a casa*. As personagens de Emma, em *Traição* ou de Anna/Sarah

< >  
v

*The Servant* (*O criado*),  
realização de Joseph Losey,  
argumento  
de Harold Pinter, 1963  
(< Dirk Bogarde  
e James Fox;  
> Wendy Craig,  
Dirk Bogarde  
e James Fox;  
v James Fox  
e Dirk Bogarde).

<sup>13</sup> Existe uma tradução, com o título de *Traições*, realizada por Berta Correia Ribeiro, para um espectáculo estreado em 1984, publicada em Harold Pinter, *Teatro II*, Lisboa, Relógio d'Água, 2002, pp. 115-166 (N.T.).

>  
*O encarregado,*  
 (*The Caretaker*)  
 de Harold Pinter,  
 enc. João Meireles,  
 Artistas Unidos, 2002  
 (Jorge Silva Melo  
 e José Airosa),  
 fot. Jorge Gonçalves.

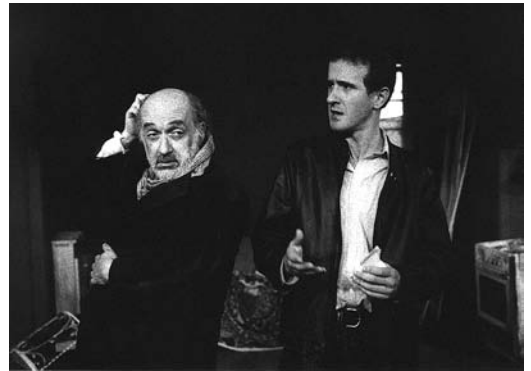
em *A amante do tenente francês* (*The French Lieutenant's Woman*, 1981) são claramente versões altamente desenvolvidas desta nova personagem feminina, finalmente na posse total da sua própria identidade sexual e já não uma simples extensão do desejo masculino.

>  
*Feliz aniversário*  
 (*The Birthday Party*),  
 enc. Artur Ramos,  
 Companhia Rey Colaço –  
 Robles Monteiro, 1967  
 (Pedro Lemos,  
 Josefina Silva  
 e Síndee Filipe),  
 fot. J. Marques.

Imediatamente após *O regresso a casa* e *Acidente*, Pinter escreveu pequenas peças para o teatro que lidavam com a intimidade em relações duradouras: *Paisagem* (*Landscape*, 1968)<sup>14</sup>, *Silêncio* (*Silence*, 1969) e *Noite* (*Night*, 1969)<sup>15</sup>. O seu fascínio com a "igreja masculina" foi, contudo, saciado com os preparativos para a encenação de *Exilados*, de James Joyce. A intriga da peça anda à volta da traição e da infidelidade. Bertha, a companheira do escritor Richard Rowan, recebe uma proposta de casamento do melhor amigo do seu marido, Robert Hand. Richard defende a liberdade de Bertha para responder como entender, desse modo, provocando suspeitas e ciúmes que o magoam. Nos confrontos finais entre Bertha e Robert, Richard expressa algo enfadadamente a ingestão da dúvida que funcionará como o seu estímulo criativo. Embora o desenvolvimento narrativo da peça assente na relação de Richard e Bertha e no modo como essa relação é afectada pelos encontros de Bertha com Robert, torna-se claro que o principal foco da peça é, na verdade, a relação entre os dois velhos amigos Richard e Robert. Nas suas notas preparatórias para a peça, Joyce chegou a interrogar-se até que ponto os dois homens poderiam partilhar uma atracção física mútua, que defeririam e projectariam em Bertha: Robert tentando seduzi-la, Richard permitindo e efectivamente encenando a sedução. De acordo com Joyce, Richard deseja ardentemente "sentir a excitação do adultério e possuir a mulher dominada, Bertha, através do órgão do seu amigo" (Joyce 1962: 158). Terão sido esta tentativa de uma união masculina através de um intermediário feminino e a aplicação precária de impulsos psicossociais na tentativa de resolução de um desejo inultrapassável a captar a atenção de Pinter. Como se viu, ele próprio examinara anteriormente processos semelhantes de comunhão masculina envolvendo um catalizador feminino, em textos como *Os anões*, *O criado*, *A colecção*, *O regresso a casa* e *Acidente*.

Quando, após a experiência de *Exilados*, Pinter regressou ao seu interesse inicial pelo comportamento homosocial e pela interacção masculina através de um intermediário feminino, foi para cartografar a disfunção desse comportamento e as decorrentes traições a si próprio e aos outros. Isto manifestou-se logo na sua seguinte experiência de encenação, trabalhando sobre *Butley*, de Simon Gray, no Verão de 1971. A peça de Gray, que cartografa a desintegração do académico que lhe dá o título, forneceu a Pinter um regresso aos aspectos homosociais da peça de Joyce:

Parecia-me que Butley era um homem que vivia numa espécie de terra de ninguém – entre mulheres e entre homens. Pelo que compreendi da peça, a sua experiência sexual fora com mulheres, mas provavelmente gostava mais de homens. Noutras palavras, não o vi



como um homossexual (...). Acho que um número muito grande de homens se encontra nesta posição e isso torna-lhes a vida muito difícil. (Pinter 1974: 33).

O primeiro texto que Pinter escreveu após esta produção foi um pequeno monólogo no qual ele parecia estar claramente a equacionar algumas das preocupações que encarara nas salas de ensaios de *Exilados* e de *Butley*. *Monólogo* (*Monologue*, 1972)<sup>16</sup> recorda a situação no final do romance de Pinter, *Os anões*, e a dissolução da amizade de dois homens na sequência das suas ligações sexuais com a mesma mulher. Aquilo que é descrito apresenta-se como altamente evocativo da atracção cerebral de Bertha por Richard e da sua atracção sensual por Robert em *Exilados*:

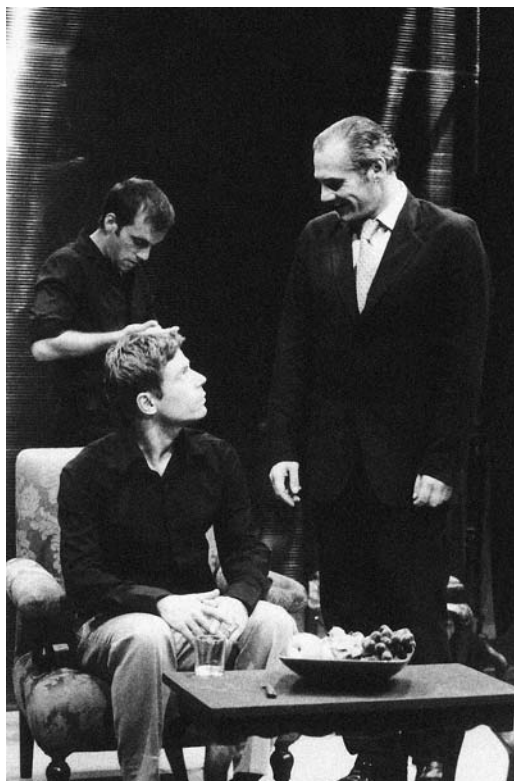
Agora vais dizer que enquanto lhe amavas a alma eu só amava o corpo dela. Vais-me atirar essa. Eu sei que tu eras muito mais belo do que eu, muito mais *aquilino*, isso eu sei, admito que eras, mais *etéreo*, mais atencioso, mais *malicioso*, enquanto eu tinha os pés bem assentes no convés. Mas vou dizer-te uma coisa que não sabes. Ela amava a minha alma. Foi a minha alma que ela amou. (...) Eu amei-lhe o corpo. Não que entre nós isso seja, duma maneira ou doutra, uma coisa importante. Os meus espasmos podiam ser os teus espasmos. (Pinter 2002: 65-66)

Este binarismo sexual encontra paralelo na recordação do modo como o seu amigo deveria ter sido negro, como a rapariga, de modo a conferir pureza estética à imagem que o Homem tinha dele com o seu fato negro de *motard* e capacete. Ao convocar na sua memória estas polaridades entre corpo e alma, preto e branco, a personagem não nomeada do Homem revela a sua necessidade do implícito potencial de fusão que essas polaridades transportam consigo, isto é, a sua completa integração nas vidas tanto da rapariga como do seu amigo. Ele corporiza esta integração na fantasia das crianças mestiças que teria

<sup>14</sup> Veja-se a tradução de Jorge Silva Melo, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 11-25 (N.T.).

<sup>15</sup> Veja-se a tradução de Paulo Eduardo Carvalho, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 269-272 (N.T.).

<sup>16</sup> Veja-se a tradução de Luís Fonseca, publicada em *Teatro II*, op. cit., pp. 269-272 (N.T.).



&lt;

Feliz aniversário  
(*The Birthday Party*),  
enc. Artur Ramos,  
Companhia Rey Colaço  
Robles Monteiro, 1967  
(Paiva Raposo e  
Baptista Fernandes),  
fot. J. Marques.

A colecção,  
de Harold Pinter,  
enc. Artur Ramos,  
Artistas Unidos, 2002  
(Jorge Andrade,  
Manuel Wiborg  
e Nuno Melo),  
fot. Jorge Gonçalves.

&gt;

amado, como frutos da resolução carnal e espiritual pela qual anseia, mas que tão nitidamente não consegue alcançar. Esta seria agora a ênfase na escrita de Pinter: um aviso contra a paralisia em oposição à simples afirmação de estagnação e de infestação que encontramos no final de *Os anões*, *O criado* e *Acidente*.

Com *Traição*, Pinter iria finalmente encerrar o seu exame pessoal da anatomia dos laços fraternais masculinos, da "igreja masculina", num dispositivo que se parecia com uma espécie de universo paralelo à peça de Joyce: o caso entre Emma, a mulher do editor Robert, e o seu melhor amigo, o agente literário Jerry. Na cena final – que, dada a cronologia invertida da peça, é o primeiro acontecimento da história –, a aceitação por parte de Robert do comportamento do seu amigo (a adulação da sua mulher, no quarto marital, durante uma festa) pode ser lida como um gesto de aprovação tácita da ligação e do caso potencial, do mesmo modo que Richard estimula a perseguição que Robert Hand faz a Bertha em *Exilados*. Mas, partindo desta ideia da incapacidade de manter um laço fraterno e de alimentar a admiração e a amizade – tal como inicialmente demonstrada em *Monólogo* –, o desejo mútuo por uma única mulher em *Traição* já não é o espaço psicológico de uma luta pelo domínio, como acontecia no período anterior a *Exilados* – e a cronologia invertida da peça contribui, de algum modo, para assegurar que assim seja. Em lugar disso, a ligação sexual entre homens através do papel intermediário de uma mulher partilhada surge acentuada como característica de uma imaturidade emocional, acompanhada de uma ênfase compensatória na vontade e na necessidade da mulher nesta equação, facto que torna mais nitidas as ineficiências da manifestação e articulação masculinas dessa necessidade.

Ao usar os filmes de Pinter como uma lente através da qual podemos considerar os seus interesses temáticos

como escritor, é possível voltar a concentrar a nossa atenção na totalidade da sua obra. Ao fazê-lo, torna-se mais fácil afastarmo-nos dos muito batidos caminhos trilhados pela crítica da obra de Pinter, que tanto tem insistido nos jogos de poder e de domínio. Torna-se, assim, clara uma outra trajectória na sua obra, que promove as relações humanas e as fragilidades de comportamento que nos levam a aplicar erradamente as qualidades de comunidade e de comunhão que precisamos de cultivar emocionalmente. O fascínio com a interacção entre homens, associado à formação de uma "igreja masculina", é um tema que atravessa muita da obra de Pinter. A consequente preocupação em olhar para a posição da mulher relativamente a esta "igreja" e como agente envolvida no seu bem-estar emocional é algo que parece resultar do regresso deste escritor ao seu interesse pela comunidade e pela sociedade.

### Referências bibliográficas

- BATTY, Mark (2005), *About Pinter: the Playwright & the Work*, London, Faber and Faber. JOYCE, James (1962), *Exiles*, London, Four Square.
- PINTER, Harold (1974), "Butley", *The American Film Theatre/Cinebill*, January.
- (2000), *Collected Screenplays 1*, London, Faber and Faber.
- (2002), *Monólogo*, in *Teatro II*, trad. Luis Fonseca, Lisboa, Relógio d'Água, pp. 63-68.
- (2004), "Letters to Henry Miller", "Letter regarding *Waiting for Godot*", in Francis Gillen / Steven H. Gale (eds.), *The Pinter Review: Collected Essays 2003 and 2004*, Florida, University of Tampa Press, pp. 1-16.
- (2006a), *Várias vozes*, trad. Miguel Castro Caldas, João Paulo Esteves da Silva, Jorge Silva Melo, Francisco Frazão, Pedro Marques e Joana Frazão, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi, pp. 71-80.
- (2006b), *Os anões*, trad. José Lima, Lisboa, Dom Quixote.