

O CINEMA IMPLÍCITO EM *NOITE*, DE HAROLD PINTER

RAFAEL VOGT MAIA ROSA*

Resumo

O texto pretende abordar o processo de incorporação de elementos da estética cinematográfica na concepção dramaturgic da peça *Noite* (1969), de Harold Pinter. Será destacada a referência crítica aos efeitos da distração e alienação proporcionada pelo cinema na constituição ficcional do imaginário das personagens da obra, bem como questões relacionadas à representação da sexualidade no teatro, a partir de paralelos com um tipo específico de veiculação dessa temática no campo audiovisual.

Abstract

The text will examine the means by which cinematographic elements are incorporated in the dramaturgic conception of "Night" (1969), by Harold Pinter. Emphasis will be given to the effects of distraction and alienation which are made possible by cinema in the fictional constitution of the imagination of the play's characters, as well as to questions relative to the representation of sexuality in theater, based on parallels to a specific type of transmission of this thematic in the field of audiovisuals.

Palavras-chave

Teatralidade;
Harold Pinter;
reprodutibilidade
técnica;
sexualidade.

Keywords

theatricality;
Harold Pinter;
technical
reproduction;
sexuality.

* Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo.

A primeira rubrica da peça *Noite*, de Harold Pinter, resume características gerais e definidoras da obra: “uma mulher e um homem nos seus 40 anos. Sentados tomando café”.¹ De início, a simplicidade da proposta cênica legitima o caráter circunstancial em que um casal rememora seu primeiro encontro amoroso. Mas, a despeito da brevidade da cena, é na dinâmica do diálogo que esse aspecto elementar reverte-se em um conteúdo carregado de dúvida. A seguinte seção do texto exemplifica parâmetros da dramaturgia empregada, visto que retoma trechos de diálogos precedentes, com modificações, e terá suas próprias partes reformuladas em segmentos posteriores:

Homem – Eu pus minhas mãos debaixo do seu agasalho. Abri o seu *soutien*, apalpei seus seios.

Mulher – Uma outra noite talvez. Outra garota.

Homem – Você não se lembra dos meus dedos na sua pele?

Mulher – Estavam em suas mãos? Meus seios? Inteiramente nas suas mãos?

Homem – Você não se lembra das minhas mãos na sua pele?

Pausa.

Mulher – De pé atrás de mim?

Homem – Sim.

Mulher – Mas eu estava encostada na sebe. Eu sentia a sebe... atrás de mim. Você estava voltado para mim. Eu olhava para os seus olhos. O meu casaco estava abotoado. Estava frio.²

¹ PINTER, Harold. *Night. Landscape and silence*. London: Methuen & CO LTS, 1969, p. 54. Por falta de uma edição brasileira da obra, apresentou-se tradução provisória dos trechos analisados no presente ensaio.

² *Ibid.*, p. 59-60.

Pinter não deixa de imprimir uma violência subliminar típica de sua dramaturgia marcada por jogos de dominação.³ A perspectiva do Homem é intrusiva, ostensivamente sexual: ele alega ter abordado a Mulher em uma ponte sob um rio, por trás, apalpando seus seios. Ela, por sua vez, insiste sem convicção em uma perspectiva frontal, protegendo-se da suposta abordagem contra uma cerca viva. Ressalte-se, de todo modo, que a combinação entre a clareza das imagens lembradas e a obscuridade com que o tema da sexualidade se caracteriza envolve o espectador em um processo que supera a simples impressão de absurdidade. A partir de recursos como repetição e distanciamento, o autor demanda uma contrapartida crítica que dê conta de uma ambivalência fundamental em sua obra.⁴

A impressão de que certos enunciados podem ser comutados e parcialmente modificados permeia *Noite* na íntegra. Nas partes monológicas, os efeitos da repetição parecem potencializados justamente por associá-la a uma maior naturalidade discursiva, uma sequência mais verossímil dos eventos lembrados como representação de uma experiência pessoal autêntica. Constrói-se uma perspectiva tipificada que valoriza a distância com que se percebem e decodificam intenções, olhares e movimentos:

Mulher – Nós tínhamos estado numa festa. Organizada pelos Doughtys. Você conhecia a mulher dele. Ela olhou para você carinhosamente, como se dissesse que você era o queridinho dela. Ela parecia te amar. Eu não. Eu não te conhecia. Eles tinham uma casa maravilhosa. Perto do rio. Eu fui pegar o meu casaco, e deixei você me esperando. Você se ofereceu para me acompanhar. Eu achei bastante gentil, delicado, agradável, muito atencioso. Vesti meu casaco e olhei pela janela, sabendo que estava me esperando. Olhei para baixo, do jardim até o rio, e vi a luz do poste refletida na água. Depois fui até você e caminhamos pela estrada até um campo, passando por uma sebe, devia ser uma espécie de parque. Depois encontramos o seu carro. Você me levou.⁵

Ao mesmo tempo em que se imagina que a personagem teria conseguido, aí, restaurar um sentido de intimidade e se reportar a um encontro que ocorreu a

³ A comparação com Pinter permite caracterizar o “jogo de poder” a partir da dramaturgia de David Mamet. Cf. BETTI, Maria Silvia. O devorador de sonhos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 de abril de 2008: “Mamet foi sempre um admirador confesso de Harold Pinter e de Samuel Beckett, e o vigor crítico de sua dramaturgia decorre, em grande parte, do uso substantivo da palavra e da urdidura dos diálogos: mais do que ‘falar sobre’ este ou aquele tema ou ideia, as falas em suas peças efetivamente ‘são’ algo, já que é em seu próprio funcionamento e mecanismos que se materializam as estratégias de pensamento e os jogos de poder postos em foco”.

⁴ As intuições iniciais para a presente análise partiram do comentário de George Steiner sobre a dramaturgia de August Strindberg. O teórico estabelece um questionamento em relação ao caráter experimental no desenvolvimento do teatro moderno. Cf. STEINER, George. *A Morte da Tragédia*. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 171. “Ele [Strindberg] se alinha a Kleist e Wedekind, no excêntrico limite em que o drama não é imitação da vida, mas antes espelho da alma privada. E os meios expressivos de sua arte, ainda que tenham sido influentes em certos movimentos experimentais do drama moderno, pertencem menos ao teatro do que aos modos distorcidos e alucinatórios do filme”.

⁵ PINTER, *op. cit.*, p. 58.

partir de alguma sedução, partes do texto falado pela Mulher, nesse que é o maior monólogo da peça, são empréstimos das falas de Homem, arrolados de uma forma que acaba por se demonstrar mecânica. Trata-se, portanto, de um monólogo que engendra a forma dialógica deturpando a natureza contraditória desse expediente.

Em outra passagem, diferentemente, o processo de inclusão estratégica de elementos contraditórios se dá através de uma ruptura evidente:

Mulher – O que foi isso?

Homem – O quê?

Mulher – Pensei ter ouvido uma criança chorando.

Homem – Não ouvi nada.

Mulher – Parecia o choro de uma criança.

Homem – A casa está silenciosa.

Pausa.

É muito tarde. Nós estamos sentados aqui. Devíamos estar na cama. Eu tenho que me levantar cedo. Tenho coisas para fazer. Por que você discute?

Mulher – Não estou discutindo. Não estou. Estou pronta para ir para a cama. Tenho coisas para fazer. Tenho que me levantar de manhã.

*Pausa.*⁶

Nenhuma rubrica indica som incidental e nada persuade o espectador no sentido de ter havido, ali, o choro de uma criança. Diante da ausência de um elemento concreto na representação do choro, reforça-se a generalidade incrível da proposição: o fato de que a Mulher se refere a *qualquer* criança. Ao final da peça, ela dirá que “tiveram filhos”, mas essa afirmação chega a parecer irônica porque, apesar do processo ilusionístico ser sempre retomado no transcorrer das falas, a suspeição persiste por estar evidenciado que a obra coordena conteúdos que só poderiam se justificar em uma perspectiva condicional.

A dramaturgia de *Noite* poderia ser considerada a partir de gradações desses efeitos de repetição e distanciamento. No primeiro caso, cumpre-se a função de fazer a arbitrariedade algo natural. Pois, no lugar da rememoração somar fatos que confirmem uma experiência comum, o conjunto dialogado expõe concordâncias gratuitas ou discordâncias irremediáveis quanto à própria existência de qualquer reciprocidade no encontro amoroso em questão. O falso desfecho da peça parece, assim, uma consequência previsível na qual a concordância passiva resolve todas as possíveis contradições num acordo tácito, caracterizado, então, como completamente alienado.⁷

⁶ PINTER, *op. cit.*, p. 57.

⁷ Ver a análise de Peter Szondi à função do “monólogo” na peça *Três Irmãs*, de Anton Tchekhov. SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 53. “Enquanto na fala sobre o mesmo objeto se mostra comumente a possibilidade de um entendimento genuíno, aqui se expressa sua impossibilidade. A impressão de divergência é tanto mais forte quando ela simula uma convergência como pano de fundo”.

Em relação ao distanciamento, entretanto, as rupturas reforçam que a compreensão do sentido crítico da peça de Pinter só se concretiza no processo de recepção atualizada da obra como fenômeno teatral, no palco. E é nessas condições e na atenção que exige de seu espectador que *Noite* pode ser contraposta, de forma mais contundente, à linguagem cinematográfica.

Em 1969, ano da primeira encenação de *Noite*, Harold Pinter já havia se envolvido diretamente com uma quantidade expressiva de versões para o cinema de seus textos teatrais. A considerar, por exemplo, a adaptação autoral de sua peça *The Birthday Party* (1958), filmada em 1968, pode-se concluir que o autor não só incorporara no texto original elementos cinematográficos relacionados a comédias e filmes policiais,⁸ como estava consciente do

modo pelo qual o filme escapa dessa qualidade aurática ao transformar a performance do ator humano em nada mais que um material entre outros, um material que é infinitamente manipulado, fragmentado e despersonalizado por um aparato que agora media a relação entre ator e audiência.⁹

Desse modo, a economia notável de gestual na encenação prescrita para *Noite* estaria mobilizada como elemento de resistência em relação às expectativas comuns do público contemporâneo diante dos moldes de figuração da intimidade na mídia de massa. Porque a sexualidade, em sentido amplo, é algo recuperado no contexto da teatralização efetiva da peça por sumarizações verbais que, embora contundentes, isoladamente, reportam-se a eventos e significados que acabam por escapar à recepção instantânea do público e constituem, desse ponto de vista, algo indireto, quando não intangível.

Ao propor um drama sem ação física e cujos conflitos encontram-se obscurecidos em meio a uma “noite esquecida” pelos únicos protagonistas envolvidos, a peça de Pinter apresenta o sexo, mais especificamente, como um pano de fundo que só se daria a ver no imaginário do espectador. De fato, a recapitulação do breve conteúdo da peça indica que a presença de atores no palco encarna os resíduos de uma relação íntima que teria dado início a uma vida conjugal em que os pares permanecem como desconhecidos entre si. E essa conjuntura acaba por deslocar o ato sexual implícito no diálogo para um lugar em que se atualiza por uma elaboração complexa, capaz de resgatar um teor erótico em certa medida oposto ao do filme pornográfico, nos quais

⁸ Cf. GALE, Steven H. *Sharp cut – Harold Pinter and the artistic process*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2003, p. 182-90.

⁹ Por falta de tradução para o português, apresentou-se versão instrumental para o presente ensaio. PUCHNER, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002, p. 3.

Pelo efeito do *zoom* anatômico a dimensão do real é abolida, a distância do olhar dá lugar a uma representação instantânea e exacerbada: a do sexo em estado puro, despojado não apenas de qualquer sedução mas da própria virtualidade de sua imagem – sexo tão próximo, que se confunde com sua própria representação; fim do espaço perspectivo que também é o do imaginário e do fantasmático – fim da cena, fim da ilusão.¹⁰

Esse paralelo é apresentado para refletir sobre o fato de que o trânsito frequente e bem-sucedido dos textos de Pinter dos palcos para o audiovisual está relacionado ao agenciamento crítico, em sua dramaturgia, da própria crise do drama diante das mídias técnicas, a partir de formulações que conseguiram estabelecer uma tensão produtiva entre o imaginário literário e aquele diluído ou totalmente reconicionado pela imagem técnica.¹¹

Nesse ponto, retoma-se a ambivalência atribuída inicialmente à peça e observa-se que ela está posta já no título da obra. Ainda que em um patamar simbólico, o termo “noite” estabelece uma condição de incerteza tanto em relação aos objetos e conteúdos veiculados, como em relação às formas de percepção dos mesmos:

Quando, por exemplo, o mundo dos objetos claros e articulados encontra-se abolido, nosso ser perceptivo, amputado de seu mundo, desenha uma espacialidade sem coisas. É isso que acontece à noite. Ela não é um objeto diante de mim, ela me envolve, penetra por todos os meus sentidos, sufoca minhas recordações, quase apaga minha identidade pessoal.¹²

Essa condição perceptiva ancestral aproxima-se de maneira inadvertida àquela que lhe parece simplesmente oposta historicamente, mas na qual “o valor de *distração* é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”.¹³ Em *Noite*, o percurso da dramaturgia de Pinter partiria dessa falta de clareza metafórica marcada pela

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tania Pellegrini. Campinas: Papirus, 1996, p. 37.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 180. A título de curiosidade, menciona-se que a industrialização do filme pornográfico ocorre na década de 1970 e teve impulsos iniciais em sociedades como a sueca, em que vigoravam modelos estéticos e sociais orientados para a transparência da vida privada e de uma falta de cultivo do imaginário na tradição literária. Cf. PROST, Antoine e VICENT, Gérard (Orgs.). *História da vida privada 5: da Primeira Guerra a nossos dias*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 599-600. “É interessante notar a esse respeito que, na literatura sueca, praticamente não existem romances eróticos (...) – particularmente no domínio do sexo – não cultiva o litote, o subentendido, o conteúdo latente ou implícito; é abertamente pornográfica ou decididamente educativa. Assim, a pornografia representa um certo declínio do imaginário fantasmagórico, da evocação metafórica do corpo. O fantasma real (*live shows*) ou iconográfica dissolve qualquer mediação, qualquer imaginário e, no limite, qualquer transgressão”.

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 380-1.

¹³ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 187.

hipertrofia e inversão dos sentidos. No transcurso da peça esse quadro é incrementado por meio do recurso às repetições arbitrárias na forma com que Homem e Mulher rememoram eventos passados, ou seja, pela representação de uma experiência impregnada pela alusão a uma credibilidade irracional no processo fílmico e pela alucinação resultante da absorção acrítica de aspectos problemáticos da linguagem cinematográfica.¹⁴

A proposição cênica ordinária dada na rubrica inicial da peça, que poderia ser aproximada figuradamente a de um casal que relembresse de seus momentos ao folhear um álbum de retratos, é devolvida ao público, em sua forma encenada, como um tatear no escuro em meio ao qual toda a convergência vem revestida de desconfiança. Assim, retoma-se o processo crítico da peça em uma perspectiva mais abrangente: a partir do descompasso palpável entre a intensidade e amplitude dos deslocamentos e ações reportadas pelas personagens e a limitação exemplar de sua desenvoltura no palco.

Seria possível afirmar, por fim, que em *Noite* os efeitos problemáticos da distração proporcionados pelo cinema encontram uma contrapartida em um tipo de evento estético em que em nenhum momento o espectador é atingido efetivamente. Ao contrário, a maneira difusa com que os conteúdos são comunicados é decisiva para a elaboração de um questionamento sobre o teor enigmático desse “quadro vivo” encenado pelo que supera em pouco um espetáculo para esculturas falantes.¹⁵

Esse tipo de teatralidade caracterizaria um lugar curioso para a obra de Pinter em relação a dilemas da arte na passagem das décadas de 1960 e 1970, e à disputa pelo estabelecimento de manifestações a favor e contra estéticas limiáres, “entre as artes”.¹⁶ Não se trataria, no caso de *Noite*, nem de incorporar sistematicamente recursos de outras linguagens, nem de salvaguardar sua produção aderindo com rigidez às especificidades da linguagem teatral. O dramaturgo propõe um teatro

¹⁴ BENJAMIN, *op. cit.*, p. 192. Cf. FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p. 15. “O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas. Tal inversão da função das imagens é idolatria. Para o idólatra – o homem que vive magicamente –, a realidade reflete imagens. Podemos observar, hoje, de que forma se processa a *magicização* da vida: as imagens técnicas, atualmente onipresentes, ilustram a inversão da função *imagética* e *remagiciam* a vida”.

¹⁵ BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega, 1993, p. 132. “O receptor não se pode resignar simplesmente a descrever o sentido de uma parte da obra; tentará alargar o próprio caráter enigmático da obra de vanguarda, e para isso tem que situar-se noutra nível da interpretação. Em vez de pretender captar um sentido mediante as relações entre o todo e as partes da obra, procurará encontrar os princípios constitutivos desta, a fim de neles encontrar a chave do caráter enigmático da criação”.

¹⁶ Cf. FRIED, Michel. *Art and objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 163-4. “Uma obra de arte ‘derrota’ o teatro quando tem uma estrutura formal autossuficiente e coerente, que se mantém fiel ao seu próprio meio (*medium*) e gênero”.

fragmentário, aparentemente tão permeável às influências do cinema que, na emi-
nência frustrada de uma neutralização, acaba por confirmar sua singularidade.

[Uma versão inicial do texto foi elaborado para comunicação no 2º Seminário de
Pesquisa em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada da USP, realizado em junho de 2008.]