

## O cinema e outras artes de Harold Pinter

Ubiratan Paiva de Oliveira\*

### RESUMO

O romance *The Comfort of Strangers*, de Ian McEwan, publicado em 1982, foi o ponto de partida do roteiro cinematográfico escrito por Harold Pinter para o filme que leva o mesmo título dirigido por Paul Schrader no ano seguinte. Uma análise comparativa dos três fornecerá um exemplo consistente de como roteiros e adaptações de obras literárias para o cinema, ao não se limitarem a meramente tentar reproduzir o original, podem até melhorá-las através do uso competente e adequado de recursos cinematográficos. O resultado é uma autêntica recriação, que pode ainda envolver o uso de outros modos de expressão artística, tais como pintura e música.

57

### ABSTRACT

*Ian McEwan's novel The Comfort of Strangers, published in 1982, has been the basis for Harold Pinter's screenplay of 1990 for the film of the same title directed by Paul Schrader the following year. A comparative analysis of the three will provide a consistent example of how screenplay and movie adaptations of literary works, by not limiting themselves to merely try and reproduce the original, may end up by improving them through the skillful and proper use of cinematographic resources. The result is an authentic re-creation, which may also include the use of other types of artistic expression, such as painting and music.*

---

Ubiratan Paiva de Oliveira Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, áreas de Literatura Comparada e Literaturas de Língua Inglesa, UFRGS.

Harold Pinter é decididamente um dos mais influentes autores teatrais da atualidade e, muito provavelmente, seja o mais importante de língua inglesa vivo. Sua atuação, no entanto, não se limita à criação teatral. Dentre as diversas áreas nas quais atua, destaca-se também a de autor de roteiros para o cinema. A produção de Pinter nessa área, vinte e cinco títulos, já rivaliza com o número de obras suas escritas para o palco e, mais importante que isso, mantém também nessa área um alto nível qualitativo, semelhante ao de sua produção teatral, seja em adaptações de obras de sua própria autoria ou de outros.

Dentre as primeiras, podem ser citados como exemplos de roteiros bem-sucedidos aqueles baseados em *The Caretaker* (1963), filmado por Clive Donner, *The Homecoming* (1973), por Peter Hall e *Betrayal* (1982), por David Jones. Quanto às adaptações de obras de outros autores, destaca-se a de *The French Lieutenant's Woman* (1981), dirigida por Karel Reisz, na qual a utilização, no roteiro, de uma filmagem permite o desenrolar de um filme dentro de um filme, expediente que serviu de equivalente à presença do escritor que se intromete em sua própria obra, conforme o original de John Fowles, fato que certamente não funcionaria a contento no cinema. Tal decisão igualmente tornou possível a realização de dois finais diferentes, tal como acontece no romance, um para o filme propriamente e um outro, para aquele contido dentro dele. Esses dois fatores, entre outros, colaboraram sobremaneira para fazer de *The French Lieutenant's Woman* a realização bem-sucedida que é, uma autêntica “obra-prima de adaptação cinematográfica,”<sup>1</sup> como o afirma Stephen H. Gale.

58

Além do filme de Reisz, quando se trata das adaptações para o cinema realizadas por Pinter, torna-se impossível não mencionar as que fez para filmes dirigidos por Joseph Losey, naquela que sem dúvida constitui-se uma das mais felizes colaborações entre um roteirista e um diretor de que se tem notícia. Ao todo, foram quatro roteiros, todos a partir de romances de outros autores: *The Servant* (1963), de Robin Maugham; *Accident* (1967), de Nicholas Mosley; *The Go-Between* (1971), de L. P. Hartley e *À la recherche du temps perdu*, (1972), de Marcel Proust.

Os três primeiros títulos resultaram em obras cinematográficas de primeira qualidade que valorizam em muito os originais em que se baseiam, fato confirmado pelas várias premiações recebidas por cada um deles e pela extensa bibliografia existente, a qual permite que aqui se dispense maiores considerações sobre os mesmos. Impõe-se, no entanto, tecer algumas rápidas considerações sobre aquele que ficou conhecido como *The Proust Screenplay*, antes de prosseguir para o foco central deste.

Trabalhando em colaboração com Losey e Barbara Bray, uma especialista em Proust, Pinter realiza a façanha de conseguir recriar a volumosa obra na forma de roteiro cinematográfico, mantendo o essencial da mesma, sua inteireza e todos os personagens fundamentais, de acordo com a decisão

inicial estabelecida conjuntamente pelos três:

*... a arquitetura do filme deveria ser baseada em dois princípios fundamentais e contrastantes: Um, um movimento, principalmente narrativo, em direção à desilusão, e o outro, mais intermitente, em direção à revelação, ascendendo para onde o tempo que fora perdido é encontrado, e fixado para sempre na arte.<sup>2</sup>*

As opiniões a respeito do resultado dessa colaboração são praticamente unânimes no sentido de salientar a façanha de recriar a obra através de uma montagem de 455 fragmentos que, através da livre associação e da imagem visual vão gradativamente adquirindo sentido e revelando-se, na sua grande maioria, manifestações do pensamento do personagem Marcel, que dessa forma assume também os papéis de narrador e de autor da história.

O roteiro inicia com a tela toda amarela, que retornará em uma série de lampejos, e o som de uma sineta. A tela amarela, intrigante a princípio, será revelada mais tarde como sendo um detalhe de um quadro de Ian Vermeer, detalhe que somado ao som da sineta revela de pronto a importância que a pintura e a música exercerão na obra, sobre cuja realização Pinter afirma: “Trabalhar em *À la recherche du temps perdu* foi o melhor ano de trabalho da minha vida.”<sup>3</sup> Lamentavelmente, até agora o filme não foi realizado.

Tendo por objetivo demonstrar como o autor não se limita a tentar reproduzir fielmente os originais, mas valorizá-los através da utilização dos recursos que o cinema proporciona, fato do qual resulta uma autêntica recriação, para a qual utiliza outros tipos de manifestação artística, tais como a pintura e a música, escolhemos como foco central deste trabalho o roteiro escrito por Pinter em 1990, baseado no romance *The Comfort of Strangers*, de Ian McEwan, do qual resultou o filme com o mesmo título, dirigido por Paul Schrader no ano seguinte.

O romance conta, de forma linear, a segunda visita de dois jovens atores ingleses, Colin e Mary, a uma cidade não especificada, que provavelmente seja Veneza, na tentativa de reaquecerem seu relacionamento. Uma noite, ao perderem-se pelas ruas durante a busca de um restaurante aberto, aceitam a ajuda de um estranho, Robert, que os conduz a um estabelecimento de sua propriedade onde, devido à falta do cozinheiro, não há comida. Os três limitam-se a beber vinho e Robert conta fatos de sua vida, salientando a figura do pai, temido de todos, inclusive dos familiares. Revela também um ódio pelas quatro irmãs por terem-no feito vítima da ira paterna.

Colin e Mary terminam por dormir na rua e, na manhã seguinte, a título de compensação pela noite anterior, aceitam o convite de Robert para ir a seu apartamento, parte de uma mansão que pertencera a seu avô. Lá acordam já

no final da tarde, despidos sobre uma cama. Conhecem a mulher de Robert, Caroline, vítima de dores lancinantes nas costas, que confessa a Mary tê-los espiado enquanto dormiam e diz ser condição imposta pelo marido para a devolução de suas roupas que os jovens fiquem para jantar.

Após Colin comentar ser a residência “um museu dedicado aos bons tempos,”<sup>4</sup> dada a presença nela de um grande número de objetos herdados de seu pai e de seu avô, Robert lhe desfere um fortíssimo soco no estômago sem que ele reaja.

Seguem-se quatro dias em que Colin e Mary praticamente não saem do hotel e durante os quais sentem reavivar-se a antiga paixão. Mary lembra-se de uma fotografia que Robert lhe deixara ver e só então dá-se conta ser Robert o homem que nela aparecia. Colin conta-lhe sobre o soco, mas não tecem maiores considerações sobre esses dois fatos.

Ao voltar da praia, passeio durante o qual concluem ser Caroline prisioneira do marido, atendem ao aceno dela chamando-os de volta ao apartamento. Lá são informados que o casal está pronto para encetar uma longa viagem. Robert convida Colin a acompanhá-lo até seu bar. As mulheres permanecem e, após servir chá com estupefaciente a Mary, Caroline revela-lhe ter sido Robert o responsável por quebrar-lhe a coluna durante o ato sexual, sendo essa a causa de suas dores. Leva-a até o quarto do casal e mostra-lhe uma parede coberta com fotografias de Colin, tiradas sem seu conhecimento desde o dia de sua chegada e que servem de estímulo sexual para Caroline e Robert .

60

Na volta dos homens, Mary assiste, impotente, ao assédio sexual do casal sobre Colin que, ao resistir, fere Caroline nos lábios e é morto por Robert com uma navalha. O livro se encerra com Mary saindo do hospital após reconhecer o corpo de Colin e prestar depoimento.

No roteiro e no filme essa história é basicamente mantida. Algumas mudanças, principalmente acréscimos, que vão dos mais sutis detalhes a algumas insistentes reiterações, no entanto, fornecem à versão cinematográfica uma força que o romance decididamente não possui, tendo alguns de seus temas centrais enfatizados desde o início.

Um dos aspectos que contribuem sobremaneira para essa valorização é a identificação no filme da cidade como sendo Veneza, muito embora possa ser argumentado que sua não-identificação no romance contribua para criar a atmosfera de mistério, tal como o faz Ingmar Bergman no filme *Tystnaden* (O silêncio, 1963), por exemplo. De fato, essa falta de identificação pode contribuir para expressar a falta de rumo no relacionamento do jovem casal, que acaba por literalmente perder-se pelas ruas labirínticas de um lugar que o leitor não sabe qual seja ou onde fique e onde se fala um idioma desconhecido, ponto que é enfatizado por McEwan logo de início em uma epígrafe e que lhe fornece, ao mesmo tempo, todos os elementos necessários para a escolha perfeita do título de sua obra:

*Viajar é uma brutalidade. Força-nos a confiar em estranhos e a perder de vista todo aquele conforto familiar do lar e dos amigos. Você se sente em constante desequilíbrio. Nada é seu exceto as coisas essenciais – ar, sono, sonhos, o sol, o céu – tudo coisas tendendo ao eterno ou ao que imaginamos em relação a ele.<sup>5</sup>*

É possível afirmar-se que a escolha de Veneza como cenário em nada prejudica o mistério, pois suas ruas são realmente labirínticas, fato que, somado à omnipresença da água, resulta em sérias limitações à capacidade de locomoção de qualquer indivíduo, especialmente se dela não for nativo ou bom conhecedor. Além disso, a cidade em si vem somar-se ao grande número de ambigüidades presentes na obra, mescla que é do encontro ocidente-oriental, fato que é reforçado pela trilha-sonora musical de Angelo Badalamenti. Ambigüidade que se manifesta ainda de outra forma quando se considera tratar-se de uma das mais belas cidades do mundo e que sofre, ao mesmo tempo, as mórbidas conseqüências de ser também uma autêntica cloaca a céu aberto, como muito bem o expressou Thomas Mann em *Morte em Veneza*.

Pode-se acrescentar ainda a autêntica tradição que se desenvolveu tanto na literatura como no cinema, de apresentar a cidade dos Doges como o local desencadeador de grandes revelações e mudanças. Além da obra de Mann e sua brilhante transposição para a tela levada a efeito por Luchino Visconti, pode-se citar, entre inúmeros exemplos, vários outros no conjunto da obra de Henry James, tais como *The Wings of the Dove* e *The Aspern Papers*, ambas também adaptados para o cinema, “The Cask of Amontillado,” de Edgar Allan Poe e, evidentemente, *Othello*, de William Shakespeare. Ainda entre as obras escritas para o palco inclui-se *Betrayal*, de Harold Pinter e sua versão para o cinema anteriormente referida. Outros exemplos cinematográficos marcantes que apresentam Veneza como agente de revelações e transformações que forcem seus visitantes a confrontar a realidade de suas vidas, podem ser citados *Don't Look Now* (1973), de Nicholas Roeg e *Summer Madness* (1954), de David Lean.

A presença da fotografia logo de início, tanto no roteiro como no filme, é outro aspecto que traz mais força a este do que aquela contida no romance. No primeiro isso acontece desde a longa seqüência de abertura, que apresenta minuciosamente todas as dependências do apartamento de Robert. Dentre os muitos objetos ali presentes mencionados encontra-se uma câmara fotográfica com uma lente *zoom* e tiras de filmes revelados, que no filme somente aparecerão mais tarde, antecedendo o soco desferido por Robert em Colin.

Uma cuidada descrição do apartamento também é feita no romance, porém bem mais adiante, seguindo-se ao despertar de Mary na primeira visita. A antecipação acentua sua importância, palco que será do sacrifício final,

bem como introduz de imediato elementos fundamentais, tais como navalhas dispostas em leque sobre uma cômoda, dessa maneira já funcionando como prenunciadoras do assassinato e dois relógios antigos, que introduzem o tema da competição sócio-sexual que leva Robert a defender com todas as forças o patriarcalismo herdado de seu pai e de seu avô.

Pouco depois, desde os primeiros passeios de Mary e Colin, por várias vezes ouve-se o som de uma câmara fotográfica sendo acionada, seguido da cristalização da imagem transformada em preto-e-branco, apresentando instantâneos do rapaz tirados de um ponto de vista diverso daquele mostrado pela ação, fato que se revela no mínimo intrigante, ao fazer do espectador testemunha de um ato do qual os protagonistas não estão conscientes. Além do mistério que tais instantâneos introduzem desde cedo, já preparando o futuro desfecho, eles igualmente ressaltam um dos temas importantes propostos pela obra, como a noção de espetáculo, inerente à qual encontram-se os atos de observar e ser observado, autêntico voyeurismo, “precisamente os elementos necessários para transformar um romance em um filme.”<sup>6</sup>

62

McEwan, por sua vez, introduz o elemento fotográfico em um ponto mais adiantado de sua narrativa, quando da primeira aparição de Robert, que carrega uma câmara e, posteriormente, através da imagem de Colin que ele deixa Mary ver na primeira ida a seu apartamento. Somente ao final esse elemento aparece com toda força, com a revelação da parede coberta de fotografias, fato que funciona como um autêntico desnudamento da verdade, simultaneamente revelando as intenções de Robert e de sua mulher e a inexorabilidade da situação. O filme, por outro lado, não apenas mantém esses elementos, como lhes fornece maior impacto ao revelar que, muito antes de ser encurralado, Colin já fora gradual e inexoravelmente sendo capturado através das fotografias que Robert fora tirando e acumulando ao longo da sua estada em Veneza. É possível até mesmo afirmar-se que a realidade esteja contida muito mais nas fotografias que nos inocentes passeios do casal pela cidade, eis que seu desnudamento expõe a maneira pela qual Robert “usa a câmara para objetificar Colin enquanto prepara sua destruição”<sup>7</sup>. Quando esta ocorre, trata-se de uma simples consequência de uma conquista anteriormente obtida e materializada nas imagens espalhadas pelas paredes. Se for estabelecida uma comparação com um outro filme, *Blow Up* (1967), é possível afirmar que, enquanto no filme de Michelangelo Antonioni as fotos revelam o crime que teria acontecido, em *Comfort* elas conduzem ao crime que acontecerá.

Um outro aspecto que ressalta a importância da identificação de Veneza como sendo o cenário do filme é a tradição da confecção de máscaras desenvolvida nessa cidade e que se tornou sua marca registrada, cuja presença marcante pode ser sentida com toda sua força durante seu famoso carnaval. Metaforicamente é possível afirmar que a própria beleza deslumbrante da cidade funcione como uma autêntica máscara a esconder não apenas sua

insalubridade já anteriormente referida como também seu lado violento, da mesma forma que o filme, ao apresentar Robert vestindo um traje Armani branco, não apenas “faz da indagação de Mary a esse estranho sobre um lugar onde comer mais crível”<sup>8</sup> como também faz com que essa aparentemente imaculada elegância funcione como disfarce a esconder a violência que existe por trás de si: “Pinter aguça o mal domesticando-o na Veneza mais realista de sol, bares, restaurantes e da atividade turística de São Marcos. Assim, ele é capaz de traçar o mal insidioso instalado sob o terno branco de seu antagonista demoníaco.”<sup>9</sup>

Através desse detalhe, torna-se possível afirmar que o filme supera tanto o romance quanto o roteiro, eis que este mantém a descrição quase que caricata de um traje homo-sado-masquista usado por McEwan: “Ele é atarracado, musculoso. Veste uma camisa preta bem justa, desabotoada quase que até sua cintura. De uma corrente em volta de seu pescoço pende uma lâmina de barbear imitando ouro.”<sup>10</sup> Ao fazer essa escolha, Schrader não apenas fornece pistas da ambigüidade do personagem como evita a obviedade sugerida por ambos os textos e reforçada por McEwan através das diversas referências a insistentes tentativas por parte de Robert de estabelecer contato físico com Colin, tais como: “Quase sem largar o cotovelo de Colin,”<sup>11</sup> “foram em frente, a mão de Robert tocando, mas não exatamente segurando, o cotovelo de Colin,”<sup>12</sup> ou “Robert sentou no braço da cadeira e pousou sua mão no ombro de Colin.”<sup>13</sup>

Da mesma forma que roteiro e filme, também o romance apresenta uma detalhada descrição do apartamento. Se nos dois primeiros ela acontece logo de início, McEwan faz com que ela ocupe uma posição central na sua história, o que também lhe confere destaque. No entanto, antecipada para a abertura do filme e combinada a outros aspectos que serão aqui examinados posteriormente, além de anunciar de pronto alguns de seus temas, a seqüência enfatiza sobremaneira a importância que o imóvel terá no desenrolar da história, na qual exercerá as funções de prisão e de palco para a realização de um ritual macabro. Tanto no roteiro como no filme, o apartamento retorna com força não apenas com o despertar de Colin e Mary e o subsequente jantar, como também se faz presente de forma intermitente, em rápidos *flashes* antes do clímax, os quais expressam sua permanência na mente dos dois e seu poder de atração que os conduzirá ao sangrento desfecho. Prosseguindo no passeio pelo apartamento, atenção especial é dedicada a uma cama de casal (a mesma onde Colin e Mary irão dormir) imaculadamente arrumada, imediatamente seguida da imagem de um toca-discos a girar sem produzir música. Pouco depois surge Mary, só e em silêncio, detalhes que, se somados, podem sugerir a esterilidade do relacionamento do casal que ali vive.

O desfecho já se faz sentir na imagem inicial do filme, que apresenta o teto do apartamento, de onde pendem candelabros cujas extremidades

inferiores de cor vermelha assemelham-se a gotas de sangue.

Além dos objetos anteriormente mencionados presentes no apartamento, o romance também refere-se a mais de uma dúzia de quadros a óleo, a maioria dos quais retratos sombrios. Dentre as poucas paisagens, duas “mostravam árvores despidas, mal e mal discerníveis, elevando-se sobre lagos obscuros, em cujas margens figuras sombrias dançavam com os braços erguidos.”<sup>14</sup>

Não poderiam tais árvores despidas referir-se à esterilidade do casal, ou dos casais envolvidos? O lago obscuro não poderia corresponder a Veneza e suas águas poluídas? E as duas figuras sombrias a dançar não seriam um referência direta aos anfitriões em plena prática de um ritual macabro?

Embora mantido no roteiro, um quadro com essa descrição não aparece no filme. No entanto, vários outros quadros ali são mostrados e todos eles têm um papel a exercer. O primeiro é um desenho de Veneza vista do alto, desta maneira identificando essa cidade como o local da ação logo de início e ainda dentro do apartamento. Há um outro quadro, imenso, que mostra uma mulher vestida de branco adormecida sobre um leito, encostada ao qual e sentada no chão encontra-se uma outra, vestindo roupa escura e também adormecida. Não há como evitar, com base na posição da segunda, muito semelhante à de Colin ao morrer, e à da primeira, desacordada, de estabelecer contato com a cena pós-assassinato. O mesmo quadro retornará ainda duas vezes e exatamente em momentos cruciais: primeiro, precedendo o soco desferido por Robert em Colin e, de novo, quando da seqüência do assassinato, momento em que assume proporções ainda maiores dado o quase que vazio do apartamento.

64

O uso da pintura por parte de Pinter e de Schrader não se detém aí. Há quadros cobrindo portas no apartamento mostrando figuras humanas em tamanho natural que, cada vez em que são abertas podem acabar por revelar surpresas, ao serem transpostas por pessoas totalmente diferentes daquelas presentes nos quadros, dessa forma acrescentando mais elementos a sugerir ambigüidades: detrás de uma figura feminina eis que, de repente, surge uma masculina, por exemplo.

Além disso, tanto o roteiro como o filme introduzem uma visita dos viajantes à Scuola di San Giorgio, no interior da qual os dois apreciam e comentam os quadros do pintor veneziano Vittore Carpaccio. Schrader manteve a saída de Colin e Mary da Scuola contida no roteiro e o diálogo que eles estabelecem a respeito de um dos quadros desse pintor confirma a existência de uma crise em seu relacionamento, já sugerida pela primeira cena em que aparecem, com ele visivelmente aborrecido na sacada do hotel enquanto ela tenta telefonar para seus filhos na Inglaterra:

*MARY: Acho o Santo Agostinho incrível, em especial, é tão . . . não sei . . .*

COLIN: *Sim, você achou isso da última vez.*  
 MARY: *O que você quer dizer com isso?*  
 COLIN: *Bem, você disse que era incrível na última vez – na última vez que estivemos em Veneza.*  
 MARY: *Eu disse?*  
 COLIN: *Sim.*  
 MARY: *Bem, e daí?*  
 COLIN: *Nada. Estou só –*  
 MARY: *Quero dizer qual é o objetivo? Qual é o objetivo de dizer isso? Por que você disse isso?*  
 COLIN: *(rindo) Eu não quis fazer um insulto!*  
 MARY: *Céus.*  
 COLIN: *Estou simplesmente fazendo uma observação –*  
 MARY: *Que observação?*  
 COLIN: *Estou simplesmente observando que você não mudou de opinião. Você sente o mesmo que sentia então.*  
 ...  
 Ele pega a mão dela.  
 COLIN: *De qualquer forma concordo com você. Também acho que é incrível.*<sup>1515</sup>

Harold Pinter,  
*The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, (London: Faber and Faber, 1990), pp. 5-6.

65

MARY: *I think the St. Augustine is incredible, particularly, it's so . . . I don't know.*  
 COLIN: *Yes, you thought that last time.*  
 MARY: *What do you mean?*  
 COLIN: *Well, you said it was incredible last time – the last time we were in Venice.*  
 MARY: *Did I?*  
 COLIN: *Yes.*  
 MARY: *Well, so what?*  
 COLIN: *Nothing. I'm just –*  
 MARY: *I mean what's the point? What's the point of saying that? Why did you say that?*  
 COLIN: *(laughing) I didn't mean it as an insult!*  
 MARY: *Christ.*  
 COLIN: *I'm simply making an observation –*  
 MARY: *What observation?*  
 COLIN: *I'm simply pointing out that you haven't changed*

your mind. You feel the same now as you did then. . . .

COLIN: Anyway I agree with you. I think it's incredible too.

A pintura mostrando o gabinete de Santo Agostinho, infelizmente, não aparece no filme, mas ao observá-la não há como evitar de estabelecer uma relação entre o interior que ela mostra com o apartamento de Robert, dada a considerável semelhança entre os dois.

Esse diálogo é um magnífico exemplo do estilo Pinter, cheio de sentidos duplos, pausas, desentendimentos, repetições, uma conversa na qual em vários momentos o que não é dito tem valor equivalente ou superior ao que o é. É durante essa conversa que aparece a primeira cristalização da imagem de Colin em preto-e-branco. Ocorre também ao final do mesmo a primeira aparição clara ainda que silenciosa de Robert, vestindo seu terno branco, a intrometer-se de vez na vida do casal. Ligada à cena que imediatamente a sucede, na qual Colin corta-se ao barbear-se no hotel, resultam agrupados praticamente todos os elementos que contribuirão para o desfecho da narrativa.

Ainda no interior da Scuola, dois enorme quadros dispostos lado a lado são objeto de demorada exposição. Ambos são igualmente da autoria de Carpaccio e intitulam-se, respectivamente, *São Jorge e o dragão* e *São Jorge leva o dragão para a cidade de Veneza*.

66

Sabendo-se ser São Jorge o padroeiro da Inglaterra e, somando-se a isso, a semelhança que a pintura mencionada anteriormente – *Santo Agostinho em seu gabinete* – apresenta com relação ao apartamento de Robert, inevitável torna-se estabelecer a relação dessas obras com a discussão sobre a Inglaterra que tem lugar durante o jantar que este último oferece a Colin e Mary. Essa discussão não ocorre no romance, sendo introduzida por Pinter no roteiro e mantida no filme, do que resulta uma expansão de seus temas, no caso, o da “política sexual (a metáfora central do roteiro em relação à política autoritária),”<sup>16</sup> numa alusão ao então governo de Margaret Thatcher.

Durante o jantar, principalmente Mary, mas também Colin, opõem-se ao posicionamento fascista do anfitrião, que ao mesmo tempo deixa escapar várias pistas de sua própria ambigüidade. Quando Mary afirma que, devido à falta de liberdade, a Inglaterra de então não é mais tão linda quanto aquela que Robert conhecera, este quer saber a que tipo de liberdade ela se refere:

*MARY: Liberdade para ser livre!*

*ROBERT: Você quer ser livre? (Ele ri) Livre para fazer o quê?*

*MARY: Você não acredita nela?*

*ROBERT: Claro que acredito nela. Mas às vezes algumas regras – você sabe – elas não são uma coisa má. Primeiro e principalmente a sociedade tem de ser protegida dos perversos. Todos sabem disso. Minha*

*posição filosófica é simples – ponham-nos todos contra uma parede e fuzilem-nos. O que a sociedade precisa fazer é purificar-se. O governo inglês está indo na direção certa. Na Itália poderíamos aprender muitas lições do governo inglês*

*COLIN: Bem, eu sou inglês e discordo violentamente do que você acabou de dizer. Acho uma bosta!*

*ROBERT: Respeito-o como inglês, mas não se você for uma bicha comunista. Você não é bicha, é? Essa é a palavra certa, não? Ou é 'fruta'?*<sup>17</sup>

Todo o posicionamento fascista de Robert já manifestado anteriormente por críticas às ativistas da liberação feminina emerge aqui com toda sua força. Ao afirmar que a sociedade deve purificar-se através da eliminação dos pervertidos ele expressa toda sua própria ambigüidade e o faz notadamente através de uma frase igualmente ambígua que manifesta toda a genialidade de Pinter e praticamente sintetiza o enredo de *The Comfort of Strangers*: "Put them all up against a wall and shoot them." Traduzida, a frase perde grande parte de seu impacto, pois o verbo *to shoot*, que significa "fuzilar" também quer dizer "fotografar," contendo dessa maneira ambigüidade equivalente à de quem a pronuncia e que a corrobora. E, conforme anteriormente observado, é justamente através da fotografia que Robert gradualmente concretiza o assassinato de Colin, a quem, ao utilizar as expressões *poof* e *fruit*, inclui no grupo de pervertidos que devem ser exterminados para o bem da sociedade.

A conseqüente execução ocorre não por fuzilamento mas através de degolamento com uma navalha, perpetrando um ato que apresenta todas as características de um ritual macabro e premeditado:

*Perante a galeria de retratos de Colin em seu quarto de dormir, ela [Caroline] confessa a Mary que quando Robert os trouxera para casa fora como fantasia tornando-se realidade: "É como entrar em um espelho." (46).*

*Pinter capta esta imagem da fusão de fantasia e realidade em um espelho (Narciso fundindo-se com sua imagem na morte) colocando o assassinato ritual de Colin contra um espelho gigante. Da mesma forma que Pentheus está vestido de mulher para sua morte/iniciação em *As Bacantes*, de Eurípides, Caroline lambuza os lábios de Colin com seu próprio sangue proveniente de sua queda resultante da tentativa abortada de Colin de escapar do casal.*<sup>18</sup>

O espelho já merecera destaque quando da apresentação inicial do apartamento, ocasião em que Caroline tem sua imagem nele refletida até desaparecer, como que tendo-o penetrado. Não há qualquer referência a ele na cena do crime do romance, Colin sendo executado contra uma parede e, evidentemente, resvalando para o chão, assumindo posição semelhante à da mulher que aparece no imenso quadro que aparece em duas cenas no apartamento. Além do espelho, há outros detalhes significativos que dão ao roteiro e ao filme uma força maior do que aquela encontrada no original:

*Sua inteligência aguda, sua política reacionária, e seu autoritarismo fazem do Robert do roteiro uma figura mais atemorizante que o Robert do romance. O Robert de McEwan corta os pulsos de Colin; o de Pinter corta a garganta do homem, real e metaforicamente.<sup>19</sup>*

A câmara recua, fazendo com que retornem os candelabros do início com seus pingentes como que sangrentos, que agora adquirem um significado especial e a passagem para o outro lado do espelho será reforçada quando do reconhecimento do corpo de Colin por parte de Mary:

68

*MARY: Eles pentearam seu cabelo do lado errado.*

*POLICIAL: Como?*

*MARY: Não é para esse lado.*

Ela começa a pentear o cabelo de COLIN com seus dedos.

*É para este lado.<sup>20</sup>*

Ao pentear o cabelo de Colin do lado errado, quem o fez reproduziu sua imagem refletida no espelho, situação que Mary, embora tardiamente, trata de corrigir, evidenciando determinação no que diz respeito à nova vida que terá de encarar, na qual, evidentemente, como o demonstra o fato de estar vestindo o casaco que era de Colin, este continuará a ocupar um lugar de importância. Como chama a atenção Christopher Hudgins, sua saída da delegacia de polícia, quando sobe as escadarias e se afasta dos porões onde o corpo de Colin permanece “sugere como que uma ascensão de sua parte ... ela sai por suas próprias forças, à frente do policial, uma imagem de força que sugere um bom presságio para a maneira com que deverá conduzir sua vida.”<sup>21</sup>

Uma outra diferença entre a obra de McEwan que poderia provocar maiores conseqüências no que diz respeito à fidelidade na transposição consiste no fato de que, na primeira, Robert e

Caroline escapam incólumes, enquanto no segundo eles são presos. Talvez mais correto fosse afirmar que os dois ter-se-iam deixado apanhar, como o sugere a surpresa manifestada pelo detetive ao interrogar Robert:

*Não entendemos. Vocês planejam tudo antecipadamente – vocês preparam tudo – você vende seu bar – você vende o apartamento – você compra a droga – e assim por diante – mas então, por outro lado, você deixa sua navalha com suas próprias impressões digitais – você reserva passagens sob seu próprio nome e viaja com seu próprio passaporte – Não entendemos.* <sup>22</sup>

O policial pode não entender, mas para quem a esta altura encontra-se já familiarizado com o personagem, tudo faz sentido. O comportamento de Robert evidencia a certeza que ele tem sobre sua impunidade, sugerida e assegurada por pelo menos duas gerações anteriores de domínio patriarcal autoritário e absoluto e sugere também a possibilidade de que não se trate do primeiro crime dessa natureza que tenha cometido. Mais ainda, sua fala final, iniciando o relato da mesma história contada na primeira noite em seu bar e que, no roteiro e no filme faz-se presente desde o início, quando do passeio da câmara pelo apartamento, continuando intermitentemente em várias oportunidades, relatada por inteiro no bar a meio caminho da narrativa e retornando no final, estabelece uma circularidade que não existe no romance. De tudo isso resulta que “Robert, afinal de contas, enuncia as primeiras e as últimas palavras do roteiro. Ele inicia e termina a ação; ele controla totalmente.”<sup>23</sup> Se sua história será capaz de convencer os interrogadores não se fica sabendo, porém o certo é que, como o afirma Katherine Burkman, “a sugestão é de que Robert, que fez pouco esforço para esconder seu crime, em parte matou para que sua história possa finalmente ser ouvida e compreendida”<sup>24</sup>. Na realidade a história contém em si elementos que sintetizam todas as ambigüidades e vários dos temas propostos pela obra, tais como a política sexual e o autoritarismo expressos pela dominação patriarcal, a representação presente na maquilagem e através da palavra que expressa esta última e que vem reiterar a importância da escolha de Veneza como cenário da história – a máscara – termo que por si só é capaz de sintetizar a obra toda: “Meu pai era um homem muito grande. Toda sua vida ele usou um bigode preto. Quando ficou grisalho ele usava uma escovinha para mantê-lo preto, tal como as mulheres para pintar seus olhos. Máscara.”<sup>25</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- BURKMAN, Katherine. "Harold Pinter's Death in Venice: *The Comfort of Strangers*." In *The Pinter Review*, No.6 (1992-1993), pp. 38-45.
- ; KUNDERT-GIBBS, John L., eds. *Pinter at Sixty*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- GALE, Stephen H., ed. *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- HALL, Ann C. "Daddy Dearest: Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*. In Stephen H. Gale, ed. *The Films of Harold Pinter*. Albany: State University of New York Press, 2001, pp. 87-98.
- HUDGINS, Christopher C. "Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*: Fathers and Sons and Other Victims. In *The Pinter Review*, No. 8 (1995-1996), pp. 54-72.
- McEWAN, Ian. *The Comfort of Strangers*. New York: Vintage, 1994.
- PEACOCK, D. Keith. *Harold Pinter and the New British Theatre*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1997.
- PINTER, Harold. *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*. London: Faber and Faber, 1990.
- . *The Proust Screenplay*. New York: Grove, 1977.
- PRENTICE, Penelope. *The Pinter Ethic: The Erotic Aesthetic*. New York: Garland Publishing, 1994.
- RAYNER, Alice. "Image and Attention in Harold Pinter." In Katherine Burkman; John L. Kundert Gibbs, eds. *Pinter at Sixty*. Bloomington: Indiana University Press, 1993, pp. 90-99.
- RENTON, Linda. *Pinter and the Object of Desire: Approaches through the Screenplays*. Oxford: Legenda, 2002.
- TUCKER, Stephanie. "Cold Comfort: Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*. In *The Pinter Review*, No. 6 (1992-1993), pp. 46-53.

70

## Notas

<sup>1</sup>Stephen H. Gale, "Harold Pinter's *The French Lieutenants Woman*: A Masterpiece of Cinematic Adaptation," in Stephen H. Gale (ed.), *The Films of Harold Pinter*, (Albany: State University of New York Press, 2001), p. 69. Esta e todas as demais traduções que se seguirem, a menos que haja menção expressa em contrário, são de minha autoria.

<sup>2</sup>Harold Pinter, "Introduction," in *The Proust Screenplay*, (New York: Grove, 1977), p. ix.

<sup>3</sup>Id., *ibid.*, p. x.

<sup>4</sup>Ian McEwan, *The Comfort of Strangers*, (New York: Vintage, 1994), p. 72.

<sup>5</sup>Pavese, *apud* McEwan, *op. cit.*, p. 7.

<sup>6</sup>Ann C. Hall, "Daddy Dearest: Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*, in Stephen H. Gale (ed.), *The Films of Harold Pinter*, (Albany: State University of New York Press, 2001), p. 88.

<sup>7</sup> Catherine H. Burkman, "Harold Pinter's Death in Venice: *The Comfort of Strangers*," *The Pinter Review*, No. 6 (1992-1993), pp. 43-44.

<sup>8</sup> Christopher Hudgins, "Harold Pinter's *The Comfort of Strangers*: Fathers and Sons and Other Victims," in *The Pinter Review*, No. 7 (1995-1996), p. 60.

<sup>9</sup> Jackson Cope, *apud* Hudgins, *op. cit.*, p.69.

<sup>10</sup> Harold Pinter, *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, (London: Faber and Faber, 1990), p. 13.

<sup>11</sup> McEwan, *op. cit.*, p. 70.

<sup>12</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 70.

<sup>13</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 71.

<sup>14</sup> McEwan, *op. cit.*, p. 59. *He takes her hand.*

<sup>16</sup> Stephanie Tucker, "Cold Comfort: Harold Pinter's *Comfort of Strangers*," in *The Pinter Review*, No. 5 (1992-1993), p. 46.

<sup>17</sup> Harold Pinter, *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, pp. 30-31.

MARY: Freedom to be free!

ROBERT: You want to be free? (*He laughs*) Free to do what?

MARY: You don't believe in it?

ROBERT: Sure I believe in it. But sometimes a few rules

– you know

– they're not a bad thing. First and foremost society has to be protected from perverts. Everybody knows that. My philosophical position is simple – put them all up against a wall and shoot them. What society needs to do is purify itself. The English government is going in the right direction. In Italy we could learn a lot of lessons from the English government.

COLIN: Well, I'm an Englishman and I disagree violently with what you've just said. I think it's shit!

ROBERT: I respect you as an Englishman, but not if you're a communist poof. You're not a poof, are you? That's the right word, no? Or is it 'fruit'?

<sup>18</sup> Burkman, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>19</sup> Tucker, *op. cit.*, p. 46.

<sup>20</sup> Pinter, *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p. 50.

<sup>21</sup> Hudgins, *op. cit.*, p. 67.

<sup>22</sup> Pinter, *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p.50.

<sup>23</sup> Tucker, *op. cit.*, p. 52.

<sup>24</sup> Burkman, *op. cit.*, p. 39.

<sup>25</sup> Pinter, *The Comfort of Strangers and Other Screenplays*, p. 51.

**Palavras-chave**

- 1. Adaptação
- 2. Romance
- 3. Roteiro
- 4. Filme
- 5. Fotografia
- 6. Pintura