

A tensão da palavra em
Harold Pinter's The Birthday Party
de William Friedkin

Filipa Rosário

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Harold Pinter's The Birthday Party de William Friedkin estreou em 1968 e foi um grande fracasso comercial, foi rejeitado pelo público e pela crítica (Clagett, 2003:76). O filme é a segunda longa metragem de Friedkin e a adaptação da primeira peça de Pinter, encenada pela primeira vez em 1960, que também fracassou – apenas um crítico, Harold Hobson do *Sunday Times*, terá gostado. Conta Silva Melo que, no mesmo ano, 1960, a peça foi encenada e realizada para a televisão por Joan Kemp-Welch, motivada por Peter Willes, o director da secção de teatro da Associated Reddifusion (2003: 120). A televisão conseguiu fazer o que o teatro antes e o cinema depois não haviam feito, levar o texto ao grande público. Friedkin, que é norte-americano, ao transpor o texto para o cinema, segue uma linha específica do cinema inglês, que Babington definiu como o *theatrical-television-film nexus of the British film* (Leach, 2004:112), movimento que aconteceu um pouco por todo o mundo nos anos 60, quando se começa a compreender de facto o potencial criativo do meio televisivo. Pinter é um nome recorrente neste diagrama e Friedkin é quem garante a continuidade de *The Birthday Party* no mesmo.

Durante cerca de duas horas, o realizador encena, regista e conta a história pouco clara de Stanley, um antigo pianista que vive há um ano numa pensão gerida por Meg e Petey, numa cidade inglesa à beira-mar. A pensão pobre e suja nunca teve outro cliente para além de Stanley. Aparentemente, é o dia de aniversário dele e aparecem dois convidados ameaçadores, Goldberg e McCann, sem se perceber bem porquê. A dona da pensão decide fazer uma festa, contrariando a vontade de Stanley, na qual

aparece Lulu, a jovem vizinha engraçada. A festa acaba mal, desenvolve-se sobre a forma de uma espiral histriónica de ameaça e ansiedade que culmina na fragmentação da personalidade de Stanley, que desde o início do filme dá indícios de fragilidade e hipersensibilidade. No dia seguinte, os dois convidados partem, levando consigo Stanley em estado catatónico.

É um filme grotesco e claustrofóbico, construído sob a forma de crescendo histórico e totalmente edificado a partir das falas das personagens, também elas com efeito grotesco e claustrofóbico. A tensão constante das palavras de Pinter e da câmara de Friedkin amplifica-se exponencialmente porque todas as cenas do filme, excepto uma, a primeira, se passam dentro da casa, da pensão. Esta funciona como palco, um observatório privilegiado para o espectador que assiste ao desenvolvimento de uma narrativa desconfortável. É um espaço “teatral” por excelência. A casa surge como território hermético que só respira através das personagens que se relacionam com Stanley, que têm o privilégio de poder circular e que, por isso, fazem circular o ar, na medida do possível. O próprio Stanley só sai de casa, por breves minutos, na manhã do dia do seu aniversário, depois de uma discussão com Meg.

As personagens entram e saem daquele espaço fechado. Por seu lado, a câmara (e, conseqüentemente, o espectador) tem apenas três cenas de exterior: a primeira que rima com a última cena do filme e que, por isso, funcionando em conjunto, são a moldura de tudo aquilo que se passa entre elas. A terceira cena é aquela em que Stanley vem à rua, recuperar o fôlego e a calma. A primeira cena do filme, que dura cerca de 2 minutos, é um pequeno *road-movie* em que a câmara, subjectiva, toma o ponto de vista do condutor do carro (Petey) e que este conduz de manhã cedo pela cidade, com o mar à sua direita. Os planos são luminosos e contemplativos, mas há uma humidade no ar que destrói a ideia de anúncio televisivo que a cena parece querer imitar. O ar denso e a faixa sonora da cena – um barulho estranho sem razão aparente –, indiciam que algo de sinistro irá ter lugar naquele cenário.

As pistas estão lançadas nos primeiros minutos do filme, à boa maneira do cinema de terror, território esse em que Friedkin se destacará poucos anos depois, com a

realização em 1973 de *The Exorcist*, que lhe valeu o Oscar de Melhor Realizador daquele ano. A cena final de *Harold Pinter's The Birthday Party* é, de facto, o primeiro plano da primeira cena do filme: a visão quase estática de cadeiras de praia vazias, filmadas de trás, com a luz branca da manhã húmida da cidade, e que parece querer dizer que o pesadelo terminou. A presença do exterior, durante todo o filme, é dada pelos planos das janelas da sala vistas de dentro, através das quais o exterior é apresentado como espaço de perigo. A inclusão desses planos na montagem final cria o efeito específico de pausa ansiosa pelo modo como, com uma calma estranha, os mesmos quebram o ritmo frenético das cenas de diálogos violentos. O mal vem de fora, a Stanley só resta ficar em casa, quieto, na esperança de que não chegue. Mas McCann e Goldberg estão a caminho.

O par de visitantes chega à pensão na manhã do dia de aniversário de Stanley, que os vê chegar. Desde esse momento, e por causa da reacção de pânico deste, o espectador associa a imagem dos dois homens a uma ameaça, são os vilões do enredo. São os impulsionadores da festa – é Goldberg que diz a Meg que se deve comemorar o aniversário de Stanley. Seixas Santos chama a atenção para a facilidade com que o espaço é ocupado pelas personagens que chegam de fora ao território da acção, e que revela à partida uma postura de controlo, própria de quem ameaça (2003: 84, 85). McCann e Goldberg vão à pensão para torturar, levar e matar Stanley, que aparentemente traiu a organização a que todos pertenciam. Nada mais é dito sobre o assunto, o que tem um efeito perverso para quem está de fora daquele triângulo, pois acumula uma outra tensão à já existente entre o par e o protagonista.

Friedkin decidiu adaptar a peça ao cinema assim que a viu, pois fora, segundo o próprio, a experiência mais forte que alguma vez tinha tido em teatro. Interessava-o o tema: a irracionalidade do medo (Powers, 1974:33). E é nessa perspectiva que o filme deve ser lido: como a experiência de um homem que não consegue controlar o seu destino, que vê a realidade como algo de que se deve defender – o vilão do filme é o outro, todos os outros. Por isso, está recolhido num espaço “familiar” e teme tudo aquilo que possa interferir com a sua muito própria realidade. O mundo segundo Stanley é composto por elementos desestabilizadores a evitar, como Meg, a dona da pensão, que

procura nele aquilo que Petey, o marido, não consegue ser e não lhe conseguiu dar. Meg lida com as suas frustrações (Petey ignora-a, são um casal de estranhos), projectando-as em Stanley e, por isso, é maternal (trata-o como um filho) e, também, sensual (vê-o como objecto de desejo, tenta seduzi-lo). Meg torna-se, desse modo, assustadora e imprevisível. A abordagem quase esquizofrénica funciona como agressão para Stanley. Tudo o que sabe dele é dito pelo próprio e, várias vezes, confirmado por Meg, como o facto de ter sido um dia pianista.

O espectador nunca tem a certeza do que será verdade, como nunca ninguém sabe se de facto aquele é o dia do seu aniversário. O enredo de *Harold Pinter's The Birthday Party* é todo ele construído a partir de um dado não confirmável (o aniversário de Stanley), o que assegura logo uma atmosfera de insegurança e de indefinição no espectador, a quem só resta juntar-se à festa, entrando naquela casa, apresentada como manicómio. Apenas Petey parece destacar-se das restantes personagens: é distante, racional, frio, é “normal”.

Este é um universo em que a palavra raramente é eficiente: não se refere objectivamente a acções precisas, a conceitos concretos, não é fonte segura de informação. A relação entre as falas das personagens é quase aleatória, as palavras adquirem um significado outro, não há troca real de informação entre as mesmas personagens e, assim, o diálogo nunca é eficaz na comunicação entre elas. Assiste-se, no filme, a uma abstracção progressiva da funcionalidade e do significado da palavra. Daí que se tornem reais o medo e a ansiedade que Stanley sente, a ameaça que McCann e Goldberg representam e a pequena e deprimente “loucura” caseira que Meg personifica, pois todas essas forças ocupam o espaço que esta “nova palavra” vai abrindo, tal como é instrumentalizada por Pinter. Petey destaca-se novamente por ser o único a proferir uma frase que faz sentido no contexto em que é dita – quando McCann e Goldberg deixam a pensão, levando Stanley desfeito, diz: *Stan, don't let them tell you what to do!* O espectador estranha porque não é o tipo de discurso frequente em *Harold Pinter's The Birthday Party*. Aquelas personagens não falam assim.

Invocar John Cassavetes neste contexto pode parecer despropositado mas há

semelhanças fortes entre o universo do mestre do cinema independente norte-americano e este filme de Friedkin, sobretudo a nível da comunicação da personagem, do modo como ela habita o espaço e da atitude da câmara perante o caos carnavalesco que testemunha. Mas, antes de tudo, se o texto de Pinter pertence ao *theatrical-television-film nexus* do cinema britânico mencionado no início, também Cassavetes tem o seu lugar no *theatrical-television-film nexus* da América a partir do final dos anos 50 e até à sua morte, em 1989. Foi actor, encenador e realizador, trabalhou em televisão, cinema e teatro. Sempre se interessou por métodos e teorias de representação: o teatro funcionava como terreno de investigação – em *Opening Night* (1977), é através da experiência do teatro que trabalha sobre a ideia de actor. Por seu lado, a televisão garantia-lhe um ordenado. Tudo para trabalhar em cinema, é um homem do cinema, onde até hoje tem um estatuto único por ter conseguido trabalhar a ideia de realidade e de verdade, conceitos turtuosos, disformes, recorrentes na história do cinema.

De todos os filmes de Cassavetes, *Faces* é o que mais directamente se relaciona com *Harold Pinter's The Birthday Party* e não é apenas por terem sido ambos realizados em 68. No cinema de Cassavetes, as personagens caracterizam-se por não verbalizarem o que sentem, canalizando a auto-expressão para o corpo – é “o cinema do corpo vivo”, como Deleuze diz (1985: 259). Cassavetes recorre única e exclusivamente à improvisação física: o actor deve ter toda a liberdade corporal, mas as falas devem ser fixas. O actor decora o texto e, ao interpretá-lo, pode moldá-lo através do movimento, do ritmo, dos gestos, das expressões. A personagem nasce desse choque brutal. (De facto, Cassavetes muitas vezes escrevia os diálogos no *plateau*, mas obrigava os actores a decorá-los na hora, o que garantia uma certa frescura e uma não-familiaridade com o texto escrito.) Assim, a personagem cassavetessiana define-se por não se sentir à vontade com a palavra e por ter o corpo frenético; é alguém cuja comunicação é tensa e angustiada. Entre personagens assim, a comunicação é, num primeiro momento, complicada, está viciada. É neste nível que as personagens dos dois mundos se tocam, é um momento breve, mas todas funcionam sobre a mesma lógica no sentido em que a palavra não é eficaz – o valor que a palavra tem reside sobretudo naquilo a que ela obriga, no que desencadeia. E se, em Cassavetes, resulta na histeria no corpo do actor, no filme de Friedkin, esse jogo sublinha o estatuto de conspiração do texto imutável –

aquelas personagens não são inseguras. Para Stanley, que o é, ver que todos os outros se comportam segundo outra lógica, fá-lo recear, como se estivessem todos unidos contra ele.

É importante para Cassavetes, assim como para Pinter, através de Friedkin, que as cenas se passem em locais de reunião, de convívio, onde as personagens realizam os seus rituais e se confrontam em momentos de partilha. O ritual é o que une as personagens de *Harold Pinter's The Birthday Party*: como o pequeno-almoço ou a festa de anos. As festas de *Faces* funcionam como concentrações de tensão narrativa porque são reuniões de personagens estranhas entre si mas que o álcool, a música e a atmosfera fazem aproximar. As festas, as refeições, as noites de copos dos filmes de Cassavetes são essenciais porque é esse o local onde as personagens se confrontam e a catarse dolorosa se dá. Mas no filme de Friedkin não há catarse, como não há esperança naquelas personagens. A festa de anos corresponde a um crescendo de ansiedade e de terror (onde Meg é aparentemente violada para espanto de todos) e o clímax resulta no estilhaçar da personalidade fragmentária, indefinida, de Stanley. Nas festas de *Faces*, também barulhentas, estranhas, com silêncios inesperados, os vários tipos de clímax têm uma função específica no desenvolvimento da personagem: libertam a tensão, e permitem a resolução da mesma. O espectador de *Harold Pinter's The Birthday Party* percebe que as explosões das suas personagens não conduzem a nada maior que elas mesmas.

A câmara de Friedkin e a de Cassavetes partilham uma liberdade aparente, o que permite ao espectador entrar naqueles dois universos de um modo diferente do usual. O frenesim da imagem apreendida parece contaminar a máquina que o faz e, assim, a câmara desloca-se à velocidade que a cena exigir e escolhe os ângulos que melhor captem a essência da cena. Percebe-se que há um olhar que se revela através da câmara, o que é próprio do cinema daquela altura. Há um respeito muito específico em relação ao que é apreendido. Em todo o caso, a câmara de Cassavetes segue as personagens porque se sente de fora daquele jogo, é curiosa e quer perceber o que se passa. O estilo de Friedkin é diferente: a câmara do seu filme não procura compreender a lógica das cenas porque já funciona dentro dessa lógica. Por exemplo, os ângulos são obtusos

quando as personagens se sentem particularmente fora da realidade, da “normalidade”. Quando Stanley cai, quando observa a chegada dos seus inimigos, a câmara sabe que ele irá cair. A câmara ecoa a acção, mesmo que possa parecer que não.

O realismo de *Harold Pinter's The Birthday Party* define-se mais concretamente por “kitchen sink realism”, o movimento cultural inglês dos finais do anos 50 e início dos anos 60, que se caracterizou pelo interesse em cenas domésticas, na banalidade da vida (Leach, 2004: 100). Friedkin conta a história de Pinter, sublinhando esse lado vulgar: a cozinha desarrumada e suja, as refeições preparadas por Meg descuidadamente, a luz agressiva a revelar o suor e as imperfeições da pele dos actores, a quase transparente maquilhagem nos mesmos, o audio trabalhado mas que propositadamente inclui reverberações estridentes. Uma estética realista mas que, em fusão com o que o texto de Pinter tem de Beckett, dá ao filme um tom expressionista, que assusta e intimida o espectador. Cassavetes aventura-se pelo realismo, enquanto efeito de real, mas no sentido de um certo cinema documental – para Deleuze, ele é o herdeiro do cinema-vérité de Jean Rouch.

1968 é a data que põe em contacto estes dois universos, compostos por combinações diferentes das mesmas variáveis. O filme de Friedkin é mal-amado, a peça que lhe deu origem também o foi, mas a História permite-nos olhar para os textos e valorizá-los noutras perspectivas. Friedkin percebeu a essência da palavra de Pinter e encantou-se com a possibilidade da encenação em cinema daquele teatro do medo. O resultado é um filme imperfeito mas uma tentativa honesta e várias vezes conseguida do que Pinter projectou para a palavra. A mestria de Cassavetes funciona de outro modo. De qualquer forma, a palavra é o pólo de tensão para os actores, personagens, realizadores e espectadores daquelas obras. Os estilhaços que a tensão mais tarde ou mais cedo provocará é que são de naturezas diferentes.

Bibliografia:

- Clagget, Thomas, *William Friedkin: films of aberration, obsession and reality*, LA, Simon James Press, 2003
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 - L'Image-Temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985
- Gross, Larry, "Whatever Happened to William Friedkin" in *Sight and Sound*, nº 12, 1995
- Leach, Jim, *British Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004
- Melo, Jorge Silva, "Rádio, televisão, cinema" in *Artistas Unidos*, nº 8, 2003
- Pinter, Harold, *Plays: "Birthday Party", "The Room", "Dumb Waiter", "Slight Ache", "The Hothouse", "Night Out", Black and White (Prose), "The Examination" v. 1.* Londres, Faber and Faber, 1996
- Powers, James, "William Friedkin Seminar" in *Dialogue and Film*, vol. 3, nº 4, 1974
- Seixas Santos, Alberto "Quem era o passageiro que se sentou ao meu lado?" in *Artistas Unidos*, nº 8, 2003

Filmografia:

- The Exorcist* (William Friedkin, 1973)
- Faces* (John Cassavetes, 1968)
- Harold Pinter's The Birthday Party* (William Friedkin, 1968)
- Opening Night* (John Cassavetes, 1977)
- The Servant* (Joseph Losey, 1963)