

**“*I and my tumour dearly fight*”: Relações de Poder  
em *The Servant* de Joseph Losey**

**Bárbara de Vallera**

Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e doutoranda na FLUL

*Susan: What did the Doctor say yesterday?*

*Tony: Oh nothing much. Virus.*

Harold Pinter, *The Servant*

Na Introdução à Edição dos seus *Collected Screenplays*, publicados em 2000, Harold Pinter escreveu:

“It’s strange to think that *The Servant* was written almost forty years ago. The film still seems as fresh as a daisy to me, whilst stinking of moral corruption. I think Joe Losey and the cameraman Douglas Slocombe did a superb job and Dirk Bogarde and James Fox made a wonderful couple” (Pinter 2000: ix).

Dois anos mais tarde, após lhe ter sido diagnosticado um cancro no esófago, Pinter escreveu o poema *Cancer cells*, a partir de um mote dado por uma enfermeira:

"Cancer cells are those which have forgotten how  
to die" - nurse, Royal Marsden hospital  
“They have forgotten how to die  
And so extend their killing life.  
I and my tumour dearly fight.  
Let's hope a double death is out.

I need to see my tumour dead  
A tumour which forgets to die  
But plans to murder me instead.  
But I remember how to die  
Though all my witnesses are dead.  
But I remember what they said  
Of tumours which would render them  
As blind and dumb as they had been  
Before the birth of that disease  
Which brought the tumour into play.  
The black cells will dry up and die  
Or sing with joy and have their way.  
They breed so quietly night and day,  
You never know, they never say.”<sup>1</sup>

Parece existir uma relação, ainda que metafórica, entre *The Servant* e o poema *Cancer Cells*, pela forma como as obras transmitem uma visão do mundo segundo Pinter.

Realizado por Joseph Losey (1963), o filme *The Servant*, com argumento de Harold Pinter e adaptado do romance *The Servant* de Robin Maugham (1948), apresenta uma relação entre Tony (*master*) e Barrett (*servant*) doente, degenerativa e parasitária. Ambos vão lutar pela posse, pelo domínio, de um espaço físico e psicológico.

Tony adoece, vítima de um vírus, após a contratação de Barrett como seu criado. O vírus, mencionado no argumento e presente no diálogo, pode ser encarado como uma metáfora de Barrett, de uma neoplasia, qual organismo novo e parasitário que invade o corpo de Tony e passa a dominar as suas funções vitais, até que este se torna num corpo transfigurado, vítima de doença prolongada.

A trama desenvolve-se sobretudo à volta de um jogo de ambiguidade entre Tony e Barrett, mas, para que esse jogo seja possível, são introduzidas duas personagens femininas: Susan, a namorada de Tony, que imediatamente desconfia das intenções de

---

<sup>1</sup> <http://books.guardian.co.uk/departments/poetry/story/0,,666973,00.html>

Barrett, pois este representa uma ameaça de ocupação do seu futuro território espacial e emocional, e Vera, criada e amante, apresentada, contudo, como irmã de Barrett, que vai funcionar qual organismo nocivo, induzido pelo criado, com o intuito de contaminar e, por fim, destruir, a relação entre Tony e Susan.

Lembro que os vírus só se podem replicar a partir do momento em que infectam uma célula alheia. São parasitas que se reproduzem pela invasão e possessão de um hospedeiro. Os vírus não são uma neoplasia, uma vez que, nesta, um grupo de células do corpo divide-se de forma descontrolada, invadindo tecidos próximos. Quando chega a tecidos distantes, a célula metastiza-se, ou seja, tranforma-se em metástases, termo que, etimologicamente, significa mudança de lugar. No entanto, existem vírus que dão origem a neoplasias, como é o caso da mononucleose, infecção causada pelo vírus Epstein-Barr, transmitida, sobretudo, pelo beijo.

As células cancerosas, *cancer cells*, são células degeneradas e a sua divisão resulta numa neoplasia. No poema, Pinter retoma as palavras da enfermeira, que lhe serviram de mote, logo no primeiro verso: “*They have forgotten how to die*”, porque as células degeneradas, não só se multiplicam, como não são reconhecidas como nocivas pelas restantes, que as aceitam sem as combaterem, fenómeno que as ajuda a prolongar uma vida galopante enquanto organismo, que no seu conjunto, não sucumbe, vítima de invasão (“*And so extend their killing life*” é o segundo verso).

No filme, o espaço onde ocorre a contaminação viral e neoplásica é uma casa labiríntica, onde a identidade de Tony se irá estilhaçar, ao mesmo tempo que perde tudo o que tem: a namorada, a casa, a amante/criada e o criado. A casa é propriedade de Tony, e Barrett, enquanto criado, não passa de um hóspede. Porém, a situação inverte-se por completo e Tony tranforma-se em hóspede de Barrett, uma vez que é este que vai assumir o controlo da propriedade. Contudo, Tony irá sempre desempenhar o papel de hospedeiro passivo, como corpo no qual se aloja e se incuba o vírus Barrett. Ou seja, o criado, metáfora do vírus, só se consegue replicar ocupando o lugar de Tony, sua célula hospedeira.

O patrão parece aceitar a ideia de domínio parasitário por parte de Barrett. Desde o início do filme, o criado ocupa-se de todas as funções da casa: limpa, cozinha, organiza, serve e decora, tornando-se imprescindível a sua presença, tanto para a casa, como para Tony. Após a saída de Barrett e Vera, Tony perde-se, desorienta-se e descontrola-se. O espaço habitado fica desarrumado, as flores morrem nas jarras e todo o quotidiano se desregula. Sem Barrett, a casa morre, e Tony chora no quarto de Vera a perda, sobretudo a de Barrett, acentuada pelo carácter homoerótico das imagens na parede. Aqui, não restam dúvidas. O jogo com traços de sado-masiquismo que os une é também um jogo ambíguo entre a homo e a heterossexualidade. Como diz Seixas Santos a propósito deste filme, é “como se o combate entre dois homens passasse necessariamente por uma homossexualidade sublimada” (Seixas Santos 2003: 85).

Impõe-se, assim, o terceiro verso do poema, que também é o título desta comunicação: “*I and my tumour dearly fight.*”. O vírus maligno, Barrett, invadiu Tony. Tony e Barrett passaram a constituir uma unidade, pelo que, ao lutar contra Barrett, Tony luta contra si próprio.

Quando Barrett regressa à casa, já não o faz na condição de hóspede. A situação inverte-se, agora de outro modo. O criado metastiza-se, ou seja, muda de lugar. Todo o jogo formal anterior entre *master* e *servant* desaparece. O quotidiano de Tony e Barrett transforma-se no de um casal. Tudo evolui para uma banalidade aflitiva, ao gosto de Barrett. A própria linguagem é contaminada: de formal, passa a informal e o sotaque *working class* de Barrett agudiza-se. As metástases surgem, também, nas roupas e na decoração. A casa transforma-se num túmulo, sem luz, sem flores, sem vida. As jarras, outrora repletas de flores, exibem os cadáveres destas, que agora desaparecem de vez. Como se de um ser vivo se tratasse, a casa já está, também ela, contaminada, vampirizada, sugada.

Tony, fraco e dependente por natureza, transforma-se num morto-vivo. O seu alcoolismo, símbolo de dependência, é incentivado por Barrett. Trata-se da vítima perfeita, porque ele próprio entra em auto-destruição, embora o criado acelere perversamente o processo através de jogos psicológicos, por um lado, e por outro, de

jogos aparentemente banais, como jogar às escondidas e jogar um críquete improvisado dentro de casa.

Barrett é o foco de infecção, o vírus reduplicador que contamina tudo. Tal como o Vírus Epstein-Barr, ou seja a mononucleose, se propaga através do contacto sexual, e sobretudo pelo beijo, também o quarteto de personagens envolvido na trama vai propagar o vírus, compartilhando-o. Todos se envolvem e beijam, de forma mais ou menos violenta. Tony e Barrett são os únicos que não se beijam. No entanto, Susan e Vera funcionam como veículos capazes de proporcionar a materialização de um beijo entre ambos que não existe, mas que ao se intuir ganha força. O ciclo da contaminação fechou-se. A relação homoerótica entre Barrett e Tony está consumada. Tudo está contaminado.

Barrett e Tony são dois organismos vivos que se formulam, (re)formam e se transformam um no, e pelo, outro. Há, aqui, por um lado, uma clara referência a uma neoplasia e à formação de tecidos novos de origem patológica. Por outro lado, a metástase funciona também enquanto figura de retórica, a partir da qual o orador transfere para outrem a responsabilidade do que afirma.

Numa cena crucial do filme, à lareira, enquanto faz uma paciência, Barrett mantém um diálogo com Tony, ao mesmo que tempo que o incita a beber, conduzindo-o a uma recaída alcoólica. A conversa é manipulada pelo criado, que se encontra, no plano, sempre numa posição destacada face a Tony. Embora pareça, e até seja, um diálogo, no fundo trata-se de um monólogo em forma de diálogo, através do qual Barrett transfere para Tony a responsabilidade do que está a afirmar.

É sobretudo no que não é dito que o vírus se espalha. Segundo Jim Leach: “Pinter’s stage plays used spare and cryptic dialogue, punctuated by carefully planned silences, to create a sense of menace in what would otherwise be rather banal situations” (Leach 2004:112).

Uma vez que Barrett é quem domina o discurso, surge um novo tipo de tensão, isto é, de ameaça, que se reflecte na impotência crescente de Tony. O vírus conquista o

espaço da expressão verbal de Tony que vai progressivamente desarticulando o seu discurso. Os planos do filme integram personagens e objectos de arte que lembram uma degeneração, como se também tivessem sido contaminados. As estatuetas, os quadros, as estátuas, e até os espelhos, na composição do plano, funcionam como duplos que reproduzem essa degenerescência.

Sempre que Barrett está presente, não há uma relação directa entre a acção e o discurso das personagens, antes um jogo de manipulação por ele comandado, não permitindo que os outros interlocutores expressem, de facto, aquilo que pretendem. Barrett domina o discurso na perfeição, ou seja, detém uma técnica retórica eficiente, enquanto que a Tony apenas lhe resta balbuciar as palavras que o criado deseja que ele enuncie. A palavra, o discurso, o seu sentido e a sua função, são moldados por Barrett, e é nesse contexto que se tornam eficientes na narrativa filmica. O vírus prolifera, assim, nas entrelinhas do texto de Pinter enquanto os planos fascinantes de Losey reduplicam a contaminação através dos espelhos.

A realização de Losey compreende e respeita o texto de Pinter. A palavra, ou até mesmo o silêncio, e a imagem complementam-se. Losey filma de forma labiríntica e confusa o espaço, quer na dimensão horizontal, quer na vertical. As escadas são fundamentais na composição dos planos, uma vez que estão lá para o desequilibrar. O soalho axadrezado intensifica a ideia de jogo e, ao mesmo tempo, funciona como um elemento visual forte. As divisões da casa, os seus espaços quotidianos, entrecruzam-se.

Todo o ambiente do filme é gerido pela contaminação e pela degeneração que se vai acentuando. A câmara de Losey apercebe-se dessa complexidade, representando a ideia da quebra do equilíbrio, através de ângulos improváveis.

Barrett é uma figura enigmática, mas, ao mesmo tempo, sórdida e cruel. Surge os sexto e sétimo versos do poema: “*A tumour which forgets to die/ But plans to murder me instead.*” Tony tenta curar-se da neoplasia, mas o seu estado já não é reversível e acaba por ser ele próprio a vítima porque, repleto de metástases, ou seja, focos de Barrett, não consegue viver sem elas. O corpo, transfigurado e desfigurado, vai-se decompondo.

A narrativa não é clara e fica em aberto. Aparentemente, não se percebe bem quando começa, nem quando acaba, nem como se desenvolve. Esta ambiguidade da escrita de Pinter é também ela semelhante a uma neoplasia. A narrativa de Pinter joga com a ideia da contaminação e da metástase. As palavras e os silêncios lembram os últimos versos do poema: “*The black cells (...) they breed so quietly night and day./ You never know, they never say.*”

O filme constrói-se com o claro objectivo de confrontar o público com variadas questões, como a problemática da luta de classes e consequente luta pelo poder, tão importantes, quer nas obras de Pinter, quer nas de Losey, e sobretudo nas obras que os dois conjuntamente efectuaram: *The Accident* (1967) e *The Go-Between* (1971).

Segundo Jim Leach, os críticos aplaudiram as obras conjuntas de Losey e Pinter, “for their subtable depiction of the British class system and the tensions that lie beneath the surface of social decorum. Since Losey was american and Pinter the son of a Portuguese-Jewish immigrant, their films offered the perspective of outsiders who noticed details that might escape the attention of native observers” (Leach 2004:113).

Segundo Seixas Santos, “quando Pinter começa a escrever, depois da guerra, a História não tem certezas, o futuro é incerto, não há triunfo. Ou, melhor, todo o triunfo é precário. A vitória nele não é heróica nem clara, é sórdida, amarga, azeda. Há sempre um azedume, uma crueldade” (Seixas Santos 2003: 85). No âmbito da luta de classes vista pelos vencidos, não há futuro, nem esperança, nem optimismo.

Embora a doença se desenvolva no interior das personagens, da casa, do filme, enquanto neoplasia, a partir do próprio sistema orgânico do *master*, contaminado pelo *servant*, o texto faz passar a mensagem de que é no cerne da sociedade britânica que nasce e se desenvolve a doença da qual ninguém parece dar-se conta. Aliás, entre o nono e o décimo terceiro verso, diz o poema: “*But I remember what they said / Of tumours which would render them / As blind and dumb as they had been / Before the birth of that disease / Which brought the tumour, into play.*”

## **Bibliografia**

Leach, Jim, *British Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004

Maugham, Robert, *The Servant*, London, Prion, 2000

Pinter, Harold, *Collected Screenplays 1*, London, Faber and Faber, 2000

Seixas Santos, Alberto, "Quem era o passageiro que se sentou ao meu lado?" in *Revista Artistas Unidos*. nº 8, 2003

## **Filmografia**

*The Servant* (Joseph Losey, 1963)

*The Go-Between* (Joseph Losey, 1971)

*The Accident* (Joseph Losey, 1967)