



O CRIADO – IMAGEM ESCHER

Lenice da Silva LIRA¹
Maria Célia Santos SALGADO²
Maria da Penha LIRA³
Maria Teresa Taquechel y SAI⁴

Resumo: *O Criado* (*The Servant*, EUA, 1963), de Joseph Losey é referência, segundo Deleuze, ao cinema imagem-pulsão. Uma violência inata e estática impregna as personagens e precede a ação. Deleuze aponta para esta violência originária que penetra o meio derivado e o esgota em um processo de degradação. Losey utiliza a arte de Escher para construir seu filme. Escher ficou conhecido com criações que apresentavam metamorfoses de formas, texturas, plantas que se entrecruzam, arquiteturas impossíveis, pretos carregados que interagem com brancos intensos. O equilíbrio da imagem e a metamorfose das personagens constituem vínculos elucidativos entre *O criado* e as gravuras de Escher.

Palavras-chave: Joseph Losey, M.C.Escher, Gilles Deleuze, Cinema, Filosofia.

“O CRIADO”

O filme *O Criado* (*The Servant*, EUA, 1963), de Joseph Losey, começa nos apresentando uma paisagem tipicamente inglesa: o céu nublado sobre uma rua úmida, onde árvores desfolhadas atuam lado a lado com uma arquitetura ordenada e nos transmitem um ar frio e calculadamente tradicional.



A câmera faz um movimento descendente; passeia pelas copas das árvores

lira@puc-rio.com.br

1) na Puc-Rio; celiasalgado@uol.com.br

2) na Puc-Rio; meylira@yahoo.com.br, meylira@impa.br, atualmente é

3) na Puc-Rio

4) na Puc-Rio; teresataquechel@terra.com.br

indo vagarosamente em direção ao chão, onde vemos as árvores refletidas em espelhos d'água. Faz-nos perguntar onde se encontra o limite do em cima e do embaixo.



A primeira aparição de Barret, a personagem do criado, dá-se nesse ambiente. Barret parece estar saindo (mas não se tem certeza) de uma loja, “Thomas Crapper”, em cujo letreiro a câmera cuidadosamente passou tempo suficiente para que pudéssemos ler “*Sanitary Engineering*”.

A “Thomas Crapper & Company” é uma antiga empresa inglesa que produz e restaura equipamentos sofisticados para sanitários.

Existe uma lenda em torno de Thomas Crapper. Teria sido ele o inventor do sistema de descargas para banheiros, “*flush toilet*”. O sobrenome ajudou a lhe render esta equivocada notoriedade, já que a palavra *crap*, apesar de estar em desuso, significa fezes.

Nada mais adequado para abrir um filme em que a ordem estabelecida irá por água abaixo: “*Flushing*”. O fluxo contínuo, em declive, vai arrastar tudo em seu curso.



Nada detém a chuva insistente, a água que empoça, as diversas torneiras e o chuveiro que insistem em gotejar. “Sai-se do teatro para alcançar a vida, mas sai-se insensivelmente, como o passar da água corrente, quer dizer, do tempo” (DELEUZE, 2005, p. 110), nos lembra Gilles Deleuze. Impossibilidade de parar o tempo; fluxo transbordante que marcará sua presença pulsional durante toda a película. Deleuze relacionou a obra de Losey ao que ele denominou de imagem-pulsão. Uma categoria de imagem que se insere entre a imagem-afecção e a imagem-ação, sem ser uma passagem entre elas (DELEUZE, 2004, p. 187).

A imagem-pulsão não é afecção, pois o que nela se revela é um afeto degenerado que não se deseja mais como afeto. E não é ação, pois nada acontece para fora ou para além dela mesma. A imagem-pulsão é portadora de uma ação embrionária que não se transforma em ato.



A pulsão não é algo que se expressa, mas sim, algo que se imprime. Não é mera passagem, mas um *medium* para o mundo originário. Sobre a imagem-pulsão em Losey, Deleuze escreve que, em primeiro lugar, aparece uma violência interior inata e estática que impregna as personagens e precede a ação. Em segundo lugar, Deleuze aponta para a violência originária que penetra completamente em um meio derivado e o esgota num *longo processo de degradação*:



Losey gosta, a este respeito, de escolher um meio ‘vitoriano’, cidade ou casa vitoriana onde se passa o drama, e onde as escadas tomam uma importância essencial enquanto que desenham uma linha de maior declive. A pulsão vasculha o meio e só se sacia ao apoderar-se do que lhe parece ser fechado, e pertencer de direito a outro meio, a um nível superior. Donde a perversão em Losey, que consiste, simultaneamente, nesta propagação da degradação, e na eleição ou a escolha do ‘bocado’ mais difícil a atingir (DELEUZE, 2004, pp. 187-188).

A primeira impressão que Barret nos causa é de austeridade. Ele chega ao seu destino: uma casa decaída que precisa de reformas urgentes para reassumir algum estado de ordem. A porta está destrancada. No ambiente já se insinua um certo *chiaroscuro*, um jogo de luz e sombra que permanecerá e se adensará no transcurso da narrativa.

No primeiro encontro entre Barret e o futuro patrão, Tony, nos deparamos com um contraste: o criado, moreno, formal, rigorosamente vestido de preto, pontual, seguro; e o patrão, de cabelos quase brancos de tão louros, vestido desleixadamente com roupas claras,



dormindo em plena tarde, totalmente rendido às tantas cervejas que tomou no almoço. Tony acorda meio perdido no tempo e começa a entrevistar Barret enquanto lhe apresenta o lugar, a casa. O diálogo é rápido e sem complicações.

Eles precisam urgentemente um do outro. Ambos perderam, com diferença de uma semana, suas referências de autoridade identitárias. Para um, a morte do patrão, para o outro, a morte do pai.



Podemos ver que os limites entre mundo originário e meio derivado não se mostram facilmente. Tony desmaiado na cadeira em uma casa em ruínas. Através da vidraça, vê-se uma escada. Vai para o meio derivado ou vem dele? Neste momento, o que nos parece é que Barret, o criado, é o meio derivado, todo o resto é mundo originário.

Tony quer alguém que cuide de tudo. Para que ele possa, como veremos, cuidar de nada. Gozar o nada fazer.

O mundo do trabalho e da razão são, segundo Bataille, a base da vida humana. Porém, ambos, trabalho e razão, não dão conta da demanda humana, e *se a razão é quem manda, nossa obediência tem limites* (BATAILLE, 2004, p. 60). Por meio de sua atividade, o homem construiu o mundo racional, da funcionalidade, da ordem, tentando assim escapar à violência do mundo originário. Para isso, faz de si próprio um duplo. A pulsão nos ameaça sem que dela nos demos conta. Vivemos sensivelmente sob seu poder.

Para Bataille, o trabalho exige uma atitude razoável em que os movimentos desordenados que se liberam na festa, no jogo, na embriaguez, no sexo, não são admissíveis. Foi o esforço de conter tais impulsos que nos “habilitou” para o trabalho, e este introduziu justamente a razão de os conter.

O trabalho proporcionou, então, uma imaginária trégua a favor da qual o homem deixava de responder ao impulso imediato que a pulsão determinava. A maior parte do tempo, o trabalho é a função de uma coletividade, e a coletividade deve se opor, no tempo reservado ao trabalho, a esses movimentos de excesso contagioso nos quais não existe nada além do abandono imediato ao excesso (BATAILLE, 2004), à pulsão.

Como no famoso encontro de Ulisses (homem da astúcia, da razão) com as sereias. Estes entes, portadores de uma potência destruidora, nada puderam contra as correntes que prendiam Ulisses ao mastro, garantindo sua segurança e permitindo-lhe usufruir o canto sublime e, por isso, terrível. As ceras postas nos ouvidos dos remadores impediam-lhes de ouvir o canto sedutor, e asseguravam que pudessem movimentar os braços e continuar o trabalho de remar e levar a nau para lugar mais seguro. Ficava delimitado assim o direito do gozo àqueles que nada têm a fazer e não precisam trabalhar.

Ulisses se deparou com uma verdade capital: o embate com potências primordiais sempre leva à destruição; é preciso usar de artifícios (razoáveis) para postergá-la. Cabe ao senhor, ao patrão, gozar das pulsões, sendo delas resgatado por aqueles que a elas não podem gozar os trabalhadores/ remadores.

O trabalho nos tira, temporariamente, dessa violência que é a nossa própria ruína. O trabalho marca a coexistência de duas realidades que habitam e lutam constantemente pelo primeiro plano, o mundo originário e o meio derivado.



A razão, que não dominava todo o pensamento, domina toda a ação do trabalho que se opõe a um mundo da pulsão. Assim, a ordenação do trabalho pertence ao homem, mas a desordem das pulsões (de morte, de vida) o supera e torna seus esforços inúteis. O trabalho, a operação da razão servia-lhe, enquanto que, a desordem, o caos, as pulsões o arruinavam. O homem, ao identificar-se com a ordenação do trabalho, desliza para fora do mundo originário; contudo, pedaços permanecem nele.

Para Bataille, o trabalho funciona como interdição à violência, à natureza, às pulsões. Mas junto à interdição está também latente a transgressão. O que sempre esteve aí, reprimido, irrompe. Assim, a água que pinga na torneira, no chuveiro, represada, pulsa clamando pelo derrame, aguarda o momento de explosão. E ao criado, no seu trabalho que dura 24 horas todos os dias, a interdição atinge seu ápice, a transgressão só pode vir com toda potência, avassaladora e aterradora: o trabalho não será feito.

“IMAGEM ESCHER”

O filme nos apresenta uma terceira personagem, Susan, a noiva de Tony. Moça loura de aparência conservadora, bonita, mas sem atrativos marcantes. Em um *night club*, a cena começa com um eloqüente: - *Brasil?! –* exclamado pela moça. Ela está surpresa com os planos mirabolantes do noivo.



O projeto no Brasil que Tony revela para a noiva é uma loucura: vai construir três cidades, desmatando a floresta Amazônica. Cidades vazias a serem posteriormente habitadas, provavelmente por imigrantes da Ásia Menor! Em outra ocasião, sob o olhar intrigado e perspicaz de Susan, ele contará para um casal de amigos que a construção das cidades será numa pradaria e que haverá pouco desmatamento.

Tony nos oferece uma série de referências a mundos muito distantes da polidez britânica: Índia, África, Brasil, Ásia Menor, a casa vazia e desordenada, a carência de autoridade. Barret parece vir para colocar ordem, fazer com que as engrenagens internas deterioradas da casa do patrão funcionem.



Tony diz para Barret que entende de culinária indiana, apesar de não demonstrar seus dotes em nenhuma ocasião. Afirma que acaba de chegar da África, mas em sua casa não aparecerão objetos africanos ou outras lembranças de viagens. Nada que o identifique, nada de pessoal, apenas móveis que certamente herdou com a morte do pai: a poltrona favorita da mãe, o quadro que pertence à história familiar.

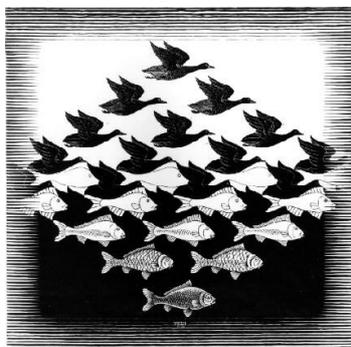


Arquiteto de construções inabitadas, Tony cria um imaginário sobre mundos “primitivos”, num anseio de permanecer em branco. Tábula rasa. Tony sonha sua existência ao invés de vivê-la.

Construir três cidades derrubando parte da selva amazônica, casar com Susan, reformar a casa. Mantém sob seu olhar a sua vida passada, fazendo-se alguém cuja ação não atualiza, nem mesmo na sua relação com Susan. O outro, Barret, seria aquele em que a ação ditaria sua vida. Alguém que a toda ação demandaria uma reação. Em ambos existe um desequilíbrio.

Na conversa que trava com Barret sobre a obra da casa, diz querer pintar tudo de branco; enquanto Barret insiste no escarlate (sendo o filme em preto e branco, a cor escarlate imprimirá preto). O corrimão branco da escada se tornará negro. Escada que se revelará um dos principais personagens do filme. Barret é a tinta. Estampará seu tom sobre o papel em branco que a ela se oferece. A tinta carrega uma pulsão primária de intervir, de se intrometer, de interferir. O papel é um aberto para a potência da criação, a manifestação do mundo originário.

No início, Barret traça um desenho metódico e delicado. Determina a casa e a rotina de Tony; estabelece um estado ordenado de coisas que, no entanto, não vai satisfazer a sua voracidade de tinta: se espalhar. Apoderar-se-á até esgotar todo o espaço que se lhe apresenta.



Sky and Water, 1938

Tony, por sua vez, não reage, é um *suporte* que se deixa penetrar até as entranhas.



Uma interpenetração gestáltica entrelaça as personagens e não se sabe mais o que é figura e o que é fundo. Como num desenho de Escher. É o branco que se impõe sobre o papel preto? Ou o preto sobre o papel branco?

O artista gráfico M. C. Escher (Maurits Cornelis Escher, Holanda, 1898-1972) ficou conhecido por gravuras em que apresentava metamorfoses de formas, bichos, plantas que se entrecruzam, reflexos



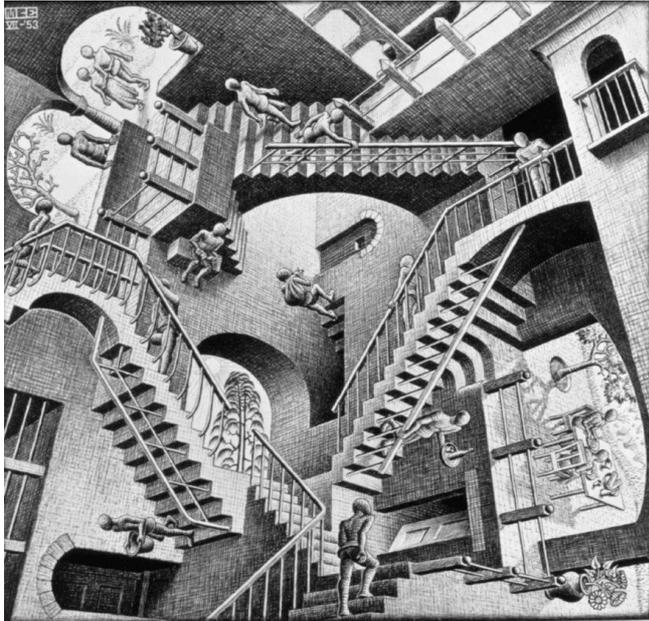
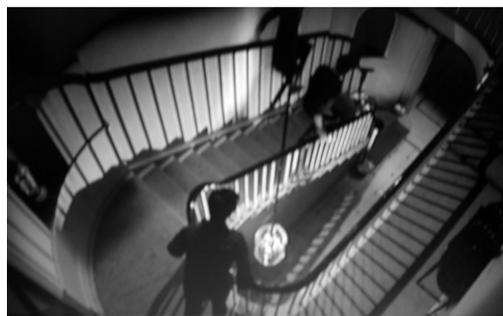
intrigantes, arquiteturas impossíveis, construções vertiginosas, em que cursos d'água correm para ambos os lados e escadas simultaneamente sobem e descem.

Não só na temática como na produção do trabalho, Escher também se deparava com as ambigüidades que marcaram sua obra:

Desde o primeiro momento da minha autonomia pus muito conscientemente de lado a água forte e a calcografia. A razão para isso está, provavelmente, no facto de preferir contornar uma figura através de contrastes de cores, mais do que através de linhas de contorno. A linha preta fina sobre uma base branca, que marca a água-forte e a calcografia, seria para mim de interesse só como parte duma área sombreada e, por consequência, não tem razão suficiente. Além disso, no processo por encavo, está-se dependente em maior medida da cor branca, como ponto de partida, do que no processo de impressão em relevo ou impressão em superfície plana. O emprego duma fina linha branca sobre um fundo negro, a que excelentemente se adequa o processo de impressão em relevo é, no processo de impressão por encavo, quase impossível, enquanto que no caso contrário, uma fina linha preta sobre fundo branco, mesmo com algum esforço, pode ser perfeitamente aplicada na gravura sobre madeira de fibra ou de topo (ESCHER, 2006, p. 6).

Pretos carregados que interagem com brancos intensos, os reflexos que proliferam, o uso de lente grande angular invalidando o equilíbrio da imagem e a própria metamorfose das personagens constituem vínculos elucidativos de *O Criado* com as gravuras de Escher.

A presença no filme da escada como personagem dúbia de ascendência e descendência é uma associação inevitável. Mas não é a única.



Relativity, 1953.

Outras imagens são claramente associadas aos desenhos de Escher como o reflexo de árvores na poça d'água, as imagens convexas e côncavas, a mão com o cristal redondo.





O cristal límpido e redondo veicula
que traduz o próprio mundo que ali se instaur

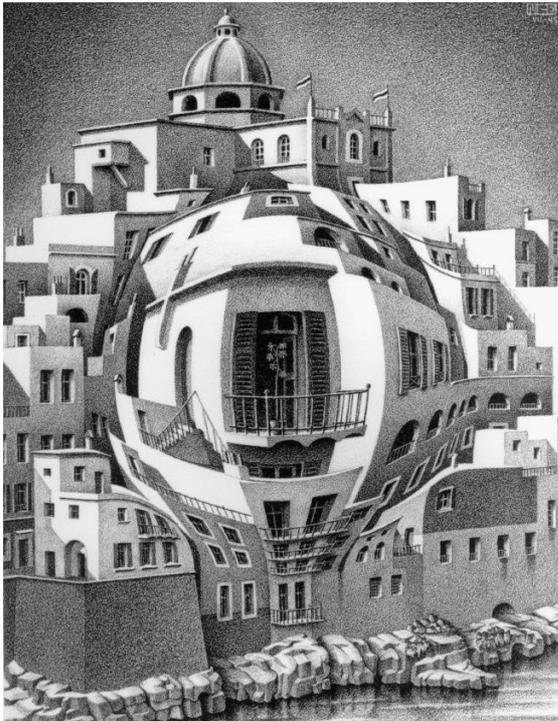
Superfícies reflexivas de várias na
muitas vezes o que não se quer revelar.



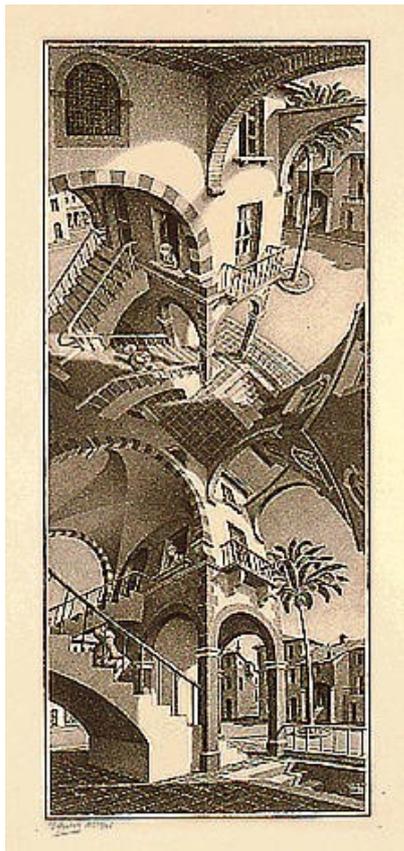
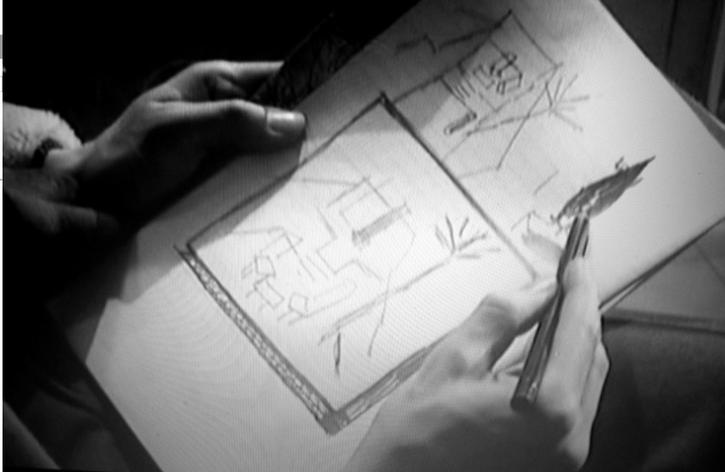
Puddle, 1952.



Dewdrop, 1948.



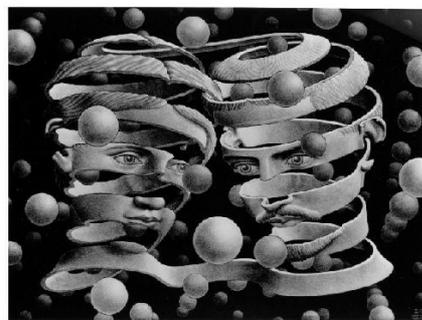
Balcony, 1945.



Up and Down, 1947.

Na primeira parte do filme, ainda quando a casa está em reforma, Tony aparece desenhando. Do seu traço surge um ambiente visto sob duas perspectivas diferentes. Ali também podemos ver a insinuação de uma palmeira; outros elementos com presença constante nos desenhos de Escher.

Estas referências às imagens criadas por Escher no filme de Losey dão a chave para um olhar atento sobre a relação entre as personagens. Tony não representa um mundo organizado que será assimilado, através da intensidade pulsional de Barret, ao mundo originário. Ele é o portador de um *nada de vontade* que atualiza Barret.



Há uma dupla-captura. Há devir-Tony em

Barret e devir-Barret em Tony.

Bond of Union, 1956.

Desde o seu

primeiro encontro, as personagens de Losey nos chegam carregadas de paradoxos e imprecisões insolúveis, como as imagens de Escher. A branquidão de papel do louríssimo Tony, passivo e inerte, trajando roupas claras, e a escuridão de carvão do moreno Barret, ativo e feroz, todo vestido de preto entrelaçam-se e se interpenetram sem que seja mais possível separá-los. Fundem-se fundo e figura, nos impedindo de reconhecer qualquer identidade.



Encounter, 1944.

Deleuze descreve *O Criado* como um mundo de predadores. Há uma violência insuportável tanto no avanço de Barret quanto na inércia de Tony.



Em *O Criado*, o servilismo, tema recorrente em Losey, elevado à potência máxima como pulsão elementar, atravessa tanto o criado como o patrão, numa interdependência radical a ponto de não se distinguir mais quem é o patrão, quem é o criado.

Qual das personagens (Tony ou Barret) é a límpida, qual é a opaca? Há um certo grau, segundo Deleuze, de indiscernibilidade. *Entre as duas faces distintas uma dúvida sempre subsistirá, impedindo-nos de saber qual é a límpida, qual é a sombria* (DELEUZE, 2005, p. 91).

Apesar dos “esforços” das personagens, o meio continuará amorfo e a troca se dará. Uma pulsão de servilismo dominará criado e patrão. Barret é uma imagem-cristal. Tem dupla face. Uma virtual, a que encena para o patrão, a face servil; e uma atual, a que domina. Tony é outra imagem-cristal. Também tem dupla face. A virtual, que encena para o criado, a face que domina; e a atual, servil. Ambos escondem a face sombria sob a face límpida das relações de trabalho, da ordem, da retidão, da eficiência.

Assim é o caso de Tony e Barret. Tony, o patrão aristocrata. Barret, o criado dessa aristocracia, em um mundo burguês, onde se esgota esse tipo de relação. Desempenham papéis ultrapassados. Sobre eles pode-se estender o comentário que, em *Imagem-Tempo*, Deleuze tece sobre os aristocratas de Visconti:



Não é somente que esses aristocratas estejam arruinados; a ruína que se aproxima é apenas uma

conseqüência. É que um passado desaparecido sobrevive no cristal artificial, espera por eles, os aspira, traga, retirando-lhes toda força ao mesmo tempo em que eles se embrenham nele. [...] Penetração em um tempo sem saída (DELEUZE, 2005, p. 117).

Para Deleuze: “Tudo que é passado recai no cristal e nele fica: é o conjunto dos papéis gelados imobilizados, já prontos, conformes demais, que as personagens sucessivamente ensaiavam, papéis mortos ou da morte” (DELEUZE, 2005, p. 109).

A passagem de um plano para o outro, de um papel para o outro, do virtual para o atual se dá, em *O Criado*, por meio de uma quarta personagem, a sensual morena Vera. Personagem sobre quem não se chega a ter certeza de nada, que não se deixa revelar.

Ela possibilita a descida do patrão ao mundo do criado, e a ascensão do criado ao mundo do patrão. A escada para o mundo originário é Vera, a falsa irmã de Barret, com seu olhar provocante e seu andar meio reto meio embriagado.



Barret tentará primeiro expulsar Susan, a noiva de Tony. Susan é aquela que manterá a ordem, exigirá a lógica e tentará impedir a fuga/captura de Tony.

Losey mantém um jogo de espelhos que duplica a imagem fazendo com que haja uma imagem atual e outra virtual, provocando uma junção entre as duas. O momento em que ocorre o reconhecimento da transposição do atual para o virtual se dá quando Tony encontra Barret em seu quarto usufruindo com Vera o gozo que deveria ser exclusivo do



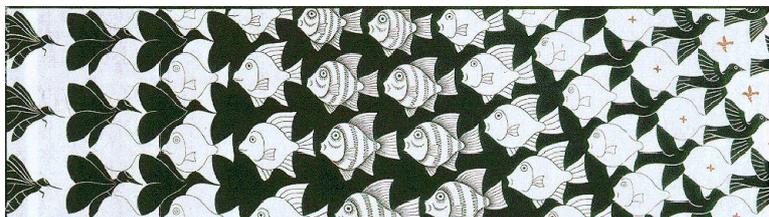


padrão. A partir daí, não há mais reflexos, não há mais imagens mediadas. Tony (e nós do outro lado da câmera) está dentro do cristal. Vai para o outro lado, e do outro lado fica.

Os jogos infantis que Tony e Barret encenam nas escadas poderiam ser indícios de uma pulsão criadora, indícios de que algo novo poderia ser gerado, de que algo se atualizará. Na imagem-cristal há essa busca. Mas a imagem-pulsão não se atualiza. E Losey deixa o filme a meio caminho. Imagens deformadas, contaminadas umas pelas outras, ausentes de contornos limitantes, indiscerníveis.

As imagens de Escher, utilizadas no filme por Losey, reforçam a idéia de captura do tempo, dos papéis desempenhados pelas personagens. Não é possível sair de seu jogo, pode-se deslocar e trocar as personagens, confundindo seus limites, mas nunca os ultrapassando. A metamorfose se dá na interação das formas, no encontro de seus contornos, imobilizando-as. Não é possível mover para além delas. Mas, somente um mover junto, um intercambiar-se mútuo. Assim, uma personagem não tem existência, ou relevância sem a outra.

Escher trabalha com estruturas de encaixe onde cada peça depende da outra para sua existência. Uma figura dá visibilidade à outra. Se atentarmos para as bordas, como podemos verificar na figura abaixo, é possível imaginar um desfazer das formas, isto é, uma perda de identidade, uma diluição, uma troca, ou mesmo um tornar-se avesso de si. Não há possibilidade da existência de uma figura sem a outra. O primeiro plano realça o fundo, e o fundo faz ver o primeiro plano. Toda essa estrutura nos faz estranhar, desconfiar dela. Escher torna visível a ausência de vazios. Não existe fuga porque os espaços estão todos preenchidos. Losey se apropria desta estrutura para caracterizar suas personagens. Tony e Barret estão na mobilidade entre fundo e primeiro plano e somente aí eles podem se “mover”. Susan, namorada de Tony, não escapa da estrutura da casa, da estrutura Tony-Barret. Ela apenas não tem lugar, não tem espaço.



Metamorphosis II, 1940

O relógio como última cena pode nos dar caminhos bifurcantes: eterno retorno, aprisionamento no tempo. O mundo originário, segundo Deleuze, imporia uma curvatura, um ciclo. Tempo de entropia ou tempo de eterno retorno, em ambos, o tempo encontra sua fonte no mundo originário que lhe confere o papel de um destino inexpiável. *Enrolado no mundo originário – começo e fim do tempo - , o tempo se desenrola nos meios derivados* (DELEUZE, 1983, p. 162).

Em *O Criado*, Losey apresenta o tempo como degradação, desgaste, destruição.

THE SERVANT - ESCHER IMAGE

Abstract: The Servant (1963) - Joseph Losey, is a reference, according to Deleuze, to the “drive-image” cinema. An innate and static violence impregnates the characters and precedes the action. Deleuze points to this original violence, that penetrates in the derivative middle and exhausts it in a process of degradation. Losey uses Escher’s art to build his movie. Escher was known with creations that presented metamorphosis of shapes, textures, plants, that are tie, impossible architecture, loaded blacks, that interacts with intense whites.



The balance of the image and the metamorphosis of the characters are clear links between *The Servant* and Escher's pictures.

Key-words: Joseph Losey, M. C. Escher, Gilles Deleuze, Cinema, Philosophy

Referências bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa, PT: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Tradução de Stella Senra. São Paulo, São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-Tempo. Cinema II*. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: SP: Brasiliense, 2005.

ESCHER, M.C. "Introdução". In *M. C. Escher. Gravuras e Desenhos*. Tradução de Maria Odete Gonçalves-Kdler. Köln, DE: Paisagem/ Taschen, 2006.

Recebido para apreciação em 25/07/2008

Aprovado para publicação em 27/08/2008