Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick

Análise dos filmes *Laranja Mecânica*, *Barry Lyndon* e *O Iluminado*

Edilson Atsuo Saçashima

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Sociologia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da USP,
para obtenção do título de Mestre em Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Paulo Menezes

São Paulo

2007

A VOCÊ

AGRADECIMENTOS

A Paulo Menezes, orientador dedicado e que muito me influenciou para aumentar a minha paixão pela pesquisa.

A Sergio Adorno e José Carlos Bruni, comentadores atentos que enriqueceram este trabalho com ricas proposições durante o exame de qualificação.

A Capes, pelo financiamento desta pesquisa.

A Anderson Trevisan, Caio Pompeu, Carla Bernava, Daniela Dumaresq, Máira Saruê, Marina Soler, Michele Perusso, Michelle Urcci, leitores pacientes que apontaram caminhos que jamais descobriia sozinho.

Ao Departamento de Sociologia e ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da USP.

Aos amigos.

Aos meus pais.

RESUMO

SAÇASHIMA, Edílson A. **A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick**. 2007. 124 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007

Este trabalho investiga três filmes do cineasta Stanley Kubrick: *Barry Lyndon*, *O Iluminado* e *Laranja Mecânica*. Do fluxo incessante de imagens desses filmes buscaremos destacar aqueles que nos permitam discutir a questão da violência. Em nosso trabalho, não nos apoiaremos em um conceito prévio de violência. O que buscamos será discutir o problema que essa expressão nos reserva.

Assim, acreditamos que também poderemos compreender um dos fenômenos constituintes da sociedade moderna.

ABSTRACT

SAÇASHIMA, Edílson A. **The Question about the “Violence” in the Stanley Kubrick Movies.** 2007. 124 f. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007

This work investigate three Stanley Kubrick’s movies: *Barry Lyndon*, *The Shining* and *A Clockwork Orange*. From the incessant flux of images, we’ll try to detach those that can allow us to discuss the question about violence. In our work, we won’t be supported in a previous concept of violence. What we’ll want is to discuss the problem this expression represents. So we believe to be capable of to be apprehend one of the constituent phenomena of modern society.

Sumário

Apresentação	7
1. Passado: A Institucionalização da Violência	
Cenas de Barry Lyndon	11
2. Presente: Violência o Espírito do Capitalismo	
Cenas de O Iluminado	37
3. Futuro: Violência e o Olhar	
Cenas de Laranja Mecânica	81
Conclusão: Violência e Imagem	
Cenas finais	107
Referências Bibliográficas	117

APRESENTAÇÃO

O título deste trabalho é *A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick*. O leitor talvez se pergunte o porquê das aspas na palavra que parece ser o centro em torno do qual a reflexão irá gravitar. Como ele irá notar nas linhas que se seguem, utilizo o termo violência para me referir a algumas imagens de filmes. As implicações dessa relação são tais que nos obrigam a sermos cautelosos quando empregamos aquela palavra. De momento, e com riscos de sermos ainda precipitados, podemos afirmar que, quando nós nos voltamos ao discurso visual, a violência será sempre uma sugestão que se estabelece na nossa relação com a imagem.

Tentemos compreender a complexidade da questão à que nos propomos abordar discutindo inicialmente a natureza do objeto que tomamos para análise.

De imediato, nos deparamos com a dificuldade de lidar com uma linguagem por meio de outra, ou seja, da linguagem visual através da escrita. A especificidade de uma impede a transposição de todos os seus significados para a outra. Sobre a relação entre palavra e visível, Foucault nos dirá que ela é infinita. “São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem”¹.

Ao adotarmos esta proposição, alertamos ao leitor que a nossa análise não almeja esgotar todas as possibilidades analíticas que os filmes nos propõem. Portanto, o que chamaremos de violência no cinema, não se refere a uma única possibilidade totalizadora de compreensão e nem a uma tentativa de apreender todos os significados possíveis das imagens.

Acrescentamos que a nossa leitura é uma reconstrução através das palavras daquele discurso visual. E, como é inerente a esse processo, será uma interpretação que o leitor irá se deparar nas páginas que se seguem. Tendo em vista que, como nos adverte Weber, seria parcial deixar os fatos falarem por si², ressaltaremos aqueles aspectos que nos parecerem mais relevantes para a discussão.

¹ Foucault, Michel. Las Meninas. In _____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 12.

² WEBER, Max. A Ciência como Vocação. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974, 3ª ed., p. 172.

Antes que qualquer mal entendido se configure, é preciso dizer que, neste processo que sugerimos, o que chamamos de violência jamais será um ponto de partida. Acreditamos que esse conceito *a priori* tem pouca valia para se compreender o que se passa na tela. Podemos justificar nossa opção como que em concordância com Foucault quando ele recusa o nome próprio para se analisar o quadro *Las Meninas*, de Velásquez. Diz ele: “(...) se se quiser manter aberta a relação entre a linguagem e o visível, se se quiser falar não de encontro a, mas a partir de sua incompatibilidade, de maneira que se permaneça o mais próximo possível de uma e de outro, é preciso então pôr de parte os nomes próprios e meter-se no infinito da tarefa. (...) É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência”³. O que buscamos é que a apreensão conceitual se dê no final, decorrência da discussão que se desenvolverá.

É necessário ainda um outro comentário sobre o objeto que adotamos para estudo. Ao discutirmos a questão da imagem não queremos com isso tomá-las como reprodução do “real”. Diz-nos Francastel que “a imagem é essencialmente mental, sendo um ponto de referência cultural e não um ponto de referência da realidade. Quando analisamos um fenômeno como o do cinema, estamos a realizar uma análise da função do imaginário”⁴.

Queremos atentar ao fato de que a violência da qual discutiremos diz respeito à apreensão que permite formular esse conceito. A violência que buscaremos não é fruto de um recorte da “realidade”, mas uma realização no imaginário. Falaremos das percepções sobre o fenômeno. Tentaremos identificar o modo de pensamento que constrói aquilo que podemos nomear como violência. Como desdobramento, verificaremos que algumas imagens que a princípio não são visualmente construídas como violentas podem, mesmo assim, estimular a reflexão sobre o tema proposto.

O que entendemos preliminarmente como violência está diretamente relacionada à percepção que temos sobre os fenômenos sociais. O conceito se refere a valores que possuímos e que fazem com que apontemos tal ação como violenta ou não. Assim, a compreensão do que seja violência se dá por meio da relação que estabelecemos com o discurso visual confrontado com os valores que possuímos. É na relação que “enxergamos” a violência na tela.

Podemos pensar em Francastel, que nos adverte que o sentido de um filme depende da relação que ele estabelece com o espectador. Diz o pensador que “só se pode compreender

³ Foucault, Michel. *Las Meninas*, op. cit., p. 12.

⁴ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa, Edições 70, 1983, p.177.

um filme se, por um lado, o relacionarmos com a nossa experiência pessoal e com a série de imagens que passa no écran, mas também, por outro lado, temos de antecipar, em certa medida, o que se vai passar, temos de esperar ou pressentir a continuação, ficar satisfeito ou decepcionado, admirado com o que acontece e que corresponde, mais ou menos, à nossa expectativa”⁵.

Barry Lyndon é o primeiro dos três filmes do cineasta Stanley Kubrick (*Barry Lyndon*, *Laranja Mecânica* e *O Iluminado*) que serão debatidos neste trabalho. Foi escolhido para inaugurar nossa investigação porque nos revela um momento de transição em nossa história. O retrato do século XVIII que o filme nos revela nos permitirá discutir também o processo de institucionalização da violência que irá moldar a sociedade contemporânea tal como a conhecemos hoje. Esse processo é sugerido em dois níveis. Um deles é a formação do Estado moderno, cujo emprego da força é considerado legítimo⁶, segundo Weber. O outro é o processo civilizador a que passará Redmond, nos revelando a tentativa de controle do instinto de agressividade natural ao homem. Por sugerir uma violência legítima, talvez seja o filme que menos tendemos a percebê-la.

Em *O Iluminado*, a idéia de violência está associada à aniquilação da família, como um elemento de agressão a uma instituição moral. Talvez por isso possamos compreender que o crescimento da violência siga em paralelo à trajetória de “animalização” de Jack Torrance, alguém que se torna cada vez mais amoral. Amoralidade que também é traço do sistema capitalista, tema subjacente ao filme. A violência do personagem não seria apenas um traço individual, mas uma característica de uma época, a nossa, atual, como buscaremos destacar.

Por fim o futuro com *Laranja Mecânica*. Um falso futuro, talvez possamos argumentar. De fato, o que temos neste filme é uma sugestão de atemporalidade. Assim, como desdobramento, podemos dizer que ele se refere a qualquer tempo. Foi escolhido para encerrar nossa investigação porque, acredito, tematiza o problema da violência em seus aspectos múltiplos.

O que entendemos por violência, como a análise de *Laranja Mecânica* nos ajudará a refletir, é permeado por um grau de subjetividade que nos impede de compreender o conceito de modo único, rígido e inabalável.

⁵ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*, op. cit., p.187.

⁶ Cf. WEBER, Max. A Política como Vocação. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974, 3ª ed., p. 98 - 99

Lembremos Yves Michaud quando nos alerta que “efetivamente cada um acredita saber o que é a violência e poder assinalar o *status* de uma coisa, de um fenômeno social entre os fenômenos sociais: a violência é a guerra, a tortura, o assassinato, o extermínio, etc. Neste sentido, a violência existe desde o ponto de vista de cada um e é perceptível até nas formas mais suaves e próprias dos condicionamentos mais refinados”⁷.

Assim como o sentido do filme se dá na relação entre espectador e as imagens, *Laranja Mecânica* sugere que o conceito de violência se concretiza em quem as apreende. Talvez por isso teremos a sensação de que cinema e violência estejam de alguma forma relacionados.

Talvez o que esses três filmes nos sugiram é que a delimitação de violência é de ordem moral. Emprego esta palavra, preliminarmente, como propõe Foucault ao dizer que: “por “moral” entende-se um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.”⁸

Os protagonistas desses filmes são amorais. Livres de uma moralidade, que ousaríamos tomar como um procedimento de interdição do discurso⁹, termo caro a Foucault, eles nos permitem apreender as diferentes proposições de violência que as imagens nos sugerem.

Esta rápida apresentação nos permite apenas um delineamento provisório daquilo que buscamos entender como a “violência” nos filmes que abordamos. Em nossos estudos tentaremos compreender esse conceito como uma definição que se estabelece por juízos morais. Acreditamos ser “violência” o que nossa moral nos determina que assim a designemos. Assim, refletir sobre o que seja a violência nesses filmes poderá contribuir para que se perceba a moral que a constitui. E se podemos nos deparar com diferentes violências, talvez sejamos capazes de notar também as diferentes moralidades que as articulam.

⁷ MICHAUD, Yves. *Violencia y Política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1989, p.11, tradução minha.

⁸ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 2001, 9ª ed., p. 26.

⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004, 10ª ed., p. 9 – 10.

CAPÍTULO 1

PASSADO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA

CENAS DE BARRY LYNDON

Um filme cujo título é *Barry Lyndon* deixa pequena margem para dúvidas sobre aquilo que veremos. Esse nome próprio nos remete de imediato à figura de um personagem que deve desempenhar papel central na trama que vai se desenrolar na tela. Procuraremos por ele a cada sequência, mas o sentiremos escapar de nossas mãos a todo instante. No final, seremos tomados por uma estranha sensação de que ele, apesar de influenciar na evolução da história e no comportamento dos personagens, jamais se materializou na tela, pois só conseguiremos enxergar Redmond Barry. Barry Lyndon age como um espírito que não se revela ao nosso olhar. É a ele que o diretor Stanley Kubrick nos chama a atenção ao lhe dar o título do filme. Na busca por Barry Lyndon, teremos a impressão de que não são apenas aos personagens que devemos direcionar nossa atenção.

Ao som de *Sarabande*, de Handel, vemos a tela tomada de preto com os letreiros com os nomes do diretor, dos atores e, por fim, o título do filme. Essas palavras são escritas com letras brancas finas e de traços arredondados. Delas se destacam alguns detalhes. As pernas das letras K, R e N são ligeiramente mais alongadas e curvadas. Também há uma extensão curvada na parte superior de um B e de outra letra N. Elas oferecem um certo ar de sofisticação ao texto ou mesmo de excesso, se nos atentarmos na simplicidade da imagem formada por letras brancas em fundo preto.

A legenda que surge após os créditos iniciais nos indica sobre a “parte um” que será dedicada a como “Redmond Barry adquiriu o estilo e o título de Barry Lyndon”. Há aqui uma idéia subjacente de processo que levará Redmond Barry a se tornar Barry Lyndon. O sobrenome é mais que uma referência à família. Ele guarda uma força emblemática, pois desempenha a função de “título” e de “estilo”. O estilo sugere mudança no modo de ser de Redmond, uma transformação em seu comportamento, na sua sensibilidade, na sua conduta. Quanto ao título, não se trata de se tornar um lorde, marquês ou sir, mas um Lyndon, cujo poder faz o nome de

família Barry se posicionar à sua esquerda, como a identificar agora um primeiro nome. Lyndon engloba ou subjuga Barry¹⁰. Forças superiores à família atuam aqui.

A primeira cena que veremos desta história será a de um duelo. Os duelistas estão no campo de uma propriedade demarcada por um muro de pedras que avança para o fundo do cenário até um portão de madeira, que está fechado, e segue com uma cerca de arame *ad infinitum*. O plano aberto que faz com que vejamos o combate à distância nos permite observar a grande extensão de terra no lado onde se realiza o embate. É possível imaginar que do outro lado daquele muro se encontre terreno igualmente amplo ou ainda maior, porém desconhecido, pois nada nos é permitido ver. Essa imagem nos sugere a percepção que os homens do século XVIII tinham do mundo pré-1789. Hobsbawm escreve que o mundo pré-revolução era “menor geograficamente, porque até mesmo os homens mais instruídos e bem informados da época (...) conheciam somente pedaços do mundo habitado”¹¹.

A câmera está encostada no muro e numa posição em que uma árvore se coloca entre ela e o duelo. A visão que temos sugere que somos intrusos que saltaram aquela barreira. Não se trata apenas de uma barreira espacial, para nós também aponta para um limite temporal, que nos separa do nosso presente vivido, exterior à tela, ou seja, além do muro, ao passado que serve de cenário ao filme.

Também o narrador¹² está desvinculado da temporalidade da história. Onisciente, se dirigirá a nós com a expressão “como logo (vocês) verão” para nos sugerir fatos que serão apresentados a seguir ao duelo entre Redmond e capitão Quin e que são de conhecimento do narrador. Por se dirigir a nós, tendemos a tomá-lo como uma voz do presente, que dialoga conosco em nosso momento vivido. Em outro instante, durante a batalha entre franceses e ingleses, o narrador fará menção ao “livro de História”, que não traz registros do embate que vemos, apesar de “ter sido memorável para os seus participantes”, talvez para nos mostrar a relevância dos fatos independente de seu registro. Penso em Benjamin, quando este escreve:

¹⁰ É curioso notar que este nome também se refere a uma comunidade chamada Barryville, o que nos permite vislumbrar um domínio não só sobre uma família, mas também sobre uma comunidade.

¹¹ HOBBSAWM, Eric. J. *A Era das Revoluções – 1789-1848*. São Paulo, Paz e Terra, 2002, 16ª ed., p.23.

¹² Os leitores da obra homônima de William M. Thackeray, da qual é baseado o filme de Kubrick, notarão aqui uma importante diferença. No livro, as aventuras são narradas em primeira pessoa pelo próprio protagonista. No filme, há um narrador que relata os acontecimentos e não se confunde com qualquer um dos personagens. É uma mudança que busca construir um modo de olhar, como discutiremos adiante.

O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final.¹³

São indicações de que *Barry Lyndon* é a materialização de uma história que se passa no passado do narrador. Este, por sua vez, se adaptamos a reflexão de Benjamin à nossa análise, se coloca em um tempo, talvez o presente, que pode ser identificado como o do “juízo final” ou simplesmente da morte, associação que ficará mais clara adiante e que se desdobrará no filme *O Iluminado*.

Essa construção espaço-temporal faz com que tenhamos a sensação de distanciamento em relação àquilo que acontece em cena. Mas há outra característica que nos sugerirá um “afastamento moral”.

O narrador identificará o pai de Redmond como um dos duelistas. Descobriremos que ele é um gentil-homem, dado importante no século XVIII, que serve de cenário a Barry Lyndon. Ser de uma família gentilícia era a única forma de possuir certa mobilidade naquela sociedade¹⁴. Sabemos também que ele poderia ter sido profissional da lei e se sobressaído nessa ocupação, não fosse a compra de alguns cavalos.

Após nos fornecer essas informações, o narrador interrompe sua fala. É o momento preciso do desenlace do duelo em que um dos duelistas é morto. Somente pela voz do narrador, que agora identifica o pai de Redmond, descobrimos quem é o derrotado.

A fala avaliativa e a desdramatização da ação fazem com que vejamos a morte sem qualquer imputação de valor ou julgamento moral. E talvez não seja por acaso que esse duelo tenha sido realizado devido a uma transação comercial, como se nos sugerisse que a morte de um dos duelistas pudesse se equiparar à compra de alguns animais. Há uma certa percepção de avaliação do homem que podemos destacar neste duelo.

¹³ BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p.223.

¹⁴ Segundo Hobsbawm, apenas um “bem-nascido” tinha condições de ascender socialmente, de alcançar os mais altos postos do Estado. (HOBSBAWM, Eric. J. *A Era das Revoluções – 1789-1848*, op. cit., p.35).

Porém, ao sermos informados sobre a identidade do morto, tendemos a ter algum tipo de reação. Processo análogo ocorrerá logo em seguida, quando seremos apresentados à mãe de Redmond.

Com a morte do marido, a mãe de Redmond recebe inúmeras propostas para se casar novamente. Na tela, vemos a senhora Barry com um vestido claro com listras finas rosadas desbotadas. Ela caminha suavemente com um maço de flores que segura com as duas mãos na altura do ventre, como um buquê de casamento. A mulher madura e as flores, que vemos mais os caules que as pétalas, o que as fazem ter uma aparência ressecada, guardam um aspecto outonal. É a figura de uma noiva, mas longe de seu esplendor. A mãe de Barry encontrará um jovem a aguardando alguns passos adiante. Juntos, tomarão o rumo da estrada, como se formassem um casal. Só então o narrador nos dirá que ela recusou todos os convites e se dispôs a se dedicar exclusivamente ao filho e à memória de seu marido.

A fala modifica nossa compreensão sobre aquilo que apreendemos pelo olhar. Notaremos nesta breve cena uma sutil indicação de incesto, sugestão que acolhemos e que logo descartamos, pois somos “desmentidos” pela imagem e pela fala do narrador, ambos caracterizados por terem tratamento amoral. Se há alguma indicação de julgamento moral nesta cena, ela é feita por nós, espectadores, a partir da relação que estabelecemos com o que vemos e ouvimos.

A primeira imagem que veremos após a apresentação dos pais de Redmond será a de uma pequena escultura de metal de uma criança. Ela está diante de uma larga janela através da qual vemos a chuva escorrer pelo vidro. É uma sugestão de infância, que marca o início dos episódios nacionais, mas também de fertilidade¹⁵. Se a imagem da escultura antecede a fase inglesa de *Barry Lyndon*, também será uma criança, o filho de Lischen, quem irá anunciar a seqüência prussiana, cena que também é acompanhada pelo som de trovoadas, anunciando a chuva que cai sobre a casa de Lischen, apesar de nós não a vermos.

Porém, temos impressões diferentes ao ver as imagens. O bebê de Lischen sugere contemporaneidade à época que serve de cenário ao filme, enquanto a escultura, uma “antiguidade”, remete a um tempo anterior. Os vitrais coloridos, traços de uma arquitetura gótica que vemos atrás de Redmond, são o elemento visual que melhor revela uma referência

¹⁵ Penso na associação entre fertilidade e chuva a partir das palavras de José Carlos Bruni. Ele escreve que: “Na tradição judaico-cristã, a água simboliza, em primeiro lugar, a origem da criação. (...) Como lugares sagrados, os pontos d’água têm papel incomparável. Perto deles nasce amor e os casamentos principiam. (...) E rios, chuvas, orvalho são celebrados como agentes de fertilização.” [BRUNI, José Carlos. A Água e a Vida. *Tempo Social*, São Paulo, 5 (1-2): 53 – 65, 1993 (editado em nov. 1994), p. 59-60]

de tempo no cenário do jogo. São indicações de que as cenas podem ser interpretadas como a história da “infância” da Inglaterra, ainda na Idade Média.

Outras sutis informações nos serão fornecidas para deciframos esse enigma antes do duelo entre Redmond e Quin. Sobre a imagem do capitão marchando com os olhos fixos, na sequência da chegada do exército, o narrador dirá que “o país inteiro estava atento aos sinais da guerra” e com um close no rosto de Nora completará que os três reinos “ringing with military music”¹⁶. Depois será ao som de música da banda militar que os dois irão dançar juntos. A associação entre personagens e Estados faz com que o casamento entre Nora e Quin possa ser interpretado como a formação da Grã-Bretanha no século XVII¹⁷, época da monarquia absolutista dos Stuart e da Revolução Inglesa¹⁸. Na cena do jardim, Quin diz que antes de Nora havia sentido aquele sentimento por outras quatro (provável citação aos quatro monarcas Tudor anteriores à rainha Elizabeth), enquanto que a jovem retruca que ela é como uma planta que só floresce uma vez e depois morre (Elizabeth, a última descendente dos Tudor, que não deixou herdeiros, passando o trono para a família Stuart). A menção à flor, nessa leitura, lembra as duas rosas que simbolizavam as casas de Tudor e Stuart. Ela ainda fora citada sobre a imagem do rosto de Nora na tela, quando o narrador compara o primeiro amor de Redmond a uma rosa que desabrocha. Os vitrais nos remetem à Idade Média e, neste contexto, à Guerra das Duas Rosas (1455 – 1485), entre os Tudor e os Stuart, que instituiu o absolutismo na Inglaterra. É uma sugestão sobre a formação do Estado moderno¹⁹.

¹⁶ O verbo to ring sugere também o soar dos sinos de uma igreja. Aqui já há uma sugestão da união entre Nora e Quin, que se perde na tradução para o português, e também do tema da igreja, que vai se evidenciar no diálogo entre o capitão Grogan e Redmond.

¹⁷ Sobre a formação da Inglaterra, cf. TREVOR-ROPER, H. R. *Religião, Reforma e Transformação Social*. Lisboa, Editorial Presença / Martins Fontes, 1981, p. 325 – 340; cf. TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*. São Paulo, Edusp, 1996, p. 226 – 234.

¹⁸ Sobre Revolução Inglesa, cf. STONE, Lawrence. *As Causas da Revolução Inglesa 1529 – 1642*. Bauru, SP, Edusc, 2000, p. 99 – 274.

¹⁹ O primeiro amor do “burguês” Barry pode ser compreendido também como indicação da primeira revolução burguesa, que enterrou o antigo regime na Inglaterra. Outra será sugerida ao longo do filme. A sequência final nos lembrará do ano de 1789, quando Redmond partirá para o continente, alusão à França. A sequência que se segue ao anúncio da união entre Nora e Quin mostra capitão Grogan e Redmond na estrada. Ouvimos o enigmático badalar de sinos de uma igreja ausente da tela e vemos um cenário que poderíamos dividir em três partes. Do lado direito, um muro de pedras, semelhante àquele do duelo do pai de Redmond, indica uma propriedade, ao fundo, carneiros pastam em espaços delimitados, reforçando essa impressão. No meio, uma longa estrada, margeada por árvores, por onde Grogan, seu cavalo e Redmond caminham. Ela não parece ter fim e o plano aberto realça a sensação de infinito. Do lado esquerdo, a fileira de árvores nada nos permite ver, porém ouvimos o badalar de sinos e é este o lugar que acreditamos que a igreja ocupe. Poderíamos resumir a cena, a partir da esquerda, como religião, liberdade e propriedade, exatamente a trindade dos revolucionários ingleses. Hill diz que “assim, enquanto as trindades das últimas revoluções – liberdade, igualdade, fraternidade; paz, pão e terra – exigiam algo novo, algo pelo qual se deveria lutar e que se alcançaria no futuro, a trindade dos revolucionários ingleses – religião, liberdade e propriedade – pretendia defender aquilo que já existia ou que se acreditava que existisse” (HILL, Christopher. *O Eleito de Deus – Oliver Cromwell e a Revolução Inglesa*. São Paulo:

Para a discussão sobre a violência que me proponho, a sugestão de origem do Estado moderno permite implicações interessantes. Como nos diz Weber, o Estado moderno “é considerado como a única fonte do ”direito” de usar a violência”²⁰. Segundo ele, “o Estado é uma relação de homens dominando homens, relação mantida por meio da violência legítima (isto é, considerada como legítima)”²¹. Como tentarei discutir, *Barry Lyndon* nos sugere algumas dimensões da violência legítima.

O filme nos sugere a formação de dois Estados modernos. A Inglaterra foi palco da primeira revolução burguesa a enterrar o antigo regime²², e, por isso, pode ser apontado como marco inicial da nossa História contemporânea, se aceitarmos uma adaptação da proposição de Hannah Arendt²³. A Alemanha, por sua vez, produziu o nazismo. A lembrança do Estado totalitário nos sugere que a questão colocada em *Barry Lyndon* não seja a violência propriamente dita, mas a sua legitimação, a sua institucionalização. Talvez por isso, tenhamos poucas imagens visualmente violentas no filme.

Também poderemos apreender esse tema quando notamos que o filme nos sugere que o processo de legitimação da violência segue valores morais. Não seria essa uma das implicações da cena entre Redmond e sua mãe que nos sugere um incesto? A sequência seguinte nos oferecerá mais elementos para a discussão.

O jogo de cartas entre Nora e Redmond terá a prima do protagonista como vitoriosa. Como prêmio, ela poderá submeter seu oponente aos seus desejos. Esconde o laço de seu pescoço entre seus seios e exige que Redmond o encontre, caso contrário, será punido com o desprezo da jogadora. A cena é tratada com erotismo, o que nos remete à questão da relação entre os sexos. Vemos que o jovem está à altura dos seios de sua prima. A assimetria é ressaltada pelo enquadramento, que corta a cabeça de Nora quando o foco está em Redmond.

É uma relação de dominação que se estabelece entre os dois. Talvez porque seja baseada na figura feminina como dominadora e nós nos habituamos a ter o homem no papel de dominante na relação entre os sexos, essa relação nos chame a atenção. Na segunda parte do filme, veremos Redmond como o dominante na relação com Lady Lyndon. Isso é

Companhia das Letras, 1990, p. 188). *Barry Lyndon* pode ser visto como uma história de revoluções e a trajetória de Redmond Barry é passível de ser analisada em paralelo à de Oliver Cromwell durante a Revolução Inglesa.

²⁰ WEBER, Max. A Política como Vocação, op. cit., p. 98.

²¹ WEBER, Max. A Política como Vocação, op. cit., p. 98 -99.

²² HOBBSBAWM, Eric. J. *A Era das Revoluções – 1789-1848*, op. cit., p.43.

²³ “O conceito moderno de revolução, inextricavelmente ligado à noção de que o curso da História começa subitamente de um novo rumo, de que uma História inteiramente nova, uma História nunca antes conhecida ou narrada está para se desenrolar, era desconhecido antes das duas grandes revoluções no final do século XVIII.” (ARENDT, Hannah. O Significado da Revolução. In _____. *Da Revolução*. São Paulo, Ática, 1998, p. 23).

evidenciado pela baforada que ele lança no rosto da esposa, uma expressão de violência contra a mulher que nos chama atenção, nos fazendo perceber que a violência que *Barry Lyndon* nos sugere está associada à idéia de virilidade do personagem Redmond. Esta cena se passa logo em seguida ao casamento, momento que marca a “adesão” de Redmond a uma moral, como discutiremos adiante. Também será nesta segunda parte do filme que veremos o personagem em cenas sensuais com outras mulheres, nos sugerindo a sua fertilidade.

A chegada de Quin traz consigo uma associação interessante. A ele, um militar e personagem que introduz o capital na trama, é vinculada a idéia de país. É uma síntese das forças que permitiram a formação dos Estados, numa interpretação apoiada nas palavras de Charles Tilly.

A história diz respeito ao capital e à coerção. Narra os recursos que os aplicadores de coerção, que desempenharam um papel importante na criação dos estados nacionais, extraíram, para os seus propósitos, dos manipuladores de capital, cujas atividades geraram as cidades. Evidentemente, os dois interagiram (...). Embora os estados reflitam intensamente a organização da coerção, na verdade mostram também os efeitos do capital²⁴.

Neste sentido, é significativa a cena do assalto na estrada. O ladrão é identificado como capitão Feeney, o mesmo título de Quin, o que sugere o parentesco institucional entre ambos. Feeney usa uma linguagem curiosa. Ele trata suas vítimas como clientes e chama seu ofício de profissão. O bandido recepciona seu cliente com gentileza. Cumprimenta Redmond, apresenta-se, coloca-se a disposição da vítima, é atencioso. O encontro amável, no entanto, tem um propósito desagradável e inevitável, como é possível entender o “lamento” de capitão Feeney ao explicitar seu real interesse. O discurso do bandido é o de legitimar sua ação. A fala gentil do criminoso faz “suavizar” a violência²⁵ que acompanhamos na seqüência.

²⁴ TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*. op. cit, p. 63

²⁵ É curioso notar a construção visual dessa cena para compreendermos a sugestão de violência que ela nos propõe. Trata-se de uma estreita estrada interrompida por um tronco de madeira e que, antes dele, um homem está de costas. Ao se virar, vemos que se trata de capitão Feeney. Ele está armado com duas pistolas. Em seguida, surge o filho de Feeney sobre um cavalo e armado de uma pistola. Há toda uma construção visual que nos sugere a assimetria na relação entre Redmond e os bandidos, seja no fato do protagonista estar sobre o cavalo e o capitão Feeney não, seja no porte de armas. Assim, poderíamos sugerir que a violência pode ser o emprego de força distribuída de forma desproporcional entre as partes.

Porém, nos chama a atenção para a expropriação de bens, ressaltada pela “bondade” do assaltante em deixar as botas com a vítima, itens que em outras ocasiões seriam tomados. Sua ação não guarda grande diferença do saque do exército a uma aldeia, em que os soldados levam animais enquanto os aldeões vêem suas casas se consumirem em chamas. Ambas as ações serão justificadas, numa tentativa de legitimação, no entanto, podem ser consideradas moralmente condenáveis. Não por acaso, na seqüência do assalto e na do alistamento de Redmond no exército ouvimos o som de tambores. E a flauta suave que acompanha o encontro entre Redmond e capitão Feeney também pode ser interpretada em paralelo àquela que soa na marcha do exército inglês em outra seqüência adiante.

A associação entre coerção e capital também nos ajuda a pensar no personagem Quin, quando este diz que é um inglês e um homem de posses, declaração com tom imperialista, pois a idéia de possuir algo pode tanto se referir a capital quanto a territórios. O tema do imperialismo é sugerido também na cena da aula, em que Bullingdon e Bryan irão brigar por um lápis. A disputa é um cabo de guerra pela Europa. Com a África ao fundo, Bullingdon dará palmadas no menino, enquanto ouvirá que não deveria jamais tocar a mão naquela criança como se esta fosse a América que compõe o cenário às suas costas.

A declaração de que Quin é um homem de posses é feita quando é anunciado o seu casamento com Nora. A união é arranjada para que a família de Nora obtenha uma certa soma de dinheiro. A relação entre os dois é selada por um beijo. A questão da dominação masculina retorna aqui. Nesta cena, é o homem que se coloca numa posição superior à mulher. Quin coloca um braço em sua cintura, a outra sobre o ombro de Nora, se curva lentamente em direção a ela e a beija. Ouvimos suspiros e exclamações encantadas das pessoas que estão à mesa. Dado para satisfazer essa platéia, o beijo transmite a sensação de encenação, teatralidade.

Os cenários contribuem para acentuar as diferenças. Quin está à mesa com outras pessoas. É um ambiente de socialização. Ao fundo, vemos uma grande tela pintada, o que nos remete à idéia de “cultura”. É em um mundo que sugere sociedade e produção humana que Quin dará seu beijo. Talvez poderíamos acrescentar que é um mundo marcado pela racionalidade, pois o beijo dado parece desprovido de afetividade. O próprio laço matrimonial que é estabelecido por dinheiro, e não por questões afetivas, reforçam essa impressão.

E por isso, nesse filme, não vejamos os duelos, em um primeiro momento, como atos de violência.

O cenário do jogo entre Nora e Redmond tem plantas e paredes formadas por pedras, o que nos faz pensar em natureza. O espaço reduzido do lugar e as gotas de chuva que molham a janela produzem o feito de isolamento e privacidade. Redmond é inserido sob o registro do privado, da intimidade e da afetividade, como a menção ao “primeiro amor” logo no início da seqüência nos deixa perceber.

Essas diferenças permitem refletir sobre a natureza da violência que vemos no filme. As poucas imagens que podemos tomar como violentas são protagonizadas por Redmond. A primeira, quando ele atira a taça no rosto de Quin e a segunda, quando ele espanca lord Bullingdon. Também aqui o cenário nos sugere cultura, com lady Lyndon ao piano acompanhada de um pequeno grupo de músicos, e um ambiente social, com a platéia que ouve o concerto.

A atitude agressiva de Redmond é uma ação impulsiva nos dois casos. É uma expressão da emotividade do personagem. Essa violência é constituinte do ser humano, faz parte de seus instintos. Assim como o filme sugere a violência como inerente ao Estado, que se materializa no exército, ela também pode ser compreendida como uma das características que compõem a estrutura emocional do homem.

O duelo apresentará outras diferenças entre os dois pretendentes de Nora. O capitão é um militar, portanto, alguém que deve lealdade ao rei; sua farda é uma imagem de força e coerção. O opositor é um *esquire* ou *squire*, em inglês arcaico, como nos parece mais apropriado neste caso. Ser um *squire de Barryville* pode ser compreendido como ser um escudeiro, alguém imediatamente abaixo do cavaleiro na hierarquia feudal, que defende um feudo ou um clã²⁶.

²⁶ A referência a *squire* pode nos ajudar a fazer uma curiosa distinção entre os personagens. Capitão Quin seria um nome associado a um Estado já consolidado, enquanto o *squire* Redmond estaria mais próximo de um período feudal. Assim, talvez poderíamos apontar Quin como um representante de um estágio histórico posterior àquele personificado por Redmond. Nesse momento, numa leitura historicista, Quin estaria associado a forças mais “progressistas” que Redmond. Isso se refletiria também nos laços que os dois tentarão firmar com Nora. O matrimônio não seria estabelecido por uma “afetividade” individual, mas através de laços sociais mediados pelo dinheiro. Lembremos Simmel quando diz: “Mas a organização dos casamentos que vem à luz com a compra das mulheres representa um imenso progresso diante das condições mais grosseiras do rapto nupcial, ou ainda diante dessas relações sexuais de todo primárias, que não conheciam, sem dúvida, a promiscuidade absoluta, mas ignoravam, muito provavelmente também, a firme referência normativa que a compra socialmente regulada proporciona”. (SIMMEL, Georg. O Papel do Dinheiro nas Relações entre os Sexos. In _____. *Filosofia do Amor*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 42.)

Redmond, enquanto *squire*, é alguém responsável pela defesa de Barryville, talvez o clã da família Barry. O militar Quin é aquele que pode empregar a força em defesa do Estado. Nos dois casos lidamos com representantes do uso legítimo da violência.

Outros desdobramentos são possíveis. Segundo o dicionário “The American Heritage College”, *squire* se refere ao homem que presta serviço de companhia a uma mulher, um *gentleman*. *Gentle*, segundo o mesmo dicionário, pode ser traduzido como suave (um toque suave), dócil (um cavalo dócil). Ouvimos o narrador dizer que Redmond é de uma *genteel family*. A palavra *genteel* pode ser traduzida como bem-nascido, mas também como polido.

Após o duelo, descobriremos que o tiro desferido por Redmond era o de uma bala de estopa, incapaz de ferir fisicamente o oponente. Porém, é a honra que sai maculada desse conflito. Busquemos as palavras de Nietzsche para nos ajudar a compreender o que está em jogo em um duelo:

A favor das questões de honra e dos duelos pode-se dizer que, se alguém é suscetível a ponto de não querer viver se fulano ou sicrano diz ou pensa isto ou aquilo sobre ele, tem o direito de deixar a coisa ser resolvida pela morte de um ou do outro. Sobre o fato de ele ser tão suscetível, não há o que discutir; nisto somos herdeiros do passado, da sua grandeza. Havendo um código de honra que admite o sangue no lugar da morte, de maneira que após um duelo segundo as regras do coração é aliviado, isto é um grande benefício, pois de outro modo muitas vidas humanas estariam ameaçadas.²⁷

Apesar de uma primeira impressão de vitória, Redmond é o real derrotado, não com a entrega de sua vida, mas com a sua desonra. Após o duelo, Redmond deverá abandonar a localidade como um fugitivo. Ao descobrir a farsa, saberá que capitão Quin continua vivo e que se casou com Nora. A morte seria um desenlace mais honroso do que a sobrevivência de tal modo. A derrota de Redmond será “moral”, ou seja, seus valores terão sido vencidos por aqueles associados ao dinheiro, simbolizados aqui pelo capitão Quin²⁸.

²⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo, Cia. De Bolso, 2005, p. 192, #365.

²⁸ Após o desenlace desse duelo, ouviremos mais uma vez *Sarabande*. Este tema será recorrente ao longo do filme. De momento, talvez seja interessante sugerir que ele está associado à idéia de morte, seja por meio do duelo ou por um acidente de cavalo, no caso do filho de Redmond.

O duelo, que serviria para a lavar a honra ofendida pela morte do oponente, se mostra uma farsa. Porém, é o dinheiro que se sobressai. Vemos que não se trata mais de uma questão de honra. O que prevalece é o dinheiro, símbolo do capital. É ele que se torna parâmetro para as relações que vão se estabelecer a partir de então, como apontaremos adiante.

Se a proposição nos parece ainda um pouco prematura, ela será melhor perceptível ao final. Após o duelo com Lorde Bullingdon, Redmond sobreviverá, porém terá uma perna amputada. Também será essa derrota que o fará perder todas as suas posses. Apoiado em muletas, será a figura de alguém abatido moralmente. E talvez o golpe final para a derrocada do personagem seja a última cena, em que vemos Lady Lyndon assinando uma nota promissória para Redmond, como se agora fosse invertido o papel de provedor financeiro. Não mais o homem, mas a mulher.

O cenário desse duelo nos mostra uma árvore frondosa com a copa carregada no lado do jovem Redmond, enquanto o capitão se posiciona sob outra em que restam apenas o tronco, os galhos e poucas folhas, o que faz com que tenha uma aparência outonal. No começo desta sequência, vemos a preparação das pistolas. A do militar tem o cano apontado para baixo, enquanto a de Redmond está empunhada. A sugestão fálica e a vegetação viçosa contribuem para que se veja Redmond como alguém vinculado à fertilidade. De fato, ele é o único personagem que vemos em sequências com alguma carga erótica.

O desenlace do duelo obriga Redmond a fugir antes da chegada da polícia, o que nos revela o caráter de infração das leis do Estado por parte dos duelistas. Os participantes são um militar e um *squire*, que podemos tomar como “guardiões das próprias leis que ameaçavam punir qualquer pessoa física que violasse o monopólio estatal da violência”²⁹. Nas palavras de Elias, é exatamente por isto que os “órgãos executivos do poder estatal, como a polícia, não eram mobilizados contra esses transgressores da lei”³⁰. Com essa atitude, eles estavam “proclamando o seu próprio monopólio do uso da violência”³¹.

A tradição do combate singular como meio de resolver disputas remonta ao tempo em que os governantes centrais do Estado estavam empenhados em

²⁹ ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1997, p. 59.

³⁰ ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 59.

³¹ ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 58.

pacificar a área sob seu mando, e em restringir o direito ao uso da força física nessa área a si próprios e a seus representantes.³²

Este duelo, portanto, possui relação com a consolidação do Estado e não com a sua desagregação, assim como em *Barry Lyndon* é o evento que permitirá Quin se unir a Nora e não o contrário.

Depois do conflito, a próxima cena que veremos relacionada com ingleses será o exército, a imagem de um Estado consolidado, pois agora Redmond veste também a farda vermelha em meio a outros militares, o que nos passa a sensação de unidade e coesão. Nesse aspecto, podemos entender o duelo como conflito na acepção de Simmel. Ele nos diz que “o conflito está assim destinado a resolver dualismos divergentes; é um modo de conseguir algum tipo de unidade, ainda que através da aniquilação de uma das partes conflitantes”³³. Unidade entendida não como “resultado da subtração dos dois”³⁴, mas como “o consenso e a concordância dos indivíduos que interagem, em contraposição a suas discordâncias, separações e desarmonias”³⁵ e também como “a síntese total do grupo de pessoas, de energias e de formas, isto é, a totalidade suprema daquele grupo, uma totalidade que abrange tanto as relações estritamente unitárias quanto as relações duais”³⁶.

A cena seguinte que guarda algum traço de violência será o combate entre Redmond e o soldado Toole. Dessa vez mediada pelo Estado, a luta é a resolução de uma divergência que ainda mascara algum traço de violência. Ela é construída com câmera na mão, como a cena do espancamento de lorde Bullingdon, condenado pela sociedade. É um momento de desarmonia visual que contrasta com o equilíbrio de todo o resto do filme. A luta é a manifestação de uma violência “civilizada”, que lembra um esporte e que surge após o duelo de Quin e Redmond, após a “consolidação do Estado”. Norbert Elias nos lembra que:

A emergência do desporto como uma forma de confronto físico de tipo relativamente não violento encontrava-se, no essencial, relacionada com um raro desenvolvimento da sociedade considerada sob a perspectiva

³² ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 58.

³³ SIMMEL, Georg. A Natureza Sociológica do Conflito. In: *Georg Simmel: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1983, p. 122.

³⁴ SIMMEL, Georg. A Natureza Sociológica do Conflito, op. cit, p. 125.

³⁵ SIMMEL, Georg. A Natureza Sociológica do Conflito, op. cit, p. 125.

³⁶ SIMMEL, Georg. A Natureza Sociológica do Conflito, op. cit, p. 125.

global: os ciclos de violência abrandaram e os conflitos de interesse e de confiança eram resolvidos de um modo que permitia aos dois principais contendores pelo poder governamental solucionarem as suas diferenças por intermédio de processos inteiramente não violentos, e segundo regras concertadas que ambas as partes respeitavam.³⁷

No duelo seguinte, a disputa de esgrima que resolverá o atrito entre o endividado aristocrata francês e o protagonista endinheirado, também poderemos ver como um esporte e que nada mais apresenta de violento, pois o florete não fere o adversário e as regras são obedecidas. Diz Elias que:

A forma popular de luta só assumiu as características de um “desporto” quando se verificou a conjugação entre o desenvolvimento de maior diferenciação e, de certo modo, de formas mais estritas de um conjunto de regras, e o aumento de proteção dos jogadores quanto aos graves danos que podiam advir dos confrontos.³⁸

É de uma violência como força criadora que Kubrick lida no filme. Ela está associada à formação do Estado e também às transformações sociais e culturais, como a cena do boxe sugere. A luta surge como estopim da desavença sobre uma caneca suja, engordurada, que Redmond pretende trocar por outra limpa. O soldado Toole ironiza e será provocado devido à sua covardia diante de sua esposa lavadeira, que bateria nele com as toalhas que lava. É uma oposição construída sobre o modo de lidar com a higiene e o asseio, um conflito de sensibilidades em que o jovem Barry sairá vitorioso. Poderíamos acrescentar que se trata do embate entre a “velha” e a “nova” sensibilidade. Toole, que aparenta ter mais idade que Redmond, tem os cabelos louros cacheados em comum com o protagonista, porém com a barba para diferenciá-lo. Adiante, a única cena que veremos Redmond lidando com sua higiene pessoal será justamente fazendo a barba³⁹.

³⁷ ELIAS, Norbert. *A Busca da Excitação*. Lisboa, Difel, 1985, p.49.

³⁸ ELIAS, Norbert. *A Busca da Excitação*, op. cit., p.42.

³⁹ A barba também pode ser vista como símbolo de virilidade, como na cultura árabe. No filme, o momento em que Redmond raspa seu rosto é o primeiro sinal da perda de potência do protagonista, que receberá a notícia do acidente de seu filho.

Trata-se de uma mudança nos padrões de comportamento e higiene que poderíamos colocar como reflexo de um processo civilizador, numa interpretação apoiada em Norbert Elias.

A luta é um momento de passagem, o início da marcha civilizadora de Redmond. A seguir, o narrador dirá que o treinamento de Barry continuou e logo se transformou em um soldado completo, que veremos em combate na batalha que se segue.

Grogan, militar conciliador, racional, afável e líder da marcha, é atingido e levado a um ponto escuro do campo que contrasta com o campo aberto e claro por onde seguiam os soldados. O terreno é uma vala ou um canal onde vemos alguns corpos de outros combatentes ingleses. A lama dá um aspecto inóspito ao local. É uma rara cena em que vemos alguma imagem relacionada à sujeira neste mundo asséptico de *Barry Lyndon*. Quando os dois chegam ao local, ouvimos tiros e gritos, que indicam um combate corpo a corpo.

Entre um momento e outro, vemos que aquela que esconde um conflito corpo a corpo é a que mais se aproxima de uma idéia de violência. Por isso a violência que enxergamos do filme é aquela da briga de Redmond com lorde Bullingdon, que, por sua vez, guarda semelhança com a luta de boxe.

Neste processo civilizador, é preciso afastar-se do contato físico para se distanciar da violência. Do corpo a corpo do boxe, do toque do florete aos passos que separam Redmond de lorde Bullingdon no duelo final, a violência vai se afastando do corpo, como uma praga que deve ser evitada. Ela é contagiosa e impura, nos dirá René Girard:

Dois homens travam uma luta corporal: talvez o sangue corra. Esses homens já são *impuros*. Sua impureza é contagiosa e quem permanecer a seu lado corre o risco de envolver-se na disputa. Só há um meio seguro de evitar esta *impureza*, ou seja, o contato com a violência, o contágio desta violência: afastar-se.⁴⁰

Elias, por sua vez, lembra que “é altamente característico do homem civilizado que seja proibido por autocontrole socialmente inculcado de, espontaneamente, tocar naquilo que deseja, ama, ou odeia”⁴¹.

⁴⁰ GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, p. 42

⁴¹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, p. 200

“Soldado completo”, o civilizado Redmond partirá para a batalha, em que veremos outras oposições para compor a idéia de civilização. O cenário de guerra é sugestivo, porém, é importante notar que apenas os franceses atiram. Os ingleses marcham, mas encontrarão os adversários obstruindo uma estrada por onde o exército deseja passar, construindo um outro contraste entre figuras que se movem e as estáticas. Mais que se mover, a idéia é de progressão em direção a um objetivo definido, o que sugere progresso⁴², palavra que se confunde com civilização, quando este designa processo⁴³. A bala que atinge Grogan o tira do campo de batalha e o leva a um cenário que, com o som dos tiros e gritos, lembra uma trincheira da Primeira Guerra Mundial⁴⁴. Aqui a oposição pode ser batizada de barbárie⁴⁵.

Depois da batalha, Redmond decide desertar, imbuído agora por um ideal pacifista. Assim, é significativo vê-lo buscar baldes d’água em meio às fogueiras que aquecem os soldados. Ao chegar no rio, se depara com uma cena inusitada. Dois ingleses estão n’água, próximos à margem de um rio com um longo canal até o lado oposto, em que uma vegetação abundante se encontra. A posição em que eles estão sugere a imagem da Grã-Bretanha vista da margem do continente europeu com uma América ainda selvagem do outro lado. Um soldado está diante do outro e guardam alguma semelhança física. Um deles fala de uma missão que apenas ele pode executar e o outro diz compreendê-lo.

Redmond tomará os pertences do soldado e partirá. É quando ele encontrará Lischen. Como dissemos acima, é o momento que se anuncia a fase prussiana do filme e que contará a formação do Estado alemão. Redmond irá conquistar o coração de Lischen, “que era como de muitas das cidades vizinhas que foram invadidas muitas vezes antes”, uma sugestão da fragmentação do povo germânico. O *ich liebe dich*⁴⁶ de Lischen por um homem de farda

⁴² Cf. COMTE, Augusto. Organização da Revolução. In: _____. *Discurso sobre o Espírito Positivo*. São Paulo, Edusp, 1976, p. 69 – 70.

⁴³ Cf. STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 15.

⁴⁴ O caminhar dos soldados, todos uniformizados e em ritmo uniforme, tornando-os indistinguíveis um do outro, nos sugere impessoalidade, que também podemos identificar na linha de soldados franceses enfileirados. Seja em que ponto de vista nos apoiarmos, veremos o inimigo sempre à distância. Assim, eles serão menos mortos do que desmaterializados. Adoto essa expressão de Paul Virilio quando ele se refere à guerra de trincheira na Primeira Guerra Mundial: “Muitos ex-combatentes de 1914 me disseram que, se mataram os inimigos, jamais souberam em quem atiraram, porque a partir dessa guerra outros eram encarregados de olhar em seu lugar. Esta região abstrata, que Apollinaire descreveu com precisão como o lugar de um desejo cego e sem direção, os soldados conheceram somente pela trajetória dos tiros (...) Na defasagem inesperada da visão indireta, o soldado tem menos a sensação de ser destruído do que de ser desrealizado, desmaterializado, de perder bruscamente todo o referencial sensível em benefício de uma exacerbação dos sinais visíveis” (VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta, 1993, pp. 28-29).

⁴⁵ Cf. STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 37.

⁴⁶ Expressão em alemão que significa “eu te amo”.

inglesa é um paralelo à união de Nora com Quin. Mas a missão de Redmond é tão somente voltar para casa. É uma missão de paz, que contrasta com os criminosos recrutados pelo exército prussiano e pelo capitão Potzdorf e seus soldados, todos se dirigindo na direção contrária a Redmond, o que também sugere que eles estão se encaminhando à casa de Lischen.

Potzdorf pega uma estrada que também é caminho a Bremen, a mesma cidade da missão citada no rio. Ou seja, seu destino não se difere muito daquele do soldado inglês. O cavalo branco do homem que comanda o exército da Prússia é de lembranças napoleônicas. Sabemos que a unificação da Alemanha veio “montada” nas guerras travadas por Napoleão e o Congresso de Viena foi um impulso para a unificação germânica no século XIX. O animal é um personagem secundário que vai assombrar as cenas dos açoites contra o soldado desobediente e na marcha de um exército abatido e fragmentado. Ao qualificá-lo como pior do que o inglês, o narrador incita o espectador a uma comparação. “Formado por homens dos mais baixos níveis da humanidade”, o regimento prussiano em nada lembra o altivo e coeso regimento inglês. Se este era conciliador e arbitrava as desavenças entre seus comandados, o prussiano é opressor e punitivo. É uma comparação pautada em dois exércitos, mas também em duas nações que surgiram em contextos diferentes.

O episódio prussiano também sugere o tema do anti-semitismo. Quando Redmond é premiado pela atitude heróica ao salvar Potzdorf, o coronel dirá que ele é um soldado elegante e de boa formação, mas é licencioso, indolente, inescrupuloso e má influência para os homens. O soldado lembrará que nunca teve amigo ou protetor, expressões que ouvimos de capitão Grogan. Na cena com o militar inglês, descobrimos que os Barry são agregados dos Brady e que Nora se engraçou com vários homens e perdeu todos. Os personagens irlandeses são aqueles que não possuem raízes, sutil indicação da equiparação entre eles e os judeus.

Chevalier de Balibari é um irlandês e um exilado, alguém expulso de sua pátria. O rosto carrega uma maquiagem densa que o torna extremamente branco, complementado pelo toque de estranheza do tapa olho que cobre sua vista direita. O conjunto forma uma máscara um tanto caricata. Redmond também não consegue dissimular sua origem. Com Lischen, identifica-se como Jonathan Fakenham⁴⁷, mas, ao final, desmascara-se. O mesmo acontecerá

⁴⁷ Notemos que o próprio sobrenome identifica a falsa identidade de Redmond ao conter a palavra “falso” (fake).

diante de Chevalier. Um dos motivos de sua falsa identidade ser descoberta por Potzdorf é o batismo com um nome irlandês, que o militar classifica como ridículo, a um dos personagens de suas mentiras. Redmond sempre se revela. Hannah Arendt escreve que “não era fácil deixar de se assemelhar ao “judeu” e permanecer judeu; fingir não ser como os judeus e, contudo, demonstrar com suficiente clareza a sua judeidade”⁴⁸. Chevalier será espionado pela polícia por ser suspeito de ser espião, alguém que esconde sua identidade, assim como seria Redmond.

A partida do único personagem francês do filme, um nobre que sua nacionalidade nos permite associá-lo ao antigo regime, nos ajuda a compreender a figura de Chevalier. Ele aposta suas fichas e perde. Sem crédito, pedirá algum ao Chevalier, que lhe concederá. Jogará de novo e, mais uma vez, será derrotado, porém, desta vez, veremos que o dono da banca tirou uma carta da manga. Após esta nova derrota, o jogador dirá que está cansado, como se ocupasse parte substancial de seu tempo com a ocupação improdutiva. Abandona a mesa, mas não sem antes assinar uma promissória sobre a dívida que contraiu. Aqui notamos mais uma indicação da judeidade do Chevalier, que é um prestador de dinheiro, papel comum aos judeus a partir do fim do século XVII⁴⁹.

Toda a construção deste raciocínio é apoiada essencialmente em discretos jogos de palavras, mas nenhuma menção parece mais paradigmática que o nome Potzdorf⁵⁰. Dorf, cidade em alemão, e potz, que em hebraico se refere ao pênis e é utilizado como uma ofensa, dão o tom da imagem que é proposta. É este nome que faz parte do exército e também da polícia. Segundo Norbert Elias, a expansão de modelos militares em setores da classe média alemã é referência para se compreender o nacional-socialismo alemão e a ascensão de Hitler⁵¹.

Identificar o afrancesado Chevalier como alguém que fala bem o francês e o alemão é uma sugestiva forma de lembrar dois episódios contundentes de anti-semitismo: o caso Dreyfus e a experiência nazista. Se a associação entre os Potzdorf e Chevalier é arquitetada para se referir aos nazistas, a morte dos soldados civilizadores ingleses, que tombam executados pelos franceses, não é muito diferente do extermínio dos judeus em campos de

⁴⁸ ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo I – Anti-semitismo, Instrumento de Poder*. Rio de Janeiro, Editora Documentário, 1979, 2ª ed., p. 102.

⁴⁹ ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo I – Anti-semitismo, Instrumento de Poder*, op. cit., p. 31.

⁵⁰ No livro, o nome surge com dois “f”, o que, a meu ver, indica que a alteração feita no filme tem como finalidade gerar a interpretação dúbia, mesmo que a grafia só surja nos créditos finais. (cf. THACKERAY, W.M. *Barry Lyndon*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976).

⁵¹ Cf. ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 15-31.

concentração⁵². Ambos são apenas mortos, simples assim, como *homo sacer*. Segundo Giorgio Agamben:

O hebreu sob o nazismo é o referente negativo privilegiado da nova soberania biopolítica e, como tal, um caso flagrante de *homo sacer*, no sentido de vida matável e insacrificável. O seu assassinato não constitui, portanto, como veremos, nem uma execução capital, nem um sacrifício, mas apenas a realização de uma mera “matabilidade” que é inerente à condição de hebreu como tal. A verdade difícil de ser aceita pelas próprias vítimas, mas que mesmo assim devemos ter a coragem de não cobrir com véus sacrificiais, é que os hebreus não foram exterminados no curso de um louco e gigantesco holocausto, mas literalmente, como Hitler havia anunciado, “como piolhos”, ou seja, como vida nua. A dimensão na qual o extermínio teve lugar não é nem a religião nem o direito, mas a biopolítica.⁵³

A cena do duelo em que a dívida do nobre será cobrada opõe, mais uma vez, Redmond a um francês, como na batalha campal. Hobsbawm nos lembra que essa rivalidade dominou a maior parte do século XVIII e também “foi o conflito entre os velhos e os novos regimes”⁵⁴. A Inglaterra, o novo regime, sempre prevaleceu, com exceção da guerra de independência dos EUA. Redmond também vencerá o nobre.

Em *Barry Lyndon*, os franceses são derrotados nas disputas pessoais. Em cena de outra batalha, o exército da França ataca os prussianos concentrados em uma fortificação, como que acucados e cercados em seu próprio território. Os invasores mostram seu poderio

⁵² Michel Foucault argumenta que o racismo é a condição de aceitabilidade de tirar a vida numa sociedade de normalização. Diz ele: “A função assassina do Estado só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo” (FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 306). Talvez possamos traçar um paralelo entre o racismo e o duelo. Em ambos os casos, a existência de um está vinculada ao extermínio do outro. Retomemos Foucault: “Com efeito, que é o racismo? É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer”. (FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*, op. cit., p. 304).

⁵³ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002, p. 121.

⁵⁴ HOBSBAWM, Eric. J. *A Era das Revoluções – 1789-1848*, op. cit., p. 46.

destruidor pelos estragos que observamos na construção e que terminará por atingir o capitão Potzdorf.

Os alemães possuem um histórico de fragilidade militar⁵⁵, mas, se atentarmos aos confrontos, notaremos que as guerras efetivamente travadas são todas francesas e os duelos, ingleses. Charles Tilly observa que “à medida que o mundo se tornou mais belicoso, a violência entre as pessoas que se acham fora da esfera do estado declinou de maneira geral”⁵⁶. E acrescenta a seguir: “No mundo, em sua maior parte, a atividade dos estados criou um notável contraste entre a violência da esfera estatal e a relativa não-violência da vida civil fora do estado”⁵⁷. Pelo filme, temos a impressão de que são estas as respectivas contribuições francesa e inglesa para o mundo.

O fim da guerra também introduz a cidade como novo cenário. O processo de urbanização pode ser condensado em uma única imagem: uma larga avenida em que carruagens circulam, como prenúncio de um vindouro Henry Ford, margeadas por árvores simetricamente podadas e com construções dos dois lados da via.

O jardim urbano geometricamente construído é o ambiente onde Redmond encontrará e se interessará por lady Lyndon, um cenário totalmente distinto daquele do “primeiro amor”. Ali, as plantas surgiam desordenadamente e cresciam naturalmente. As paredes rugosas misturavam metal e pedras. São distinções visuais que também revelam a passagem do emotivo e impulsivo jovem para o racional e comedido homem maduro. Indicam a mudança de interesse do jovem: não mais o amor, mas agora a ascensão social por meio do acúmulo de capital, personificado na figura de lady Lyndon. Como nos diz Simmel, “a economia monetária e o domínio do intelecto estão intrinsecamente vinculados. (...) Todas as relações emocionais íntimas entre pessoas são fundadas em sua individualidade, ao passo que, nas relações racionais, trabalha-se com o homem como com um número, como um elemento que é em si mesmo indiferente”⁵⁸.

Em outro enfoque, o amadurecimento de Redmond, numa interpretação apoiada em Norbert Elias, pode ser visto como o resultado do desenvolvimento do monopólio da força física, como vemos da passagem do militar ao policial Potzdorf, e do fim da guerra. Escreve Elias:

⁵⁵ Cf. ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 20.

⁵⁶ TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*, op. cit, p. 124.

⁵⁷ TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*, op. cit, p. 125.

⁵⁸ SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, p. 15.

À medida que mudava a estrutura das relações humanas, as organizações monopolistas de força física se desenvolviam e o indivíduo se resguardava do impacto das rixas e guerras constantes e passava a sofrer as compulsões mais permanentes de funções pacíficas baseadas na aquisição de dinheiro ou prestígio, a manifestação de sentimentos também foi gravitando, aos poucos, para uma linha intermediária. As oscilações no comportamento e nos sentimentos não desapareceram, mas se abrandaram. Os picos e vales se tornaram menores, e menos abruptas as mudanças.⁵⁹

A conquista de lady Lyndon por Redmond se dará em um jogo, em que o protagonista deixará alguns créditos sobre a mesa, que serão tomados pela lady. É uma jogada que causa surpresa ao reverendo Runt, que mantém suas fichas nas mãos. É a figura da Igreja que primeiro percebe o vínculo erótico que se estabelece entre Redmond e lady Lyndon. Mas também é um vínculo que se estabelece por meio do dinheiro. Serão os créditos que são dados por Redmond que formam o primeiro contato entre os dois. Trata-se da amorabilidade do dinheiro criando vínculos que talvez imaginássemos que fossem se estabelecer por valores afetivos e morais, e, nesse sentido, podemos compreender o espanto do reverendo.

Na seqüência, vemos sir Charles em uma mesa de jogo quando chega Redmond. O nobre dirá ao recém-chegado que ele quer *step on my shoes*, que poderia ser traduzida como “tomar o meu lugar”. É uma rica expressão para um personagem paralítico e que se locomove em uma cadeira de rodas, uma imagem que lembra um trono e também a impotência de Charles⁶⁰.

Nesta primeira parte, uma das marcas visuais de Redmond é sua mobilidade. Ele esteve caminhando ou cavalgando na maior parte do tempo e raras vezes o vimos parado. A idéia de mobilidade não esteve presente apenas no aspecto físico, mas também na adesão imediata de Redmond a qualquer “valor” que se manifestasse. Ora soldado inglês, ora prussiano, ora espião, ora lacai daquele que deveria ser espionado por ele, Redmond é um personagem amoral.

⁵⁹ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993, p. 200.

⁶⁰ É uma imagem que Kubrick já utilizara em *Laranja Mecânica* quando identificava a impotência do escritor subversivo atacado por Alex.

Ao final da primeira parte, ouviremos Redmond justificar sua aproximação de lady Lyndon como uma sugestão do reverendo Hunt, pois ela seria conhecedora de assuntos religiosos. No início da segunda, a primeira cena que veremos será a de um casamento. Aqui se anuncia o que se sucederá na metade final do filme: a trajetória do protagonista para tentar se tornar um ser moral aceito naquela sociedade.

Entre uma seqüência e outra, a história é interrompida com a apresentação de uma tela negra com a palavra intervalo escrita. É um subterfúgio pouco usual no cinema moderno. Porém, ela faz ressaltar a diferença entre a primeira e a segunda parte. E a teatralidade da metade final do filme é, a meu ver, o aspecto que mais se destaca em relação à primeira. Nesse sentido, iniciá-la com um casamento⁶¹, nos faz pensar em uma “encenação” da união entre o homem e a mulher perante Deus.

A “brancura” do rosto dos noivos e convidados pode ser compreendida como identificação de limpeza e igualmente de representação⁶², uma maneira de ilusão. No teatro mágico no aniversário de Bryan, por exemplo, todos da platéia estão com a face muito alva, inclusive a senhora Barry, e exceto Redmond. Aqui podemos compreender a sensação de que a parte dois se estrutura como um teatro e de que Barry Lyndon é muito mais uma máscara da civilização⁶³ que Redmond tentará utilizar sem jamais conseguir.

Nessa proposição sobre o termo civilização, o cenário é uma importante fonte para análise. Na primeira parte, vimos cenários inicialmente rústicos e depois urbanos. Após o casamento, a carruagem leva os Lyndon para algum ponto que nos lembra o interior do país, porém, o local com construções sofisticadas não pode ser considerado rural. O trabalho do homem está em equilíbrio com a natureza, em uma coexistência harmoniosa.

O natural, assim “urbanizado” e “polido”, é compatível com a civilidade, e já não comporta os elementos de agressividade inseparáveis da idéia que se

⁶¹ A data da sua realização, 15 de junho de 1773, é dita como uma informação gratuita. Porém, vinte anos depois, a data marcará a instituição do Comitê de Salvação Pública, formada por Robespierre e os *sans-culottes* na fase mais radical da Revolução Francesa. Esse pode ser um dos dados a serem analisados em *Barry Lyndon* para compreender sua relação com o tema da revolução. Também podemos analisar sob o viés da política, tendo em mente que Redmond sempre se coloca à esquerda nos duelos, com exceção do duelo final, quando o vemos à direita. Também será o único duelo no filme que ele se posicionará como o detentor de capital, em uma posição de poder ligeiramente superior que a do seu oponente.

⁶² Cf. VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*. Lisboa, Fragmentos, 1988, p. 70.

⁶³ Cf. STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 11 – 85.

faz do indivíduo “rústico” (antônimo de “urbano”) ou “grosseiro” (antônimo de “polido”).⁶⁴

A banheira instalada no quarto também mostra a parte dois do processo civilizador de *Barry Lyndon*. O século XVIII trouxe a generalização do banho como novidade. Antes tida como um elemento invasivo que causava inchaços no corpo, a água agora tem papel utilitário e Georges Vigarello identifica a mudança com a instalação de banhos públicos naquele período. “Os estabelecimentos do fim do século, com os seus requisitórios ou os elogios que suscitam, revelam sobretudo a existência de uma prática”⁶⁵ agora relacionada à higiene do corpo.

Assim, o banho instala-se lentamente nas práticas da *elite*, já mesmo no fim do século XVIII. A sua presença é simultaneamente limitada e real. Esta presença torna-se mais “utilitária”. O papel da água é mais “funcional”, ou mesmo mais “neutro”. Parece firmar-se uma familiaridade circunscrita.⁶⁶

O banho, que carrega a simbologia da regeneração e purificação, como vimos⁶⁷, é o momento em que Redmond pedirá perdão à lady Lyndon. Ele marca um recomeço, um renascimento do protagonista, agora como ser moral. Como tal, Redmond desempenhará papel de vigilante do comportamento de lorde Bullingdon, submetendo-o a castigos físicos.

A seguir ao banho da condessa, veremos Redmond escolhendo um casaco costurado com fios de prata no mais nobre veludo. O vestuário é outro parâmetro para a questão da higiene, porém entendido como aparência, que desempenha um papel fundamental. Ser limpo, a partir do século XVII, se confunde com o aparato que se usa. “De tanto qualificar um exterior requintado, a palavra “limpeza” qualifica também a distinção. (...) A ausência de adereços pode agora ser denunciada como falta de higiene”⁶⁸.

⁶⁴ STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 57.

⁶⁵ VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*, op. cit., p. 127.

⁶⁶ VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*, op. cit., p. 127.

⁶⁷ BRUNI, José Carlos. *A Água e a Vida*, op. cit., p. 62

⁶⁸ VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*, op. cit., p. 68.

A valorização do aspecto da vestimenta amplia-se, moda e limpeza acabam por se confundir. A higiene residia no tecido e integra uma arte da representação, melhor exemplificada na sociedade da corte.

Não se trata apenas de oferecer sinais vestimentares ostensivos. Trata-se de cultivar, quase conscientemente, uma prática de ilusão. A arte da corte é claramente uma arte da representação.⁶⁹

A sequência da compra do casaco retoma a questão da violência sob um novo viés. Um safanão com uma delicada luva lembra do silêncio de lorde Bullingdon. É então que ele dirá que jamais esqueceu seu pai, ao contrário da mãe. São palavras que desencadearão o açoite. O silêncio desencadeia um “pequeno” castigo enquanto a palavra é o estopim de outro “maior”. A violência, no mundo civilizado, está associada ao verbo. São falas que detonam a luta entre Toole e Redmond e será esta mesma chama incendiária que serve de estopim à briga no concerto de lady Lyndon. É uma transformação que nos faz lembrar Elias, quando diz que

As técnicas militares deram lugar às técnicas verbais do debate feitas de retórica e de persuasão, a maior parte das quais exigia mais contenção geral, identificando de modo nítido esta mudança com um avanço da civilização. Foi esta alteração, a maior sensibilidade quanto à utilização da violência, que, refletida nos hábitos sociais dos indivíduos, encontrou também expressão no desenvolvimento dos seus divertimentos.”⁷⁰.

O açoite a Bullingdon lembra o castigo ao soldado prussiano. Porém, enquanto esse tinha as costas marcadas como sinal físico da violência, Bullingdon, que se sentirá humilhado por ter sido castigado por alguém que ele considera uma figura paterna ilegítima, será marcado moralmente. O cenário repleto de estantes com livros nos remete à idéia de educação e

⁶⁹ VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*, op. cit., p. 69.

⁷⁰ ELIAS, Norbert. *A Busca da Excitação*, op. cit., p.59.

cultura. O castigo visa corrigir o comportamento de Bullingdon. Ele serve como educação moral do indivíduo.

O espancamento de lorde Bullingdon a Bryan terá como castigo o açoite, enquanto o de Redmond ao seu afilhado será punido pela sociedade, e não com ataques ao corpo, mas ao espírito.

Que não seja mais o corpo, com o jogo ritual dos sofrimentos excessivos, das marcas ostensivas no ritual dos suplícios; que seja o espírito ou antes um jogo de representações e de sinais que circulem discretamente mas com necessidade e evidência no espírito de todos.⁷¹

A punição se verificará em um restaurante em que lorde Wendover senta-se à mesa, o garçom retira os talheres, porém o aristocrata dirá a Redmond que espera companhia. O ambiente social e a distância da mesa do protagonista à do nobre acentuam a sensação de isolamento de Redmond. Sugere um castigo executado não só por Wendover mas também por aquela sociedade da qual o lorde faz parte. Foucault escreve:

Fazer da punição e da repressão das ilegalidades uma função regular coextensiva à sociedade; não punir menos, mas punir melhor; punir talvez com uma severidade atenuada, mas para punir com mais universalidade e necessidade; inserir mais profundamente no corpo social o poder de punir.⁷²

O desprezo da sociedade não é apenas pela agressão em si, mas também pela explosão emocional. Na sociedade civilizada é preciso conter as emoções⁷³.

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1997, 16ª ed., p. 84.

⁷² FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 70.

⁷³ Cf. ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume 1: Uma História dos Costumes*, op. cit., p. 200-202.

O duelo⁷⁴ entre Bullingdon e Redmond, neste sentido, nos permitirá refletir sobre o controle dos instintos humanos. O vômito de Bullingdon sugere o desequilíbrio emocional provocado pela pressão psicológica exercida pela situação. O tiro acidental desferido antes do momento demonstra a ansiedade decorrente da inexperiência do jovem lorde em duelos. Ele pode ser associado à imagem de uma ejaculação precoce. Assim, o tiro ao chão de Redmond, que marca a sua entrega, pode ser interpretado como impotência. A analogia sexual se completa com a perda da perna de Redmond, como se fosse um ato de castração.

A amputação da perna nos sugere a perda do vigor sexual e também a limitação em se locomover. A mobilidade de Redmond na primeira parte, que associamos à idéia de amoralidade, transforma-se em estagnação na metade final do filme. São raras as cenas em que vemos o protagonista se deslocar. Um desses momentos é quando irá pedir perdão à lady Lyndon. A última vez que veremos Redmond caminhando antes do duelo será no cortejo fúnebre de seu filho, conduzido pelo reverendo Hunt. São movimentos associados a uma idéia de moralidade.

O confronto parece ser o desenlace de um processo de tentativa de moralização do personagem que começou com o casamento. Ele acontece em um ambiente cujas frestas para passagem de luz natural lembram cruzeiros e o teto tem arcadas cruzadas como as de igrejas góticas. No início desta segunda parte do filme, ainda víamos Redmond como um personagem fértil, que mantinha relações extra-conjugais e que se tornou pai. Como dissemos acima, o perdão pedido à lady Lyndon marca o momento de regeneração de Redmond e também o início de sua derrocada que irá culminar no duelo.

⁷⁴ Durante o duelo ouvimos mais uma vez *Sarabande*. Essa constante repetição da peça de Handel faz com que ela perca, aos poucos, sentido. Pensemos em uma experiência simples, em que repetimos *ad nauseam* uma palavra ou uma frase até o ponto dela perder significado. Parece ser este também a sugestão aqui. Não por acaso, ela embala as seqüências associadas à morte. Ou, se quisermos ser mais preciso, a música segue uma seqüência que vai redundar em cena de morte e também na sugestão de infertilidade de Redmond. Primeiro ouvimos *Sarabande* na abertura com todo o seu vigor melódico. Então é interrompido e vemos o duelo que provocará a morte do pai de Redmond. A seguir, ele embalará o desfecho do duelo entre Redmond e capitão Quin em uma interpretação menos “grandiosa” que aquela da abertura. Neste, ouvimos alguns acordes de uma pianola enquanto que no início tínhamos um conjunto de cordas. Então a morte de Bryan. Quando vemos o cortejo fúnebre, *Sarabande* retorna em todo o seu vigor, mas em um ritmo ligeiramente mais cadenciado, como que a acompanhar o ritmo da passagem do féretro. Porém, ao final dessa seqüência, ela atinge seu ápice, como se anunciasse o seu final. Então, em seguida, ela retorna, discreta, quando vemos a mãe de Redmond recolher o seu filho desfalecido pela embriaguez para o seu quarto. Por fim, o duelo entre Redmond e lorde Bullingdon. Se apontamos a castração do protagonista neste confronto, talvez possamos sugerir que há também a castração de um sentido possível para a música de Handel. Repetitiva, ela já não tem poder de nos transmitir algo, talvez por isso, só consiga atingir sua máxima intensidade durante o funeral, uma imagem de morte.

Na última cena em que vemos o protagonista, ele está caminhando com muletas. A imagem é congelada em meio a um movimento, como se perpetuasse para além do que é possível ver na tela. Ele nos sugere que Redmond não fora “vencido” pelos Lyndon ou por aquela sociedade.

O filme termina com um epílogo sem imagens, apenas com texto, que diz: “Foi no reinado de George III que os personagens citados viveram e brigaram. Bom ou mau, belo ou feio, rico ou pobre, eles são todos iguais agora”. A palavra “agora” permite que tomemos o texto como contemporâneo ao instante vivido pelo espectador. A idéia de que os personagens que viveram no século XVIII são iguais sugere indiferenciação. A frase nos sugere a morte dos personagens, mas o não emprego de imagens faz com que tenhamos como referência apenas as palavras da tela. Assim, poderíamos pensar também que se trata de uma indiferenciação quanto ao conceito que está por trás de palavras como rico ou pobre.

Ao longo do filme, tentamos discutir os processos que levam à legitimação da violência. E quando isso ocorre, esse conceito desaparece. Talvez por isso não vejamos a violência nas imagens, apesar dela permear todo o filme. Só iremos apreendê-la quando compreendermos os processos morais que levam a uma definição desse conceito. Talvez os mesmos processos que nos fazem diferenciar ricos de pobres, belos de feios ou bons de maus, expressões que revelam um julgamento moral.

Se quisermos creditar à legitimação da violência ao surgimento do Estado moderno, talvez tenhamos que retornar até o século XVIII ou a um mundo contemporâneo à Revolução Francesa. E os efeitos desse processo se fazem sentir até hoje. O uso da língua inglesa dessa época parece nos querer lembrar disso.

O uso do inglês arcaico como elemento de “atualidade” sugere que ele não está morto⁷⁵, como propõe Jameson, simplesmente se perpetuou para além do século XVIII. *Barry Lyndon* não seria um filme sobre o passado, mas sobre a genealogia do presente.

⁷⁵ Cf. JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995, p. 94.

CAPÍTULO 2

PRESENTE: VIOLÊNCIA E CAPITALISMO

CENAS DE O ILUMINADO

A câmera sobrevoa um rio que surge como um espelho que reflete o cenário ao seu redor. Ela segue em direção a uma ilha que, na verdade, é uma porção de vegetação que emerge da água. A imagem é acompanhada por uma música de tons graves e ritmo pausado e repetitivo. Esta é a abertura de uma sequência em que seguimos a viagem solitária de um automóvel estrada acima. É assim que se inicia *O Iluminado*.

Pouco menos de duas horas depois⁷⁶, vemos a imagem se aproximar de uma fotografia. Nela está o protagonista do filme, o personagem Jack Torrance, rodeado por pessoas trajadas elegantemente. Enquanto ouvimos uma música nostálgica, a câmera desloca seu foco para a data da fotografia: 4 de julho⁷⁷.

É quase uma convenção apontar *O Iluminado* como um filme sobre fantasmas. E talvez possamos identificar um deles como sendo a Inglaterra. Da primeira à última cena, o país será um dos espectros a assombrar o trabalho de Kubrick. Como outros fantasmas do filme, a presença do país europeu está oculta à tela, seja na forma de uma ilha, seja como um dos protagonistas da Independência dos EUA.

Mas nomear uma presença ainda invisível talvez seja precipitado. O que podemos afirmar de momento é que se tratam de duas imagens. Se compreendemos imagem como aquilo que vemos na totalidade da dimensão da tela, podemos ainda propor um desdobramento. Em cada uma das imagens, vemos uma segunda imagem.

A primeira cena pode ser compreendida nesse registro. Vemos a ilha mas também o seu reflexo na água, como uma segunda imagem desdobrada da primeira, em um efeito que nos lembra um espelho. Porém, a câmera se aproxima da ilha e quando estamos próximos da porção de vegetação, notamos um fundo rochoso que se escondia sob a camada de água que

⁷⁶ Esta análise se baseia na edição internacional de *O Iluminado*. Há outra versão, mais longa, que foi exibida apenas na Inglaterra.

⁷⁷ Note-se que a foto traz a inscrição “July 4th Ball” e na linha abaixo o ano “1921”, o que, como iremos discutir adiante, sugere diferentes interpretações. Ou seja, não se trata de analisar a data em sua totalidade, com dia, mês e ano formando uma data única.

se comportava como espelho. Tomamos conhecimento do que estava oculto sob a imagem refletida e, como discutiremos, este será a função do espelho no filme.

Outro trecho da abertura de *O Iluminado* é construído de modo especular à primeira cena. Quando o automóvel inicia seu trajeto ascendente, a câmera o flagra à distância. A imagem segue em direção ao veículo e, quando está próxima a ele, vemos na tela o nome do ator Jack Nicholson e então a câmera abandona o veículo. O nome irá desvendar o que está oculto na imagem, ou seja, a figura do motorista no interior do automóvel quando não demorará muito para descobrirmos que se trata do personagem Jack Torrance, vivido pelo ator.

Porém, esse pequeno trecho traz uma imagem quase subliminar. No início dessa tomada, vemos a sombra do helicóptero que transporta a câmera projetada na parede rochosa sobre a qual foi construída a estrada. Trata-se de uma imagem quase imperceptível e, quando notamos sua presença, nosso primeiro impulso será a de tomá-la como uma pitoresca falha de produção. Mas, na análise que estamos desenvolvendo, ela nos sugere também um espelho que projeta a imagem de algo que não está na tela, que é exterior a ela. A parede rochosa de tons acinzentados nos serve como um espelho que torna visível o que é invisível⁷⁸, que é a própria presença da câmera que capta a imagem.

Entre esta imagem da sombra e a do carro, o diretor irá colocar o letreiro anunciando que se trata de um filme de Stanley Kubrick (“A Stanley Kubrick film”). O anúncio surge entre duas sugestões de imagens que se tornam visíveis. A primeira, a do helicóptero, é a imagem de algo que está fora do quadro. A segunda, a do automóvel com o nome do ator sobreposto, é a do que está no interior do veículo e que será visível em alguns instantes. O que Kubrick nos sugere como sendo seu filme é algo que está entre dois modos de ver ou de perceber o não visível. Aqui talvez seja importante acrescentar um comentário. Não é raro tomarmos esses minutos iniciais, quando os créditos são apresentados, como uma espécie de prólogo do filme que irá começar apenas em seguida. E se assim quisermos interpretar *O Iluminado*, talvez devamos atentar para o jogo semântico da legenda que se sucede à sequência inicial. Tendemos a traduzir “the interview” como “a entrevista” e não percebemos que ela é também uma junção entre “entre” (“inter”) e “visão” ou “olhar” (“view”).

A revelação daquilo que se ocultava no veículo se dará sem demora. Após a legenda “the interview”, é Jack Nicholson o primeiro a entrar em cena. O que era invisível na imagem da

⁷⁸ Sobre o papel do espelho, penso na utilização do objeto na pintura holandesa, Cf. FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In _____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 3 – 21.

sombra do veículo aéreo, no entanto, não nos será aparente nesta cena após a legenda. Ao contrário, o que ela esconde está antes do “the interview”. A sombra aparece projetada em um terreno peculiar. As rochas de tons acinzentados dão um aspecto lunar⁷⁹ ao solo. Esse terreno irá reaparecer segundos depois. É nesse solo acinzentado que a abertura termina.

Ali está o cume de uma montanha onde foi construído um hotel, o Hotel Overlook, cujo nome nos sugere um olhar lançado de algum ponto superior, como iremos discutir adiante, que serve de cenário para o filme. A construção maciça também possui coloração que se aproxima do acinzentado do solo em que está assentado. Outra característica marcante é sua arquitetura, de traços aristocráticos, que remete ao século XIX, ao contrário de seu interior de decoração moderna do século XX.

Podemos, portanto, pontuar a abertura como uma seqüência que se inicia com uma ilha e termina com uma construção de arquitetura que remete ao passado. A ilha, neste contexto, nos faz lembrar a Inglaterra, país que foi cenário do filme *Barry Lyndon*. Foi o país europeu durante o século XVIII que o cineasta fez tornar visível em seu filme anterior. Trata-se de um filme de Kubrick, mas não deste que estamos acompanhando, mas de outro, anterior a este e que, portanto, é invisível ou se torna visível, se entendermos a imagem da sombra do helicóptero como uma referência ao próprio olhar do cineasta e, como desdobramento, aos filmes deste diretor. E talvez seja por isso que essa abertura esteja separada por uma legenda que faz a marcação entre duas visões. Entre o século XVIII de *Barry Lyndon* e o século XX de *O Iluminado*, a abertura nos mostra uma construção do século XIX e talvez nos apresente um momento de passagem entre um período e outro retratado pelos dois filmes.

Como discutimos no capítulo anterior, *Barry Lyndon* nos sugere o processo que irá marcar o surgimento da sociedade contemporânea. O que a lembrança de *Barry Lyndon* irá iluminar neste novo trabalho é a discussão do desenvolvimento da sociedade e do homem moderno. Tentemos um primeiro desenvolvimento desse raciocínio com a tomada que se segue à imagem da ilha da abertura. Como apontamos acima, a ilha é uma porção de vegetação em meio a um rio de águas cristalinas. É a vida que emerge delas e, por isso, não podemos dissociá-la da própria natureza do homem.

José Carlos Bruni nos lembra que:

⁷⁹ Esta impressão pode nos sugerir outra referência ao cinema de Kubrick, o filme *2001. O Iluminado* trará outras citações ao trabalho de 1968. Por não analisar o filme na presente pesquisa, restringirei as referências a *2001* apenas àquelas que forem mais relevantes ao tema que desenvolvo aqui. Para uma analogia entre *2001* e *O Iluminado*, cf. CIMENT, Michel. *Kubrick*. Nova York, Owl Book, 1984, p. 135 – 146.

Feuerbach humaniza a água. Nela, o homem se reflete. Nela, o homem põe o que ele é. Nela, o homem se projeta. E ao mesmo tempo, nela o homem se vê espelhado, por ela ele volta a si. Com Feuerbach não podemos mais separar uma natureza externa, existente em si e por si, independente do homem, de uma natureza interna, própria só do homem e alheia ao mundo e às coisas. Como diria Marx, na mesma linha de idéias, o homem humaniza a natureza e a natureza naturaliza o homem. Contudo, a idéia central é a de uma nova relação interna entre homem e natureza, e desta relação interna, a água é o vínculo ao mesmo tempo simbólico e real. Reinterpretando o “tudo é água” de Tales, Feuerbach diria: “tudo é homem”, ou melhor, “tudo é espelho do homem”, no sentido de que nada da natureza escapa da representação e da ação humanas, da atribuição de sentido e de significado. Não existe a natureza em si, fora das representações e dos atos de atribuição de sentido. E o símbolo da compreensão desta idéia é justamente a água por que ela é o espelho natural do homem. É com a água que o homem se vê, é com a água que a identidade e a verdade do homem podem ser refletidas, isto é, pensadas objetiva e subjetivamente.⁸⁰

A seguir vemos uma floresta cortada ao meio por uma estrada, já um primeiro indício do moderno que surge do cenário verdejante que compõe também a ilha. Porém, se desenvolvermos nossa reflexão a partir das palavras de Bruni, podemos dizer que esta cena também nos revela uma cisão entre o homem e a natureza. Veremos por alguns instantes, a água em paralelo à vegetação (e não mais a cercando) e também em relação ao homem e seu veículo. Ou podemos dizer que é o moderno automóvel que separa homem da natureza. Assim, podemos compreender também a própria arquitetura do hotel.

Aqui é possível vislumbrar um primeiro aspecto da natureza da violência que iremos discutir adiante. A estrada surge como um corte em meio à floresta e, como notaremos, a violência que se instaura no Overlook está associada a golpes desferidos com objetos cortantes como facas e machados. E se os cortes nos sugerem o sangramento que levará à morte, o

⁸⁰ BRUNI, José Carlos. *A Água e a Vida*, op. cit., p. 58.

bebedouro, que faz com que a água esorra aos poucos, pode ser interpretado como simbologia de uma vida que se esvai.

Se a estrada é um prenúncio da chegada do moderno, o automóvel reforçará esta impressão⁸¹. Assim podemos desenvolver um pouco mais a primeira impressão que temos de violência que apontamos acima. O Volkswagen, em um primeiro momento, nos sugere ser ele um instrumento da violência humana. A violência não seria um traço do moderno, mas uma característica humana. A modernidade seria o instrumento do homem para violentar a natureza. É essa violência natural do homem que talvez não consigamos perceber em um primeiro momento por ela estar envolta por uma armadura, uma carcaça identificada com o moderno⁸².

O desdobramento do protagonista ao final do filme retoma esta distinção. Em um primeiro momento, Jack Torrance, o personagem que irá personificar a violência no filme, será congelado no labirinto do hotel, cujas paredes são construídas a partir da vegetação, ou seja, de material biológico. Em seguida, veremos novamente o personagem desta vez na fotografia do baile de 4 de julho. Rodeado por outros convidados em um salão do hotel, Jack é a imagem do social, impressão reforçada pela menção ao Hotel Overlook⁸³ na legenda da foto. E talvez esteja nessa imagem por ele ter, ao longo do filme, comportado-se conforme os desejos dos “fantasmas” do Overlook.

⁸¹ Não apenas por ser uma imagem associada à idéia de moderno, mas também pelo seu próprio nome. O Volkswagen pode ser traduzido como “Carro do Povo”, uma associação que nos remete ao tema que desenvolvemos, ou seja, a sociedade (“povo”) contemporânea (“carro”). Fiquemos inicialmente com este primeiro desenvolvimento possível a partir da imagem do automóvel. Como veremos, sua origem alemã e sua forma de um ovo, reforçada pela cor amarelada como a de uma gema, também podem oferecer desdobramentos para nossa reflexão.

⁸² Talvez seja para tornar visível esse aspecto humano que notamos um elemento cênico recorrente no filme: o bebedouro, em que vemos a água represada em um galão de vidro. Este material também aparecerá no bar do hotel. Seja no espelho, nas prateleiras, nas garrafas ou nos copos, e mesmo na parte branca do balcão, é o vidro que compõem essa parte do cenário. Sobre o vidro, Walter Benjamin escreve que: “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério” (BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p.117). O copo torna visível a embriaguez do personagem, e não será por acaso que o personagem irá beber o uísque de marca Jack Daniels. Esse personagem não guarda qualquer mistério. Sua vida é transparente, sem “aura”, como o vidro do copo que segura. E é esse personagem “nu”, ou seja, enlouquecido (talvez possamos dizer destituído de razão, em um primeiro momento) e amoral (pois ataca uma instituição moral, a família) que será aquele que identificaremos como “violento”.

⁸³ A referência ao convívio social no mundo moderno está na própria natureza do hotel, um espaço que nos lembra o homem em um ambiente social, com seu salão de festas, sua cozinha industrial e a infinidade de quartos padronizados. É a edificação e a consolidação da sociedade contemporânea que a arquitetura e a natureza do Hotel Overlook nos faz lembrar.

A seguir, continuamos seguindo um automóvel pela estrada, mas a vegetação, desta vez, é baixa e escassa. E na sequência, ela quase desaparece, restando apenas as rochas. Do início da abertura até este momento, acompanhamos um processo de inversão, uma entre tantas com que é formada a estrutura de *O Iluminado*. As rochas, inicialmente submersas e ocultas, tornam-se visíveis e dominam o cenário⁸⁴. A coloração do hotel também nos faz remeter a elas. O contrário ocorre com a vegetação. Entre um momento e outro temos a impressão de corte, que também revela algo que se oculta. Ela traz à tona o que não nos era perceptível. Ela exterioriza algo. Será este também um dos papéis da violência de *O Iluminado*.

Podemos apontar a violência em um outro trecho do início do filme, quando surge a sombra do helicóptero. Nessa tomada, a câmera vem do céu e arremete em direção ao carro para em seguida ganhar altura novamente. É um movimento que nos lembra o ataque de uma ave de rapina ou de um bombardeio. É um olhar identificado com a guerra, poderíamos sugerir.

Paul Virilio irá dizer que:

Se, no fim do século XIX, o cinema e a aviação surgem simultaneamente, é somente em 1914 que a aviação deixará de ser um simples meio de transporte ou de bater recordes (...) para tornar-se um modo de ver ou talvez o último modo de ver. Ao contrário do que se pensa, a aviação de observação encontra-se na origem da força aérea, que em um primeiro momento seria criticada pelos estados-maiores.⁸⁵

Em um primeiro momento, esta imagem é uma violência à nossa percepção⁸⁶. Porém, ela também nos chama a atenção para uma característica da violência em *O Iluminado*, ou seja, algo que vai romper com o cotidiano dos Torrance no hotel. Como Mircea Eliade nos lembra, a idéia de vôo traduz “uma ruptura efetuada no universo da experiência cotidiana”⁸⁷.

Aqui já notamos dois elementos identificados com a violência: a imagem do helicóptero, um veículo aéreo que podemos relacionar à idéia de guerra (e também de cinema), e do carro,

⁸⁴ O trecho em ascensão também colabora para que tenhamos esta impressão, como se as pedras emergissem do rio.

⁸⁵ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*, op.cit, p. 33.

⁸⁶ Há um outro momento que vemos o que poderíamos tomar como um “erro” de produção, assim como a visão do helicóptero, como destacaremos na cena da apresentação da cozinha do hotel Overlook.

⁸⁷ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa, Edições 70, 1989, p. 94.

que rasga a floresta. Seja qual elemento apontarmos, teremos como ponto em comum a idéia de modernidade. O historiador Hobsbawm nos conta que o final do século XIX é marcado pela revolução tecnológica. “Foi nessa época que o telefone e o telégrafo sem fio, o fonógrafo e o cinema, o automóvel e o avião passaram a fazer parte do cenário da vida moderna”⁸⁸. A construção do hotel Overlook também é contemporânea a esse período⁸⁹. E a afirmação de que ele foi erguido sobre um cemitério indígena reforça a impressão de um domínio da sociedade moderna⁹⁰. Assim como a estrada, podemos ter aqui a impressão de violência, desta vez da sociedade moderna contra os povos primitivos. Ou mesmo da modernidade que introduz a violência nos povos primitivos. Nesse sentido, o uso do machado nas ações dos personagens Jack e Grady é significativo. Recorramos às palavras de Pierre Clastres:

A vantagem de um machado de metal sobre um machado de pedra é evidente demais para que nela nos detenhamos: podemos, no mesmo tempo, realizar com o primeiro talvez dez vezes mais trabalho que com o segundo; ou então executar o mesmo trabalho num tempo dez vezes menor. E, ao descobrirem a superioridade produtiva dos machados dos homens brancos, os índios os desejaram, não para produzirem mais no mesmo tempo, mas para produzirem a mesma coisa num tempo dez vezes mais curto. Mas foi exatamente o contrário que se verificou, pois, com os machados metálicos, irromperam no mundo primitivo dos índios a violência, a força, o poder, impostos aos selvagens pelos civilizados recém-chegados.⁹¹

Outro traço do moderno neste trecho inicial é a música que acompanha a abertura. Assim como o helicóptero, a música tem a força de chamar a atenção para a nossa percepção. A

⁸⁸ HOBBSAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. São Paulo, Paz e Terra, 2002, 7ª ed., p. 81.

⁸⁹ Ouviremos o gerente afirmar que o hotel fora construído entre 1907 e 1909.

⁹⁰ Essa referência irá se repetir no apartamento dos Torrance. Na televisão, veremos uma cena que nos remete a um filme *western*, gênero cinematográfico americano que tem como tema recorrente o conflito entre os índios americanos e os colonizadores.

⁹¹ CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado. In: _____. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp. 213-214.

viagem do automóvel é bastante banal, mas é o que ouvimos que nos permitirá tomar a sequência como sombria.

O que a música nos proporciona é uma nova impressão daquilo que vemos. Para Tarkovski, o poder de sugestão da música no cinema o aproxima do papel do refrão em um poema:

Quando nos deparamos com um refrão num poema, nós voltamos (já tendo assimilado o que lemos) à causa primeira que estimulou o poeta a escrever os versos. O refrão faz renascer em nós a experiência inicial de penetrar naquele universo poético, tornando-o próximo e direto, ao mesmo tempo que o renova. Voltamos, por assim dizer, às suas fontes.

Usada dessa forma, a música faz mais que oferecer uma ilustração paralela da mesma idéia e intensificar a impressão decorrente das imagens visuais; ela cria a possibilidade de uma impressão *nova* e transfigurada do mesmo material: alguma coisa de qualidade diversa.⁹²

Os timbres metálicos e repetitivos da música contrastam inicialmente com as imagens da ilha e da vegetação. Este ritmo com pequenas variações prossegue até o início da ascensão do automóvel. O tema musical que se repete, associada à imagem de uma viagem monótona, talvez seja o motivo da sensação de tédio que tendemos a sentir ao acompanhar a sequência⁹³. O som repetitivo será uma característica do personagem de Jack. Contratado para trabalhar no hotel Overlook e com pretensões de desenvolver um novo projeto literário, ele irá lançar diversas vezes uma bola de beisebol contra a parede do hotel enquanto vemos uma máquina de escrever com a folha em branco. E quando ele estiver redigindo seu texto, ouviremos apenas o bater constante das teclas da máquina. Nos dois casos podemos notar uma relação entre repetição e trabalho. E aqui temos um primeiro indício do texto que ele irá escrever, a repetição *ad infinitum* da frase “All work and no play makes Jack a dull boy”. A repetição também nos sugere tédio e, nesse sentido, ela também pode ser associada ao trabalho, se compreendemos o termo tal como Nietzsche nos propõe:

⁹² TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 190 (grifo do autor).

⁹³ Diz Jameson: “Beleza e tédio: essa é então a sensação imediata da monótona e insuportável sequência que abre *O Iluminado* (...)”. (JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*, op.cit., p. 88).

O que é o tédio? É o hábito do trabalho mesmo, que se faz valer como uma necessidade nova e adicional; será tanto mais forte quanto mais tivermos sofrido necessidades. Para escapar do tédio, ou o homem trabalha além da medida de suas necessidades normais ou inventa o jogo, isto é, o trabalho que não deve satisfazer nenhuma outra necessidade a não ser a de trabalho.⁹⁴

Quando o automóvel inicia sua trajetória ascendente, a tela é tomada pelo nome da atriz Shelley Duvall e, em seguida, pelo título *The Shining*. Neste momento, ouvimos o que sugere serem vozes alteradas que soam como murmúrios e gemidos. Também deixamos por alguns instantes a estrada e retornamos para um cenário que é apenas natural. E sobre esta visão que veremos o letreiro do título.

O nome da atriz surge na passagem entre o moderno (a estrada e o automóvel) para o natural (a floresta e o rio). Shelley Duvall será Wendy Torrance, esposa de Jack e mãe de Danny. No filme, sua personagem se afasta de seu marido para estar cada vez mais próxima do filho. Simmel diz que “entre numerosos povos naturais, e provavelmente também nos primeiros estágios porque passaram os povos hoje civilizados, não era o pai, mas a mãe que constituía o centro da família”⁹⁵. As palavras do pensador permitem que tomemos a personagem de Shelley Duvall como referência à família. E a ameaça que paira sobre ela surge nesta abertura como uma voz fantasmagórica, alterada por efeitos sonoros eletrônicos. Aqui é introduzido subliminarmente um outro elemento tecnológico citado por Hobsbawm: o aparelho telefônico. O primeiro contato entre Wendy e Jack será pelo telefone. A ligação é um primeiro indício do vínculo que existe entre a violência e a sua percepção. Percepção esta que está associada à única instituição moral que iremos notar no interior do hotel Overlook em um primeiro momento. Deixemos para desenvolver essa relação em hora oportuna. De momento, gostaríamos de destacar o papel da música nesta sequência. A introdução do trecho da música em que ouvimos as vozes alteradas nos permite estabelecer novas relações com a imagem. E, como veremos, é o que ouvimos (e aqui incluímos as falas), que permitirá novas apreensões sobre o visível.

⁹⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*, op. cit, p. 258, #611.

⁹⁵ SIMMEL, Georg. Sobre a Sociologia da Família. In _____. *Filosofia do Amor*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, p. 22.

Em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, Nietzsche retoma Schopenhauer para discutir o papel da música na relação entre imagem e seu conceito, tema que nos auxilia a identificar a natureza da música na abertura de *O Iluminado*. Diz Schopenhauer neste trecho destacado por Nietzsche:

Pois a música, como dissemos, difere de todas as outras artes pelo fato de não ser reflexo do fenômeno ou mais corretamente, da adequada objetividade da vontade, porém reflexo imediato da própria vontade e, portanto, representa o metafísico para tudo o que é físico no mundo, a coisa em si mesma para todo o fenômeno. Poder-se-ia, em consequência, chamar o mundo todo tanto de música corporificada quanto de vontade corporificada: daí ser também explicável por que a música faz destacar-se imediatamente com majorada significatividade toda a pintura, sim, toda a cena da vida real e do mundo; tanto mais, na verdade, quanto mais análoga for a sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado.⁹⁶

A música nos faz perceber não aquilo que a imagem apresenta, mas o seu “espírito” e por isso a impressão “fantasmagórica” das vozes da música. É também este “espírito” que iremos compreender ao longo do filme. E se destacamos o caráter moderno que surge nestas primeiras cenas, será o “espírito” moderno que iremos nos deparar nos minutos seguintes.

A apresentação do ator Danny Lloyd, o garoto que interpreta Danny, o filho do casal Torrance, se dará na sequência em que o automóvel segue pela estrada e irá passar por um túnel escavado na encosta da montanha. Esse trecho é reservado à apresentação de atores cujas personagens possuem algum vínculo com a idéia de fertilidade. E a passagem do carro pelo túnel pode ser interpretada como uma sugestão de ato sexual. A relação com o papel de Danny é por demais evidente e, talvez por isso, o garoto será chamado adiante de *naughty boy*⁹⁷. Scatman Crothers, outro ator que é mencionado neste trecho, irá interpretar o

⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1998, 2ª ed., p. 99.

⁹⁷ A referência à pornografia pode ser desenvolvida também nesta abertura. A sequência do túnel segue com uma longa lista de atores e, quando surge o nome de uma atriz, Anne Jackson, cujo papel foi cortado na versão que analisamos, ouvimos um longo gemido durante todo o período que o nome da atriz atravessa a tela, como que a apontar um êxtase sexual. A seguir, a trilha retorna com o ritmo repetitivo e metálico da primeira metade da abertura, porém mesclada com os gemidos e murmúrios da segunda parte.

cozinheiro Dick Halloran e seu primeiro nome, referência ao pênis, sugere-nos também uma relação com a expressão *naughty* referido à Danny (e aqui podemos vislumbrar um primeiro indício da relação de proximidade que irá se estabelecer entre os dois personagens). Por fim, Barry Nelson, que viverá Stuart Ullman, gerente do hotel que contratará Jack, cuja relação com a idéia de fertilidade desenvolveremos adiante.

Esse trecho nos mostra um tema que o filme irá abordar. O que está aqui sugerido são os pressupostos para a existência humana, não só na idéia de reprodução, mas também no ato de se alimentar e ter uma habitação. Mas se quisermos deduzir Ullman como o empregador de Jack e também o superior de Dick, talvez possamos compreendê-lo como a condição moderna para a produção dos meios que permitam a satisfação daquelas necessidades, a produção da própria vida material, como poderíamos parafrasear Marx⁹⁸.

Assim, a figura do pai torna evidente o duplo papel de Jack como indivíduo biológico e social. Lembremos de Marx quando diz que:

A produção da vida, tanto da própria, no trabalho, como da alheia, na procriação, aparece agora como dupla relação: de um lado, como relação natural, de outro como relação social – social no sentido de que se entende por isso a cooperação de vários indivíduos, quaisquer que sejam as condições, o modo e a finalidade.⁹⁹

A trajetória do Volkswagen da natureza para o hotel nos faz pensar na concepção de história como o processo pelo qual o homem gradativamente subjuga a natureza. Quando o carro inicia sua trajetória ascendente, os letreiros surgem na parte inferior da tela e seguem em direção à parte superior. Há uma ênfase para a idéia de ascensão, uma trajetória que segue em direção ao céu.

O que estas sugestões nos permitem vislumbrar é uma primeira aproximação com a natureza dos fantasmas que irão surgir ao longo do filme. Como notaremos, eles são espíritos que irão se exteriorizar como materialização do pensamento de Jack. Eles são menos seres metafísicos do que expressões simbólicas do próprio homem.

⁹⁸ Cf. MARX, K. & ENGELS, F. *A Ideologia Alemã (I - Feuerbach)*. São Paulo, Hucitec, 1987, 6ª ed., p. 39.

⁹⁹ MARX, K. & ENGELS, F. *A Ideologia Alemã (I - Feuerbach)*., op. cit., p. 42.

A viagem fará a ligação entre o biológico e o social, ou seja, entre a ilha e o hotel, sendo este, como dissemos, uma imagem associada ao passado ou à história.

A simbologia da ascensão, segundo Eliade, está sempre relacionada ao “despoletar (sic) de uma situação ‘petrificada’, ‘obstruída’, a ruptura de nível que torna possível a passagem para um outro modo de ser; no fim de contas, a liberdade de se ‘mover’, isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamentos”¹⁰⁰.

Se retomarmos nossa comparação entre os filmes de Kubrick, notaremos que passamos de um retrato de uma sociedade de baixa mobilidade social para outra cuja possibilidade de ascensão social é possível através do trabalho. É a possibilidade de trabalho como meio de ascender socialmente que surge como fato novo em relação ao mundo do século XVIII retratado em *Barry Lyndon*, e por isso, a entrevista de emprego é a cena que traz o primeiro indício de rompimento com o prólogo que descrevemos acima. E o segundo podemos identificar como a foto com a data de 4 de julho, em que Jack surge como um dos espíritos do hotel. O processo “histórico” do personagem se encerra. Se inicialmente ele se associava ao hotel como um meio para produzir sua própria vida, agora ele será tomado também por seu espírito, o que marca o rompimento definitivo com o passado inglês, o mundo pré-revolução francesa abordada por Kubrick.

A entrevista de trabalho de Jack Torrance com Ullman é construída como um jogo de espelhos. Vemos o gerente do hotel com terno azul marinho e gravata vermelha. Jack também porta um conjunto nas mesmas cores, porém, em tom mais opaco, como se desbotadas. Porém, é a gravata, símbolo da virilidade masculina, que irá nos chamar a atenção. Em Jack, ela está recolhida para dentro da calça, enquanto que Ullman a mantém solta.

Nesta cena, Jack irá dizer que está empenhado em um novo projeto literário. Na cena, há um único texto que é a placa sobre a mesa com o nome do gerente¹⁰¹. Ele se chama Stuart

¹⁰⁰ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*, op. cit., p. 102.

¹⁰¹ Neste jogo de espelhos, é possível sugerir uma leitura em que o personagem Jack irá assumir o poder que ora pertence a Ullman. Quando Jack está ao telefone, vemos o personagem diante de uma coluna vermelha. Jack não é o único que se encontra junto a um pilar. Vemos que, ao fundo, há um camareiro encostado em uma coluna. Do lado esquerdo, temos Bill Watson e a recepcionista igualmente identificados com pilares que formam a sustentação do hotel se a compreendermos como um conjunto, uma série de colunas individualizadas que formariam um todo. Apenas Ullman não compõe paralelo com um pilar. Ele é o chefe dos demais personagens que vemos aqui. Sua imagem pode ser associada à figura do Estado, sugerida pela bandeira dos EUA que vemos em sua mesa quando Jack chega, enquanto que os demais comporiam a imagem dos trabalhadores subalternos a Ullman. O nome Jack também nos colabora a compor essa imagem. No baralho, Jack é o Valete, cujo valor é inferior ao da Rainha e do Rei. Seria, a grosso modo, o trabalhador assumindo o poder do hotel Overlook. Seria uma tentativa revolucionária o que Jack empreenderia no Overlook, permitindo a instalação do comunismo. Nesse sentido, a fotografia final poderia ser compreendida como uma outra inversão. Não seria uma história americana o que se

Ullman. Em seu nome temos a palavra arte (“art”) e homem (“man”) ou mesmo todo homem, se tentarmos uma corruptela com Ullman. O texto e a menção à arte nos fazem pensar em literatura, mas também em cultura.

A primeira cena em que veremos Jack no trabalho de escrita será no salão Colorado. Teremos a imagem de uma máquina de escrever com uma folha em branco sobre a mesa. A câmera se afasta e vemos, na seqüência, outra mesa, mas desta vez com uma escultura. A sugestão de impotência de Jack que destacamos acima é sua incapacidade de produzir um texto, enquanto que a virilidade de Ullman pode se referir à escultura, um trabalho artístico. Quando Jack escrever suas primeiras linhas, a escultura irá desaparecer do cenário, indício de que o personagem está trabalhando, que “absorveu” a “cultura” do trabalho¹⁰² que a escultura nos sugeria. E talvez por isso, seu texto será sobre o trabalho.

Mas podemos propor um outro desenvolvimento. Na seqüência em que Jack está jogando a bola de beisebol, ele se dirige a uma maquete do labirinto do hotel. É o mesmo labirinto em que estão Wendy e Danny. Quando Jack olha para a maquete, temos a visão superior do labirinto onde estão mãe e filho. Talvez possamos ter uma primeira compreensão do nome Overlook dado ao hotel. A palavra pode ser traduzida como um olhar que é dirigido de uma grande altura. Neste caso, é um olhar que poderíamos identificar como sendo de um ser metafísico que observa Wendy e Danny no interior do labirinto. É um olhar divino que espreita os personagens, mas também daquele personagem que associaremos à violência.

René Girard nos ajuda a desenvolver essa relação:

O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios

encerra ali, mas a da URSS. E a data seria significativa. Em 1921, diz Hobsbawm, Lenin introduziu “a Nova Política Econômica, que na verdade reintroduzia o mercado e, de fato, em suas próprias palavras, recuava do Comunismo de Guerra para o Capitalismo de Estado” (HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX – 1914-1991*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003, 2ª ed., p. 368). Talvez por isso, a imagem será de um grupo de burgueses e a música nos sugeriria nostalgia, talvez de um tempo anterior a 1921.

¹⁰² Outra referência à idéia de “interiorização” ou “absorção” dessa cultura pode ser o café da manhã, em que ele irá comer um ovo, com “a gema para cima”, citação que podemos remeter ao Volkswagen amarelo. Talvez por isso seja no interior do automóvel que teremos a discussão da prática de canibalismo como uma maneira de permanecer vivo.

homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam fora sobre ele. É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do sagrado.¹⁰³

Se compreendemos Jack como essa divindade, podemos associá-lo à arte e também à música, tendo em vista o piano de cauda que vemos no salão Colorado, onde o personagem se instala, e a própria relação que estabelecemos entre ele e Ullman. Jack é construído nesta sequência como um ser metafísico que está relacionado à arte.

Lembremos de Nietzsche quando diz

Já no prefácio a Richard Wagner é a arte – e *não* a moral – apresentada como a atividade propriamente *metafísica* do homem; no próprio livro retorna múltiplas vezes a sugestiva proposição de que a existência do mundo só se *justifica* como fenômeno estético. De fato, o livro todo conhece apenas um sentido de artista e um retro-sentido de artista por trás de todo acontecer – um “deus”, se assim se deseja, mas decerto só um deus-artista completamente considerado e amoral (...).¹⁰⁴

A relação nos dá uma primeira pista sobre a violência que Jack irá implementar. Trata-se de uma violência associada à loucura, mas também, como veremos, à amoralidade. Nesse sentido, ele irá se confrontar com a moralidade de Wendy, que iremos discutir adiante. O que o filósofo alemão nos permite refletir é a oposição que irá se criar entre a moral cristã, na figura de Wendy, e a contra-valorização anticristã de Jack, se adotarmos a expressão de Nietzsche para o que ele chama de dionisíaco¹⁰⁵. Dionísio é o deus da arte não-figurada da

¹⁰³ GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, pp. 45-46.

¹⁰⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, op. cit., p.18 (grifos do autor).

¹⁰⁵ Poderíamos apontar outras aproximações entre Dionísio e Jack, como a sugestão de loucura, a idéia de “epidemia dionisíaca” para se referir à contaminação da loucura às mulheres ou ainda o uso do espelho refletindo a imagem de Jack mas que está em posição que pode fazer com que sejamos nós, espectadores, também aqueles que olham para o objeto, nos lembrando a fórmula expressa por Penteu quando encontrou Dionísio: “eu o vi me vendo”. Para a análise de Dionísio (na tradução de J. Guinsburg para o livro de Nietzsche, mas Dioniso nas demais obras), cf. VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso em Tebas. In: _____. *O Universo, Os Deuses, Os Homens*. São Paulo, Cia. das Letras, 2005, pp. 144 – 161; e cf. GIRARD, René. Dioniso. In: _____. *A Violência e o Sagrado*, op. cit., pp.153-180.

música¹⁰⁶ e também é identificado com a loucura. Talvez por isso, quando Jack for golpeado por Wendy, o primeiro golpe será dado na sua mão e a seguir na cabeça, enquanto vemos um piano ao fundo.

Durante a entrevista teremos pela primeira vez a menção à violência que ocorreu no Hotel Overlook. Ullman irá contar que um zelador chamado Charles Grady, pai de duas garotas de oito e dez anos, matou as filhas e a esposa com um machado e depois se suicidou com um tiro de espingarda na boca. A tragédia aconteceu em 1970 e, segundo os policiais, ela foi um reflexo do que “os antigos chamam de ‘febre da cabana’, um tipo de reação claustrofóbica que pode ocorrer quando as pessoas ficam trancadas juntas por muito tempo”, segundo a fala amoral de Ullman.

O ato de Grady é justificado como a expressão de um completo colapso mental (“complete mental breakdown”) sofrido pelo personagem. Em outras palavras, poderíamos dizer que se trata de perda da razão e que, por isso, irá aniquilar a família, uma instituição moral. Mas não só, pois, ao se suicidar, ele põe fim a qualquer vida humana no hotel durante aquele inverno de 1970. O que o ato de Grady, que tendemos a considerar incompreensível, nos permite vislumbrar é a discussão da imputação de sentido à vida como uma atitude moral. Diz Nietzsche que “perante a moral (especialmente a cristã, quer dizer, incondicional), a vida *tem* que carecer de razão de maneira constante e inevitável, porque *é* algo essencialmente amoral”¹⁰⁷.

A percepção de vida sem sentido ou destituída de razão se repetirá outras vezes como desdobramento do caso de Grady. O próprio nome do ex-funcionário é mudado sem qualquer justificativa aparente. Aqui, ele é chamado de Charles, mas quando Jack o encontra, o chama de Delbert. As filhas de idades diferentes se comportam como gêmeas siamesas, um modo que nos chama a atenção pela estranheza. A estrutura do filme, por sua vez, é construída para que os fatos se sucedam sem que, em um primeiro momento, obedeçam a uma lógica. Talvez por isso a impressão de alguns cortes abruptos, como a passagem da cena em que Ullman apresenta o Snowcar para a cozinha do hotel ou a visão dos corpos dilacerados das garotas para o diálogo entre Jack e Danny.

A justificativa para a motivação do assassinato é a “febre da cabana” ou a convivência muito próxima entre os membros da família. No entanto, segundos antes, Ullman nos contou sobre

¹⁰⁶ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, op. cit., p.27.

¹⁰⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, op. cit., p. 20 (grifo do autor).

a sensação de isolamento que pode ocorrer durante o inverno. Há, portanto, um paradoxo no hotel Overlook que provoca um duplo sentimento de claustrofobia e isolamento, ou de extrema proximidade e isolamento. Essa dupla relação nos remete a uma fábula descrita por Schopenhauer. Ele nos conta a história de um grupo de porcos-espinhos que, durante um dia de inverno, tentavam se aproximar um do outro para se aquecerem. Porém, ao se aproximarem muito, se feriam com os espinhos¹⁰⁸. A ação de aproximação se repetiu até que eles encontrassem a distância justa para que pudessem tolerar uns aos outros. Schopenhauer, em seguida, adapta a fábula para a convivência humana em sociedade e diz que a medida justa para os homens é a polidez e as boas maneiras¹⁰⁹.

Essas características serão demonstradas por Jack em dois momentos. A primeira, durante a entrevista com Ullman, e a segunda, no baile. Nesta última cena, podemos observar uma discreta transformação de Jack. No balcão do bar, ele recebe o drink do *barman* Lloyd e oferece dinheiro para pagá-lo. Com a recusa do funcionário, Jack, desconfiado, diz que é “o tipo de homem que gosta de saber quem está pagando os seus drinks”. A fala é dita numa entonação diferente, que nos faz lembrar a dicção de um personagem de um filme de faroeste americano¹¹⁰. E, neste exato momento, passa às suas costas uma mulher com um acessório na cabeça, um pequeno penacho branco que nos sugere também a caracterização de um indígena e seu cocar nos filmes *western*. Trata-se de uma imagem que nos propõe Jack como um homem rústico (como oposição a urbano) e, de certa forma, grosseiro e que comporta alguma carga de agressividade. E sua caracterização contrasta com a elegância dos demais convidados do salão.

Porém, este tratamento irá mudar com Grady. Veremos Jack polido, que abre a porta do banheiro para o garçom, porém de forma jocosa. Essa transformação ou processo de “polimento” de Jack terá uma outra fase se inserirmos a fotografia final nessa trajetória¹¹¹. E

¹⁰⁸ Aqui temos novamente uma menção ao corte.

¹⁰⁹ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena – volume 2*. New York, Oxford, 2000, pp. 651 – 652, #396 (minha tradução).

¹¹⁰ Outras referências ao gênero cinematográfico serão citadas ao longo do filme, como destacaremos adiante.

¹¹¹ A fotografia também nos permite relacionar a cena da entrevista com a imagem final. Ao entrar no hotel, antes da entrevista, Jack passa por trás de um hóspede sentado em uma poltrona e, ao seu lado, vemos uma máquina fotográfica. E durante a entrevista, terá ao fundo uma fotografia na parede acompanhando a cena. E é a data da fotografia que nos permite associar a fábula a este episódio. Em 1921, Freud retoma a fábula schopenhaueriana em seu artigo *Psicologia de Grupo e a Análise do Ego*. A referência nos ajuda a compreender outros desdobramentos das cenas do filme, como a relação entre os personagens. Freud dirá neste artigo que “as provas da psicanálise demonstram que quase toda relação emocional íntima entre duas pessoas que perdura por certo tempo – casamento, amizade, as relações entre pais e filhos – contém um sedimento de sentimentos de aversão e hostilidade, o qual só escapa à percepção em consequência da

aqui temos o personagem em traje de gala e barbeado, não mais em jaqueta de couro e com a barba por fazer. É a polidez, ou a racionalização do comportamento, como abordaremos adiante, um dos processos de socialização de Jack.

Recordemos Starobinski:

A doutrina clássica da civilidade, tal como se elaborou nos cursos italianos do século XVI e nos salões parisienses do século XVII, afirma em princípio que os laços recíprocos nos quais os homens são obrigados a entrar cotidianamente podem, em certas condições, não apenas ser purificados do risco da violência, mas tornar-se fonte de prazer. Mediante toda uma educação, as regras de uma *arte* completa (arte essencialmente de linguagem, estendendo-se aos gestos, às maneiras, aos trajes e adornos) entrarão em composição com a *natureza*, sem por isso sufocá-la ou alterá-la.¹¹²

Jameson descreve a imagem final como sendo “uma fotografia de época do seu avatar aristocrático no ambiente da era das classes ociosas”¹¹³, referindo-se à sociedade americana da década de 1920. Porém, a data da Independência e o próprio processo com que é produzido uma fotografia, em que a imagem surge invertida na câmera escura, nos permitem sugerir uma inversão. Não se trataria apenas de uma referência aos EUA, mas também à Inglaterra, país que é citado na fábula de Schopenhauer. Ele escreve que “aqueles que não seguirem (aquelas condutas), se diz na Inglaterra para ‘manterem distância’”¹¹⁴. Por isso, a canção que acompanha a sequência da foto nos parece nostálgica. Poderíamos compreendê-la como um comentário nostálgico do cineasta para um mundo que já não existe e que ele identificou na Inglaterra retratada em *Barry Lyndon*, um mundo em que a violência era reprimida e que agora se torna aparente.

É comum apontar a trajetória dos Torrance no hotel como uma repetição da tragédia dos Grady. E se quisermos compreender a origem da perda da razão de Grady através da história

repressão”. (FREUD, Sigmund. Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. In _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – vol. XVIII*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976, p. 128).

¹¹² STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 57 (grifo do autor).

¹¹³ JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*, op. cit., p. 101.

¹¹⁴ Cf. SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena – volume 2*, op. cit., p. 652 (minha tradução) .

de Jack, teremos uma primeira pista do que ocorreu ainda neste diálogo. Ullman conta a história da tragédia dos Grady antes de “entregar Jack a Bill” (“turn you over to Bill”), referindo-se a Bill Watson. Podemos compreender a palavra Bill também como referência à cédula de dinheiro. E a imagem da moeda irá aparecer nos momentos de “alucinação” de Jack no bar do hotel, seja na forma de uma caixa registradora ou na de papel-moeda. Trata-se da inserção de Jack ao mundo capitalista.

O personagem Bill Watson é enigmático. Ele está presente nas seqüências em que Ullman mostra o hotel para o novo funcionário e apenas não acompanhará os Torrance durante a apresentação do quarto ao casal. Também são os momentos que temos alguma referência aos mortos, seja a tragédia dos Grady, a menção ao cemitério dos índios ou ainda a citação a um navio fantasma durante caminhada pelos corredores do porão, que Bill estará com o grupo. Quase sempre calado, Bill Watson terá uma fala quase imperceptível. Ele irá responder a Ullman sobre o horário de partida de um avião antes de recepcionar Jack no hotel. Temos aqui outra referência ao voo. Diz Eliade que:

A ruptura de nível efetuada pelo “voo” significa, por outro lado, um ato de transcendência. Não é indiferente encontrar, e já nos estágios mais arcaicos da cultura, o desejo de ultrapassar “pelo alto” a condição humana, de a transmutar por um excesso de “espiritualização”, porque se podem traduzir todos os mitos, ritos e lendas aos quais acabamos de aludir, pela nostalgia de ver o corpo humano comportar-se como um “espírito”, transmutar a modalidade corporal do homem em modalidade espiritual¹¹⁵.

Bill Watson é um personagem que nos chama a atenção para a nossa percepção. Talvez não para perceber o que é visível, mas para aquilo que é invisível. Seu papel discreto torna-o quase uma figura fantasmagórica. Sua presença está associada a cenas em que temos referências à morte ou ao transcendente, se aceitarmos a proposição de Eliade para a interpretação sobre o voo. Essa leitura é uma indicação de que Bill Watson nos propõe a reflexão de um “espírito”, porém moderno, simbolizado pelo avião, que não se refere à esfera religiosa ou metafísica¹¹⁶. É um “espírito” relacionado ao trabalho, o que pode ser uma

¹¹⁵ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*, op. cit., p. 94.

maneira de compreender o porquê do personagem não participar da visita ao quarto dos Torrance, espaço dedicado à intimidade.

Quando Jack se apresenta a Ullman, este pede à sua secretária que chame Bill Watson e então temos um corte para o conjunto habitacional onde vivem os Torrance¹¹⁷. No diálogo que se segue, vemos Wendy conversando com seu filho Danny. Ela olha para o garoto durante o diálogo e ele, para uma televisão que está em algum ponto fora da tela. Sabemos qual é o programa que hipnotiza a atenção do garoto. O “bip-bip” característico nos remete ao desenho animado “Papa-léguas”, cujo veloz personagem sempre escapa das artimanhas do coioite predador. Este sempre caça a ave por meio de alguma armadilha elaborada por ele, ou seja, por meio do fruto do seu trabalho, ou comprada, adquirida pelo dinheiro, símbolo do capital. Podemos encontrar nesse desenho animado, referência ao tempo na velocidade da ave e ao trabalho nas armadilhas do coioite, sugestões que também estão presentes na forma como Wendy se veste. Ela está com uma blusa vermelha, cor que nos sugere sangue e, como desdobramento, vida. Porém, a blusa é coberta por um avental azul, uma vestimenta que associamos ao trabalho. E notamos um relógio no punho de Wendy e, principalmente, sobre a manga de sua blusa. Se propomos o vermelho como sugestão à vida, o relógio e o avental, que associamos ao trabalho, são elementos que se sobrepõem à blusa e ao corpo da personagem. Eles sugerem a submissão de Wendy ao tempo e ao trabalho. Recordemos Bruni para estabelecer essa relação:

Difundido cada vez mais a partir do século XVI, o relógio é marcado por uma ambigüidade básica. Permite ao homem o controle objetivo do tempo

¹¹⁶ Quando ele, Ullman e o casal Torrance conhecem o Salão Colorado, Wendy irá exclamar “my god”, porém, o fará ao passar pela coluna com fotografias em preto e branco de pessoas, prováveis hóspedes ilustres de outros tempos, em eventos sociais (reuniões, perfilados para a fotografia, ao redor de mesas extensas). Ou seja, a fala que se refere a um deus é associada à uma imagem que nos remete ao social.

¹¹⁷ Podemos compreender foneticamente o nome Watson como “what son”, talvez uma primeira tentativa de associar Danny ao personagem Pernalonga, personagem identificado com o bordão “what’s up, Doc?”. Neste caso, é um jogo que se faz com o que ouvimos e é a audição que nos dá a referência àquilo que Danny, que veste uma blusa com estampa do personagem, está vendo na televisão. O nome também pode se referir a um jogo de palavras entre “watch” (ver, olhar, mas também relógio de pulso) e “son” (filho), que só nos é evidente, neste caso, pela semelhança textual, pois a fonética nos oferece uma outra sonoridade. Porém, Wendy, que observa o garoto e porta um relógio de pulso, lê um livro. Seja no caso de “what (’s up) son” ou de “wat(ch the) son”, falta-nos o elemento central para tornar a relação aparente. Não seria esse o jogo que o cineasta nos propõe desde o início? Talvez por isso, na sala de jogos do hotel Overlook, Danny brinque com um alvo cujo objetivo é acertar o dardo em seu centro.

e é por ele controlado ao se tornar instrumento privilegiado na disciplina do trabalho.¹¹⁸

Pensemos na associação entre Wendy e o tempo. Logo após essa sequência, teremos uma nova legenda que nos fala de tempo: “closing day”. Ela nos faz pensar no dia em que o hotel interrompe suas atividades, mas também de um ciclo que se encerra para recomeçar na próxima temporada. É no intervalo entre duas temporadas que os Torrance irão habitar o hotel. É uma sugestão de tempo cíclico que é, numa primeira tentativa de compreensão, característico das sociedades pré-capitalistas ou, segundo Le Goff, do tempo da Igreja¹¹⁹.

Será Wendy a personagem que fará a passagem entre esse tempo cíclico, associado a práticas cristãs, que são, como diz Bruni, “caracterizadas pela representação da eternidade, pela repetição ritual do sacrifício do filho de Deus, pela idéia de que o tempo pertence a Deus, e o que a ele pertence não pode ser profanado, isto é, não pode ser atribuído um preço e ser vendido”¹²⁰, para o tempo linear e racional, simbolizado pelo relógio.

A primeira sugestão de mudança de uma temporalidade a outra se dará de forma brusca. E aqui temos uma repetição da violência à nossa percepção que destacamos com a aparição da sombra do helicóptero. Quando o cozinheiro Dick Halbran apresenta a cozinha para Wendy e Danny, vemos que ele segue por um corredor e, à sua direita, abre a porta do armazém refrigerado do hotel. Antes de entrar, vemos que uma lousa está colocada na parede oposta e uma mesa com alguns utensílios na extensão da parede do armazém. Ao sair, não temos mais a imagem do corredor e nem da lousa e da mesa. O que está ali é uma porta com indicação de saída de incêndio e um relógio de ponto. É nesta sequência que Wendy irá nos chamar a atenção para o fato do cozinheiro conhecer o apelido de Danny, “Doc”, referência ao personagem Pernalonga. Trata-se de outra sequência com uma “falha” no filme nos chamando a atenção para a nossa percepção¹²¹.

¹¹⁸ BRUNI, José Carlos. Tempo e Trabalho Intelectual. *Tempo Social*, São Paulo, 3 (1-2): 155-168, 1991, p. 158.

¹¹⁹ Cf. LE GOFF, Jacques. Na Idade Média: Tempo da Igreja e Tempo do Mercador. In: _____. *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa, Editorial Estampa, 1980, pp. 43 – 60.

¹²⁰ BRUNI, José Carlos. Tempo e Trabalho Intelectual, op. cit., p. 157.

¹²¹ Pensemos em Paul Virilio quando diz que “é portanto normal que a violenta violação cinemática do *continuum* espacial – deflagrada pela arma aérea – e os notáveis progressos das tecnologias de guerra tenham literalmente rompido, a partir de 1914, com a antiga visão homogênea e engendrado a heterogeneidade dos campos de percepção”. (VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*, op. cit., p. 37 [grifo do autor]).

E será a aparição inusitada do relógio de ponto, um símbolo da submissão do tempo pelo trabalho, que nos dará essa impressão de violência contra nossa percepção. Bruni assim sintetiza as idéias de Jacques Le Goff sobre a passagem do tempo da Igreja para o tempo do mercador. “Ora, o empréstimo do dinheiro a juros – usura – vai introduzir uma *radical alteração na consciência do tempo*, que de dádiva divina passa a ser objeto lucrativo”¹²².

O aparecimento do relógio de ponto está em meio a uma seqüência em que Halloran apresenta o freezer e a despensa. Ele marca a passagem entre a apresentação de dois tipos de alimentos: a primeira, no freezer, podemos chamar como alimentos “in natura”, a segunda, na despensa, são alimentos processados industrialmente.

A primeira seqüência em que os Torrance estão instalados no hotel, um mês após o encerramento das atividades do local, como nos sugere a legenda, também pode ser compreendida nesse registro.

Danny pedala seu triciclo entre os ambientes do hotel Overlook. Ele passa da cozinha, para a sala e de novo para a cozinha. Seu movimento em círculo pode ser compreendido como um movimento associado à natureza. Lembremos de Schopenhauer quando diz que:

Sempre e por toda parte o círculo é o autêntico símbolo da natureza, porque ele é o esquema do retorno. Este é de fato a forma mais geral na natureza, que ela adora em tudo, desde o curso das estrelas até a morte e nascimento dos seres orgânicos, e apenas por meio do qual, na torrente incessante do tempo e de seu conteúdo, torna-se possível uma existência permanente, isto é, uma natureza.¹²³

O círculo nos sugere uma temporalidade distinta da do relógio e, por isso, o pedalar de Danny será na direção contrária à dos ponteiros do relógio.

Em seguida, veremos Wendy surgir com um carrinho com o café da manhã de Jack. Sua entrada se dá por uma passagem com a indicação de “saída” em seu batente. Tendemos a acreditar que ela vem da cozinha, e talvez para ressaltar esse fato, o pedalar de Danny comece e termine naquele ambiente. No quarto, vemos o reflexo de Jack dormindo. Sobre a

¹²² BRUNI, José Carlos. Tempo e Trabalho Intelectual, op. cit., p. 157 (grifo meu).

¹²³ SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da Morte. In: _____. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 84.

cabeceira da cama, um pequeno quadro oval¹²⁴ com a natureza morta de um lago ou de um rio. Ao ser despertado, Jack pergunta as horas e, ao descobrir que são onze e meia, mostra-se espantado dizendo “Jesus”.

A referência a Jesus e o quadro sob a cama nos sugerem o tempo ainda vinculado a Deus e à natureza. Por isso, a cena nos é mostrada através do espelho. Colocada quase como diante de nós, ela inverte também a impressão de tempo a que estamos inseridos no mundo moderno¹²⁵.

O próximo dia a ser apresentado na tela nos ajudará a tornar essa associação mais clara. É terça-feira e, novamente, após a legenda, vemos Danny pedalar. Porém, não mais em círculo, mas numa seqüência linear. Durante o percurso, ele irá parar diante da porta do quarto 237, cujo número também nos revela uma progressão linear.

Desta vez, veremos Jack trabalhando no Salão Colorado. Wendy irá entrar na sala pelo corredor ao fundo, à direita. Ela veste um traje peculiar. Toda coberta por um pesado sobretudo azul, terá à mostra apenas as botas vermelhas a partir dos tornozelos.

O vermelho ressalta a única parte do corpo cujo contorno é minimamente perceptível. Mesmo assim, não será pelos passos que Jack irá notar a presença de Wendy, mas sim pela voz.

A “invisibilidade” de Wendy pode ser creditada à iluminação amarelada do salão em contraste ao azul da jaqueta da personagem¹²⁶. Mas também será ressaltada pelo fato da luz vir do abajur à esquerda de Jack enquanto ela se posiciona à direita, no lado escuro da cena. Não bastasse a iluminação, a vestimenta tira qualquer contorno de seu corpo. É uma figura incorpórea que temos aqui.

Quando ela comentar sobre o tempo, a chegada da primeira neve, será sobre o tempo relacionado às forças da natureza. Nesse momento, veremos que seu rosto terá como fundo uma parede branca, cuja cor será ressaltada pelo tecido avermelhado que a margeia. Sobre a cor, Kandinsky diz que “o branco (...) é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, enquanto propriedades de substâncias materiais, se dissiparam”¹²⁷.

¹²⁴ Uma nova referência ao círculo, mas também a um ovo, cuja possível simbologia citamos acima.

¹²⁵ E talvez seja para nos fazer perceber o processo de inversão que vemos a imagem invertida da palavra Stovington escrita na camiseta de Jack, o que nos causa estranhamento imediato.

¹²⁶ Sobre o efeito do amarelo em relação ao azul, Kandinsky relata o seguinte experimento: “Consideremos dois círculos do mesmo tamanho, um pintado de amarelo, o outro de azul. Se fixarmos a vista nesses círculos, perceberemos rapidamente que o amarelo se irradia, que dota um movimento excêntrico, e aproxima-se quase visivelmente do observador. O azul, ao contrário, é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia-se do observador” (KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, 2ª ed., p. 66)

¹²⁷ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, op. cit., p. 95.

A construção visual de Wendy é a de um ser etéreo ou metafísico, cujo único traço carnal são os pés que tocam o chão. É essa figura que nos dirá sobre um tempo da natureza, mas também de Deus.

Esta cena traz o primeiro atrito no casal, que, em um primeiro momento, podemos sugerir como uma desavença entre o trabalho moderno e, como desdobramento, o tempo linear do relógio, e o tempo cíclico, pertencente à natureza e a Deus.

A cena da tentativa de Wendy de se comunicar com o mundo exterior sintetiza a transição de uma temporalidade para a outra. Em um primeiro momento, ela tenta ligações telefônicas sem sucesso, pois as linhas estão mudas devido à nevasca, ou seja, vemos a natureza se sobrepondo à tecnologia moderna. Na sequência, no entanto, Wendy tentará contato pela rádio e irá falar com um guarda-florestal. Como no telefonema de Jack, temos mais uma vez um aparelho de comunicação estabelecendo o vínculo de Wendy com um personagem que associamos à violência. O papel de guarda-florestal nos sugere a atuação do Estado sobre a natureza. É a natureza agora submetida ao poder do homem. Talvez por isso, vemos Wendy vestida de amarelo, em contraste com o verde do uniforme dos guardas, em um ambiente com intensa iluminação branca, reforçada pela imagem da neve que cai do lado de fora do hotel. Kandinsky associa a cor amarela tratada com frieza, tornando-a mais esverdeada, à sugestão de doença. Diz Kandinsky que:

Quando se procura tornar o amarelo – cor tipicamente quente – mais frio, vemo-lo adquirir um tom esverdeado e perder logo os dois movimentos que o animam, o horizontal e o excêntrico. O amarelo ganha então um caráter doentio, quase sobrenatural, tal qual um homem transbordando de energia e de ambição, mas que circunstâncias exteriores paralisam.¹²⁸

Wendy, que identificamos com a temporalidade cíclica, mostra-se agora “contaminada” pela temporalidade linear, por isso, ao se sentar, irá se colocar em uma posição em que o relógio na parede irá ser coberto completamente por seu corpo. Se algumas linhas acima apontamos que Jack “interiorizou” a cultura, agora Wendy fará o mesmo com a temporalidade do mundo capitalista.

¹²⁸ KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, op. cit., pp. 90-91.

O aspecto “doentio” da imagem da personagem sugere ser a modernidade um mal que contamina o ser humano. Um mal que talvez nós não percebamos e, por isso, o contágio será por um representante da violência que tomamos como legítima.

Adiante, veremos Wendy trabalhando com máquinas. Seu macacão de couro, o ambiente escuro e a máquina de grande porte que ela manipula nos sugerem trabalho em uma fábrica. E a vemos com o relógio de pulso. Esse cenário nos lembra o período de inserção da mulher no mercado de trabalho durante o século XIX. Diz-nos Hobsbawm:

Tanto as mulheres de classe operária como as da classe média viram sua posição começar a mudar, substancialmente nessas décadas, por motivos econômicos. Em primeiro lugar, as transformações estruturais e a tecnologia agora alteravam e aumentavam consideravelmente a perspectiva feminina de emprego assalariado.¹²⁹

Na seqüência vemos a primeira demonstração de agressividade de Wendy, que revela um outro traço da sua personalidade, a sua infantilidade.

Tentemos compreender essa característica. Durante o diálogo entre Danny e sua mãe, somos apresentados a Tony, o amigo imaginário do garoto que “vive em sua boca”, segundo o próprio Danny. O diálogo gira em torno do desejo de ir ao Hotel Overlook. Danny diz não querer ir, e Wendy então evoca Tony para que este dê a sua opinião. Danny mostra o dedo indicador da mão esquerda e o movimenta enquanto fala com voz exageradamente infantil, como se fosse a de Tony. Este, que trata Wendy como senhora Torrance, também diz não desejar ir ao hotel.

A próxima vez que encontraremos Tony será no banheiro. Na porta, vemos personagens de desenhos infantis. Estão ali o cão Snoopy (duas vezes), o pássaro Woodstock, Dunga, o anão da história da Branca de Neve, Minnie e alguns pássaros.

As aves, mais uma vez, trazem-nos o tema do vôo. Se associamos o vôo como a ruptura da experiência cotidiana, será nesta cena que seremos introduzidos ao elemento extra-ordinário do filme: a clarividência do garoto.

¹²⁹ HOBSBAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*, op. cit., p. 283.

Porém, são os desenhos maiores que se destacam. O cão Snoopy e seu amigo Woodstock nos remetem a um desenho em que os personagens humanos são crianças. Ao menos são caracterizados assim pois suas histórias nos falam de meninos e meninas que possuem angústias e reflexões mais convenientes ao universo adulto. O anão Dunga segue linha oposta. Dos sete anões, ele é aquele que tem comportamento mais infantil.

Tony também terá sua participação neste jogo de inversões. Antes, sua voz era a de uma criança, mas agora ela soa como se fosse a de um velho. E se o tratamento a Wendy era formal, agora ele a chama pelo primeiro nome. Mais que isso, é a primeira vez que temos menção ao primeiro nome dessa personagem. Se buscarmos também em Wendy essa relação de inversão, perceberemos que seu nome é o mesmo da personagem infantil que era parceira de aventuras de Peter Pan, o garoto que não queria crescer.

O acesso de fúria que ela terá contra Jack quando vir a marca no pescoço de Danny pode ser interpretada nesse registro. Segundo Durkheim, a cólera é uma característica do temperamento infantil. “A cólera é, como se diz, muito freqüente nas crianças e ela surge em geral nas formas mais extremas”¹³⁰. Durkheim identifica essa característica da criança no espírito do primitivo.

A freqüência em que a cólera surge na criança e a sua violência decorrente provam então, melhor que toda observação, sua natural imoderação. De resto, ainda sobre este ponto, a criança não faz mais que reproduzir um traço bem conhecido do espírito do primitivo. Diz-se, em efeito, a incoercibilidade da paixão entre os selvagens, sua impotência em se conter, sua tendência natural a todos os excessos.¹³¹

Lembremos de quando Wendy golpeia a cabeça de Jack. Após o golpe, ela solta alguns urros. Em seguida, vemos a personagem arrastando o marido pelos pés e o colocando na despensa. Seria uma ação que imputaríamos a povos primitivos mas que neste caso também podemos associar a um outro filme de Stanley Kubrick, *2001*, quando o homem pré-histórico descobre a arma ao manipular um osso. Ela servia em um primeiro momento, para abater os animais

¹³⁰ DURKHEIM, Émile. La Discipline et la Psychologie de l'Enfant. In : _____. *L'Éducation Morale*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 112. (minha tradução)

¹³¹ DURKHEIM, Émile. La Discipline et la Psychologie de l'Enfant. In : _____. *L'Éducation Morale*, op. cit., pp. 112-113. (minha tradução)

que seriam usados como alimentos e, em um segundo instante, como arma contra grupos rivais. Em *O Iluminado*, a cena nos faz pensar em uma caçada, sendo Jack a presa que será guardada com outros alimentos, raciocínio que nos levará à hipótese de canibalismo.

O tema do canibalismo já fora citado antes, quando os Torrance se dirigiam ao Hotel Overlook. É um dos dois momentos que vemos os três membros da família reunidos. A segunda vez será quando Danny aparecer com a marca no pescoço¹³². Porém, a primeira imagem nos revela uma relação harmônica entre os Torrance, a segunda, ao contrário, marcará a desagregação da família.

No interior do carro, Wendy pergunta se não fora naquela região que a família Donner ficou presa na neve. O episódio ocorreu no tempo das diligências em uma região mais a oeste¹³³ de onde estão agora nossos personagens. Jack irá dizer que eles tiveram que recorrer à prática do canibalismo para sobreviver. Wendy censura Jack por tocar no assunto na presença de Danny, mas o garoto diz que sabe tudo sobre canibalismo, pois viu o tema ser abordado na televisão.

As falas de Danny e Jack nos soam amorais, ao contrário de Wendy, cuja censura nos revela uma proibição moral. Tentemos desenvolver essa discussão entre moralidade e canibalismo partindo das cenas iniciais da estadia dos Torrance no hotel Overlook.

Quando Dick Halloran apresenta a despensa do Overlook, notamos a sua fartura. O cozinheiro dirá a Wendy que a família não precisará se preocupar com a comida pois poderá se alimentar durante um ano sem jamais repetir o menu. Portanto, Wendy tinha à sua disposição o alimento que necessitava para sua subsistência. Também, no primeiro momento no Overlook, ela não se ocupa de trabalho, apenas diverte-se com o filho. É uma visão de um tempo relacionado ao mito do homem no “Paraíso”. Diz Eliade que naquele tempo “o homem era imortal e podia encontrar-se com Deus cara a cara; era feliz e não tinha de trabalhar para se alimentar: havia uma árvore que providenciava a sua subsistência, ou então eram os instrumentos agrícolas que trabalhavam sozinhos em seu lugar, como autômatos”¹³⁴.

Na cena em que apontamos a passagem do tempo da Igreja para o tempo do mercado, quando Wendy entra em contato com o guarda-florestal, a personagem tem um cigarro aceso em sua mão direita, a mesma que segura o microfone. O ato de fumar consiste em uma transgressão

¹³² Michel Ciment lembra que a marca no pescoço é uma referência a outro gênero do fantástico, a história de vampiros (Cf. CIMENT, Michel. *Kubrick*, op. cit., p. 136). Desta forma, adaptando essa sugestão à nossa análise, não deixaria de ser mais uma forma de canibalismo que pode ser identificada na cena.

¹³³ “Farther west”, que soa como “farwest” ou “faroeste”, gênero cinematográfico que comumente é associado ao “mito fundador” dos EUA.

¹³⁴ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*, op. cit., p. 32.

de uma lei do hotel Overlook, local em que vemos espalhados cartazes de proibido fumar. A personagem, portanto, desobedece às leis impostas pelo Overlook, um primeiro sintoma da perda do “Paraíso” por parte da personagem.

Wendy, ao manipular o rádio, apóia seu pé direito sobre a quina da mesa e, em seu joelho, descansa o microfone. Desta forma, o fio do aparelho desce em paralelo à coxa da personagem. A posição do fio nos sugere um cordão umbilical que deixa seu útero e o microfone possui um aspecto fálico. A imagem da personagem não é mais a de uma figura etérea, como destacamos anteriormente, mas carnal.

Talvez possamos sugerir que aqui há um primeiro aspecto da natureza da violência. O julgamento da legitimidade ou não da violência passa a ser uma ação humana e não mais delegada a uma divindade. Talvez mais que isso, a violência deixa de ter uma justificativa metafísica para ser um aspecto da própria natureza humana. A relação entre o homem e a violência é umbilical.

A cena marca uma reviravolta na trajetória da personagem. Wendy não será mais uma figura que associamos à imortalidade, mas, ao contrário, será uma personagem relacionada ao trabalho, à morte¹³⁵ e ao sexo, enfim, os pressupostos da condição humana.

Minutos depois, Wendy retornará à cena manipulando uma máquina do Overlook, imagem que associamos ao trabalho. Depois, ela entrará no bar do hotel à procura do marido com um bastão de beisebol na mão. A simbologia fálica do objeto nos remete à idéia de sexualidade, mas também de morte.

Relembremos a cena em que Wendy golpeia Jack. Na interpretação que propomos, o pedido de Jack para que lhe dê o bastão soa quase lascivo, especialmente pela língua que ele lança para fora da boca de maneira a movê-la rapidamente de cima a baixo. Trata-se de uma dupla imagem que associamos à sexualidade.

Ao ser golpeado, Jack cai da escada e permanece imóvel, o que não nos permite saber por alguns segundos se ele está vivo ou não. Trata-se da figura de um mortal quando, anteriormente, o associamos à imagem de uma divindade que espreita o labirinto do Overlook.

Quando Jack está preso na despensa, o encontramos deitado sobre sacos em que vemos a inscrição “holly”, nome que se refere a um vegetal, mas que também, sem um dos Ls, pode

¹³⁵ Imediatamente a seguir a este contato pelo rádio, veremos a primeira imagem de morte na tela: a dos corpos das filhas de Grady.

ser traduzido como divino. Diz Eliade que “a imolação do Ser divino inaugurou tanto a necessidade da alimentação, como a fatalidade da morte e, por via disso, a sexualidade, único meio de assegurar a continuidade da vida. O corpo da divindade imolada transformou-se em alimento; a sua alma desceu sobre a terra onde fundou o País dos Mortos”¹³⁶.

A idéia de morte de uma divindade terá desdobramentos para nossa reflexão sobre a violência. Pensemos nas palavras de René Girard:

Os debates grandiloqüentes sobre a morte de Deus e do homem nada têm de radical; continuam sendo teológicos, e conseqüentemente, num sentido amplo, sacrificiais. Eles dissimulam a questão da vingança, desta vez completamente concreta, em absoluto filosófica, pois como já vimos, é a vingança interminável que ameaça retomar entre os homens após o assassinato de toda divindade. Não havendo mais transcendência – religiosa, humanista ou qualquer outra que defina uma violência legítima e que garanta sua especificidade diante de qualquer justiça ilegítima –, a legitimidade e ilegitimidade da violência encontram-se definitivamente à mercê da opinião de cada um, condenadas a uma vertiginosa oscilação e ao desaparecimento. Há a partir de então tantas violências legítimas quanto violentos (sic), ou seja, ela deixa completamente de existir. Somente uma transcendência qualquer, que faça acreditar numa diferença entre sacrifício e a vingança, ou entre o sistema judiciário e a vingança, pode *enganar* duravelmente a violência.¹³⁷

Ao longo de nossa análise, verificamos que Wendy é a personagem que se identifica com valores morais. Como sugere Foucault, por moral entendemos “um conjunto de valores e regras de ação propostas aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas, etc.”¹³⁸. É Wendy que tem a imagem vinculada à idéia de família. Também é ela quem se comunica com o Estado, ou seja, o guarda-florestal. Poderíamos acrescentar ainda, neste caso, que se trata de

¹³⁶ ELIADE, Mircea. *Mitos, Sonhos e Mistérios*, op. cit., p. 33.

¹³⁷ GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*, op.cit, pp. 37-38 (grifo do autor).

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 2001, 9ª ed., p. 26.

uma moralidade de fundo religioso, judaico-cristã, como tentamos destacar na trajetória da personagem Wendy.

O que as palavras de Girard nos ajudam a compreender é que a legitimidade da violência passa a ser um ato moral empreendida pelo homem. Ao prender Jack, ela pega uma faca como uma arma. Trata-se de mais um objeto cortante entre aqueles que servirão como instrumentos de violência. Nesse sentido, a faca de Wendy não se diferencia dos machados usados por Jack ou Grady.

Talvez agora possamos compreender uma das falas enigmáticas do filme. Quando Dick Halloran e Danny estão conversando, o garoto pergunta se há algo de mau naquele lugar (“is there something bad here?”). A pergunta que faz referência a um juízo moral é feita quando na tela vemos uma série de facas presas a um pilar que se localiza em paralelo à cabeça de Danny, fazendo com que os utensílios estejam apontados para o garoto. Então Halloran irá responder com uma metáfora: “Quando algo acontece, pode deixar rastros atrás de si. Como quando alguém queima uma torrada”. Aqui temos uma referência à alimentação, mas também à cozinha, ambiente que podemos identificar como sendo a de Wendy. A cena nos sugere que Halloran se refere ao ato de “queimar uma torrada” como algo mau. Como desdobramento, talvez possamos dizer que o que é “negativo” na avaliação do personagem é algo que está relacionado à cozinha e, por extensão, à própria Wendy. Sendo ela uma figura que associamos com a moral, como notamos acima, podemos dizer que a avaliação de bom ou mau se refere a uma moralidade. É um ato moral e, talvez por isso, Wendy (e também o cozinheiro Halloran) irão se opor à figura amoral e dionisíaca de Jack.

Se é a moral que se torna a referência para o julgamento dos atos humanos, é ela também que irá conter a violência inata do ser humano.

Lembremos da frase que Jack escreve: “all work and no play makes Jack a dull boy”. A frase é estruturada como um texto que remete a um castigo imposto a um aluno. Assim, podemos interpretar a frase como um exercício de moralização do personagem. Ao mesmo tempo, ela nos espanta, pois denuncia a loucura de Jack. Essa relação entre moral, trabalho e loucura nos sugere a relação que pode existir entre o hotel Overlook e o retiro, espaço reservado ao tratamento da loucura no século XIX.

Michel Foucault escreve que:

O trabalho vem em primeira linha no “tratamento moral” tal como é praticado no *Retiro*. Em si mesmo, o tratamento possui uma força de coação superior a todas as formas de coerção física, uma vez que a regularidade das horas, as exigências da atenção e a obrigação de chegar a um resultado separam o doente de uma liberdade de espírito que lhe seria funesta e o engajam num sistema de responsabilidade.¹³⁹

Foucault lembra que o retiro se propõe a curar o louco ao conduzi-lo àquilo que o homem tem de inalienável, que é, ao mesmo tempo, “a Natureza, a Verdade e a Moral, isto é, a própria Razão”¹⁴⁰. Nesse sentido, o *Overlook* é um retiro às avessas¹⁴¹. Se o retiro do século XIX buscava reconduzir o homem ao “Primeiro Homem natural” e ao “Primeiro Homem social”¹⁴² com aquelas características, o retiro de *O Iluminado* revela o ser humano em sua essência amoral e irracional¹⁴³.

Mas talvez seja o momento de buscarmos um desdobramento para aquilo que chamamos até o momento de violência. Retomemos a frase escrita por Jack. O verbo “to play” pode ser traduzido como brincar ou jogar, no sentido de praticar um esporte. E esta última definição nos parece adequada quando vemos Jack com uma bola de beisebol ou quando pede o bastão

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. Nascimento do Asilo. In: _____. *História da Loucura*. São Paulo, Perspectiva, 1999, 6ª ed., p. 480 (grifo do autor).

¹⁴⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. Nascimento do Asilo. In: _____. *História da Loucura*, op. cit., pp. 470-471.

¹⁴¹ A utopia kubrickiana dessa inversão pode ser averiguada desde a viagem dos Torrance em direção ao *Overlook* impulsionada por um contrato de trabalho. Esta cena começa com a câmera sobrevoando a floresta e, de meio dela, surge a estrada por onde trafega o Volkswagen. No “carro do povo” encontramos a família Torrance reunida pela primeira vez e pela única vez em harmonia. É para esta condição recém-saída da natureza que o retiro pretende conduzir o homem, se atentarmos às palavras de Foucault: “Contrato e família, interesses atendidos e afeição natural – o *Retiro* encerra, confundindo-os, os dois grandes mitos com os quais o século XVIII havia procurado definir a origem das sociedades e a verdade do homem social. Ele é ao mesmo tempo o interesse individual que renuncia a si mesmo para se reencontrar e a afeição espontânea que a natureza fez surgir nos membros de uma família, propondo assim uma espécie de modelo afetivo e imediato para toda a sociedade. No *Retiro*, um grupo humano é reconduzido as suas formas mais originárias e mais puras: trata-se de recolocar o homem em relações sociais elementares e absolutamente conformes à sua origem (...). Desse modo o doente será levado a esse ponto em que a sociedade acaba de surgir da natureza, e onde ela se realiza numa verdade imediata que toda a história dos homens contribuiu, em seguida, para embaralhar. (...)” (FOUCAULT, Michel. Nascimento do Asilo. In: _____. *História da Loucura*, op. cit., pp. 469-470 [grifo do autor]). Talvez por isso, a cena final não seja a da família, a “entre-visão” sugerida por Kubrick, uma visão das relações humanas “intermediária” entre o indivíduo e a sociedade

¹⁴² Cf. FOUCAULT, Michel. Nascimento do Asilo. In: _____. *História da Loucura*, op. cit., p. 470.

¹⁴³ Discutimos a desconstrução da idéia de moral como valor inalienável quando abordamos a personagem Wendy. Agora Jack nos mostrará que o que é inalienável no homem é sua irracionalidade e é dela que teria surgido a razão. Lembremos Nietzsche quando diz: “Como veio a razão ao mundo? Como é justo, de maneira irracional, por um acaso”. (NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*. São Paulo, Cia. das Letras, 2004, p.94, #123)

a Wendy. Como citamos acima, a cena de Jack e Wendy na escadaria nos remete à idéia de sexualidade, que está relacionada também à idéia de jogar (“to play”) do bastão de beisebol. Quando Jack diz para Wendy que lhe dê o bastão, o pedido pode ser compreendido como a possibilidade de jogar ou de fazer sexo. A violência que notamos no personagem pode ser interpretada como a do desejo e, conseqüentemente, o castigo que é dado a Jack é o de domar o desejo. Lembremos de Nietzsche quando diz:

O que em geral se consegue com o castigo em homens e animais, é o acréscimo do medo, a intensificação da prudência, o controle dos desejos: assim o castigo *doma* o homem, mas não o torna “melhor” – com maior razão se afirmaria o contrário.¹⁴⁴

Nesse sentido, podemos entender a moralidade de Wendy pela dupla sugestão de castração de Jack. A primeira, a perna ferida após a queda que deixa o personagem manco. A segunda, o corte na mão quando Jack tenta invadir o banheiro do quarto onde estão Wendy e Danny. Trata-se de uma castração que poderemos entender como tentativa de subordinação dos instintos humanos.

Podemos também desenvolver a idéia de moralidade que citamos em Wendy. Trata-se de uma moral racional. E é a racionalização da prática sexual que está sugerida na segunda castração que destacamos acima. Retomemos a cena em seus detalhes.

Danny escreve com um batom a palavra REDRUM na porta do banheiro. Os gritos do garoto, que repete a palavra com intensidade cada vez maior, despertam Wendy. Ela o abraça e, a partir de então, o garoto se manterá agarrado a ela. Neste instante, Jack tenta invadir o quarto. Wendy e Danny se trancam no banheiro. Como dissemos, o quarto é reservado à intimidade e é nesse espaço, diante da porta do banheiro, que Jack irá recitar a fábula dos três porquinhos. Temos a menção ao trabalho mais uma vez, mas, se lembrarmos de Marx, talvez não se trate do trabalho entendido como produção da vida no âmbito social, mas no nível da existência humana, enquanto ser biológico. E a palavra REDRUM colabora para essa impressão. Refletida no espelho, ela significa MURDER (assassinato), mas tal como está escrita na

¹⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006, p. 72 (grifos do autor).

porta, ela inverte o seu sentido, o que podemos compreender não como tirar a vida de alguém mas, ao contrário, gerar uma.

Assim, nesse intervalo em que Jack está no quarto e cita a fábula, Danny, o *naughty boy*, escapa pela janela lançado por sua mãe, em uma ação que poderíamos comparar ao de um parto.

Seria o ato sexual como uma prática racional, como reprodução e constituição de uma família. Assim, a figura do pai não estaria relacionada a vínculos naturais, mas puramente jurídicos.¹⁴⁵

Na seqüência, Jack golpeia a porta do banheiro quando Wendy já está só. Ao abrir uma fresta na porta, coloca seu rosto nela e diz “here’s Johnny”. É uma citação a um programa de televisão. A fala era a abertura de um “talk-show” conduzido por Johnny Carson¹⁴⁶. A citação, neste filme, nos faz pensar em um programa de entretenimento.

A sugestão de prática sexual que teríamos aqui seria de um ato que se encerraria em si, sem fins para reprodução, mas para o desfrute do prazer. E talvez por isso, a moral racional que identificamos em Wendy irá castrar a investida do desejo de Jack. Trata-se de uma seqüência que repete a frase de Jack. Inicialmente, apenas trabalho, porém agora a idéia de “to play” como lazer, entretenimento, será negada ao personagem.

Se compreendermos o desejo como uma “violência” inata ao ser humano, talvez não possamos dissociá-la também de Wendy. E a sugestão de canibalismo que citamos acima nos ajuda a notar também o desejo reprimido na personagem. Pensemos em Nietzsche quando coloca que:

Todos os instintos que não se descarregam para fora *voltam-se para dentro* – isto é o que chamo de *interiorização do homem*: é assim que no homem cresce o que depois se denomina sua “alma”. Todo o mundo interior, originalmente delgado, como que entre duas membranas, foi se expandindo e se estendendo, adquirindo profundidade, largura e altura, na medida em que o homem foi *inibido* em sua descarga para fora.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Sobre a noção de pai, cf. SIMMEL, Georg. Sobre a Sociologia da Família. In _____. *Filosofia do Amor*, op.cit., pp. 30 -40.

¹⁴⁶ Cf. WALKER, Alexander & TAYLOR, Sybil & RUCHTI, Ulrich. *Stanley Kubrick, Director – A Visual Analysis*. Nova York, W.W. Norton &Co., 1999, p. 297.

¹⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 73 (grifos do autor).

É sob esse viés que podemos analisar a cena em que Wendy vê um estranho acontecimento em um quarto. Trata-se de alguém fantasiado como um animal em uma posição que nos lembra a prática de sexo oral sendo feita em um homem vestido de *smoking*. Talvez possamos apontar o animal como o instinto humano submisso ao homem “civilizado”, se aceitarmos a prática do sexo oral masculino como imaginário de submissão, reforçada pela posição de joelhos do animal¹⁴⁸.

E a trilha sonora que acompanha a sequência soa como um coro de vozes. Se apontamos Jack como expressão de Dionísio, podemos notar também o espírito dionisiaco na trilha. O que ouvimos nos remete ao coro de sátiros da tragédia grega, tal como Nietzsche nos propõe, a partir de Schiller.

O coro é uma muralha viva contra a realidade assaltante, porque ele – o coro de sátiros – retrata a existência de maneira mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado, que comumente julga ser a única realidade.¹⁴⁹

Se apontamos Wendy como expressão da moral e da racionalidade, a cena nos mostra a descoberta da amoralidade e irracionalidade do homem. Por isso, sua primeira visão será a de um convidado vestido de *smoking* com sangue escorrendo pela face do alto de sua cabeça dividindo o rosto em duas partes, talvez para nos mostrar que a mente humana é formada por essa complexa relação entre razão e instinto.

Se a moral reprime o desejo, também o trabalho o fará. Lembremos a frase que Jack escreve *ad infinitum* como se fosse uma prática ascética. É o trabalho que se sobrepõe ao prazer. Na sequência desta cena, o personagem irá defender seu vínculo com o trabalho mencionando o contrato que assinou e renunciando às relações com sua família, proclamando sua individualidade. Busquemos apoio no pensamento nietzscheano. O filósofo diz que:

¹⁴⁸ O próprio temor que a personagem demonstra na cena da escadaria sugere a repressão do instinto. Sua posição superior ao de Jack e seu ataque com o bastão a uma pessoa desarmada revela uma assimetria de forças que sugere um ato covarde. Diz Nietzsche: “O mesmo instinto torna-se o penoso sentimento da *covardia*, sob efeito da recriminação que os costumes lançaram sobre tal instinto” (NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*, op. cit., p36-37, #38 [grifo do autor]).

¹⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, op. cit., p.57.

Em muitos aspectos, também o asceta procura tornar leve a sua vida, geralmente por meio da completa subordinação a uma vontade alheia, ou a uma lei e um ritual abrangentes (...). Esta subordinação é um meio poderoso para se tornar senhor de si mesmo; o indivíduo está ocupado, portanto não se entedia, e não experimenta qualquer estímulo da vontade e da paixão (...). De uma vez por todas se renunciou à própria vontade, e isso é mais fácil do que renunciar ocasionalmente que mantê-lo moderado.¹⁵⁰

A frase que Jack escreve nos revela o trabalho como renúncia do desejo e, por isso, um castigo, mas também nos mostra que o personagem não tem nada a dizer. O texto que ele produz, que vemos em diferentes estruturas e formas, é sempre a repetição de uma única frase.

Jack não possui qualquer experiência passível de ser narrada. Lembremos a seqüência do quarto 237. Danny brinca quando uma bola chega a ele. É a bola de beisebol que podemos associar à cena em que Jack a lança na parede do hotel. A câmera se dirige ao quarto 237, que agora tem a porta entreaberta e vemos um espelho em seu interior. É Danny que se dirige ao quarto. Porém, não o vemos. A posição da câmera nos coloca como se fôssemos nós o personagem. O que vemos na tela é o que o cineasta sugere ser a visão de Danny, que é também a nossa. Com isso é possível uma dupla compreensão do que vemos. Em um primeiro momento, é Danny que se dirige ao quarto e, nele, ao espelho. Porém, somos também nós que nos aproximamos desse local e desse objeto. Talvez possamos nos afligir com a impressão de que a câmera será refletida no espelho e, assim, quebrar a sensação de imersão no filme. Mas não é isso o que ocorre. O corte deixa em suspenso esse encontro, mas nos permite imaginar que seríamos nós, espectadores, que nos veríamos refletidos.

A seguir, quando Jack tem um pesadelo, Danny surge no salão Colorado. Tem a gola da blusa rasgada exibindo o pescoço com um arranhão. Quando Wendy o interpela, o garoto nada diz. Mantém o dedo polegar na boca e o olhar atônito. Mudo também estará Jack quando Wendy o acusar de ser o autor do ferimento.

¹⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*, op. cit., p. 100, #139.

Jack, então, vai ao bar do hotel e lá tem sua primeira visão, que será interrompida por Wendy, que surge à procura do marido para relatar que tem uma mulher no quarto 237, a autora do ferimento.

No quarto, novamente, a câmera nos coloca no lugar do personagem. É o nosso olhar que atravessa o quarto e abre a porta do banheiro. Ali vemos a cortina de plástico da banheira ser aberta e surgir uma mulher nua. Só então, temos a imagem de Jack, porém em um ângulo que nos coloca também como sendo o olhar da mulher que deixa a banheira. Os dois se beijam e, durante o ato, Jack se vê no espelho e se depara com o seu reflexo abraçado a uma mulher idosa repleta de gânglios como se fosse um corpo em putrefação.

Na seqüência das referências ao quarto, podemos destacar o ciclo da vida do nascimento à morte. Em um primeiro momento, a aparição de Danny¹⁵¹ com o dedo polegar na boca, o que nos sugere uma criança em idade inferior àquela que o garoto aparenta ter. Em seguida, a visão da mulher nua e o beijo em Jack, o que nos remete à fase madura da vida humana, em seu período de reprodução. E, por fim, a imagem da morte.

Todas essas fases “refletidas” pelo espelho ou pela posição da câmera que nos coloca sempre como um dos personagens e nos lembra que somos nós também seres mortais.

Após esse encontro, Jack retorna ao quarto e diz nada ter visto. A cena nos causa certa perplexidade. Sereno, o personagem não demonstra qualquer traço do choque que sofreu ao ver a imagem “traumática” do cadáver refletida no espelho.

E talvez seja a possibilidade da morte também a experiência marcante em Danny. A ferida, um arranhão de linhas avermelhadas no pescoço, assemelha-se ao desenho de um corte. Porém, nem o garoto nem seu pai são capazes de relatar a experiência de se deparar com a morte ou, nesses casos, com a própria morte.

Sobre a morte, Walter Benjamin diz que:

Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.¹⁵²

¹⁵¹ Reparemos que o personagem tem os cabelos claros, assim como as mulheres do quarto 237, criando uma identidade visual entre eles.

¹⁵² BENJAMIN, Walter. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 206.

Diante da morte, Jack nada encontrou para ser narrado. Sua vida é quase que totalmente destituída de experiência, pois se tornou apenas a repetição de um único acontecimento que é o trabalho.

A única narrativa¹⁵³ que ouviremos do personagem será no Salão Dourado ou Gelado¹⁵⁴, após a esposa tê-lo acusado de ferir o filho. Diante do *barman* Lloyd¹⁵⁵, diz que jamais tocaria no filho e afirma que a esposa não o deixará esquecer o fato enquanto viver. Wendy, portanto, exerce a função de uma memória que faz Jack reviver essa experiência, mas uma memória que é tratada de forma depreciativa pelo personagem

Porém, logo notaremos que Jack está só. Sozinho no bar, o personagem vive a solidão como a de um leitor de romance. Também sugere ser um romance a narrativa que ele irá contar e cujo sentido é dado ao final: o acidente com filho, quando este derrubou os papéis, se deve a perda momentânea de coordenação motora.

Sem mistérios, a história ainda nos faz notar a defesa de Jack ao texto que ele escreveu, quando tenta proteger seus papéis do filho. É o escritor de romance, o narrador moderno, que está sentado no balcão.

É este escritor que irá se opor a Dick Halloran. Este será a vítima de Jack por ser o narrador, aquele que transmite a sua experiência. O relato oral do cozinheiro a Danny, quando ambos estão conversando, é desencadeado pela memória. Em sua narrativa podemos encontrar o elemento de mistério e também o conselho útil e de fundo moral de não se atrever a entrar no quarto 237.

Quando Danny se sentir ameaçado, também o narrador Halloran se verá em perigo. A televisão ligada em um noticiário sobre o tempo, mostra-nos a informação, ou seja, uma história já explicada, o oposto da arte narrativa que se isenta de apresentar explicações. É o

¹⁵³ Para a reflexão sobre narrativa que se segue, apoio-me no texto *O Narrador*. Cf. BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov*. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., pp. 197-221.

¹⁵⁴ O traço da letra C ou G de Cold ou Gold Room não é claro. A ambigüidade do nome do local soa proposital. A iluminação avermelhada do salão, reforçada pelas poltronas vermelhas, transmitem uma impressão de “calor” ao local. Porém, ela contrasta com parte do balcão do bar e com a prateleira de bebidas, iluminadas com “fria” luz branca. O contraste também pode ser construído pelo comportamento dos personagens. Lloyd, o *barman*, é impassível e amoral. Jack, ao contrário, demonstra variações de expressão facial e sua fala será sobre a perda de coordenação motora que ocasionou um acidente com Danny. É um primeiro contraste entre a racionalidade do Overlook e a irracionalidade ou “loucura” de Jack.

¹⁵⁵ Diante do espelho e também diante de nós, em efeito que nos coloca como reflexo do próprio personagem.

indício da morte do narrador, e por isso a mudez de Halloran, e que irá se concretizar com o machado enterrado em seu coração¹⁵⁶.

A trajetória de Danny pode ser interpretada nesse mesmo viés. Quando o garoto entra no quarto 237, ele veste uma malha com a palavra Apollo escrita. O nome nos remete ao deus grego¹⁵⁷, indicando-nos uma leitura mitológica. Na perspectiva que adotamos, a seqüência nos mostra a passagem da narrativa mítica à do conto de fadas, de um relato relacionado a deuses para outra em que os personagens são profanos¹⁵⁸. Por isso, teremos a imagem de Danny como uma criança com uma ferida no pescoço, um mortal, ao deixar o quarto.

Porém, não se tratam dos contos de fadas clássicos que o personagem nos permitirá vislumbrar, mas aqueles considerados modernos, como os desenhos animados do Pernalonga e do Mickey. Danny surgirá com uma blusa com a estampa do Mickey na cena do quarto em que Jack revela sua exaustão pelo excesso de trabalho. É o único momento que vislumbramos alguma afetividade, mesmo que tênue, entre os dois personagens¹⁵⁹. Pobre de experiência, Jack se agarra ao sonho que Danny porta, simbolizado pela imagem do camundongo, se buscamos uma compreensão a partir da leitura de Benjamin:

Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. (...) Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode

¹⁵⁶ Sua trajetória até a chegada ao hotel será pontuada pela sua relação com os objetos que destacamos como modernos: o telefone, o avião e o carro. Também Dick passa pelo processo de inserção no mundo moderno.

¹⁵⁷ Nietzsche pode nos ajudar nesta interpretação. Danny é o “iluminado”, aquele capaz de prever o futuro, descrição que o aproxima da interpretação nietzscheana do deus grego. Escreve o filósofo: “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o ‘resplandecente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”. (NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*, op. cit., p.29).

¹⁵⁸ Eliade retoma a análise de Jan de Vries para fazer essa distinção. “O personagem dos contos, ao contrário, parece estar emancipado dos Deuses; seus protetores e companheiros bastam para assegurar-lhe a vitória” (ELIADE, Mircea. *Os Mitos e os Contos de Fadas*. In: _____. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2004, 6ª ed., p. 171).

¹⁵⁹ Em Jack, o afeto revela um primeiro sinal de sua moralização, para retomarmos o diálogo com o conceito de retiro. Lembra Nietzsche que é no afeto que o homem é mais moral. (Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*, op. cit., p. 99, #138)

ser realizada durante o dia, por falta de forças. A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo.¹⁶⁰

Dick Halloran e Danny nos mostram a narrativa como uma forma de preservar a sabedoria de uma vivência. Trata-se da tradição, uma experiência que se passa de geração a geração. Nesse sentido, não podemos desvincular a idéia de tradição da noção de tempo e de memória. E se apontamos a mudez dos personagens como ausência de experiência, o grito de dor de Dick ao ser golpeado, e que estranhamente também irá fazer Danny urrar lembra-nos ser a dor a forma pela qual se constitui a memória no homem. Diz Nietzsche que:

Jamais deixou de haver sangue, martírio e sacrifício quando o homem sentiu a necessidade de criar em si uma memória; os mais horrendos sacrifícios e penhores (entre eles o sacrifício dos primogênitos), as mais repugnantes mutilações (as castrações, por exemplo), os mais cruéis rituais de todos os cultos religiosos (todas as religiões são, no seu nível mais profundo, sistemas de crueldades) – tudo isso tem origem naquele instinto que dividiu na dor o mais poderoso auxiliar da mnemônica.¹⁶¹

É a possibilidade de simbolizar o passado que nos permite valorar nosso presente. Jack, no entanto, é incapaz de conceber o passado. O personagem, como vimos, rejeita a memória e vive em um eterno presente, dedicado apenas ao trabalho. É um tempo “repetitivo” e destituído de “valor”¹⁶².

Se compreendermos a tradição como elemento da constituição da nossa moral¹⁶³, notaremos que também ela é responsável pela contenção da violência. É a memória inerente à tradição que nos permite que a violência não se propague ou não se repita. No filme, podemos associar a idéia de memória à fotografia. Quando Wendy e Danny passeiam pelo labirinto, ela

¹⁶⁰ BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p.118.

¹⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 51.

¹⁶² Por isso, a segunda metade do filme nos passa a sensação de certa desorientação temporal. É nessa fase que teremos Wendy trabalhando e Jack tomado pela loucura.

¹⁶³ Podemos vislumbrar um novo desdobramento para a cena da invasão de Jack no quarto com essa interpretação. Enquanto narrador da fábula clássica, como a dos três porquinhos, que possui uma lição de moral, Jack é um personagem fértil. Porém, quando se trata de transmitir informação, vazia de ensinamentos morais, como no caso do *talk-show* televisivo, o personagem será castrado por Wendy.

carrega uma câmera fotográfica. A foto polaroide que ela produz, uma imagem instantânea, aponta-nos para a temporalidade assentada no instante¹⁶⁴. Podemos compará-la ao tempo da narrativa que Danny nos sugere, não àquela dos contos de fadas, que remete a um passado longínquo, mas a dos desenhos animados, cuja relação com o tempo é baseada no momento presente ou em um passado recente.

É esse resquício de memória que permitirá Danny escapar do labirinto quando for perseguido por Jack. E ao apagar suas pegadas na neve, Danny retira qualquer traço de sua existência e de sua trajetória até aquele ponto. O garoto apaga seu rastro, a memória de sua passagem. Sem ela, Jack é incapaz de escapar do labirinto. A violência é contida¹⁶⁵ e em um espaço sem marcas de temporalidade.

Também podemos defender que será a racionalidade do garoto, capaz de fugir do perigo no labirinto a partir de uma estratégia intelectualmente elaborada, que irá conter a ameaça da irracionalidade animalésca de seu pai. O isolamento de Jack é também sinal do controle do irracional pela razão.

A estrutura do labirinto é sugestiva nesse sentido, um espaço simetricamente dividido em dois com reentrâncias em ambos os lados, desenho que nos lembra os dois hemisférios do cérebro. Ele é batizado de “Overlook Mate”, que pode ser traduzido como companheiro do Overlook. Associamos anteriormente o nome do hotel à idéia de divindade, cuja característica é a sua relação com a atemporalidade ou eternidade. Também é à moral que o nome Overlook

¹⁶⁴ E que se contrapõe à fotografia que encerra o filme, remetendo-nos ao passado. Nesse sentido, poderíamos sugerir que a música também nos aponta para uma nostalgia da vivência possível no interior do instante. Pensemos em Benjamin quando se refere às primeiras fotografias: “O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo, correspondente àquele mundo transformado no qual, como observou com razão Krakauer, a questão do saber ‘se um esportista ficará tão célebre que os fotógrafos das revistas ilustradas queiram retratá-lo’ vai ser decidida na mesma fração de segundo em que a foto está sendo tirada” (BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In _____. *Obras Escolhidas, volume I – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, p. 96).

¹⁶⁵ Se retomarmos nossa comparação entre Dionísio e Jack, podemos notar que Danny utiliza-se da astúcia para se desvencilhar de uma figura mítica, o que nos sugere ser referência à seguinte passagem em Benjamin: “O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito. (...) O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância” (BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov*. In _____. *Obras Escolhidas, volume I – Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 215). Neste caso, mais que Dionísio, talvez possamos aproximar Jack da figura do Minotauro, ser mitológico que foi aprisionado em um labirinto. Em uma das cenas vemos Wendy e Danny brincando na neve e, em seguida, o rosto de Jack. A posição de sua cabeça divide a parede do hotel ao fundo onde vemos, do lado esquerdo, uma cabeça de animal e fotos, do lado direito, a lareira acesa e o corpo humano. Como o Minotauro, Jack seria esse ser híbrido com cabeça de animal e corpo humano.

nos indica. Nesse sentido, o labirinto nos revelaria uma moral racional, a racionalidade como valor que norteia nossa conduta.

Se buscarmos um primeiro momento em que a irracionalidade de Jack surge, talvez possamos apontar para o pesadelo em que o personagem se vê assassinando a esposa e o filho. Como nos diz Nietzsche:

Nas irrupções da paixão e no fantasiar do sonho e da loucura o homem descobre novamente a pré-história, sua e da humanidade: a *animalidade* e suas caretas selvagens; sua memória recua longe o suficiente, enquanto seu estado civilizado evolui a partir do esquecimento dessas experiências primevas, isto é, do relaxamento da memória.¹⁶⁶

Porém, não se trata apenas de matar, mas de cortar as vítimas em pedaços. O ato nos revela não apenas o aniquilamento de uma instituição moral, mas também sua crueldade. É a crueldade o traço inalienável do homem¹⁶⁷ e que a razão, que ainda comanda as ações de Jack, reprime quando o personagem desperta.

A incursão ao bar após esta cena nos revela um segundo momento de desvanecimento da razão e que será enfatizada pela embriaguez do personagem. Embriaguez pelo uísque, mas também pelo capital. A dose de bebida equivale ao dinheiro, pois, como veremos, é uma caixa registradora que é posta no lugar das garrafas de bebidas na prateleira do bar quando Jack despertar de sua fantasia.

Esta cena nos revela a equivalência entre embriaguez e dinheiro. Podemos associar a embriaguez à perda de sentidos ou da razão, apontando para o efeito da bebida a causa do afrouxamento de nossas condutas morais e de nossos atos racionais. A tendência à agressividade seria uma de suas conseqüências. Nesse sentido, poderíamos apontar também o capital como o elemento que deflagra a crueldade de Jack.

Ao voltar do quarto 237, o acesso de fúria do personagem contra Wendy será expressa por um discurso em defesa de seu trabalho, que lhe proporcionou alguma ascensão social. A essa

¹⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*, op. cit., p. 190, #312 (grifo do autor).

¹⁶⁷ É a crueldade que é aprisionada no labirinto do Overlook e, assim, tratada como divina. Voltemos a Nietzsche: “Quase tudo a que chamamos ‘cultura superior’ é baseado na espiritualização e no aprofundamento da crueldade – eis a minha tese; esse “animal selvagem” não foi abatido absolutamente, ele vive e prospera, ele apenas se divinizou”. (NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo, Cia. de Bolso, 2006, p.121, #229)

cena, se sucede a festa no salão do hotel, como desenlace da expressão de crueldade de Jack. Retomemos Nietzsche quando diz que:

Ver-sofrer faz bem, fazer-sofrer mais bem ainda – eis uma frase dura, mas um velho e sólido axioma, humano, demasiado humano, que talvez até os símios subscrevessem: conta-se que na invenção das crueldades bizarras eles já anunciam e como que “preludiam” o homem. Sem crueldade não há festa: é o que ensina a mais antiga e mais longa história do homem – e no castigo também há muito de *festivo*!¹⁶⁸

A relação entre festa e crueldade se confirma quando Jack encontrar Grady no salão, personagem que é reflexo do protagonista, se atentarmos que o garçom se posiciona diante do espelho quando Jack o fita. É a si próprio que Jack observa. E talvez neste momento nos lembremos da imagem dos corpos das filhas ensanguentadas em um corredor do hotel.

É nesta seqüência que o dinheiro se materializa na carteira, torna-se “real”, assim como a presença do garçom, que derruba um drink em Jack. Na seqüência da escadaria, o personagem irá defender o cumprimento de seu contrato de trabalho e irá questionar Wendy se ela sabe das implicações “éticas e morais” que o rompimento do acordo poderá lhe proporcionar.

Os valores de Jack são aqueles do capital. Porém, esses valores são de natureza avalorativa. Lembremos o que diz Simmel sobre o dinheiro:

Sendo o equivalente a todas as múltiplas coisas de uma e mesma forma, o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. Pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de “quanto?” O dinheiro, com toda sua ausência de cor e indiferença, torna-se o denominador comum de todos os valores; arranca irremediavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade. Todas as coisas flutuam com igual gravidade específica na corrente constantemente em movimento do dinheiro.¹⁶⁹

¹⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 56 (grifo do autor).

¹⁶⁹ SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*, op.cit., pp. 18-19.

Apegado a uma moral sem valores, Jack torna-se um personagem reduzido à sua essência humana que é a própria crueldade. Talvez por isso, o castigo às filhas de Grady e o próprio pesadelo e enlouquecimento de Jack nos revelem a tendência ao aniquilamento da vida. Sem valores que a norteiem, a existência da vida se torna sem sentido.

O garçom, emprego que nos revela uma dupla subserviência de Grady (ao hotel Overlook, enquanto seu empregador, e aos convidados, enquanto sociedade), diz que “corrigiu” as filhas quando elas tentaram queimar o Overlook. A correção que Grady submete suas filhas sugere um castigo, impressão acentuada pela tentativa das garotas de provocar incêndio no hotel. Talvez possamos dizer que é o trabalho e o dinheiro que desempenham a função de “corrigir” o comportamento das meninas. Eles tornam-se valores no papel educacional das crianças. Ou, dito de outra maneira, as garotas são submetidas à força do dinheiro e do trabalho no processo de educação e inserção na sociedade.

Mas talvez ainda possamos encontrar um valor ostentado por Jack: o individualismo. Valor que surge em paralelo ao próprio desenvolvimento do capitalismo, como podemos sugerir a partir de Simmel:

Ao lado desse ideal de liberalismo do século XVIII, no século XIX, através de Goethe e do romantismo, por um lado, e através da divisão econômica do trabalho, por outro, outro ideal se levantou: os indivíduos liberados de vínculos históricos agora desejavam distinguir-se um do outro. A escala dos valores humanos já não é constituída pelo “ser humano geral” em cada indivíduo, mas antes pela unicidade e insubstituibilidade qualitativas do homem.¹⁷⁰

O discurso de Jack em defesa do trabalho é também em prol de si próprio em detrimento da possibilidade de levar seu filho ao médico. Mas também poderemos apontar a individualidade na morte das crianças. Se antes elas eram vistas unidas, o machado de Grady as separou. Uma com a cabeça voltada à direita e de costas, a outra de bruços e com a cabeça para a parede da esquerda, agora uma irmã é apresentada em oposição à outra. Distinção que se tornará aparente com a progressiva aproximação da câmara em relação às duas enquanto

¹⁷⁰ SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*, op. cit, p. 27.

“vivas”. Inicialmente flagradas à distância, a imagem irá focá-las de um ângulo mais próximo a cada repetição da palavra “forever”. A correção de Grady é também a imputação do valor da individualidade da moral capitalista.

Nesse sentido, podemos dizer que a individualidade faz também oposição aos laços de afetividade que unem as irmãs. Afetividade que podemos notar em Wendy e também Dick Halloran. Também são esses dois personagens que serão embalados por uma trilha sonora feita com o som de batida do coração. E será no coração que Jack irá golpear Dick¹⁷¹.

A loucura de Jack não seria manifestação da irracionalidade, mas a própria racionalidade assentada na lógica do capitalismo. Por isso, o duplo final de *O Iluminado*. Em um primeiro momento, o irracional contido pela racionalidade. A seguir, a irracionalidade inserida no social, em um mundo burguês, nos lembrando um aforismo de Nietzsche: “A loucura é algo raro em indivíduos – mas em grupos, partidos, povos e épocas, é a norma”¹⁷².

A imagem de um baile também nos lembra que a festa é um momento de transgressão de proibições, em que desaparecem os conflitos e a distinção de violência.

Sobre a festa, René Girard dirá que:

É preciso inscrever a transgressão no quadro mais amplo de um desaparecimento geral das diferenças: as hierarquias familiares e sociais são temporariamente suspensas ou invertidas, os filhos não obedecem mais a seus pais, os empregados a seus patrões, os vassallos a seus senhores. (...)

Como é de se esperar, o desaparecimento das diferenças é muitas vezes associado à violência e ao conflito¹⁷³.

Segundo o autor, a festa tem conotação favorável pois possui como característica conduzir a coletividade unida ao passado para rememorar o sacrifício e provocar a catarse marcando o encerramento do ato.

¹⁷¹ Dick Halloran pode ser comparado ao homem idealizado por Rousseau, cuja bondade é sua característica natural. Quando está na despensa e convida Danny por telepatia a tomar sorvete, ao fundo vemos uma lata de alimento com a estampa de rosto de um índio. Quando Jack irá ser libertado da despensa por Grady, notamos a mesma lata, porém em uma quantidade maior, talvez para nos lembrar a máxima de Rousseau de que é a sociedade que corrompe a natureza humana. Nesse sentido, podemos também fazer paralelo entre Danny e Wendy. A afabilidade do garoto seria o ideal do filósofo francês em oposição à infantilidade naturalmente agressiva que apontamos em Wendy.

¹⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*, op.cit., p.71, #156

¹⁷³ GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*, op.cit, p. 152.

Assim o final de *O Iluminado* pode ser compreendido como a catarse após o banho de sangue que tomou conta das telas e uma certa utopia para barrar a violência.

Violência que podemos imputar a interdições e proibições de fundo moral. Nesse sentido, é sugestiva a imagem da torrente de líquido vermelho escorrendo pelo elevador ser a imagem que inaugura e encerra as citações ao sangue. Quando Danny vê a cena, ela é acompanhada por uma trilha que sugere o som de uma avalanche. É a natureza surgindo das entranhas do hotel, rebelando-se contra as forças coercitivas da modernidade e da sociedade e que talvez possamos buscar paralelo em Nietzsche:

*Nesta esfera, a das obrigações legais, está o foco de origem desse mundo de conceitos morais: “culpa”, “consciência”, “dever”, “sacralidade do dever” – o seu início, como o início de tudo grande na terra, foi largamente banhado de sangue. E não poderíamos acrescentar que no fundo esse mundo jamais perdeu inteiramente um certo odor de sangue e tortura?*¹⁷⁴

O olhar obscuro desse *naughty boy* torna visível o invisível¹⁷⁵, assim como a lente do cineasta. O que eles vêem é o próprio homem em sua interioridade simbólica e talvez por isso, a violência sempre seja relacionada a cortes, como se desferidos por um médico que busca conhecer a doença vista da morte¹⁷⁶. E o que se vê é a febre da cabana se alastrar sobre esse corpo. É a visão de um homem em um mundo desencantado em que todos os seus valores se tornaram relativos. No lugar do encantamento, nada se colocou, ao contrário, colocou-se o nada.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*, op. cit., p. 54.

¹⁷⁵ Cf. VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*, op. cit., p.47

¹⁷⁶ Cf. FOUCAULT, Michel. O Invisível Visível. In: _____. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro, Forense Editora, 2004, 6ª ed., pp. 163-190.

CAPÍTULO 3

FUTURO: VIOLÊNCIA E OLHAR

CENAS DE LARANJA MECÂNICA

O título que dá nome ao filme de Stanley Kubrick, *A Clockwork Orange*, herdado do livro homônimo de Anthony Burgess, “é uma expressão da gíria *cockney*, que denomina o desajustado agressivo e desequilibrado, que odeia as instituições e os seres e os agride, inclusive fisicamente, mas por razões puramente psicológicas, sem nenhuma politização nem ideologia”¹⁷⁷. Essa definição poderia nos bastar para compreender o que se passará na centena de minutos que se segue ao momento em que o título surge diante de nossos olhos. Mas o filme, que se isenta de oferecer tal explicação, apenas irá reforçar a precariedade e insuficiência daquela definição, presente na edição brasileira do livro de Burgess. O título, que no livro se torna uma possível chave interpretativa, no filme se trata de mais um enigma que se configura antes mesmo que o letreiro surja.

A tela tomada pela cor vermelha e a música com timbres eletrônicos é o nosso primeiro contato com o filme. O vermelho tingindo a tela, e nada mais que isso, é uma referência visual simples e bastante sugestiva, que nos desperta sensações que, de início, não sabemos precisar. A cor parece excitar nossa alma. Talvez por se assemelhar ao sangue, a impressão que ela produz pode ser penosa ou até dolorosa¹⁷⁸.

Essa tela persiste por segundos, surgem os créditos da produção, sendo substituída por outra, desta vez azul e com o letreiro trazendo o nome do diretor Stanley Kubrick. Em seguida, nova tela, mais uma vez vermelha, apresentando o título em letras brancas. Aquela mesma cor azul irá reaparecer logo em seguida. Desta vez, no entanto, não mais como uma tela, mas nos olhos de um personagem visto em *close*¹⁷⁹. A cor desses olhos nos transmite uma certa serenidade, impressão acentuada por essa imagem se suceder à tela vermelha¹⁸⁰. A cor azul

¹⁷⁷ BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica* (tradução: Nelson Dantas). São Paulo, Editora Artenova, 1977, p.199.

¹⁷⁸ Cf. KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, op. cit., p. 66-67.

¹⁷⁹ Podemos propor um paralelo entre o azul dos olhos do personagem e a tela na qual aparece o nome do diretor, como se os olhos de Alex se referissem ao “olho mecânico” da câmera do cineasta. A tela vermelha inicial, por sua vez, nos sugere que um filme é um todo formado por imagem, música e palavras, assim como é *A Clockwork Orange*.

¹⁸⁰ Escreve Kandinsky: “(...) Assim como a chama atrai irresistivelmente o homem, também o vermelho atrai e irrita o olhar. (...) Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde”.

não é o único aspecto que atrai nossa curiosidade. Os longos cílios também contribuem para que nos fixemos no olho direito do personagem. O rosto ligeiramente inclinado para baixo traz uma expressão ambígua. Seus lábios esboçam um meio sorriso que pode ser interpretado como um ar de deboche, de provocação, de desafio. Também é possível afirmar que sua expressão guarda um toque de agressividade.

O personagem olha para a câmera, como se ele nos dirigisse seu olhar, do qual não podemos nos desviar devido ao enquadramento em *close* em seu rosto. A “troca de olhares” desarticula a possibilidade de tomar o filme em dissociação aos espectadores. Ao nos olhar, ele também nos obriga a nos olharmos. Ele evidencia a nossa existência¹⁸¹.

Essa relação irá se manter por alguns instantes. A câmera se afasta vagarosamente, ainda focada no personagem, que continua a olhá-la. Lentamente, ele leva à boca um copo com um líquido branco sem desviar o seu olhar. Vemos seu peito que respira profundamente. São os raros movimentos que captamos nesta cena. Aos poucos, temos uma visão do ambiente que o cerca. Ele está acompanhado de outros três jovens. Na parede negra em que estão apoiados, as palavras “moloko vellocet”, “moloko drencom” e “moloko synthemesc” se destacam em um idioma que não conhecemos. Nas laterais do corredor, sobre pedestais, manequins femininos nus estão ajoelhados com os seios lançados à frente. As “mesas” são mulheres brancas apoiadas de costas, com braços e pernas abertas, também nuas. Vemos seus sexos, que ganham maior destaque pela coloração de seus pêlos pubianos roxos, vermelhos, azuis. Também os cabelos têm coloração variada neste cenário essencialmente em preto e branco. Neste plano aberto, não percebemos qualquer movimento, exceto aquele produzido pelo recuo da câmera, como a nos propor que é o nosso olhar que se desloca e muda de posição.

No entanto uma voz *off*¹⁸² irá orientar nossa percepção. Como uma “voz de Deus”¹⁸³, ela oferece um sentido àquilo que vemos. As palavras na parede se referem a tipos de bebida muito peculiares: leite acrescido de “vellocet”, “drencom” e “synthemesc”¹⁸⁴. Não sabemos

(KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*, op. cit., p. 66).

¹⁸¹ Sobre a questão, me apoio em John Berger. Diz ele: “logo depois de podermos ver, nos damos conta de que podemos também ser vistos. O olho do outro combina com nosso próprio olho, de modo a tornar inteiramente confiável que somos parte do mundo visível”. (BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999, p.11).

¹⁸² Adoto a expressão “voz off” tal como empregada por Jean-Claude Bernadet, ou seja, “a voz que lê o “comentário” ou “narração” do filme, e somente essa.” (BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p. 297).

¹⁸³ Cf. NICHOLS, Bill. *Representing Reality – issues and concepts in documentary*. Bloomington and Indianápolis, Indiana University Press, 1991, p. 34 - 38.

¹⁸⁴ A edição brasileira de 1977 do livro traz um glossário com a tradução dessas e de outras palavras. Isso faz com que a leitura do livro não possua a mesma ambigüidade que possui o filme. Na obra de Stanley

ao certo do que se tratam esses aditivos, mas eles têm o poder de *aguçar os sentidos*, como a voz *off* nos informa. E é isto que os personagens estão bebendo.

A voz de Deus também cumpre o papel de nomear as coisas e ela a faz de modo particular. Descobrimos que estamos no bar chamado Leitaria Korova e, a seguir, a voz se identifica como Alex, um dos personagens em cena, e nomeia seus outros três “drugues”. Na tela, temos uma imagem geral do local e vemos quatro jovens ao fundo. Não sabemos precisar qual deles é Alex. A voz de Deus possui um corpo, uma visualidade, que não é evidente nesta imagem. Há uma dissociação entre o que vemos e o que ouvimos. Imagem e som, corpo e voz estão dissociados. Deslocando a voz do corpo e impedindo-nos de rearticulá-los de imediato, o filme nos provoca estranhamento e nos chama a atenção para a nossa própria percepção. Merleau-Ponty diz que “minha percepção, então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única da coisa, uma maneira única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos”¹⁸⁵.

Neste trecho de *Laranja Mecânica*, notamos que a imagem e a música antecedem a palavra, assim como a cor vermelha vinha antes do texto na sequência inicial que descrevemos acima. No mundo que está sendo criado, este Deus nos sugere que a imagem e a música juntas precedem o verbo. As palavras só aparecem na tela depois, como a nos lembrar que elas darão sentido às imagens *a posteriori*.

Lembremo-nos de Tarkovski quando afirma:

Coloco o cinema e a música entre as artes *imediatas*, já que não precisam de linguagem mediadora. Este fator determinante fundamental sublinha o parentesco entre música e cinema e, pelo mesmo motivo, afasta o cinema da literatura, onde tudo é expresso através da linguagem, de um sistema de signos, hieróglifos. A obra literária só pode ser recebida através de símbolos, conceitos – pois é isso que as palavras são; mas o cinema, como

Kubrick, o uso sem tradução desse vocabulário, batizado de Nadsat, na minha opinião não interfere na compreensão do que se está passando na tela. Ao contrário, elas contribuem para a discussão sobre o uso que se faz de algumas palavras que acreditamos conhecer, como “ultra-violência”. A propósito, “vellocet”, “drencom” e “synthemesc”, no livro, são tratados como sinônimos de “tóxico” ou “droga” (Cf. BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica*, op. cit., p.197-205).

¹⁸⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 105.

a música, permite uma percepção inteiramente imediata, emocional e sensível da obra.¹⁸⁶

A palavra “ultra-violência”, no entanto, é mencionada antes mesmo que seja concretizada visualmente. Ela também não parece guardar qualquer mistério como aquele com o qual nos deparamos diante de “moloko” ou “vellocet”; por isso, ela influenciará nossa percepção sobre o que irá se suceder. De imediato, identificaremos o espancamento do mendigo como uma cena de “ultra-violência”. No entanto, também é uma sequência que nos remete a uma discussão sobre a palavra “velho”.

A “ultra-violência” começa a ganhar forma como um vulto, uma sombra que irá pairar sobre um mendigo embriagado que canta *Molly Malone*. Ele está sentado na parede lateral do que parece ser uma galeria sem saída, como se fosse uma caverna de concreto¹⁸⁷. A voz *off* de Alex diz que não suporta ver um bêbado velho e imundo uivando as imundas canções de seu país e fazendo “blurp blurp”. “Nunca suportei ver ninguém assim, de qualquer idade, mas suportava menos ainda alguém bem velho, como este”. Alex, então, enterra sua bengala na altura do umbigo do mendigo. A forma como ela é posicionada faz com que se assemelhe a um cordão umbilical rígido unindo os dois personagens. O mendigo “autoriza” o bando a acabar com ele. “Não quero viver mesmo! Não neste mundo fedorento”.

Alex rebate: “o que há de tão fedorento nele?” Ao dizer isso, uma fumaça sai de sua boca. Pela primeira vez notamos a voz, até então *off*, associada a um corpo. Também vemos em *close* Alex olhando para o velho. A fumaça que exala dos lábios de Alex e o olhar que o personagem lança ao mendigo tornam a cena mais diabólica¹⁸⁸.

¹⁸⁶ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990, p. 211-212.

¹⁸⁷ A sombra que se estende em direção à parede ao fundo dessa galeria nos sugere uma possível relação com a alegoria da caverna de Platão. Na sequência em que Alex passará pelo tratamento Ludovico, este paralelo nos parecerá mais claro. Gerard Lebrun assim sintetiza o episódio da alegoria platônica em que os prisioneiros observam as sombras projetadas na parede: “os prisioneiros, acorrentados, imobilizados, sem poder mover a cabeça, observam as sombras das marionetes que desfilam em uma parede. Eles as tomam por seres verdadeiros e crêem ouvi-las falar, quando na realidade ouvem as vozes dos carregadores”. (LEBRUN, Gerard. *Sombra e Luz em Platão*. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 26). Alex também é um prisioneiro totalmente imobilizado vendo sombras na parede. Ele também sugere a relação entre as “sombras” e o “verdadeiro” quando diz que “é engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as vê numa tela” ou que o som do filme é muito bom porque “dá para escutar os gritos e gemidos com muito realismo”. Após passar pelo método Ludovico, encontraremos Alex em cenários iluminados por luz natural, o que não ocorria na primeira metade do filme. É uma trajetória das “trevas” para a luz, o que traz reminiscências do mito platônico e permite leituras bastante sugestivas.

¹⁸⁸ Paulo Menezes diz que a fumaça parece o hálito da morte e que o rosto do personagem é “mais aterrorizante do que a cena do espancamento que se segue”. (MENEZES, Paulo. *Imagens da Violação*. In:

Notamos que a mesma voz que identificávamos há pouco como a voz de Deus criadora agora sugere algo demoníaco e destruição. Essa valoração que fazemos não decorre do conteúdo das falas, que são bastante banais e são expressas em tom amoral. Essa percepção parece se referir aos valores que trazemos e que a imagem do personagem nos faz notar que possuímos. John Berger diz que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos”¹⁸⁹. Aqui já podemos vislumbrar o papel que Alex desempenhará e que, segundo nosso ponto de vista, será melhor compreendido ao final do filme, quando ouviremos o ministro dizer que “a *opinião pública* está sempre mudando” e que Alex “pode ser fundamental para *mudar o veredicto do público*”.

Prossigamos com a análise da cena. “É fedorento porque a lei e a ordem não existem mais! É fedorento porque deixa que os jovens batam nos velhos como vocês estão fazendo. Não é um mundo onde um velho possa viver. Homens na lua, homens girando ao redor da Terra e ninguém mais presta atenção na lei e na ordem terrestres”, responde o mendigo. Ele então canta que serviu a pátria, o que nos sugere sua adesão à lei e à ordem estabelecidas. Até esse instante, Alex manteve um vínculo umbilical com o velho, como se fosse uma “cria” do servidor da pátria. Assim, quando Alex tira a bengala que o liga ao mendigo e o espanca, podemos interpretar a atitude como um ato de rompimento de relações. Ele já não tem vínculos com aquele que sugere ser um representante das normas que regulam o comportamento do indivíduo numa sociedade.

A cena do espancamento que se segue, localizada no início do filme, parece-nos chocante e destituída de sentido por não possuir um passado que a justificasse ou explicasse. “Privado de memória, o homem torna-se prisioneiro de uma existência ilusória; ao ficar à margem do tempo, ele é incapaz de compreender os elos que o ligam ao mundo exterior – em outras palavras, vê-se condenado à loucura”¹⁹⁰. Essa é a primeira sequência em que vemos Alex praticar a “ultra-violência” e é a que mais se difere das demais. Em todas as outras há referências claras ao tema da sexualidade, o que não ocorre aqui. O espancamento também é o único momento que vemos o protagonista agir sem o acompanhamento de uma trilha musical. Talvez sejam estas diferenças que nos possibilitem compreender o “novo”, ou algo que se contrapõe ao “velho” na figura do mendigo, que o protagonista traz.

_____. *À Meia-luz – Cinema e Sexualidade nos anos 70*. São Paulo, Editora 34, 2001, p. 59).

¹⁸⁹ BERGER, John. *Modos de Ver*, op. cit, p.10.

¹⁹⁰ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, op. cit, p. 65.

Quando Alex chama o mendigo de “velho”, podemos compreender que ele aponta não só para um aspecto biológico, mas também para uma categoria sociológica. A análise da sequência permite interpretar a palavra de modo semelhante ao empregado para se referir às famílias da comunidade de Winston Parva, na análise de Norbert Elias e John L. Scotson para a chegada dos *outsiders*, e a tensão gerada entre eles e os *estabelecidos* no povoado industrial.

Quando o termo “velho” (ou “antigo”) é usado com referência a várias famílias que residem num certo local há pelo menos duas ou três gerações, ele não tem a mesma significação de quando nos referimos aos indivíduos como “velhos”. Não tem nenhum significado biológico, embora, vez por outra, as pessoas lhe confirmem uma conotação pseudobiológica, ao deixarem implícito que as “famílias antigas” são decadentes ou estão chegando ao fim, como as pessoas idosas. Em termos estritamente científicos, “velho”, nesse contexto, é uma categoria puramente sociológica, e é a um problema sociológico e não biológico que se refere. Um grupo velho de pessoas não precisa ser um grupo de pessoas velhas.¹⁹¹

As cenas de estupro nos ajudarão a compreender melhor a novidade que traz Alex. Na primeira delas, Billy Boy e sua gangue agarram uma moça e tentam levá-la a um colchão que está estrategicamente colocado neste cenário. A palavra é precisa para definir o ambiente em que se encontram. Eles estão sobre o palco do que já fora um teatro. Vemos grandes cabeças, que seriam restos de cenário. São elementos desproporcionais em relação a todo o resto, e, por isso, atraem nossa atenção, como *closes* involuntários em um filme. A princípio, vemos esta sequência à distância, de modo que podemos ter a visão geral do local, não só do palco, mas também da platéia, ou o que restou dela. Vemos no lado esquerdo junto à escada que dá acesso ao palco, um piano, também antigo, como aqueles que acompanhavam as primeiras sessões de cinema em sua era muda. Também a música de Rossini que ouvimos neste momento em *Laranja Mecânica* não vem do palco, ou melhor, do interior da cena. Dela ressoam apenas os gritos desesperados da vítima e ruídos de passos.

¹⁹¹ ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000, p.168.

A seguir, vemos esta cena de um ângulo mais próximo, como se estivéssemos na platéia assistindo a uma peça e vendo os atores por inteiro. É desse lugar que surge Alex e seu grupo. Um plano próximo e a iluminação mais uma vez nos destacam os olhos de Alex, que provoca Billy Boy e sua gangue para a briga. Neste momento, a vítima consegue escapar. O estupro não se concretiza. A gangue de Billy Boy parte para a platéia e se confronta com a turma de Alex.

A briga, que guarda um tom de encenação, irá se realizar quase que exclusivamente na platéia, como se nos alertasse que a violência se dá na relação que se estabelece entre quem/ o que está no palco e quem está na platéia. Apenas Dim irá se atrever a enfrentar os adversários sobre o tablado¹⁹².

Vejamos agora a cena do estupro protagonizada por Alex, que vai se dirigir na contramão da sequência anterior, como o Durango-95 guiado pelo personagem.

A primeira diferença está no local em que a sequência acontece. Estamos em uma casa, um espaço privado, mais precisamente em um “lar”, como o luminoso na entrada da residência indica. Os móveis modernos e o ambiente iluminado em nada se assemelham à penumbra e à decrepitude do teatro. Há um clima de aconchego reforçado pela poltrona em forma de ovo¹⁹³ em que uma mulher de vermelho está aninhada confortavelmente. Esta impressão começará a mudar com o toque da campainha. Alex e seu bando não invadem o local, pois são autorizados a entrar pelo escritor, que acredita atender a um pedido de socorro.

No interior da casa, eles se dirigem à sala de estar. Alex chuta o escritor, que cai e é rendido por Georgie, enquanto Dim carrega a mulher nos ombros. Alex começa a cantar *Cantando na Chuva*. Mas não está só. Ao chutar o escritor e ao espancar a mulher, Alex ganha um coro de gritos e gemidos que irá se misturar à música cantada por ele em uma sinfonia única. Aqui a música não só vem do interior da cena, em contraste com a sequência do teatro, como também é executada pelas ações que ocorrem diante da câmera.

¹⁹² Dim é da mesma gangue de Alex, mas se diferencia de seu líder, como a nos mostrar uma das diferentes facetas que a violência pode ter. Dim, com seus suspensórios com uma ferida aberta, como um corte que sangra, é um personagem nebuloso. No dicionário Cambridge, “dim” significa uma luz fraca, de pouco brilho. Em seu sentido figurado, ela pode se referir a algo reprovável (“to take a dim view”). Alguém “slow dim” é uma pessoa lenta em compreender as coisas. “A dim memory” pode ser traduzida como uma memória vaga, imprecisa. O personagem será o último a parar de espancar o adversário, surdo que é ao assobio de alerta de Alex. É ele que “desafina” ao acompanhar Alex na música *Cantando na Chuva*. Dim irá satirizar a cantora que interpreta a sinfonia de Beethoven na Leiteria Korova, exatamente a música e o compositor tão estimados por Alex.

¹⁹³ Podemos pensar essa imagem como uma sugestão de maternidade, tema que vislumbramos quando Dim se serve de leite tirado dos seios de uma figura feminina ou na sequência do hospital, como trataremos adiante.

A parceria musical entre Alex e suas vítimas não irá durar muito. O agressor tira uma bola do interior da sua “saqueira” e a coloca na boca da mulher, como a sugerir um outro estupro, o de silenciar a fala. Com outra bola, irá também calar o escritor. O silêncio do escritor será ressaltado ainda mais quando o cantor destrói a mesa com a máquina de escrever e a estante repleta de livros. Livre de qualquer vestígio das palavras, o cantor encerra a primeira parte do musical.

A segunda metade será dedicada ao estupro. Dim immobiliza a mulher e Alex corta a roupa vermelha dela. Puxa o tecido e passa a tesoura na altura de cada um dos seios, cena que nos marca pela aflitiva sensação de que ele poderá cortar também os mamilos da vítima. Ela terá sua roupa cortada em duas. A posição da câmera, por um instante, passa-nos a impressão de que também ela está sendo dividida ao meio. São indicações que nos sugerem um desdobramento. Como veremos, o filme trará cenas que são uma segunda versão de outra com detalhes novos. Isso nos permitirá observá-las com atenção, comparando-as com a precedente.

Depois que ela está nua, apenas com meias vermelhas, Alex tira a saqueira e desce as calças, mas a fralda da camisa não nos deixa ver o seu sexo. Esperamos pelo estupro que não vem. Alex se abaixa em direção ao escritor. Encerra a segunda parte da música e, olhando para a câmera, que se encontra na posição do seu rosto, alerta: “vidia bem, irmãozinho, vidia bem”. Então, o que “vemos bem” são imagens dos olhos arregalados do escritor e um plano da mulher enquadrada dos seios para cima.

Na cena do teatro ficava explícita a não concretização do estupro, enquanto na seqüência do “lar” há uma imprecisão que não conseguimos desvendar. O que efetivamente vemos não nos permite afirmar com precisão sobre a realização ou não da violação. Se há um estupro, ela ocorre na relação que se estabelece entre as imagens e o que elas sugerem a nós. É esta ambigüidade entre o visível e o imaginado que Alex irá trazer à tona.

Apenas o escritor vê a violação, o que permite outras implicações. Alex elimina da cena qualquer evidência da presença da palavra, como se quisesse se livrar de tudo que porte conceitos ou idéias. Como Tarkovski diz, “a palavra não pode ser um som vazio”¹⁹⁴. Ela não existe se não traz em si valores. Poderemos estabelecer esta relação quando vemos que é apenas por meio do escritor, alguém identificado com a escrita, e seu olhar horrorizado que o estupro é concretizado.

¹⁹⁴ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, op. cit., p. 213.

É interessante notar também que participamos desta sequência não mais como platéia, como antes, mas como alguém mais próximo àquele ambiente. Também fazemos parte daquele lar. A câmera gira em torno de Dim com a mulher; vemos os personagens em *closes*, somos colocados no lugar do escritor, fazendo com que Alex olhe para nós. Tudo isso cria uma sensação de intimidade que não tínhamos quando da tentativa de estupro por parte de Billy Boy e sua gangue.

A referência a *Cantando na Chuva*, por sua vez, merece atenção. Utilizar esta canção para embalar uma agressão nos sugere o “estupro mental” que esses musicais impingiram ao público¹⁹⁵. Essa impressão é acentuada quando notamos que Alex canta aquela música na banheira, com os olhos cobertos, após sofrer uma série de agressões, como se encontrasse em *Cantando na Chuva* uma forma de escapismo, uma fuga da realidade.

Se lembrarmos do filme homônimo, recordaremos que ele nos fala do momento em que o cinema começou a aprender a falar. Hoje não é surpreendente ver e ouvir um filme. Não foi assim no começo do cinema falado e *Cantando na Chuva* nos recorda de alguns exemplos: vozes que não acompanhavam o movimento da boca dos atores como se não fossem dela que o som partisse; a captação de ruídos que denunciavam a presença do microfone em algum lugar específico do cenário, voz que aumentava ou diminuía à medida que o ator se aproximava ou se afastava de onde estava o microfone. Som e voz não combinavam com imagem.

Outro ponto deste musical que contribui para a análise de *Laranja Mecânica* se refere à voz da atriz que contracena com Gene Kelly. Ela faz o papel da estrela da época, mas sua voz é estridente e irritante. Com o advento do cinema sonoro, ela será dublada. Quando é revelado este artifício e se tem contato com a verdadeira voz da atriz, a platéia do filme dentro de *Cantando na Chuva* solta uma gargalhada. A imagem de estrela se desfaz e ela é exposta como uma figura patética. Notamos o poder que o som possui de interferir na nossa percepção da imagem.

Merleau-Ponty nos auxilia nesta reflexão ao tratar da associação entre imagem e som:

Todavia, na realidade, a união de ambos consuma, ainda uma vez, uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua

¹⁹⁵ MENEZES, Paulo. *Imagens da Violação*, op. cit., p. 59.

composição. Um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras unicamente destinados a complementar a visão cinematográfica. O vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito e esta última se transforma com a proximidade do som.”¹⁹⁶

Laranja Mecânica nos apresenta este artifício a todo instante. As músicas de Rossini e Beethoven são associadas às imagens de estupro ou brigas. A leveza e suavidade do que ouvimos contrastam com a violência que tendemos a ver nas imagens. A música desqualifica a visualidade, como que nos sugerisse que não se trata da violência física que devemos perceber em *Laranja Mecânica*. A própria imagem tende a desqualificar a violência ao mostrá-la como uma ação coreografada, no caso da briga de Alex com Dim e Georgie, ou um espetáculo circense, na sequência do teatro. Apontaremos outras sequências em que essa interpretação é possível.

Cantando na Chuva também irá marcar o momento em que a música passa a ter destaque ainda mais acentuado em *Laranja Mecânica*. Ela surgirá como cenário (a loja de discos) e, principalmente, como o elemento dominante sobre a imagem. A cena do *ménage à trois* evidencia esta relação. Ela é exibida em ritmo exageradamente acelerado para acompanhar a música.

A música, por fim, ganha um rosto, um nome e começa a agir diretamente na trama, como um personagem, cujo nome é Ludwig van Beethoven¹⁹⁷. Ele surge após a noitada de “ultra-violência”, quando a gangue retorna à Leiteria Korova. A decoração *sui generis* não nos chama mais a mesma atenção do início. Ficaremos atentos a uma mesa com uma cantora rodeada de membros de uma emissora de televisão. Ela canta a “Nona Sinfonia” de Beethoven¹⁹⁸. Descobriremos que Alex nutre grande apreço pelo compositor e sua música. Em uma cena mais adiante, quando ele está em seu quarto, notaremos que a música de Ludwig van, como carinhosamente Alex trata Beethoven, faz com que o personagem veja “imagens tão adoráveis”. São elas: o exato momento em que uma condenada é enforcada;

¹⁹⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia, op. cit, p. 112.

¹⁹⁷ Esta é uma irônica referência à discussão sobre o som se lembrarmos que Beethoven ficou surdo, o que não o impediu de compor.

¹⁹⁸ Ao longo do filme notamos uma série de relações que se estabelecem entre dois elementos aparentemente dissonantes e, agora, Kubrick nos propõe mais uma: a união entre cultura erudita e cultura de massa.

explosões; fogo; um desmoronamento de pedras soterrando homens da caverna¹⁹⁹. Cada uma dessas imagens intercaladas pelo rosto de Alex com os dentes caninos desenvolvidos e com a boca manchada de sangue.

São imagens que podemos tomar como violentas. A caracterização do personagem como vampiro sugere que ele suga o sangue dessas imagens, como se extraísse delas a sua violência. Como isso ocorre quando Alex ouve Beethoven, podemos deduzir que é a música, mais uma vez, que transforma a apreensão da imagem, retirando dela aquilo que podemos chamar de violência.

Teremos um outro exemplo na cena à beira do cais, quando Alex debela uma tentativa de rebelião de sua gangue. Alex não age de modo racional. “Pensar é para glupes”. O que justifica sua ação é a inspiração de uma mensagem, a música que ecoa de alguma janela aberta, enviada por “Bog”²⁰⁰.

O litígio se resolve quando Alex golpeia os rebeldes: dá uma bengalada nos testículos de Georgie e o chuta, desvencilha-se do rodopio da corrente de Dim que, desequilibrado, também recebe um golpe nos testículos. Os golpeados caem na água. Vemos o rosto crispado de Alex, como se fosse um animal enraivecido, que, de um salto, se ajoelha e chama Dim como se fosse acudi-lo. É uma falsa impressão. Ele puxa uma faca e corta a mão dele.

A cena é mostrada em câmera lenta com uma valsa de trilha sonora, o que nos permite identificar os detalhes da ação. No início, vemos os quatro membros de maneira indistinta, todos de branco, caminhando com passos firmes e regulares. Os golpes nos testículos colocam o tema da masculinidade em questão. Não se trata de uma briga qualquer, mas de

¹⁹⁹ Podemos pensar essas imagens como mais uma auto-referência irônica de Kubrick. A condenada, uma jovem vestida de branco, pode ser *Lolita*, filme que sofreu restrições da censura americana (Cf. LOBRUTTO, Vincent. *Stanley Kubrick*. Nova York, Faber and Faber, 1997, p.197-226). Os homens da caverna sugerem o início de *2001* e as explosões seriam referências a *Dr. Fantástico*, cuja história gira em torno de uma bomba atômica lançada por acidente.

²⁰⁰ São palavras que nos indicam o modo como Alex legitima sua dominação sobre seus “drugues” e que o aproxima da tipologia de líder apontada por Max Weber. Escreve o sociólogo: “A administração – na medida em que assim se possa dizer – carece de qualquer orientação dada por regras, sejam elas estatuídas ou tradicionais. São características dela, sobretudo, a revelação ou a criação momentâneas, a ação e o exemplo, as decisões particulares, ou seja, em qualquer caso, - medido com a escala das ordenações estatuídas – o *irracional*. (...) A forma genuína de jurisdição e conciliação de litígios carismáticos é a proclamação da sentença pelo senhor ou pelo “sábio” e sua aceitação pela comunidade (de defesa ou de crença) e esta sentença é obrigatória, sempre que não se lhe oponha outra concorrente, de caráter também carismático. Neste caso, encontramos-nos diante de uma luta de líderes, que em última instância somente pode ser resolvida pela *confiança* da comunidade e na qual o direito somente pode estar de um dos lados, ao passo que para o outro somente pode existir injustiça merecedora de castigo.” (WEBER, Max. *Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima*. In: *Max Weber: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1979, p.135).

uma disputa para identificar o macho dominante deste grupo. A impressão é realçada pelas fállicas bengalas que cada um traz nas mãos, exceção para Dim²⁰¹. Há algo de animalesco nesta disputa, como sugere a feição de Alex, e principalmente porque é uma ação que não é *pensada*, característica humana, mas *inspirada, instintiva, irracional*. Se podemos apontar uma violência nesta cena, devemos considerar que ela é um traço da natureza animal e, sendo assim, o homem também pode ser considerado violento. Mas este aspecto não parece ser o motivo para nossas principais preocupações. A valsa, que acentua o caráter coreográfico da cena, contribui para passar a impressão de que não é a esta violência que nós devemos prestar atenção.

A confirmação da liderança de Alex acontecerá no bar Duque de Nova York, que em muito se difere da Leiteria Korova. É de imediato que o reconhecemos como um bar, por causa de sua decoração “convencional”. Também paira um ar de *déjà vu* no início da sequência da casa da mulher dos gatos, pois a abordagem de Alex é a mesma que já vimos antes. Este também é o motivo para que a dona desconfie das intenções do estranho e não abra a porta, o que obriga Alex a invadir a casa. Temos a impressão de que Alex segue um certo padrão, uma certa *norma de conduta*. Por isso, não é difícil acreditarmos que um outro estupro está para ocorrer. O tema da sexualidade é sugerido quando vemos a mulher dos gatos se exercitando. Em certo momento, deitada de costas, lança as pernas para trás e as abre, deixando seu sexo no centro da tela, mas nada veremos de efetivo de seu corpo, que permanecerá coberto pelo collant. Não há sensualidade envolvida nesta cena e em qualquer outra que problematiza a questão do sexo.

A sexualidade, que na primeira cena se concentrava totalmente na nudez da mulher, aqui se encontra de maneira explícita em outros lugares, como nos quadros e nas esculturas. Se antes a visão do pênis de Alex era apenas sugerida, agora ganhará destaque com a escultura fállica que ele segura na altura de seus genitais. Ou seja, o que vemos de efetivo são apenas imagens. Não se trata de observar o sexo em si, mas a sua imagem, que incorpora uma maneira de ver e depende de nosso próprio modo de ver para ser apreciada²⁰². É esta

²⁰¹ A arma de Dim é uma corrente, talvez porque sua “personalidade masculina” ainda não esteja completamente formada, ainda seja “flexível”. Em uma cena anterior, quando o bando aguardava Alex em seu prédio, vemos Dim sentado em um carrinho de bebê entretido com uma roda que ele usa como volante de um carro imaginário, brincando como uma criança. Também é Dim o único que vemos se servindo com leite tirado diretamente do seio da mulher na Leiteria Korova.

²⁰² BERGER, John. *Modos de Ver*. op. cit., p.12.

experiência que o método Ludovico, uma corruptela de Ludwig, tornará evidente e que é sugerido aqui no busto de Beethoven que a mulher usa para atacar o invasor.

A sequência em que Alex, após ser espancado pelos policiais e ex-companheiros Georgie e Dim, volta ao lar do escritor é, por sua vez, em quase tudo igual à dos primeiros minutos de *Laranja Mecânica*. A câmera foca o escritor em sua mesa, ouvimos a campainha tocar, o escritor se questiona quem poderia ser, a câmera desliza suavemente para a direita. Talvez esperássemos a mulher de vermelho, mas encontraremos um homem. Com short vermelho, camisa colada ao corpo e fazendo exercícios de musculação, o personagem é um estereótipo de sensualidade masculina. São indicações que nos lembram que os olhos do desejo também podem recair sobre o homem. Igualmente chamam a atenção para a maneira como vemos as coisas e que é condicionada por valores que raras vezes prestamos atenção.

Vejamos a cena do interrogatório, quando Alex é agredido. Vemos sangue em seu rosto. Deltoid, o consultor pós-correcional de Alex, olha para o preso antes de cuspir em seu rosto. Mas não o vemos olhando para o personagem e sim para a câmera, que está no lugar de Alex e faz com que observemos como se fôssemos seus olhos. Se no começo nos colocamos em oposição ao protagonista e depois no lugar de uma de suas vítimas (o escritor), agora nos confundimos com ele. O nosso olhar também muda de posição e isso ocorre em momentos pontuais, quando temos sangue no rosto dessas vítimas, seja um filete na boca do escritor, ou uma grande mancha na de Alex. É como se Kubrick quisesse agredir nossa visualidade, sugestão que está presente no próprio figurino de Alex, que traz um globo ocular colado em meio a uma grande mancha vermelha no punho da manga da camisa. E é a luz, o “instrumento” do qual é feito o cinema, uma das “armas” que podem ferir os olhos.

A violência que nos é sugerida está associada ao nosso olhar. É a partir de nossos valores que definimos o que é ou não violência. Kubrick parece delegar a nós, espectadores, a função de nomearmos o que entendemos por aquele conceito. Pensemos nas cenas de estupro. De um lado, o estupro é uma violência física, por outro, é um sofrimento psicológico, é causa de trauma interior²⁰³. No filme, porém, ele não se realiza visualmente nessas sequências. Só podemos imaginá-lo. Quando Alex diz para vermos bem, então, é um olhar para o interior de nós mesmos que lançamos para enxergar o estupro. Só assim ele se concretiza.

Na casa da mulher dos gatos, seremos colocados sob Alex com o imenso pênis de acrílico apontado para a câmera, prestes a ser lançado sobre ela. Somos nós também a vítima do

²⁰³ Cf. VIGARELLO, Georges. *História do Estupro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998, p. 213.

estupro. E mais uma vez ele não se materializa. Porém, ele causa a morte das vítimas. Trata-se de uma morte imaterial, sem corpo. Ela vem pelas palavras, pelo conceito. Nestes dois casos, o estupro não é uma violência real, mas a “violência da violência”²⁰⁴. E são nossas convicções que tomam aquelas cenas como estupro. Se *Laranja Mecânica* coloca a palavra “ultra-violência” antes das imagens, nós operamos o mesmo processo em relação a “estupro”. O estupro é o de conceitos e de valores que nós possuímos²⁰⁵. O raciocínio é válido para todo o filme, mas também para o enigma do título. *Laranja Mecânica* é muito mais conotação explícita que denotação²⁰⁶.

Até este momento de *Laranja Mecânica*, Kubrick nos sugeria uma reflexão de como *percebemos* o mundo. Agora, ele nos incita também a questionar a forma como *pensamos* sobre ele. Não se trata mais de apenas discutir o que vemos e o que ouvimos, mas atentarmos também às forças que nos impelem a ver e ouvir de determinado modo.

É com um close que nos despedimos de Alex, personagem que traz a ausência de lei (“a-lex”) em seu próprio nome. Novamente ouvimos a voz de Deus, que dos céus observa a prisão, onde está nascendo 655321, a nova identificação de Alex. A identidade numérica nos dá a medida da despersonalização por qual passará o personagem. Ele também será destituído de seus pertences, os mais banais possíveis como pente e canetas.

Um conjunto de bens individuais tem uma relação muito grande com o eu
(...) No entanto, ao ser admitido numa instituição total, é muito provável
que o indivíduo seja despido de sua aparência usual, bem como dos

²⁰⁴ Tomo a expressão de Yves Michaud: “Por um lado, a violência é totalmente real, por outro, aparece somente como certo tipo de representação do campo social. Tem uma positividade inegável e, ao mesmo tempo, flutua e se metamorfoseia ao capricho das convicções que a apreendem. Existe a violência, mas também a “violência da violência”.” (MICHAUD, Yves. *Violencia y Política*, op. cit., p. 11, tradução minha).

²⁰⁵ Paulo Menezes diz que “ao associar constantemente sexo a violência, ele [Kubrick] parece nos mostrar o potencial de violência questionadora que o próprio sexo parecia ter então.” (MENEZES, Paulo. *Imagens da Violação*, op. cit., p. 78).

²⁰⁶ Esta é uma posição oposta à defendida por Fredric Jameson. Segundo este autor, *Laranja Mecânica* é um “filme ideológico (e reacionário, antipolítico)”. Em *Laranja Mecânica*, continua Jameson, “a conotação se atuna em denotação explícita, e os mesmos materiais culturais elevados são ali usados instrumentalmente para se considerar de uma perspectiva didática o tédio e a intolerância de uma utopia conquistada, à qual somente a violência pode trazer alívio”. (Cf. JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995, p. 88).

equipamentos e serviços com os quais a mantém, o que provoca desfiguração pessoal.²⁰⁷

Não se trata de uma medida punitiva, mas de uma estratégia para a reforma moral do preso, papel que a prisão desempenha.

A prisão deve ser um aparelho disciplinar exaustivo. Em vários sentidos: deve tomar a seu cargo todos os aspectos do indivíduo, seu treinamento físico, sua aptidão para o trabalho, seu comportamento cotidiano, sua atitude moral, suas disposições; a prisão, muito mais que a escola, a oficina ou o exército, que implicam sempre numa certa especialização, é “onidisciplinar”.²⁰⁸

Notaremos como cada gesto de Alex será cuidadosamente policiado pelo guarda prisional. Ele não poderá ultrapassar uma linha branca demarcatória, não poderá jogar um maço de cigarros, mas sim depositá-la cuidadosamente sobre a mesa, deverá sempre tratar um oficial de “senhor”. São disciplinas para produzir um corpo dócil²⁰⁹.

A Igreja também tem seu papel na reforma de Alex. Mas a palavra, seu instrumento para disciplinar, não surte efeito sobre os fiéis. Em uma cena, vemos que os presos não demonstram qualquer interesse pelo sermão do capelão. Soltam ruídos de arrotos e flatulências, como alunos indisciplinados, enquanto outro manda beijinhos e piscadinhas a Alex. Apenas o guarda canta com entusiasmo que “eu era uma ovelha perdida/ eu não amava o rebanho/ não amava a voz do meu pastor/ não queria ser controlado”, o que passa uma impressão contraditória à sua figura²¹⁰.

Porém, será a leitura que Alex faz da Bíblia o exemplo mais contundente da ambigüidade da palavra. Ao ler o *Big Book*, como ele chama o livro sagrado, delicia-se com algumas passagens, como o calvário de Jesus. Mas a aprecia por um motivo especial, porque se vê

²⁰⁷ GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, 2ª ed., p. 28.

²⁰⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 198.

²⁰⁹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op.cit., p. 117 – 142.

²¹⁰ Veremos, ao final do filme, que Alex, a “ovelha perdida” que será “controlada”, também desempenhará papel de servidor do Estado, o que nos ajuda a imaginar qual a origem também deste guarda.

como um soldado “vestindo o melhor da moda romana” e açoitando Jesus com prazer. Também irá se colocar como um guerreiro degolando o inimigo ou bebendo vinho “deitado na cama com as criadas das esposas”.

Conhecemos a cena do calvário, mas ela nos surpreende por apresentar um outro *modo de ver* a história de Jesus, explicitado quando a câmera focada nele se desloca para o soldado vivido por Alex. Percebemos assim que até então sempre tivemos contato com uma única maneira de abordar a vida de Cristo, que era apresentada pela Igreja. As duas outras cenas soam pouco bíblicas, mas Alex, que possivelmente está terminando de ler um grosso volume da Bíblia, cheio de marcações com papel, diz-nos que “não gostava do resto do grande livro. Parece um monte de sermões”. Pois são os sermões, que desempenham papel moralizador, que mais comumente nos são apresentados pela Igreja, assim como os mandamentos divinos como “não matarás”, “não adulterarás”, “não cobiçarás a mulher do teu próximo”. Mas Alex encontra passagens na própria Bíblia que infringem essas leis, como a nos mostrar que as interpretações tradicionais que fazemos do livro sagrado estão condicionadas a poderes que nos obrigam a lê-lo e interpretá-lo de determinada maneira.

Lembremos ainda que em seu quarto, Alex tem a figura de Jesus sobre um móvel. Porém, em lugar da triste figura de uma pessoa cabisbaixa, crucificada, renunciando a morte ou já morta, temos quatro Jesus irmanados, com os braços ao alto, como a executar uma alegre coreografia de um musical²¹¹. Alex nos oferece uma visão de Cristo que não é a oferecida pela Igreja.

O que Alex está fazendo é desarticular um discurso de poder ao revelar algo que estava interdito. Retomemos as palavras de Foucault quando ele nos diz:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições

²¹¹ Esta é mais uma referência que podemos apontar sobre o tema da música que altera nossa percepção a respeito de uma imagem.

que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.²¹²

O Estado é outro poder que age sobre o indivíduo. Ele, na figura do ministro do Interior, vai ao presídio para romper o movimento cíclico da criminalidade com uma nova e simples proposta corretiva: “matar o instinto criminoso” através do método Ludovico. A cobaia para este tratamento experimental será Alex, que “será transformado até ficar irreconhecível”.

O método Ludovico consiste em assistir a alguns filmes dos quais Alex será um espectador diferenciado. Preso à poltrona, com uma parafernália de fios conectados à sua cabeça, ele veste uma camisa de força que o imobiliza. Imóveis também ficarão suas pálpebras, presas por pinças colocadas por dentro, deixando-o de olhos bem abertos. Os olhos esbugalhados de alguém que gritara estar cego antes de ser preso serão bombardeados por imagens.

O primeiro filme que Alex irá ver mostra uma pessoa caindo da escada e sendo espancada por quatro pessoas. Como a gangue de Alex, eles se vestem de branco, uma cor “neutra”, usam “saqueiras” sobre a calça, chamando-nos a atenção para o sexo, e chapéus pretos. Esse modelito básico sintetiza os temas que *Laranja Mecânica* propõe: a sexualidade e a violência. Paulo Menezes diz que “o que muda de uma gangue para outra são na prática apenas os chapéus: umas utilizam chapéus *à la* oficial francês; outras com chapéus à colonizador inglês ou à secessionista americano. O único contraste evidente é com a gangue de Billy Boy, que usa um modelito mais retrô, retirado das roupas de oficiais e soldados da Segunda Guerra Mundial, como a de aviador com que ele aparece no palco do teatro”²¹³. É como se Kubrick, com essas referências temporais, nos lembrasse que a violência é intrínseca à história da humanidade.

A cena guarda alguma semelhança com a sequência da casa do escritor: a diferença principal está naquilo que se escuta. Este filme dentro do filme tem “um som muito bom” porque “dá para escutar os gritos e gemidos com muito realismo”. É algo que não aconteceu naquela sequência. Lá, gritos e gemidos eram partes integrantes de uma música, numa composição implausível, que depois desapareciam porque as vítimas eram amordaçadas.

Alex diz que “é engraçado como as cores da vida real só parecem realmente reais quando você as vê numa tela”. Carrière nos lembra que no cinema, de um lado, “tudo é planejado

²¹² FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*, op. cit., p. 9.

²¹³ MENEZES, Paulo. *Imagens da Violação*, op. cit., p. 56.

para fazer a mentira parecer verdade²¹⁴, mas de outro, o público também se permite ser convencido pelo cinema, como se não resistisse às imagens colocadas diante dela, fosse incapaz de pensar por si, de reagir de maneira inteligente e cética²¹⁵.

O segundo filme da sessão Ludovico mostra um estupro e a vemos em seus detalhes. Algumas pessoas, com o mesmo figurino que destacamos acima, seguram braços e pernas da vítima enquanto alguém está sobre a garota de cabelos vermelhos, que ora tem os seios apalpados, ora as nádegas, o que não nos deixa dúvidas sobre o que está se passando. Será uma série de estupros se sucedendo na tela. É após a “sexta ou sétima” cena de violação, que Alex começará a sentir um mal-estar. Seu desconforto parece decorrer do processo de banalização por qual passa a situação, que se repete inúmeras vezes. Ao apresentar o estupro sucessivas vezes, Kubrick parece nos chamar a atenção para a vulgarização da imagem do sexo. Em decorrência disso, vemos em *Laranja Mecânica* a sexualidade sempre destituída de qualquer sensualidade.

Nesta mostra Ludovico, Alex ainda verá outro filme com imagens em preto e branco e que nos mostra um desfile, pára-quadistas saltando de aviões, riscos luminosos atravessando a tela, uma torre desmoronando, um grupo de soldados arrombando uma porta, a câmera se movendo sobre um campo com a ponta de um canhão no canto esquerdo da imagem, um palácio sendo consumido pelas chamas enquanto estátuas de crianças brincando de ciranda estão primeiro plano. Alex as toma como cenas de “ultra-violência”. Efetivamente, não vemos muita coisa que podemos denominar assim, mas somos incapazes de discordar dele, pois nos parece impossível desarticular estas cenas de nossa memória de fatos passados da nossa história. Cada fotograma está chamuscado²¹⁶ pelos horrores da Segunda Guerra Mundial. A violência que esta imagem sugere decorre da forma como ela se articula com o *tempo*, com o *passado*, com a *memória*. Vemos que se trata de uma violência distinta daquela do espancamento do mendigo.

Quando ouvimos Alex dizer que reconheceu a música que serve de trilha sonora para cenas de violência, sua voz menciona “Ludwig van”, “Nona Sinfonia” e “Quarto Movimento” sobre a suástica. O horror que esta associação provoca pode estar relacionado à impressão de institucionalização da música que marca a amoralidade de Alex, sugestão que decorre da

²¹⁴ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995, p. 58.

²¹⁵ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*, op. cit., p. 54.

²¹⁶ Cf. BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In _____. *Obras Escolhidas, volume I – Magia e Técnica, Arte e Política*, op. cit., p. 94.

utilização da música do “*lovely, lovely, lovely* Ludwig van”, como Alex se refere ao compositor, sobre imagens de guerra e do nazismo, exemplos de violência “institucionalizada”.

O teatro que se arma para exhibir o Alex reformado nos faz retornar à cena com a gangue de Billy Boy, porém em pólos opostos. Alex, da platéia passa ao palco, o que era destruição no teatro antigo agora revela-se plena de atividade. Tudo leva a crer que algo novo está para acontecer, até que a música entra em cena. Ela nos sugere uma melodia da Idade Média ou, ao menos, a um período anterior ao século XIX de Rossini, compositor que serviu de trilha na primeira sequência.

O primeiro ato desta peça mostra um homem que toma a iniciativa de insultar Alex, dar-lhe um tapa no rosto, um pisão, torcer-lhe as orelhas, até que ele caia. No chão, o agressor coloca seu pé sobre o rosto de Alex para que este lamba a sola de seu sapato. Estamos diante da prática do suplício, “um cerimonial para reconstituir a soberania lesada por um instante”²¹⁷, que sobreviveu até o século XVIII. Por isso a sensação, sugerida pela trilha sonora, de que esta violência é mais antiga do que aquela exercida por Billy Boy e Alex.

Segundo Foucault, a finalidade do suplício “é menos de estabelecer um equilíbrio que de fazer funcionar, até um extremo, a dissimetria entre o súdito que ousou violar a lei e o soberano todo-poderoso que faz valer sua força”²¹⁸. Além disso, a condenação de Alex tem que ser levada à luz para que o ato de justiça seja “legível para todos”²¹⁹. Não por acaso que a platéia traz em sua primeira fila o capelão (Igreja), o guarda do presídio e o ministro do Interior (Estado).

O suplício deve repetir o crime, “publicando-o em sua verdade e anulando-o ao mesmo tempo na morte do culpado”²²⁰. É o que ocorrerá quando uma jovem apenas de calcinha entrar em cena no segundo ato. Ela pára diante de Alex, que está ajoelhado. Alex ergue os braços para tocar os seios da garota. A voz de Alex não deixa dúvidas quanto às suas intenções. Mas um grande enjôo surge e ele não consegue realizar seu desejo. É a única cena que o veremos se debatendo em um conflito interno que talvez possamos tomar como “moral”²²¹. O velho Alex estava morto. E o teatro do suplício, encerrado.

²¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 42.

²¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 42.

²¹⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 38.

²²⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*, op. cit., p. 40.

²²¹ Podemos identificar a trajetória de “moralização” de Alex a partir do final da sequência na mansão da mulher dos gatos. Lembremos que, ao sair de lá, o protagonista é golpeado por uma garrafa de leite,

A sensação de morte é acentuada quando Alex retorna para casa. A música alegre que toca no rádio faz com que o início da cena sugira um desenlace feliz à trajetória do personagem. Porém esta impressão irá se desvanecer. Alex não encontrará seus pertences em seu quarto. Na sala de estar, seus pais lêem jornal e vemos um estranho sentado ao lado da mãe. É Joe, que agora ocupa o seu quarto e é tratado como um filho. Aquela música dá lugar a outra. Agora, violinos servem de trilha sonora. A cena torna-se melodramática e destoa de tudo que vimos até agora. O pai, resignado, diz que não pode despejar o inquilino. Alex, abandonado, está agarrado à sua trouxa embrulhada com um papel amarrotado. Notamos também que ele chora enquanto ouve sobre os desdobramentos que seus atos surtiram para a sua família. Suas lágrimas parecem indicar uma busca por redenção, como se o protagonista quisesse se redimir de seus atos ou expressar sua culpa. Elas revelam agora um indivíduo com uma moral, ou seja, alguém que age segundo os valores que lhe foram imputados. Não por acaso, sua tentativa de agredir Joe fracassa. São imagens que nos sugerem uma “moral cristã”. Após o encerramento do teatro do suplício, o ministro do interior irá comparar Alex a um cristão, disposto a ser crucificado ao invés de crucificar, exatamente no papel oposto daquele que vimos o protagonista desempenhar enquanto lia a Bíblia.

Alex deixará sua casa e reencontrará o mendigo, Georgie e Dim, agora como policiais, e encerrará este *tour de force* no lar do escritor. Aqui notaremos uma das principais transformações visuais em *Laranja Mecânica*. As cenas ganham iluminação de uma luz natural diurna.

O mendigo do começo do filme, que agora vemos possuir olhos azuis como os de Alex, o irá reconhecer e o aborda fazendo um pequeno sermão na sequência. Mas ele não está só. Será acompanhado por outros mendigos. Em um instante, uma pequena aglomeração estará rodeando a vítima. A violência se multiplica e envolve Alex, “sufocando-o”, expressão do doutor Brodsky para a sensação que assalta o paciente em momento de “terror e desamparo”. Essa violência, como aquela das telas, não é um perigo real, mas a “sensação” de ameaça. Alex diz que foi espancado por “rúqueres trêmulos e unhas lanhadas”, mas eles servem muito mais para agarrar o protagonista do que para agredi-lo. Visualmente, vemos closes de rostos de velhos maltrapilhos que expressam irritação. Alex, ajoelhado em meio ao grupo, coloca as

bebida que nos sugere a idéia de maternidade (veja nota 17). É uma sugestão da primeira “força” institucional que imputa valores em nossa vida: a mãe ou, por extensão, a família. A seguir, vemos a prisão, que em alguns momentos nos lembra uma escola, e o capelão como figura da Igreja. Eles são também aparelhos que prescrevem valores e regras de ação que podemos nomear como “moral”.

mãos nas orelhas como alguém que não quer ouvir ou que, atormentado por pensamentos incômodos, quer se desvencilhar deles. Trata-se do temor de uma pessoa desamparada diante do passado, como se assombrado por fantasmas. O mendigo agredido diz que nunca esquece um rosto, nunca esquece “coisa alguma”. Ele é uma “memória presentificada”. A ameaça que essa violência traz é psíquica e não física.

O protagonista será socorrido por dois policiais, Georgie e Dim, ex-membros da gangue de Alex que agora vestem farda. De imediato notamos que a violência institucionalizada é tão temerosa quanto aquela que não está sob o domínio do Estado, como já poderíamos perceber no filme sobre a guerra projetado durante a sessão Ludovico. Eles vão levar o ex-líder para um terreno isolado e espancá-lo. A cada golpe de cassetete de Georgie, o som irá ecoar, como se ele se multiplicasse. Enquanto isso, Dim mergulha a cabeça de Alex em uma “banheira”. É a materialização da sensação de “afogamento” dita por Brodsky.

Georgie diz a Alex para “acreditar em seus olhos”, o que nos indica que, ao contrário da anterior, esta ameaça é real. A imagem da água nos dará a dimensão desta ameaça. Antes de se encontrar com o mendigo, Alex caminha pela rua que margeia o rio, símbolo do tempo, do caráter passageiro da existência, que indica a morte das coisas²²². Veremos que suas águas são turvas. É então que ele se depara com o velho. Depois, veremos águas escuras também na banheira em que ele será mergulhado, mas, ao contrário de um rio, suas dimensões são restritas. De todas aquelas “vidências” que assombram e sufocam Alex, é uma porção restrita que configura ameaça física a ele.

Se tomarmos Alex como um indivíduo de moral cristã como defendemos acima, podemos analisar a chuva intensa como um momento de purificação e regeneração do personagem. Encharcado e ensangüentado, se sentirá seguro apenas quando retornar ao “lar”. Ali, a cena do estupro nos virá à mente pela forma como a sequência é filmada, repetindo movimentos e enquadramentos. Ela nos passa uma sensação de recomeço na história de Alex. Sobre o tema da regeneração e recomeço, me aproprio das palavras de Bruni: “A imersão não é só purificadora, é regeneradora, opera um renascimento. A água apaga a história, pois restabelece o ser num estado novo”²²³.

²²² Cf. BRUNI, José Carlos. *A Água e a Vida*, op. cit., p. 62-63.

²²³ BRUNI, José Carlos. *A Água e a Vida*, op. cit., p. 62.

Alex tem uma trajetória circular, retornando a lugares em que já esteve antes, como a casa dos pais, o lar do escritor, e proporcionando o reencontro com Dim, Georgie e o mendigo. É como se andássemos em círculo, igual aos criminosos no presídio.

Usamos a palavra “retornar”, mas ela nos parece imprecisa, pois nos dá uma falsa impressão de volta ao passado e não é disso que se trata, mas sim de um “eterno tornar-se presente no presente”²²⁴. Por isso que nunca voltamos ao mesmo lugar e sempre estamos dando novos significados a um mesmo acontecimento. “Nunca vivemos as mesmas coisas. Por isto lembramos de coisas diferentes em um mesmo lugar e das mesmas coisas em lugares diferentes. (...) Da mesma forma, a emersão do passado no presente sempre surge diferente, recontextualizada por uma nova ordenação que ele (o passado) é incapaz de controlar”²²⁵.

Isso nos ajuda a entender a imprecisão temporal que marca todo o filme. *Laranja Mecânica* é atemporal e, sendo assim, pode dizer respeito a qualquer tempo. E em qualquer tempo encontraremos a violência. Os chapéus das gangues nos sugerem alguns desses momentos. Esta diversidade de passados vai emergir no presente da fruição do filme.

Na visão que ele nos apresenta temos esta coexistência de temporalidades desconexas, mas articuladas, que nos fazem novamente ver o passado como parte do presente e não como o seu outro, escondido e ultrapassado. O presente se apresenta, portanto, como uma multiplicidade de tempos que se mostram todos simultaneamente e, às vezes, até nos mesmos espaços, como um emaranhado de coisas e lugares que não conseguem se separar²²⁶.

Mas talvez não seja apenas uma questão de coexistência de tempos, mas a própria incapacidade de simbolizar o tempo que verificamos em *Laranja Mecânica*. A atemporalidade que notamos no filme nos revela um tempo que não se distingue de outro. Todos os tempos são iguais e, talvez por isso, temos a impressão de circularidade e de repetição da trajetória de Alex ao longo do filme²²⁷.

²²⁴ MENEZES, Paulo. Cinema: Imagem e Interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, 8 (1): 83 – 104, outubro de 1995, p. 98.

²²⁵ MENEZES, Paulo. Cinema: Imagem e Interpretação, *op. cit.*, p. 99.

²²⁶ MENEZES, Paulo. *Imagens da Violação*, *op. cit.*, p. 54.

²²⁷ O título nos ajuda a compreender essa questão. A palavra *Clockwork* nos remete ao tempo, mas aquele do relógio, com o seu “tic tac” ininterrupto. Trata-se de uma sugestão de um tempo “mecânico”, uma constante repetição do sempre igual. Ou seja, um tempo sem distinções, sem “qualidades”. A ele está

Se a violência pode estar em qualquer tempo, também pode ocupar dimensões diferentes. Assim, segundo a análise de Mongin para os filmes de Kubrick, “a violência se dissemina, não pára de se espalhar, ela se reencontra em uns e em outros”²²⁸, o que faz com que ela não se diferencie da primeira vez que a encontramos. É uma experiência da violência sem originalidade que é vítima do mimetismo²²⁹. Assim, conclui Mongin, a violência perde todo o seu sentido quando se compreende que o seu lugar é o de não ser nada além de uma repetição²³⁰. Estando em qualquer tempo e em qualquer lugar, cria-se um problema conceitual que nos impede de compreender o que a palavra violência ou ultra-violência guarda. De nada nos ajuda conhecê-la de antemão, pois ela pode se referir a tudo e, conseqüentemente, a nada. Porém, ela é usada e sabemos que existe, o que cria um segundo problema: quem a nomeia assim e ao que ela se refere, pois as diferentes forças sociais a utilizam a seu modo. A diferença está em quem lança o olhar sobre ela. Acima apontamos algumas cenas que nos instigaram a refletir sobre o modo como a Igreja faz uso da palavra, agora veremos como o Estado a manipula.

Após ser submetido a uma espécie de antídoto ao método “terapêutico” do governo, Alex tenta o suicídio e sobrevive. A cena do hospital traz informações sugestivas. Vemos o leito do paciente do lado esquerdo da tela e, do lado direito, outro leito, porém totalmente envolto por uma cortina. Ouvimos gemidos alternados. Um é expressão de prazer da relação sexual. O outro, sinal do retorno à vida de Alex. Eles são parecidos e se confundem, como se sugerissem o sexo em seu papel procriador, de gerar a vida. Ela surge no momento do renascimento do velho personagem pré-Ludovico ou talvez do nascimento de outro da mesma espécie daquele que praticava “ultra-violência”. De trás das cortinas do leito vizinho surge uma enfermeira com os seios descobertos se apressando em se vestir, seguida por um médico ajeitando sua roupa. Mas eles também poderiam ser os pais que ouvem o choro da criança e interrompem a relação para atendê-la. Talvez por causa dessa possível analogia, é

associado algo vivo, uma laranja. Assim, talvez possamos interpretar o título como algo vivo (“orange”) cuja característica (“clockwork”, posicionado como um adjetivo) seja ser mecânico. É um título que trabalha com a ambigüidade e o confronto de idéias opostas (orgânico x mecânico, vivo x morto, características distintivas x sem características distintivas). Assim, o título poderia ser interpretado como uma referência a uma vida destituída de valores. Talvez por isso, Alex seja um personagem amoral e, quando ele sofre o processo de reeducação e ressocialização, seja identificado através da impessoalidade dos números.

²²⁸ MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*. Paris, Seuil, 1997, p. 133, tradução minha.

²²⁹ Cf. MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*, op.cit., p. 133, tradução minha.

²³⁰ Cf. MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*, op.cit., p. 133, tradução minha.

um sexo reservado a um lugar que nossa visualidade não alcança, proibida aos nossos olhos, um tabu.

A volta do velho Alex vai se confirmar no teste de transparências. O exercício consiste em dar palavras a balões vazios de diálogos sugeridos em desenhos. O cabelo azul, a cor dos olhos neste filme, da médica que aplica o teste nos sugere a olhar com atenção as palavras. Elas serão importantes nas próximas seqüências.

A tentativa de suicídio provocou um abalo na imagem do governo. Para contornar a situação, o ministro do Interior visita Alex no hospital.

Vemos o protagonista completamente engessado na cama tendo diante dele uma bandeja com um prato de comida. Há poucos detalhes visuais para prestarmos atenção. Também não há uma trilha sonora que acompanha a seqüência relativamente longa. É uma cena que está totalmente centrada na fala dos personagens, assim como foi a da visita de Deltoid a casa de Alex. Também anuncia uma mudança pois, como vimos nos créditos iniciais, após imagem e som, as palavras surgem para encerrar um ciclo.

O ministro diz que “nunca quisemos lhe fazer mal” e que “certas pessoas queriam usar Alex para fins políticos”. Lembraremos do contrário. Durante a visita ao presídio, ele se referiu ao atual paciente como um “delinqüente que será transformado até ficar irreconhecível”. No teatro do suplício, vemos o ministro cochichando com um assessor, que o alerta do risco político do experimento. Em resposta, ele dirá que “se as pesquisas estão certas, nada temos a perder”.

As palavras do político também estão dissociadas das imagens. Aqui há uma diferença importante em relação ao som. Imagem e som estavam dissociados em uma relação simultânea, já a palavra só aparece depois da imagem e pela boca de um representante do Estado. Não se trata apenas de identificar que as palavras sejam incapazes de alojar tudo que se vê numa imagem²³¹, mas apontar que estão vinculadas a um discurso ligado ao exercício do poder, como no caso da Igreja que tratamos acima, e que pode ser desmascarado pela vontade de saber²³², em que o ato de ver é preferível ao de ler.

Se aquelas palavras nos dirigem ao passado, outras nos permitirão vislumbrar um futuro próximo. Recorramos às frases do ministro. “Queremos que você nos veja como amigos”. “Como vê, estamos cuidando dos seus interesses”. “Estamos interessados em você”. Alex

²³¹ Cf. FOUCAULT, Michel. *Las Meninas*, op. cit., p. 12.

²³² Cf. FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*, op. cit., p.15 - 16.

terá “um bom emprego e um bom salário”. E a relação será selada com um aperto de mãos diante de fotografos, um acordo público.

O Estado está se aliando à violência, a mesma que vimos nas cenas iniciais do filme. A sensação de intimidade é ainda maior pela forma como Alex e o ministro se tratam mutuamente, pelo primeiro nome e, no caso do ministro, abreviado. As palavras de Weber soam precisas para compreender a relação que está se consolidando, quando definem que “as relações entre o Estado e a violência são especialmente íntimas”²³³.

A princípio, temos a sensação de tranquilidade, pois a violência está dominada, está engessada. Mas o Estado a está alimentando e, como notaremos a seguir, ela pode fugir do controle.

O ministro diz que “a *opinião pública* está sempre mudando” e que Alex “pode ser fundamental para *mudar o veredicto do público*”. “Você entendeu, Alex? Será que fui claro?” Alex responde: “Como um lago de águas limpas, Fred. Como um céu azul em pleno verão. Pode confiar em mim”.

Já ouvimos estas palavras de Alex. Foram ditas para Deltoid, o seu consultor *pós-correcional*. Nesta cena, Deltoid diz que ouviu sobre o espancamento que Alex e seus amigos cometeram contra Billy Boy. Revendo a cena em seus detalhes após a correção de rumos no hospital, vemos que ela é ambígua e permite uma dupla interpretação. Agora, nos parece que a história pode se referir tanto à violência praticada pela gangue, como pela polícia, pois sabemos que Georgie, Dim e agora Alex prestam serviços ao Estado e acabaram de cometer uma “grande sujeira”. Os pais de Alex comentam que ele vai *trabalhar* de noite, um trabalho do tipo de *ajudante aqui e ali*. Esta cena se encerra de maneira sugestiva. Deltoid, sem perceber, bebe água de um copo em que descansa uma dentadura. O que vem da boca também pode incomodar aos olhos. É a mesma cena em que vemos a fechadura da porta do quarto de Alex em forma de cofre se abrir e descobrimos que ela está na altura dos lábios do personagem, que sai dali com a boca aberta em um bocejo.

Deltoid se questiona do porquê da atitude de Alex. “Você tem um bom lar, pais carinhosos, seu cérebro não é ruim. Já estamos estudando o problema há quase um século, mas não fizemos progressos”, diz. Esta frase nos ajuda a pensar a cena que encerra *Laranja Mecânica*. É a única com marcas temporais evidentes em todo o filme. Os fraques dos homens e os vestidos nos remetem “há quase um século” da época em que o filme foi produzido, ou seja,

²³³ WEBER, Max. A Política como Vocação, op. cit., p.98.

à segunda metade do “longo século XIX”²³⁴. Percebemos que todos estão olhando para Alex, que “transa” com uma garota sob os aplausos do público. O sexo é praticado com a cumplicidade dos espectadores. A cena é mostrada em câmera lenta o que permite ser vista em seus detalhes, ser apreciada, saboreada, ao contrário da ligeireza do *ménage à trois*. É uma relação que revela alguma sensualidade, nada parecido com todas as outras cenas que envolviam o sexo. Sobre este cenário que Alex diz “estou curado”. A cura vem em um período histórico em que Freud era “provavelmente o único cientista do período cujo nome era conhecido pelo homem da rua. Isso foi devido, sem dúvida, à conveniência de uma teoria que autorizava homens e mulheres a jogarem a culpa de suas ações em algo independente de sua vontade como seu inconsciente, mas ainda mais ao fato de Freud poder ser visto, acertadamente, como alguém que rompeu tabus sexuais e, erradamente, como paladino da libertação da repressão sexual”²³⁵.

Laranja Mecânica chega a um final feliz bastante irônico. Alex estava “curado”: a violência era legitimada nas mãos do Estado e o sexo, praticado sem culpa. Eles são “institucionalizados”. Nada melhor para celebrar este momento que ouvir, mais uma vez, *Cantando na Chuva*.

²³⁴ HOBSBAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, 7ª ed., p.19

²³⁵ HOBSBAWM, Eric. J. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. op. cit, p.376

CONCLUSÃO

VIOLÊNCIA E IMAGEM

CENAS FINAIS

Este trabalho trouxe a análise sociológica de três filmes de Stanley Kubrick: *Barry Lyndon*, *O Iluminado* e *Laranja Mecânica*. Procuramos identificar neles, imagens que nos auxiliassem na discussão da questão da violência. Retiramos da sucessão de imagens aquelas que nos pareceram mais significativas para a nossa reflexão e tentamos estabelecer relações que nos permitissem compreender essa dimensão que apenas nossos olhos são capazes de descortinar.

Para executar tal empreendimento, nos baseamos em um pressuposto de Weber que diz que não há em um evento uma proposição pré-determinada com a qual deveríamos nos deter sem alterações. Escreve Weber que: “pelo contrário, ele [o evento] está condicionado pela orientação do nosso *interesse* de conhecimento, e essa orientação define-se conforme o significado cultural que atribuímos ao evento em questão em cada caso particular”²³⁶.

O que Weber parece nos dizer é que a multiplicidade de fenômenos que compõe o mundo também comporta igual diversidade de perspectivas que a interpretam. Nesse sentido, podemos dizer que, adaptando o pensamento do sociólogo ao nosso empreendimento, dentre tantas perspectivas possíveis de se articular os filmes, adotamos uma, o que não quer dizer que seja a única.

Neste nosso percurso, também nos apoiamos nos pressupostos de uma sociologia da arte que privilegia o estudo da obra de arte. Deixamos de fora de nossa análise tudo aquilo que não fosse inerente ao próprio trabalho artístico que estudamos.

O leitor terá notado que nosso estudo, intitulado *A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick*, se preocupou em relevar o “cinema” em detrimento do nome “Stanley Kubrick”. De fato, não nos interessou aqui buscar uma reflexão sobre o cineasta ou qualquer outro membro da equipe de produção. Para a análise que nos propomos a desenvolver, é irrelevante o conhecimento sobre qualquer dado que seja exterior ao material investigado. Ou seja, para a nossa investigação seria de pouca serventia ter informações sobre a vida do

²³⁶ WEBER, Max. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. IN: COHN, Gabriel (org. *Weber*. Coleção Grandes Cientistas Sociais nº 13. São Paulo, Ática, 1979, p. 79 (grifo do autor).

cineasta, seja ela pública ou privada, ou utilizar qualquer material que ele tenha produzido com reflexões sobre seu próprio trabalho. Esses dados pouco nos poderiam colaborar para a compreensão daquilo que vemos nos filmes, pois a “realidade” que encontramos nas imagens não existe em nenhum outro lugar. Como nos propõe Pierre Francastel:

Uma obra de arte não é *jamaís* o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada. (...) A obra de arte não é um duplo de qualquer outra forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza suas obras.²³⁷

Em *Études de Sociologie de l'Art*, Francastel irá nos sugerir:

É (...) somente ao nível de uma análise aprofundada das obras que se pode constituir uma sociologia da arte. Nada de sério pode ser feito ao se tomar como objeto de estudo os fundamentos da criação em lugar de considerar as obras de arte como o produto de uma atividade problemática cujas possibilidades técnicas, assim como a capacidade de integração de valores abstratos, variam segundo os meios considerados e em relação com o desenvolvimento desigual das faculdades intelectuais dos diferentes meios nas diferentes etapas da história.²³⁸

A obra de arte, portanto, ocupa lugar privilegiado para essa proposta de sociologia da arte a qual nos baseamos para desenvolver a investigação apresentada nas linhas precedentes.

Porém, não se trata apenas de analisar as imagens desprezando o meio social. Não é o caso aqui de um estudo restritivo às imagens. É também um trabalho sociológico, que não despreza o meio social, que buscamos desenvolver. Assim, o que fundamentaria essa sociologia da arte que tentamos adotar? Segundo o autor:

²³⁷ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p.5 (grifo do autor)

²³⁸ FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p.15

O estudo simultâneo dos elementos e das estruturas da obra funda assim necessariamente uma Sociologia da Arte, uma vez que o diálogo do artista com a obra implica a participação do espectador e uma vez que os elementos do objeto figurativo não existem apenas na consciência e na memória do criador mas de todos aqueles, presentes ou afastados no tempo e no espaço, que, tornando-se usuários desse objeto, lhe conferem definitivamente sua única realidade.²³⁹

O que buscamos nas imagens, portanto, não é uma realidade refletida na tela. O que temos é uma *sugestão*, como Francastel parece querer nos dizer no trecho destacado acima. Um trabalho artístico permite ao espectador que interaja com ele, que a interprete e, assim, torne possível a realização da obra. Voltemos mais uma vez para as palavras do sociólogo:

Na base da leitura dos signos plásticos, como de qualquer outra leitura, encontram-se necessariamente a imaginação e a memória. Sem elas, não existe nenhuma forma de visão plástica. No cinema, como noutros campos, as duas funções trabalham incessantemente, em alternância e em colaboração.(...) Para ser lido, qualquer signo exige um esforço de reconhecimento. Só a imaginação pode tornar vivo um quadro ou um filme.²⁴⁰

O que a obra de arte nos permite analisar não é uma representação fiel da sociedade, mas o imaginário que circunda um determinado grupo social. Diz Francastel:

A Arte nos informa, em suma, mais sobre os modos de pensamento de um grupo social que sobre os acontecimentos e sobre o quadro material da vida de um artista e seu ambiente. A obra está no imaginário.²⁴¹

²³⁹ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*, op. cit., p.17.

²⁴⁰ FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, Visão e Imaginação*, op. cit., p. 167.

²⁴¹ FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*, op. cit., p.17.

Nesse sentido, o filme que inaugura nossa investigação, *Barry Lyndon*, desempenha um papel interessante. Ele é a reconstrução de um mundo do século XVIII a partir do século XX. Ou seja, é a visualização de um imaginário sobre como seria o passado. Mais que isso, ele reconstrói um mundo em transformação e que irá assentar as bases de nossa sociedade moderna, como nos é sugerido pela data de 1789, ano da Revolução Francesa, que vemos ao final da projeção.

Barry Lyndon retrata o mundo da aristocracia inglesa do século XVIII. Trata-se de uma aristocracia da qual o protagonista Redmond Barry não faz parte. Sua inserção nesse grupo social se dará através de seu casamento com lady Lyndon, um relacionamento constituído por intermédio do dinheiro. Porém, Redmond se verá sem um título que o legitime como um aristocrata inserido nesse grupo social. Na busca por esse título, o personagem irá gastar sua fortuna (ou melhor, de sua esposa, lady Lyndon) e adular seus pares. Será nesse momento que iremos nos deparar com um tipo de violência que não é propriamente física, mas simbólica. É uma violência que revelará a assimetria da posição social de Redmond em relação aos aristocratas e que ficará ainda mais evidente após o espancamento de lorde Bullingdon. Não por acaso, será a violência física, visível, que tornará evidente também essa violência simbólica. Tentemos compreender a natureza dessa violência a partir da reflexão de Starobinski sobre o tema da civilidade e da adulação:

Eis então ressurgida, pela desigualdade do poder possuído, pela aposta da riqueza e do favor, uma violência que todo o esforço da doutrina da civilidade consistia em reprimir. O “bem dizer”, a bela linguagem, tão logo se interessa em agradar, e depois em obter, conduz à fraude: o que a civilidade queria repelir, retorna, mas desta vez sob a máscara da civilidade. O perigo redobra, e a desconfiança, e o desprezo. Os homens lutam entre si sob as aparências da cortesia: “É uma coisa monstruosa o gosto e a facilidade que temos de zombar, de desaprovar e de desprezar os outros; e ao mesmo tempo a cólera que sentimos contra aqueles que zombam de nós, nos desaprovame nos desprezam”.²⁴²

²⁴² STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*, op. cit., p. 76.

Não é por acaso que a segunda parte do filme seja marcada por uma certa impressão de teatralidade, não apenas pelo papel de aristocrata que Redmond busca desempenhar mas também pela violência que se mascara sob um véu de civilidade. Essa máscara talvez possa ser reconstituída visualmente na cena em que vemos a aristocracia reunida no aniversário de Bryan. A câmera passeia ao longo da platéia e vemos os rostos de todos eles maquiados com uma cor branca densa, a tal ponto de nos parecer uma máscara. Exceção a Redmond, que mantém sua pele em cor natural.

Também poderemos identificar o duelo como parte de uma máscara de civilidade. Como nos lembra Norbert Elias, o duelo é um fator diferenciador entre duas classes sociais. Lembremos Elias quando diz

A comparação entre o duelo e a briga é esclarecedora de um e de outro; esclarece também a distribuição de oportunidades de poder nessa sociedade. Duelos e brigas são guerras privadas, desfechos de conflitos. Mas o duelo era um tipo altamente formalizado de violência, infringindo o monopólio estatal da violência, e reservado em primeiro lugar para a nobreza, sobretudo os oficiais, e depois também, os civis de classe média e status suficientemente elevado. As pessoas de classes inferiores podem espancar-se sem cerimônia quando entram em conflito mútuo.²⁴³

Mais uma vez podemos relembrar a cena de agressão de Redmond em lorde Bullingdon durante o concerto de lady Lyndon, um gesto de agressividade que é condizente com uma classe inferior ou não aristocrática, se buscarmos relação entre a reflexão de Elias e o filme²⁴⁴. O duelo também pode ser compreendido como a possibilidade de lavar a honra ofendida, de recuperar a dignidade pela morte. É nesse registro que podemos compreender o desafio proposto por capitão Quin ao ter o rosto atingido por uma taça atirada por Redmond quando aquele anunciou seu casamento com Nora. É nesta cena que ouvimos Redmond se definir como um *squire*, um título referente a uma ordem cavaleiresca feudal. O duelo que se

²⁴³ ELIAS, Norbert. *Os Alemães*, op. cit., p. 72.

²⁴⁴ É curioso notar ainda que o sociólogo desenvolve sua reflexão baseada na formação do Estado alemão, o que nos permite fazer um paralelo, no filme, com a formação de Redmond com raízes germânicas. O açoite que ele desfere em lorde Bullingdon traz reminiscências do castigo empregado pelo exército prussiano.

propõe ainda é deflagrado por uma questão de honra, que pode ser entendida aqui tal como nos propõe Berger:

A honra só pode ser compreendida como um conceito aristocrático, ou ao menos associado com uma ordem hierárquica da sociedade. É certo que as idéias ocidentais de honra tenham sido profundamente influenciadas pelos códigos medievais de cavalheirismo, e que estes estavam arraigados nas estruturas sociais do feudalismo. Também é certo que os conceitos de honra sobreviveram na era moderna preferencialmente em grupos que conservam uma visão hierárquica da sociedade, tais como a nobreza, o exército e profissões tradicionais como a advocacia e a medicina.²⁴⁵

É esse conceito aristocrático, ou mesmo medieval, que se tornará obsoleto com a chegada do capitalismo, simbolizado pelo dinheiro. O próprio duelo entre capitão Quin e Redmond nos sugere a falência desse conceito, pois, mesmo atingido, capitão Quin não será morto, tal como se esperaria em um duelo. Ele irá sobreviver graças à força de suas posses, do dinheiro, que será de serventia às partes interessadas no duelo, exceção a Redmond, talvez porque ainda seja identificado como um *squire*, alguém associado a uma ordem feudal.

De fato, o dinheiro irá se tornar a medida de todas as relações em *Barry Lyndon*. As personagens não se identificarão mais por valores morais, entre as quais talvez poderíamos incluir a honra. Como nos lembra Berger, o desenvolvimento da burguesia fez surgir um “conceito de homem e de sociedade que acabaria liquidando todo o conceito de honra”²⁴⁶. Por isso, como tentamos destacar, algumas seqüências nos permitem relacioná-las a uma reconstituição da Revolução Inglesa, a primeira que derrubou o Antigo Regime e proclamou um Estado burguês.

É esse novo homem, o burguês, que poderemos vislumbrar melhor em *O Iluminado*. Jack Torrance é o personagem que, devido ao seu trabalho, levará a família até um hotel no alto de uma montanha durante um rigoroso inverno. O isolamento fará com que o personagem sofra

²⁴⁵ BERGER, Peter, BERGER, Brigitte e KELLNER, Hansfried. Sobre la Obsolescencia del Concepto de Honor. In: _____. *Um Mundo Sin Hogar (Modernizacion y Conciencia)*. Santander, Editorial SalTerrae, pp.83.

²⁴⁶ BERGER, Peter, BERGER, Brigitte e KELLNER, Hansfried. Sobre la Obsolescencia del Concepto de Honor, op. cit., pp 84-85.

um processo de enlouquecimento. E talvez nos perguntemos porque ele será o único a ser tomado pela loucura.

Para compreendermos a relação entre loucura e violência, nos será útil apreendermos um possível significado desse conceito. Vejamos como Nietzsche pensa a loucura:

A soma dos sentimentos, conhecimentos, experiências, ou seja, todo o fardo da cultura, tornou-se tão grande que há o perigo geral de uma superexcitação das forças nervosas e intelectuais; as classes cultas dos países europeus estão mesmo cabalmente neuróticas, e em quase todas as suas grandes famílias há alguém próximo da loucura.²⁴⁷

Para o filósofo, a loucura é decorrência do fardo cultural que o homem é obrigado a suportar. Este também parece ser o caso de Jack Torrance. O funcionário do Hotel Overlook se vê preso a um contrato de trabalho. Quando Wendy propõe a Jack deixar o hotel para levar o filho ao hospital, será ao contrato que ele irá se referir, enfurecido, para justificar a permanência no local. É uma cena que notaremos a adesão de Jack ao trabalho em detrimento da família. Talvez até pudéssemos desenvolver esse argumento justificando que o personagem se apegue ao seu vínculo com o dinheiro em detrimento de seus laços familiares. Trata-se de uma “opção” pela amoralidade do dinheiro ao invés da moralidade da família.

A adesão de Jack se dá sob o ponto de vista cultural. É a cultura do dinheiro, ou do capitalismo, que irá impregnar o personagem. Porém, trata-se de uma cultura destituída de valores, sem “qualidades”. E talvez possamos observar isso ao vermos o texto que Jack produz na máquina de escrever, sem dúvida o momento de maior espanto do filme. É um texto sobre trabalho, mas também produto do trabalho. A repetição *ad nauseam* da frase faz com que ela perca qualquer possibilidade de sentido.

Essa é a loucura de Jack. Impregnado de uma cultura, ou de uma moral, sem valores, o personagem se reduz à sua essência humana que é a própria crueldade. Talvez por isso, a violência de Jack aumenta à medida que o personagem se comporta de forma animal.

²⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano*, op. cit, p. 155, #244.

Se Jack se torna um personagem amoral, Alex, o protagonista de *Laranja Mecânica*, é, desde o início, alguém destituído de qualquer moralidade. O seu nome (a-lex) já nos indica a sua não adesão a regras de conduta ou de comportamento.

Mas talvez possamos notar em Alex um papel questionador. Ao agir sem se prender a qualquer moral, o personagem faz com que a moralidade dos demais personagens se torne evidente. Mais que isso, ele faz com que nos confrontemos com a nossa própria moralidade.

Desde o início do filme, Alex parece nos desafiar, lançando um olhar estranhamente perturbador para a câmera ou, se preferirmos, para nós. No que se refere à violência, também será em torno do nosso olhar de espectador que ela se configurará. Neste filme, as imagens que sugerem a violência não são visualmente violentas. Se a tomamos como violentas, isso se deve aos nossos valores que projetamos naquilo que apreendemos. Como diz Olivier Mongin, “o exercício do olhar é o tema principal do cinema de Kubrick, que convida a todo espectador a ser ele o diretor de sua própria visão, como se ele fosse o próprio Stanley Kubrick de seus filmes”²⁴⁸.

Mongin diz que a violência nos filmes de Kubrick “não é apenas um dado, ou aquilo que nós produzimos, ela reside também no olhar que nós lançamos sobre o mundo”²⁴⁹.

Talvez seja o momento de compreendermos um pouco mais sobre esse nome que serve de pretexto para reunir esses três filmes. Adotamos Stanley Kubrick não só por ser o realizador dos três trabalhos, mas por desempenhar, de certa forma, o papel de autor, entendido como nos sugere Foucault:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.): ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória: tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. (...) Enfim, o nome de autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente,

²⁴⁸ MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*, op.cit., p. 135, tradução minha.

²⁴⁹ MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*, op.cit., p. 135, tradução minha.

uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo *status*.²⁵⁰

Nesse sentido, poderíamos apontar algumas características que tornam os três filmes analisados em um conjunto homogêneo. Citamos na análise de *Barry Lyndon* que o filme nos sugere a passagem para o mundo contemporâneo. Em seguida, com *O Iluminado*, apontamos para uma certa “consolidação” da cultura capitalista no homem. Nesse trajeto, *Laranja Mecânica* poderia ser visto como o retrato do homem moderno.

Talvez possamos tornar mais claras essas relações ao estudarmos a questão do tempo nos três filmes. Notamos, na seqüência que adotamos²⁵¹ um processo de perda do sentido de tempo. Da clara percepção de tempo em *Barry Lyndon* ao seu esvaecimento em *O Iluminado*, chegamos à impressão de atemporalidade de *Laranja Mecânica*. Este filme pode se referir a qualquer tempo, pois agora todos os tempos são iguais, não há diferença entre eles. É o tempo do relógio: linear, homogêneo, previsível. Nesse sentido, é interessante notar a menção ao tempo também no título. *Clockwork* nos faz pensar em um tempo mecânico, como a do relógio, e, como desdobramento, em um tempo repetitivo. É o tempo do capitalismo, em que a temporalidade é a mesma para todos.

É um tempo mecânico apresentado como uma “qualidade” de algo vivo. Talvez seja essa uma forma de interpretarmos o título. A laranja (um ser vivo) cuja qualidade (o adjetivo *clockwork*) seja ser algo mecânico, associado ao tempo. Temos a vida que se apresenta associada ao tempo mecânico ou até mesmo à morte.

Aqui podemos retomar as seqüências em que ouvimos *Sarabande*, de Handel, no filme *Barry Lyndon*. Executada com freqüência em diversos momentos do filme, a peça termina por perder sentido. Não por acaso, *Sarabande* será ouvido nas cenas que nos são sugerida a morte. Se essa música faz com que possamos associar a repetição à morte, no título *Laranja Mecânica*, poderemos compreender também a idéia da repetição, simbolizada pelo constante tic tac do relógio, como uma sugestão de morte.

²⁵⁰ FOUCAULT, Michel. O que é um Autor?. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Forense, 2001, pp 273-274.

²⁵¹ Abdicamos da ordem cronológica da produção dos filmes, preferindo aquela que corresponderia a um sentido lógico que permitisse explicitar melhor os elementos de nossa investigação.

Assim, talvez possamos perceber que também a violência segue em paralelo com esse desenvolvimento do mundo moderno. Talvez até pudéssemos sugerir que a violência é constituinte do moderno. É no processo de consolidação do mundo moderno que temos a impressão de que a violência se materializa nos filmes.

Mas não apenas. A violência é também um fenômeno de significação, de linguagem. Talvez por isso, possamos notar que os três filmes façam referência às palavras, que surgem em paralelo à violência.

Em *Barry Lyndon*, vemos o lar dos Lyndon ser tomado por estantes de livros à medida que a violência impregna aquele ambiente. E será em uma sala com livros que Redmond irá açoitá-lo, lord Bullingdon. Em *O Iluminado*, é um escritor que desencadeia os ataques violentos. *Laranja Mecânica* também terá um personagem escritor, não por acaso é ele que identificará a figura da violência. É a palavra que está associada à idéia de violência, como se ela fosse o elemento que tornasse perceptível o fenômeno que nomeia.

Aqui podemos retomar Foucault quando analisa o quadro de Velásquez. A palavra “violência” é irredutível ao fenômeno que tenta nomear. Ela não é capaz de alojar tudo que se vê. Existe uma incompatibilidade entre a linguagem e o visível. Incompatibilidade que se agrava com a incapacidade de simbolização do homem moderno. Se *Barry Lyndon* nos mostrou um mundo em transformação em que cairemos numa *Laranja Mecânica*, só podemos entender essa mudança tal como Nietzsche:

A humanidade não representa um desenvolvimento para melhor ou mais forte ou mais elevado, do modo como hoje se acredita. O “progresso” é apenas uma idéia moderna, ou seja, uma idéia errada.²⁵²

²⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007, p. 11, #4

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – O Poder Soberano e a Vida Nua*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.
- ARENDT, Hannah. O Significado da Revolução. In: _____. *Da Revolução*. São Paulo, Ática, 1998, p. 17-46.
- ARENDT, Hannah. *As Origens do Totalitarismo I – Anti-semitismo, Instrumento de Poder*. Rio de Janeiro, Editora Documentário, 1979, 2ª ed.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, pp.114-119
- _____. O Narrador – Considerações sobre a Obra de Nikolai Leskov. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, pp.197-221.
- _____. Pequena História da Fotografia. In _____. *Obras Escolhidas, volume 1 – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996, pp. 91-107.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.
- BERGER, Peter, BERGER, Brigitte e KELLNER, Hansfried. Sobre la Obsolescencia del Concepto de Honor. In: _____. *Un Mundo Sin Hogar (Modernizacion y Conciencia)*. Santander, Editorial SalTerra, pp.81-93.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BRUNI, José Carlos. A Água e a Vida. *Tempo Social*, São Paulo, 5 (1-2): 53 – 65, 1993 (editado em novembro 1994).
- _____. Tempo e Trabalho Intelectual. *Tempo Social*, São Paulo, 3 (1-2): 155-168, 1991.
- BURGESS, Anthony. *A Laranja Mecânica*. (tradução: Nelson Dantas). São Paulo, Editora Artenova, 1977.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.
- CIMENT, Michel. *Kubrick*. Nova York, Owl Book, 1984, pp. 135 – 146.

- CLASTRES, Pierre. A Sociedade Contra o Estado. In: _____. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.207-234.
- COMTE, Augusto. Organização da Revolução. In: _____. *Discurso sobre o Espírito Positivo*. São Paulo, Edusp, 1976, p. 61 -73.
- DURKHEIM, Émile. La Discipline et la Psychologie de l'Enfant. In : _____. *L'Éducation Morale*. Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 109-121.
- ELIADE, Mircea. Os Mitos e os Contos de Fadas. In: _____. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 2004, 6ª ed., p. 171
- _____. *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa, Edições 70, 1989.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1997.
- _____. *A Busca da Excitação*. Lisboa, Difel, 1985.
- _____. *O Processo Civilizador – Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- _____. *O Processo Civilizador – Volume 2: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993.
- _____. & SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- FOUCAULT, Michel. *Em Defesa da Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 2002
- _____. O Invisível Visível. In: _____. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro, Forense Editora, 2004, 6ª ed., pp. 163-190.
- _____. *História da Sexualidade 2 – O Uso dos Prazeres*. Rio de Janeiro, Graal, 2001, 9ª ed
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 2004, 10ª ed.
- _____. Las Meninas. In _____. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. 3 – 21.
- _____. Nascimento do Asilo. In: _____. *História da Loucura*. São Paulo, Perspectiva, 1999, 6ª ed., pp. 459-504.
- _____. O que é um Autor? In _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Editora Forense, 2001, pp.264-298.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis, Vozes, 1997, 16ª ed.

- FRANCASTEL, Pierre. *Études de Sociologie de l'Art*. Paris, Denoël/Gonthier, 1970
- _____. *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa, Edições 70, 1983.
- _____. *A Realidade Figurativa*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- FREUD, Sigmund. Psicologia de Grupo e a Análise do Ego. In _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – vol. XVIII*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1976.
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, 2ª ed.
- HILL, Christopher. *O Eleito de Deus – Oliver Cromwell e a Revolução Inglesa*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos – O Breve Século XX – 1914-1991*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003, 2ª ed.
- _____. *A Era dos Impérios – 1875-1914*. São Paulo, Paz e Terra, 2002, 7ª ed.
- _____. *A Era das Revoluções – 1789-1848*. São Paulo, Paz e Terra, 2002, 16ª ed.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 1996, 2ª ed.
- LE GOFF, Jacques. Na Idade Média: Tempo da Igreja e Tempo do Mercador. In: _____. *Para um Novo Conceito de Idade Média*. Lisboa, Editorial Estampa, 1980, pp. 43 – 60.
- LEBRUN, Gerard. Sombra e Luz em Platão. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 21 – 30.
- LOBRUTTO, Vincent. *Stanley Kubrick*. Nova York, Faber and Faber, 1997.
- MENEZES, Paulo. Cinema: Imagem e Interpretação. *Tempo Social*, São Paulo, 8 (1): 83 – 104, outubro de 1995.
- _____. Imagens da Violação. In: _____. *À Meia-luz – Cinema e Sexualidade nos anos 70*. São Paulo. Editora 34, 2001, p.49 -79.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a Nova Psicologia. In: XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme, 1983, p. 101 – 128.
- MICHAUD, Yves. *Violencia y Política*. Buenos Aires, Sudamericana, 1989.
- MONGIN, Olivier. *La Violence des Images*. Paris, Seuil, 1997.

- NICHOLS, Bill. *Representing Reality – Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal*. São Paulo, Cia. de Bolso, 2006.
- _____. *O Anticristo e Ditirambos de Dionísio*. São Paulo, Cia. das Letras, 2007.
- _____. *Aurora*. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.
- _____. *Genealogia da Moral*. São Paulo, Cia. das Letras, 2006.
- _____. *Humano, Demasiado Humano*. São Paulo, Cia. de Bolso, 2005.
- _____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998, 2ª ed.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da Morte. In: _____. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000
- _____. *Parerga and Paralipomena – volume 2*. New York, Oxford, 2000, pp. 651 – 652, #396.
- SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967
- _____. A Natureza Sociológica do Conflito. In: *Georg Simmel: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1983, p. 122 – 134.
- _____. O Papel do Dinheiro nas Relações entre os Sexos. In _____. *Filosofia do Amor*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, pp. 41 – 65.
- _____. Sobre a Sociologia da Família. In _____. *Filosofia do Amor*. São Paulo, Martins Fontes, 1993, pp. 19 – 40.
- STAROBINSKI, Jean. *As Máscaras da Civilização*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- STONE, Lawrence. *As Causas da Revolução Inglesa 1529–1642*. Bauru, SP, Edusc, 2000.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- THACKERAY, W.M. *Barry Lyndon*. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- TILLY, Charles. *Coerção, Capital e Estados Europeus*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TREVOR-ROPER, H. R. *Religião, Reforma e Transformação Social*. Lisboa, Editorial Presença / Martins Fontes, 1981.

- VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo – A Higiene do Corpo desde a Idade Média*. Lisboa, Fragmentos, 1988.
- _____. *História do Estupro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.
- WALKER, Alexander & TAYLOR, Sybil & RUCHTI, Ulrich. *Stanley Kubrick, Director – A Visual Analysis*. Nova York, W.W. Norton &Co., 1999.
- WEBER, Max. A Ciência como Vocação. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974, 3ª ed., p. 154 – 183.
- _____. A “Objetividade” do Conhecimento nas Ciências Sociais. In: COHN, Gabriel (org. *Weber*. Coleção Grandes Cientistas Sociais nº 13. São Paulo, Ática, 1979, pp. 79 -127.
- _____. A Política como Vocação. In: _____. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1974, 3ª ed., p. 97 – 153.
- _____. Os Três Tipos Puros de Dominação Legítima. In: *Max Weber: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo, Ática, 1979, p. 128 – 141.
- VERNANT, Jean-Pierre. Dioniso em Tebas. In: _____. *O Universo, Os Deuses, Os Homens*. São Paulo, Cia. das Letras, 2005, pp. 144 – 161.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo, Scritta, 1993.