

RAFAEL LUIZ CICCARINI NUNES

LABIRINTOS DA RAZÃO:

***MISE-EN-SCÈNE* E DISCURSO NO PRIMEIRO CINEMA DE
STANLEY KUBRICK**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

DOUTORADO EM ARTES

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

RAFAEL LUIZ CICCARINI NUNES

**LABIRINTOS DA RAZÃO:
MISE-EN-SCÈNE E DISCURSO NO PRIMEIRO CINEMA DE
STANLEY KUBRICK**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Linha de pesquisa: “Criação e Crítica da Imagem em Movimento”.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Lúcia M. Andrade.

BELO HORIZONTE

2015

Nunes, Rafael Luiz Ciccarini, 1979-

Labirintos da razão [manuscrito] / mise-en-scène e discurso no primeiro cinema de Stanley Kubrick / Rafael Luiz Ciccarini Nunes. . 2015.

232 f. : il.

Orientadora: Ana Lúcia M. Andrade.

Tese (doutorado) . Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2013.

1. Kubrick, Stanley, 1928-1999 . Teses. 2. Crítica cinematográfica . Teses. 3. Linguagem cinematográfica . Teses. 4. Cinema . Teses. I. Andrade, Ana Lúcia, 1969- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 791.430233



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno RAFAEL LUIZ CICCARI NI
NUNES Número de Registro 2009711194.

Título: LABIRINTOS DA RAZÃO: MISE-EN-SCÈNE E DISCURSO NO PRIMEIRO
CINEMA DE STANLEY KUBRICK

Profa. Dra. Ana Lúcia Menezes de Andrade – Orientadora - EBA/UFMG

Prof. Dr. Paulo Antônio Pereira - Titular – PUC/MG

Prof. Dr. Mário Alves Coutinho - Titular – UFMG

Prof. Dr. Nísio Antônio Teixeira Ferreira- Titular – FAFICH/UFMG

Profa. Dra. Suzana Cristina de Souza Ferreira - Titular – UNABH



Belo Horizonte, 09 de dezembro de 2013



À Ursula

AGRADECIMENTOS:

Agradeço de forma muito especial aos meus pais, a quem devo tudo. Ao Tadeu, ele que já nasceu com doutorado, que foi um dos primeiros, senão o primeiro, a me dizer o nome “Stanley Kubrick” (assim como todas as outras coisas). A Lúcia, cuja sede, intensidade e amor pela vida sempre me foram baliza e inspiração maiores; esta mãe e professora plena e irrestrita. Entre os Policiais do meu pai e os Dramas da minha mãe, escolhi a ambos.

À minha única e melhor irmã Juliana que, generosa, foi ali emprestar ao mundo um pouco de sua inteligência e caráter, obtendo um sucesso, ainda que imenso, proporcionalmente tímido frente à sua envergadura.

À Ursula, minha mulher, minha amiga, que é a responsável pela existência deste trabalho em tantos sentidos... Que sempre esteve ao meu lado e também dentro de mim. Que sempre colocou sua inteligência, seu sorriso e sua sensibilidade à constante e amorosa disposição – o que fez e faz de mim, definitivamente, um privilegiado. Muito, muito obrigado, minha querida.

Aos meus queridos avós Braz e Irene.

À queridíssima vó Conceição, cuja existência sempre foi luz para todos. E continua sendo.

À Helena, pela força e carinho.

À Vânia.

À Ana Lúcia Andrade, uma aliada feroz, que abraçou esta causa como se dela fosse e não mediu esforços para tornar possível a existência deste trabalho neste momento.

A todos os colegas professores da UNA, aos quais faço representar na figura do amigo Júlio Pessoa.

Meu obrigado a Marcelo Miranda, Solanda Steckelberg, aos polvos todos, Ataídes Braga, Gerry Weinberg, Cláudio Costa Val, a todos os amigos e aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para este estudo.

À Capes.

Ao Clube Atlético Mineiro. Eu também acreditei.

Ao Júnior, querido, sempre.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	01
Capítulo 1: O JOVEM KUBRICK	12
1.1 Curtas-metragens	13
1.1.1 <i>Day of the fight</i>	13
1.1.2 <i>Flying Padre</i>	15
1.1.3 <i>The seafarers</i>	17
1.2 <i>Fear and desire</i>	20
Capítulo 2: A MORTE PASSOU POR PERTO – Fascínio pelo noir	38
Capítulo 3: O GRANDE GOLPE – O manejo da narrativa: controle e colapso	59
3.1 Dominando a ferramenta	64
3.2 <i>Film Noir / Caper Film</i>	68
3.3 Narrativa não-linear	70
3.4 Enredo e personagens	74
3.5 Análise	76
Capítulo 4: GLÓRIA FEITA DE SANGUE – A depuração da <i>mise-en-scène</i>	148
4.1 Análise	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
REFERÊNCIAS	220
ANEXO 1 – Galeria de personagens	227
ANEXO 2 – Discurso de Stanley Kubrick (1997)	230

RESUMO

Esta tese propõe uma reflexão atual acerca do cinema de Stanley Kubrick a partir de uma imersão análico-teórica no período inicial de sua carreira, compreendendo a década de 1950 (dos primeiros curtas-metragens até *Glória feita de sangue – Paths of glory*, 1957), de modo a revelar como, desde o princípio, se empreende uma busca radical pela originalidade, resultando na profunda depuração e domínio da narrativa e da *mise-en-scène*, além de apontar importantes matrizes formais. Buscou-se estudar a construção cinematográfica de Kubrick, tendo como base os densos movimentos dialéticos entre tradição e modernidade, bem como entre as correntes realistas (Bazin) e formalistas (Eisenstein). Verifica-se, desde essa fase inicial, um nítido percurso para que sejam esculpidas as principais preocupações, indagações e ideias de Stanley Kubrick acerca do mundo, do homem e do próprio cinema, através de elementos que se tornariam decisivos em sua obra posterior, a qual é consideravelmente mais abordada do que o período abarcado por esta tese. Se as fortes dimensões sensoriais de sua obra são comumente atribuídas a seus filmes mais tardios, percebe-se que, desde então, já se encontram latentes em uma construção cinematográfica madura e profundamente autoconsciente.

Palavras-chave: linguagem cinematográfica; *mise-en-scène*; estratégias narrativas; realismo; formalismo; estética clássica; cinema moderno.

ABSTRACT:

This thesis proposes a present reflection concerning Stanley Kubrick's cinema, from an analytical-theoretical immersion about his initial career period, between the 1950's (from his firsts short-movies until his feature Paths of Glory, 1957), in a way to reveal how, from the beginning, a radical search for originality is undertaken, resulting in a deep depuration and control of the narrative and mise-en-scène, besides it also points important formal matrices. We sought to study Kubrick's cinematographical construction, based on his dense dialectical movements between tradition and modernity, as well as the realistic (Bazin) and formalist (Eisenstein) currents. We checked, since this initial phase, a clear course so that the main concerns can be carved, as well as Stanley Kubrick's inquiries and ideas about the world, the man and the cinema itself, through elements that would be decisive to his later work, that is substantially addressed more than the period encircled by this thesis. If the strong sensorial dimensions of his work are usually attributed to his later movies, we notice that, since before, his work was made by a mature and deeply conscious cinematographic construction.

Keywords: *language of film; mise-en-scène; narrative strategies; realism; formalism; classical aesthetics, modern cinema*

E se você olhar longamente para um abismo, o abismo também olha para dentro de você.

(Friedrich Nietzsche).

INTRODUÇÃO

Na introdução de *A Teoria dos Cineastas*, estudo sobre a produção teórica de diferentes e importantes diretores da História do Cinema, Jacques Aumont diz que:

Desde o Renascimento, todo artista no Ocidente pode ser considerado um teórico – mesmo que jamais tenha dito algo que faça com que se acredite que é. Fazer música é fornecer uma teoria da música; em seu livro sobre Wagner, Liszt disse menos que o próprio Wagner no *Ring* [...]. Pintar é participar da arte pictórica, decidir sua posição nas grandes querelas que a clivaram e fazer com que cada vez mais a arte seja acompanhada por uma teoria da arte. O cinema não constitui uma exceção, e seria fecundo acompanhar os pensamentos sobre a arte do filme que se encarnam nas grandes obras cinematográficas. (AUMONT, 2004, p. 9, 10).

O teórico francês coloca certa dimensão autorreflexiva como intrínseca à arte, desde o Renascimento, característica que se mostra mais forte e evidente na arte moderna (o que é demonstrado pelos seus exemplos). Estendendo sua reflexão para o cinema, Aumont se questiona (ou a nós) por que não haveria pensamento em cineastas que não deixaram textos escritos, como F. W. Murnau ou Ernst Lubitsch, ou mesmo Alain Resnais (que sempre se recusou a comentar sobre o próprio trabalho), Raoul Ruiz (que era filósofo), Eric Rohmer (que se tornou historiador da arte e musicólogo) ou ainda Jean-Luc Godard (“que quis fazer o empreendimento histórico e estético do século” – AUMONT, 2004, p. 10).

Mesmo tendo, na referida obra, optado por explorar o pensamento teórico de cineastas que se manifestaram na forma escrita, Aumont não só reconhece um pensamento intrínseco em obras de artistas do cinema que não registraram suas reflexões em textos, como não faz qualquer distinção de mérito, relevância ou profundidade ao compará-los com cineastas que transitaram em ambas as esferas do discurso. Assim, da mesma maneira que, em seu livro, constam nomes como os de Sergei Eisenstein, Pier Paolo Pasolini e Jean-Luc Godard, caso sua escolha fosse outra, nele poderiam ser estudadas e debatidas ideias de diversos outros cineastas. Artistas cuja força, dimensão e potência do trabalho trazem consigo um sólido conjunto de ideias e pensamentos sobre o próprio cinema e o mundo engendrados não em textos escritos, mas na própria forma e materialidade fílmica.

Entre as dezenas de exemplos, poderíamos aqui incluir nomes de mestres, como John Ford, Jean Vigo, Max Ophüls. E Stanley Kubrick.

Como a História do Cinema – em especial a do cinema norte-americano – é repleta de mitos e mitificações, Stanley Kubrick (1928-1999) resiste como um dos mais fortes mitos cinematográficos, cuja relação entre obra, personalidade e processo de criação é extremamente instigante e enigmática. Conhecido por ser perfeccionista ao extremo, compulsivo, obstinado e controlador, mas também um artista singularmente intuitivo e profundamente seguro de si, Kubrick foi alguém que viveu para o seu próprio cinema, que travou com ele uma intensa luta em busca da superação constante de seus próprios limites e, em consequência, dos limites do próprio cinema. Estudar a obra de Kubrick, uma das mais potentes e celebradas da cinematografia tanto norte-americana quanto mundial e que, historicamente, vem intrigando estudiosos, críticos e espectadores por todo o mundo, além de ser referência para novos cineastas a cada geração, é, portanto algo em si extremamente desafiador.

Stanley Kubrick realizou 16 filmes, dentre os quais três curtas-metragens e 13 longas-metragens, legando uma obra que, se por um lado, é numericamente reduzida em relação a diretores de estatura e tempo de carreira semelhantes, por outro, se mostra como um dos conjuntos mais sólidos e decisivos da filmografia mundial. Filmes que guardam entre si relação de extrema coerência e sólido diálogo interno, ao mesmo tempo em que preservam singular individualidade, não apenas no que diz respeito a seus gêneros¹, como também em seus próprios projetos formais individuais, muitas vezes distantes e até opostos uns dos outros². Entretanto, em Kubrick, muitas vezes essas distâncias e oposições funcionam como uma espécie de outro lado da mesma moeda ou, em termos filosóficos, antíteses necessárias a uma síntese que, por sua vez, dará continuidade ao processo dialético, à busca incessante pelo novo. Além disso, e ainda mais importante, entre seus filmes existem linhas de força intercambiáveis, trocas diretas e indiretas, diálogos frontais e subterrâneos, estilos e atmosferas conexas e, sobretudo, a produção de ideias, sensações e sentimentos os quais, se, por si só, perfazem uma experiência cinematográfica singular, em conjunto, engendram uma profunda e complexa descida artístico-filosófica aos mistérios essenciais da experiência do homem no mundo.

¹ A complexa relação de Kubrick com alguns gêneros cinematográficos é questão importante de seu cinema e será abordada em diferentes contextos e sob diversos aspectos ao longo deste estudo.

² Cf. CIMENT (2013, p. 49).

Essas características impõem, pois, diferentes dificuldades analíticas ao estudioso, a começar pela maneira com que se opera essa busca pelo novo em Kubrick, que parte não de uma ruptura com a tradição, mas de uma profunda assimilação da mesma, ou, nos termos de Ciment (2013), há em Kubrick uma profunda “consciência histórica”. Consciência esta no sentido amplo, não apenas no que diz respeito às próprias histórias do cinema e da arte, mas da própria história humana em suas diferentes vertentes. No entanto, trata-se de uma consciência-em-processo, dialética e, portanto incompleta em si, cuja existência depende do próprio movimento constante que a produz – o que, neste sentido, colocaria Kubrick em uma matriz profundamente hegeliana). Dessa maneira, se empreendida como uma forma de encontrar um padrão estável e sólido para o diálogo com sua obra, a tarefa de situá-lo entre as matrizes, paradigmas e oposições tradicionais (realismo/formalismo, esquerda/direita, clássico/moderno) torna-se inócua e frustrante. Por outro lado, se essas matrizes forem tomadas apenas como um ponto de partida para o cotejo, o diálogo e, principalmente, a confrontação com a materialidade da obra – e não apenas como forma de catalogação muitas vezes arbitrária e abstrata –, diversos caminhos possivelmente se descortinarão.

Essa delicada unicidade caleidoscópica, tão potente quanto analiticamente fugidia, talvez ajude a explicar a recorrência aos termos comumente relacionados a Kubrick (‘perfeccionista’, ‘obsessivo’ etc.), que acabam servindo como uma espécie de escape, uma maneira parcial e etérea de tentar encontrar definições que deem conta de uma obra que permanece se colocando como um desafio. Seja utilizadas em contextos laudatórios e elogiosos, seja em perspectivas críticas, tais denominações – que, mesmo do ponto de vista pessoal e biográfico, já não apresentam tanta serventia –, do ponto de vista analítico, se mostram pouco e muitas vezes nada úteis ou elucidatórias. Ou seja, tais generalizações servem mais ao reforço (positivo ou negativo) do mito, nada ou pouco dizendo do *cinasta*.

Assim, se por um lado, o cinema de Kubrick carrega consigo os mais diversos elementos (artísticos, filosóficos, científicos), por outro, busca sempre engendrará-los em uma perspectiva essencialmente cinematográfica: desde o princípio da carreira, Kubrick procurou tencionar os limites da linguagem e da técnica cinematográficas em busca de um discurso singular, próprio ao cinema – o qual, segundo ele, mesmo com mais de século de história, estava aquém de seus limites. Em entrevista acerca de seu penúltimo filme, *Nascido para matar*, afirmou:

Eu tenho a sensação de que ninguém até agora encontrou realmente uma maneira de contar uma história que utilize o maior potencial que os filmes têm [...]. Eu acho que os filmes mudos foram os que chegaram mais perto disso, porque não estavam presos na necessidade de apresentar uma cena que era essencialmente uma cena de palco (*Stanley Kubrick – Interviews*, 2001, p. 175).

Em outro momento, disse, sobre o cinema falado, que a tendência era a de empregar o diálogo como principal meio de comunicação, mas que, para ele, haveria, “sem dúvida, uma maneira mais cinematográfica de comunicar, mas próxima do cinema mudo.” (*apud* CIMENT, 2013, p. 150). Verifica-se, portanto, um movimento claro de busca por uma originalidade cinematográfica, que não significa, para ele, um algo essencial e inteiramente “novo”, mas uma espécie de retomada de uma busca que data do cinema silencioso. Ou seja, em Kubrick, a busca pela originalidade parece se confundir com a busca por certa essência do cinema, a partir de um amplo diálogo com a tradição: “Acho que um dos grandes erros da arte do século XX é sua obsessão pela originalidade a qualquer preço. Mesmo os grandes inovadores, como Beethoven, não rompiam totalmente com a arte que os precedia. Inovar é ir em frente sem abandonar o passado.” (*apud* CIMENT, 2013, p. 141). Porém, ao mesmo tempo em que via problemas nessa obsessão pela originalidade, considerava que “[...] a atitude em relação ao cinema é extremamente conservadora. Os filmes poderiam ir bem mais longe do que vão. Não há dúvida de que seria agradável ver um pouco de loucura nos filmes. Pelo menos seria interessante assisti-los.” (*apud* CIMENT, 2013, p. 117).

Essa tensão entre tradição e experimentação, entre clássico e moderno, se coloca, portanto, como nuclear para Kubrick, cujo cinema a repercute através de uma autorreflexividade que se expressa de diferentes formas em seus filmes, de certo modo trazendo consigo questionamentos sobre seus próprios limites e potências.

Sem dúvida alguma, tanto os romancistas quanto os cineastas têm o mesmo problema, conscientemente ou não: qual é a importância da história? Ela é diferente de um procedimento para manter a atenção das pessoas enquanto o artista faz um trabalho mais sutil sobre outros aspectos de sua expressão? Dito de outro modo, a história é o elemento mais importante ou apenas um meio para produzir prazer e manter o interesse, a verdadeira preocupação do artista sendo a plena realização formal? Não sei a resposta para esta pergunta. (KUBRICK *apud* CIMENT, 2013, p. 144).

No entanto, se há uma incerteza – e uma conseqüente pesquisa em forma de mergulho criativo sobre a verdadeira natureza do cinema e a maneira de equilibrar seus diferentes elementos, fazendo dialogar modernidade e tradição –, há a certeza da prevalência das imagens sobre as palavras, do não-verbal sobre o verbal, das atmosferas e climas incertos sobre o didatismo emocional melodramático, da ambigüidade sobre o maniqueísmo. A linguagem, para ele, poderia ser constantemente “esticada” e, ainda que articulada a partir de uma “história”, deveria de alguma maneira transcender os propósitos narrativos mais básicos. “O filme age em dois níveis. Da mesma maneira que o conteúdo literal de um sonho não é o tema profundo do sonho, o conteúdo literal de um filme não representa, necessariamente, aquilo a que você reage no filme.” (*apud* CIMENT, 2013, p. 128). Nesse contexto, cabe trazer a importância da música para o cinema de Kubrick, cuja importância transcende a própria maneira (por si só revolucionária) como o diretor a utilizava em seus filmes, funcionando como uma espécie de metáfora para o lugar que desejava atingir em suas construções e como o cinema poderia ou deveria ser feito:

A linguagem, quando a utilizamos, deve ser, claro, a mais inteligente e imaginativa possível, mas eu ficaria bem interessado em fazer um filme sem nenhuma palavra, se pudesse achar um meio de fazê-lo. Poderíamos imaginar um filme no qual as imagens e a música seriam utilizadas de maneira poética ou musical, no qual se faria uma série de enunciados visuais implícitos em vez de declarações verbais explícitas [...] acho que se fosse feito, o cinema seria utilizado ao máximo. Ele seria então totalmente diferente de qualquer outra forma de arte, do teatro, do romance ou até mesmo da poesia. [...] Com certeza, as cenas mais fortes, aquelas que você se lembra, nunca são cenas em que as pessoas falam, quase sempre são cenas de música e imagens. Seria interessante ver um filme realizado inteiramente assim [...]. (*apud* CIMENT, 2013, p. 123).

Ainda sobre essa relação, Kubrick aqui é claro: “Um filme é – ou deveria ser – mais como música que como ficção. Poderia ser uma progressão de climas e sensações. O tema, o que está por trás da emoção, o significado, tudo isso vem depois” (*apud* KAGAN, 1989, p. 231). Para ele, “há certas áreas da realidade – ou da irrealidade, ânsia interior, chame isso como quiser, que são particularmente inacessíveis a palavras” (KLOMAN, 1968, *apud* FALSETTO, 2001). Com efeito, seu cinema muitas vezes parece querer acessar tais áreas e a combinação do cinema com a música ou, mais importante, a concepção do cinema *como* música é central para a potência expressiva de sua arte. Enfim, as possibilidades nesse

sentido são várias – e não é pretensão deste estudo abordá-las diretamente, mas apontar, nesta intrincada relação, uma das chaves fundamentais de análise do cinema kubrickiano.

Em se tratando, em suma, de um artista essencial e visceralmente cinematográfico cujo espectro de reflexão diz respeito tanto ao próprio cinema quanto a vários dos principais temas da existência e da natureza humana, bem como suas implicações na civilização, o cinema de Kubrick se coloca como um potente objeto de estudo, ao mesmo tempo que um imenso desafio analítico e teórico. Isso porque seus pensamentos e ideias não podem ser “separados” do que é arte; eles existem justamente porque são arte – ou, dito de outra forma, o discurso é único justamente por ser construído de um lugar e de forma diferente dos outros (científico, religioso, acadêmico). Os filmes de Kubrick não *transmitem* as ideias, eles *são* as ideias (daí a insistente recusa do diretor em falar sobre o significado de seus filmes). Nesse sentido, o estudo detido da *mise-en-scène* parece ser a ferramenta analítica essencial ao mergulho em um universo de pensamento concebido cinematograficamente. Para Luiz Carlos Oliveira Jr., pode ser definida como:

um pensamento em ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação ao espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, a *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (OLIVEIRA JR., 2013, p. 8).

Ora, se, conforme dito, os filmes de Kubrick são as próprias ideias e a *mise-en-scène* é “um pensamento em ação” e “a encarnação de uma ideia”, está nela o coração do interesse analítico deste trabalho e será através do mergulho no centro e no entorno de sua criação e consecução que será possível não só entender os mecanismos únicos de sua construção como também suas dimensões. Ou seja, estudar a construção cinematográfica de Kubrick é, ao mesmo tempo, estudar suas ideias – sendo essas duas dimensões indissociáveis.

A escolha pelo recorte o qual se chamou arbitrariamente de “Jovem Kubrick” – estudo imersivo no que seria a primeira fase de sua carreira: desde os curtas-metragens, passando por *Fear and desire*, *A morte passou por perto*, *O grande golpe*, até *Gloria feita*

de sangue – deve-se a alguns fatores, a começar pelo fato de que, se o cinema de Kubrick é muito estudado (embora com pouco material disponível em língua portuguesa), seus primeiros filmes não tem recebido atenção proporcional a suas obras de 1960 adiante. Mesmo em trabalhos maiúsculos, como os de Walker (2000), Falsetto (2001) e Ciment (1983), entre outros, a maioria dos filmes desse período é pouco mencionada, e mesmo nos poucos casos em que são analisados com maior atenção, há sempre certa ideia de pré-história, ou seja, uma perspectiva evolucionista, pressupondo um aprimoramento em linha reta. Entretanto, seus primeiros filmes são importantes em uma perspectiva para além de histórica; não só como um degrau para se chegar a outro lugar, mas como concepção formal e discursiva de obras em si mesmas.

Ao falar dos três primeiros curtas-metragens feitos no início da década de 1950 (*A day of the fight*, *Flying Padre* e *The seafarers*) e de seu primeiro longa-metragem (*Fear and desire*, 1953) não há como escapar ao fato de que se tratam efetivamente de trabalhos amadores, apesar de já conterem indícios do que seriam os princípios das articulações kubrickianas – motivo pelo qual compõem juntos o primeiro capítulo desta tese. No entanto, além do fato de terem constituído importante aprendizado técnico e de sua própria existência, indicam uma capacidade ímpar de Kubrick de produzir e criar a partir das condições materiais e humanas que se colocam no momento (aspecto importante que será retomado no decorrer da tese). Assim, tanto o primeiro curta quanto o primeiro longa-metragem trazem características estilísticas e temáticas já marcantes e que seriam recorrentes em sua obra. No que toca especialmente a *Fear and desire* – primeiro dos quatro filmes de guerra de Kubrick³ –, trata-se da obra de longa-metragem menos conhecida do diretor e que apenas agora teve lançamento comercial no mercado doméstico.

Já *A morte passou por perto* (1955), analisado no Capítulo 2, mostra, a despeito das precaríssimas condições de produção, um Kubrick formalmente mais consciente, dando continuidade ao seu diálogo frontal com os gêneros (característica dessa fase) e já explicitando uma de suas matrizes fundamentais – realista-wellesiana –, que seria depurada nos dois filmes seguintes. Há ainda, um frescor e uma liberdade resultantes de sua interação direta com a cidade de Nova York (única em sua carreira, visto que *De olhos bem fechados* foi filmado em estúdio).

³ A guerra parece exercer especial fascínio em Kubrick, sendo tema direto ou indireto - pode-se dizer que *Spartacus* (EUA – 1960) é também, de certa forma, um filme de guerra - de várias de suas obras, desde *Fear and desire*, seja pelo viés realista de *Glória feita de sangue* (1957), pelo satírico de *Dr. Fantástico* (1964), pela refinada ironia de *Barry Lyndon* (1975) ou pelo absurdo e o paradoxo de *Nascido para matar* (1987).

Os dois projetos seguintes, *O grande golpe* (1956) e *Glória feita de sangue* (1957) – Capítulos 3 e 4, respectivamente – já trazem consigo um grau de complexidade em diferentes níveis que os colocam não apenas como filmes importantes dentro da carreira de Stanley Kubrick, mas para a própria História do Cinema. Neles, a articulação entre narrativa, discursividade e *mise-en-scène* empalidece a dicotomia clássico/moderno na medida em que apresentam diferentes graus de legibilidade em suas várias camadas. Se o primeiro, para além de ser um dos filmes cuja estrutura não-linear da narrativa segue como uma das mais ousadas (inclusive pelo seu moderno e radical grau de autoconsciência) é também uma espécie de síntese da visão kubrickiana do homem no mundo, o que, (conforme dito) o coloca não em posição inferior a de filmes vindouros, mas em diálogo direto com eles. Já o filme cuja análise fecha esta tese, *Glória feita de sangue*, traz em sua articulação uma síntese entre consciência histórica, depuração da *mise-en-scène* e manejo consciente das estruturas da escritura clássica, visando sua própria problematização política e moral sem pares no cinema clássico e com poucos no cinema moderno.

A escolha por abordar tal período da obra de Kubrick também guarda em si certa escolha metodológica: por trazerem, de forma embrionária (Capítulo 1), em desenvolvimento (Capítulo 2) ou já depurada (Capítulos 3 e 4) características de toda a obra de Kubrick, optou-se por, ao invés de realizar um mergulho em toda a sua obra – convocar, sempre que necessário e salutar, todos os seus outros filmes para que se esclareçam ainda mais os mecanismos pelos quais Kubrick constrói (cinematograficamente) inicialmente sua base conceitual/filosófica para depois desenvolvê-la ao paroxismo de diferentes maneiras em sua carreira. Assim, a despeito de estar focado no período da juventude de Kubrick, até mesmo pela sua forte unidade, em vários momentos ter-se-á a impressão de se estar lidando com a obra como um todo.

Outra observação importante é que, apesar de, nesta introdução, serem utilizadas diversas entrevistas de Kubrick, nas análises propriamente ditas metodologicamente se evitará, sempre que possível, a “explicação” via discurso verbal do próprio diretor – o que se mostra necessário pela razão primordial que advém do pressuposto teórico desta tese: estudar a maneira como um pensamento se constrói cinematograficamente. Sendo assim, recorrer ao discurso “autorizado” do diretor implicaria um grande risco de se incorrer em uma contradição consideravelmente nociva. Quando utilizadas, as entrevistas, via de regra, não são centradas em um aspecto específico de algum filme, mas, sim, em visões gerais do

diretor sobre temas mais amplos – importantes principalmente para que sejam elucidados alguns pontos de partida desta introdução.

Ainda a respeito de metodologia, a opção pela análise pormenorizada dos filmes, ainda que possa em algum instante cansar o leitor pelo nível de detalhe empreendido, é coerente com o propósito da investigação minuciosa de como a *mise-en-scène* se articula com a enunciação para construir as ideias a partir dos elementos técnicos, narrativos e linguísticos. Além disso, e muito importante, optou-se por recorrer à teoria a partir da evidência fílmica – e nunca o contrário, sob pena de incorrer em certa armadilha metodológica que representaria a adoção de determinada teoria de antemão para dar conta de um cinema que tem como uma das marcas a constante realização de sínteses improváveis entre matrizes muitas vezes tidas como opostas.

Nesse sentido, vale um rápido panorama que revela essa dimensão limítrofe e indeterminada em que se encontra, em diferentes aspectos, o cinema de Kubrick. Importante frisar que essas relações teóricas estão, conforme opção metodológica mencionada, desenvolvidas na medida em que se fazem necessárias nas análises, sendo aqui mencionadas apenas para fins de ilustração conceitual.

Essas intrincadas buscas e relações se veem repercutidas tanto nas referências teóricas quanto nas cinematográficas engendradas pelo seu cinema. Ao mesmo tempo em que há uma nítida matriz realista-baziniana (cujo mediador cinematográfico preferencial é Orson Welles), há uma série de interesses e procedimentos formais de matriz formalista-eisensteiniana. Esse interesse duplo e de delicada conciliação era consciente; para ele: “Qualquer um seriamente interessado em técnicas cinematográficas comparadas deveria estudar as diferenças na abordagem dos dois diretores, Eisenstein e Chaplin.” (*Kubrick Interviews*, 2001, p. 104). Se, em Chaplin, chamava-lhe atenção a maneira como o cineasta conseguia condensar, organizar a matéria e as energias de um mundo em verdade etéreo e caótico num enquadramento fixo, em Eisenstein, ele admirava o alcance formal de seus filmes, cuja articulação evidenciava as potencialidades específicas do cinema e as possibilidades de construção de um discurso sem paralelo em outras artes. Nesse sentido, fica evidente o sentido da constante afirmação de Kubrick a respeito da montagem cinematográfica, que, para ele, seria “o único aspecto específico da arte do cinema. Não divide nenhuma conexão com nenhuma outra forma de arte: a escrita, atuação, fotografia são aspectos fundamentais do cinema, mas ainda assim não são únicos, mas a montagem é.” (*Kubrick Interviews*, 2001, p. 135).

Essa posição de síntese entre diferentes vertentes se vê repercutida noutros lugares na obra de Kubrick: se, por um lado, era leitor atento de Stanislavsky e admirador de Elia Kazan, por outro, tinha grande interesse por Robert Bresson, cuja ideia de *modelo* como norte de sua concepção do ator no filme é praticamente oposta às ideias que iriam redundar no famoso *Método*, de Lee Strasberg.

O cineasta/teórico Jean-Luc Godard, em texto de 1958 sobre Ingmar Bergman, divide os diretores em duas categorias:

Em linhas gerais, há dois tipos de cineastas. Os que caminham pela calçada olhando para o chão e os que o fazem com a cabeça erguida. Os primeiros, para ver o que ocorre a seu redor, estão obrigados a levantar a cabeça com frequência e repentinamente, e a girá-la tanto à direita quando à esquerda, abarcando com várias vistas o campo que se oferece ante os olhos. Esses primeiros veem. Os segundos não veem nada, miram, fixando sua atenção num ponto preciso que lhes interessa. Quando se dispõe a rodar um filme, o enquadramento dos primeiros é aéreo, fluido (Rossellini); o dos segundos está calculado ao milímetro (Hitchcock). É encontrada nos primeiros uma dissociação das cenas sem dúvida disparatada, mas tremendamente sensível às tentações do acaso (Welles); e, nos segundos, uns movimentos de câmera não apenas de uma precisão inaudita no set, como também seu próprio valor abstrato de movimento no espaço (Lang). (*Cahiers de Cinéma*, 1958, nº. 85 *apud* OLIVEIRA JR., 2013, p. 191).

Aqui, Godard – no que seria seguido por Jacques Aumont (2000, p. 38) – de certa maneira, retoma as perspectivas realista (Rossellini) e formalista (Hitchcock), ao dividir os diretores entre os que veem e os que miram, entre os que constroem cenas “sensíveis à tentação do acaso” (Welles) e outros de uma “precisão inaudita” (Lang). Ora, o mesmo Stanley Kubrick das composições em que a profundidade de campo tem papel dramático/conceitual decisivo (como em *O grande golpe*) é o que usará o *zoom* de forma milimétrica (em *Barry Lyndon*); o mesmo cineasta dos longos planos com câmera em movimento ou em *travelling* (como em *Glória feita de sangue*) será o das colagens formalistas, das cenas de ritmo lento e sem diálogos ou aceleradas (como o *ménage a trois* de *Laranja mecânica*), dentre diversos outros exemplos possíveis⁴.

Dessa maneira, uma eventual escolha metodológica que partisse de algum paradigma (teórico, conceitual, cinematográfico) *a priori* para tentar, a partir dele, dar

⁴ Os ligeiros exemplos aqui mencionados cujo não desenvolvimento é, por hora, consciente e proposital, servem para contextualizar a opção metodológica deste trabalho.

conta do todo ou mesmo de um recorte de sua obra (como é o caso aqui) implicaria em severas dificuldades analíticas justamente pela posição singularmente sintética (no sentido dialético do termo) engendrada pela obra de Kubrick em todos os seus graus.

Essa fase do diretor Stanley Kubrick foi, assim, investigada sob a luz das questões aqui levantadas, através de considerações detalhadas sobre os filmes, buscando analisar, de forma cronológica, como o cinema e a visão de mundo deste cineasta foram sendo construídos ao longo de sua carreira. A opção pela linearidade foi, antes, uma necessária questão de organização, do que um potencial limitador da fluência analítica do trabalho, procurando verificar uma coerência quanto ao aprimoramento de Kubrick como cineasta e o diálogo interno entre seus filmes (inclusive os posteriores).

Dessa forma, através da análise da obra inicial de um autor que se tornou um dos mais complexos, instigantes e influentes artistas das imagens (e sons) em movimento do século XX, pretende-se oferecer subsídios para se refletir sobre a questão do cinema não apenas como depositário de ideias a ele externas, mas como uma maneira própria de se pensar o mundo.

Capítulo 1 – O JOVEM KUBRICK

Stanley Kubrick legou uma obra composta por 16 filmes, dentre os quais, três curtas-metragens e 13 longas-metragens. Seu interesse pela imagem se iniciou ainda na adolescência, quando começou uma pequena, mas decisiva relação com a fotografia. Na juventude, ainda como fotógrafo amador, Kubrick conseguiu vender à revista *Look* algumas fotos que havia tirado em uma luta de boxe. Rapidamente, acabou contratado. Ao mesmo tempo, desenvolveu forte fascinação pelas imagens em movimento, buscando avidamente não só assistir a tudo que lhe parecia relevante quanto ler diversos autores que pensavam o cinema e suas especificidades⁵.

Sua carreira cinematográfica começou na década de 1950, quando teve oportunidade de dirigir três documentários em curta-metragem. Não cabe aqui adentrar em detalhes biográficos, mas é importante anotar que, desses três curtas, apenas *Day of the fight* (EUA – 1951) foi um projeto pessoal – o que lhe confere uma importância ligeiramente maior que os outros dois filmes (*Flying Padre*, 1951, e *The seafarers*, 1953). Entretanto, já nessas experiências de aprendizado técnico e linguístico é possível afirmar indistintamente que, nos três casos, vislumbram-se algumas estratégias que seriam aprimoradas ao longo de sua carreira.

Seu primeiro longa-metragem, *Fear and desire* (EUA – 1953), feito de forma bastante rudimentar no que diz respeito às suas condições materiais de produção e excessivamente amador para os padrões de um exigente Kubrick, acabou sendo renegado pelo diretor, por considerá-lo, assim como seus primeiros curtas, apenas um experimento. Entretanto, pode-se encontrar no filme – assim como nos curtas-metragens – indícios relevantes do que viriam a se tornar as principais características formais e temáticas do cineasta. Por este motivo, o filme será analisado também neste primeiro capítulo que condensa esses trabalhos nos quais o componente de aprendizado é evidente.

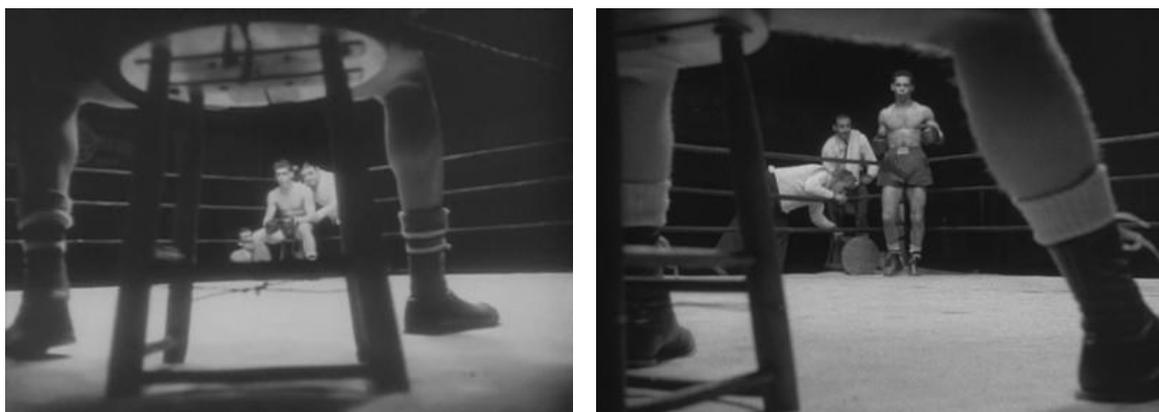
⁵ Nesse momento, trava contato crucial, por exemplo, com obras de Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e Sergei M. Eisenstein (1898-1948) – o que será oportunamente abordado.

1.1 – CURTAS-METRAGENS

1.1.1 – *DAY OF THE FIGHT*

O curta *Day of the fight* surgiu a partir do ensaio fotográfico “*Prizefighter*”, feito por Stanley Kubrick, em 1949, para a revista Look. Fã de boxe e já contando com a exitosa experiência do trabalho fotográfico anterior, Kubrick lançou mão de suas economias (o filme custou 3.900 dólares) para narrar um dia na vida do lutador Walter Cartier, mais especificamente o dia de um importante combate em sua carreira. Trata-se de um documentário convencional, no qual um narrador em *voice over* conduz a narrativa de um momento chave na vida desse personagem real, desde sua intimidade com a família à rotina de treinos, terminando na luta propriamente dita.

Mesmo em se tratando de um trabalho notadamente amador e com pouquíssimos recursos, já se fazem notar algumas características interessantes e que retornariam com enorme força adiante na carreira do diretor, como uma grande preocupação na composição dos enquadramentos, ângulos marcantes (Figura 1A) e fotografia crua e seca, que ajudam a intensificar a brutalidade do combate. Tais características retornariam de forma evidente, em *A morte passou por perto* (*Killer's kiss* – EUA – 1955), no qual o boxe é também elemento central (Figura 1B).



A

B

Figura 1: Adversário visto por ângulo inusitado: no curta documental (A) e no longa de ficção (B)
- Fonte: (A) *Day of the fight* (1951), (B) *A morte passou por perto* (1955).

Outra característica importante de *Day of the fight* é a utilização do *voice over* em sua narração – que viria a ser recorrente em sua obra –, constituindo-se em importante característica de sua narrativa, seja nos outros dois trabalhos documentais (*Flying Padre* e *The seafarers*), seja em diversos de seus filmes de ficção: desde *Fear and desire* (EUA – 1953), *A morte passou por perto* e *O grande golpe* (*The killing* – EUA – 1956), até suas obras posteriores *Lolita* (EUA / Reino Unido – 1962), *Laranja mecânica* (*A clockwork orange* – EUA / Reino Unido – 1971), *Barry Lyndon* (EUA / Reino Unido – 1975) e *Nascido para matar* (*Full metal jacket* – EUA / Reino Unido – 1987).

Também na própria narrativa, há um esboço de uma das questões centrais do cinema de Kubrick: a dualidade do homem. Por meio da montagem, Kubrick nos mostra, por um lado, um rapaz pacato, amoroso, que brinca com seus animais de estimação; e, por outro, o boxeador feroz e implacável.

O diretor conseguiu vender o curta à RKO por 4.000 dólares (ou seja, com seu primeiro filme, lucrou exatos 100 dólares), o que explica a existência de duas versões: a original, com 12 minutos de duração, e outra, com aproximadamente 16 minutos, na qual o estúdio acrescentou quatro minutos adicionais, como uma espécie de introdução à narrativa, nos quais vemos cenas de diversas lutas e um narrador fazendo uma pequena contextualização do universo do boxe.

Day of the fight é, do ponto de vista autoral, o mais relevante dos curtas-metragens de Kubrick, até porque, ao contrário dos outros dois trabalhos de curta duração, é um filme originalmente pensado e concebido por ele. A própria escolha pelo boxe como objeto, para além do interesse por esta modalidade esportiva e as contradições encerradas por ela – que serão discutidas adiante na análise de *A morte passou por perto* – introduz um fascínio mais profundo que será recorrente na obra de Kubrick: o jogo. Seja pela forma metafórica (o ‘xadrez’ do poder, em *Glória feita de sangue*; o videogame do apocalipse, em *Doutor Fantástico*; os jogos de palavras, violência e morte de Alex, em *Laranja mecânica*), aparecendo como elemento central do conceito e da trama (o boxe, em *A morte passou por perto*; as corridas de cavalo, em *O grande golpe*) ou surgindo em cenas em que os personagens o desenvolvem (HAL 9000 jogando xadrez com o astronauta, em *2001 – Uma odisséia no espaço*; Johnny Clay e Maurice jogando xadrez, em *O grande golpe*; Humbert Humbert jogando xadrez com Charlotte Haze, ou Clare Quilty jogando o seu ‘pingue-pongue romano’ com o mesmo Humbert, em *Lolita*; os jogos de roleta e cartas, em *Barry Lyndon*; o garoto Danny jogando dardos, em *O iluminado*; as diversas atividades de

treinamento, como ‘jogos vorazes’, em *Nascido para matar*; Dr. William Harford e Victor Ziegler jogam sinuca, em *De olhos bem fechados*, além dos jogos orgiásticos no mesmo filme), o jogo é figura/procedimento/metáfora básica no cinema kubrickiano, com repercussões em sua *mise-en-scène* e conseqüentemente em sua visão de mundo e do homem.

Para o filósofo Immanuel Kant, o jogo serve para “manter desperta e reforçar a energia vital na competição com as demais energias do mundo”. Segundo ele: “Dois jogadores pensam estar jogando um com o outro; na realidade, é a natureza que joga com ambos” (ABBAGNANO, 2007, p. 588, 589). Ou seja, o jogo encerra em si uma potente energia vital, uma espécie de forma humana de agenciamento de energias já pulsantes na exuberância da natureza.

No decorrer deste trabalho, serão discutidas as relações entre virtude (competência, habilidade) e fortuna (sorte), cuja complexa dialética encerrada na relação do homem com a natureza é constituidora da visão de homem e de mundo, em Kubrick. Tal questão, e algumas de suas variações, desde já se encontra embrionária nesse seu primeiro curta – o que se desdobrará por toda sua carreira.

1.1.2 – *FLYING PADRE*

Logo em seguida à realização de seu primeiro filme, ainda em 1951, a própria RKO contrata Kubrick para dirigir outro curta; desta vez, para sua série RKO-Pathé Screenliner. O filme mostra dois dias no cotidiano do padre Fred Stadtmüller que viaja de avião (ele mesmo pilotando) por diversas localidades do estado norte-americano do Novo México, com o intuito de realizar pregações e ações de caridade. A narrativa é bastante tradicional: enquanto ouvimos o narrador em *voice over*, vemos imagens que ilustram seu relato, colhidas *in loco* por Kubrick.

Mais uma vez, verifica-se esboçado o interesse do cineasta pelas dualidades e oposições presentes em seus personagens: para além da curiosa dupla função (padre-piloto) em meio a uma e outra boa ação, são mostradas imagens do padre praticando outro de seus *hobbies* – a caça. Ainda que em um filme de encomenda, a escolha pela abordagem dessa

dimensão arguivelmente contraditória é significativa, visto a perspectiva kubrickiana humana basicamente marcada pela dualidade irá se desenvolver como uma constante em seus filmes: quase todos os personagens kubrickianos têm ambivalências e carregam contradições implícitas ou explícitas, assim como as próprias instituições humanas – que, em Kubrick, são espelhos multifacetados destas contradições.

Assim, entre as dezenas de exemplos, pode-se mencionar a profunda ambivalência presente em *Laranja mecânica*, em três graus: nos indivíduos consigo mesmos, nos indivíduos em relação uns com os outros e nos indivíduos em relação com a sociedade. Ainda, a multipresença de Peter Sellers desempenhando papéis diferentes, em *Doutor Fantástico* (um caso em que a própria opção conceitual traz consigo a visão multifacetada do homem). Em *Lolita*, em que Sellers não apenas interpreta diferentes personagens (Clare Quilty / Dr. Zemph) como o próprio Quilty funciona como uma espécie de *doppelgänger* de Humbert Humbert (por si só um nome duplo). No entanto, a obra em que essa perspectiva dual é colocada de maneira mais explícita é *Nascido para matar*: o soldado Pyle, protagonista do filme, usa um capacete com as inscrições “*Born to kill*”, ao mesmo tempo em que tem pregado um símbolo da paz em seu uniforme.

Por fim, vale apontar o plano que encerra o filme, em que a câmera enquadra o personagem em plano americano, à porta de seu avião, quando começa um vigoroso movimento de recuo a partir do qual o padre e o avião vão se tornando progressivamente menores frente à paisagem cada vez maior, até que o “*The End*” surge na tela, encerrando o filme de maneira expressiva (Figura 2). Aqui há tanto uma antecipação de um dos que seriam seus principais movimentos de câmera – movimento contínuo para frente ou para trás – decupando a ação sem cortes, quanto se constitui uma das várias operações de *mise-en-scène* de natureza realista que também são parte decisiva do cinema de Kubrick e que já se fazem notar nesses seus curtas iniciais.



Figura 2: Fotogramas que sugerem o movimento de câmera afastando-se do personagem ao final.

- Fonte: *Flying Padre* (1951).

1.1.3 – *THE SEAFARERS*

O terceiro e último curta-metragem de Stanley Kubrick foi feito em 1953, por encomenda do Sindicato Internacional dos Marinheiros, e basicamente busca mostrar as vantagens que os trabalhadores teriam ao se filiarem a ele. Trata-se, portanto, de um filme institucional. Ainda assim, verificam-se alguns movimentos de câmera bastante precisos e um já razoável domínio de construção visual. Kubrick parece aproveitar a oportunidade para exercitar possibilidades técnicas, movimentos de câmera e técnicas de narração. Dois momentos são especialmente ilustrativos: a execução do longo *travelling* que nos mostra, sem cortes, os marinheiros na grande sala de refeição do sindicato (assim como o recuo de câmera anteriormente mencionado, os *travellings* longos e precisos serão característicos da narrativa kubrickiana) e a montagem da cena na qual um dos marinheiros discursa para uma plateia atenta. Kubrick, que montou o curta-metragem, alterna imagens do orador com primeiros planos dos ouvintes, em procedimento técnico-dramático que ressalta, em um contexto no qual o coletivo se sobrepõe ao individual (os sindicatos), a singularidade de

cada um, o modo como cada um parece sentir, perceber ou reagir ao que é dito. Ao dar rosto a cada trabalhador, Kubrick aproxima emocionalmente o espectador do personagem, acentuando sua identificação com o que vê (Figura 3).



Figura 3: Alguns primeiros planos do orador e dos ouvintes - Fonte: *The seafarers* (1951).

Tal procedimento tem raízes no cinema político, remontando ao teórico e cineasta soviético Sergei M. Eisenstein, de *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyonkim* – URSS – 1925) – através da humanização dos proletários via planos aproximados dos rostos *versus* desumanização dos soldados, cujos rostos nunca são vistos – e à alemã Leni Riefenstahl, de *O triunfo da vontade* (*Triumph des willens* – Alemanha – 1934) – que escancara os primeiros planos dos cidadãos (especialmente as crianças e jovens), buscando a identificação do público com aqueles que celebram a passagem do Führer (cujo rosto nunca é visto frontalmente). Assim, Kubrick já apresenta aqui uma considerável apreensão da tradição cinematográfica, empregando recursos utilizados em filmes basilares do cinema político a fim de dar a seu curta o conteúdo que dele se esperava (por quem o encomendou).

Stanley Kubrick voltaria a usar esse tipo de articulação em *Glória feita de sangue* (*Paths of glory* – EUA – 1957), ao valer-se dos primeiros planos dos rostos dos soldados franceses para mostrar sua emoção ao se identificarem com a jovem alemã (a quem antes achincalhavam), que havia sido obrigada a cantar para a diversão da tropa. Novamente, um dos propósitos é singularizar cada rosto em um meio essencialmente antagônico à ideia de indivíduo (o universo militar)⁶.

Ainda, do ponto de vista histórico, cabe observar que *The Seafarers* é o primeiro filme colorido do diretor; o segundo seria *Spartacus* (EUA – 1960), curiosamente outra produção de encomenda, ainda que em circunstâncias substancialmente diferentes. O primeiro filme colorido efetivamente autoral de Kubrick seria *2001 – Uma odisséia no espaço* (1968).

Outro ponto interessante é que o convite do sindicato acontece em um momento de situação financeira difícil (desde 1951, ele havia se demitido da Look, a fim de se dedicar exclusivamente ao cinema). Parte do dinheiro que recebeu pelo filme foi investido na finalização de *Fear and desire*, seu primeiro e obscuro longa-metragem no qual se evidencia um Stanley Kubrick ainda distante do virtuose no qual se transformaria, mas cujos interesses centrais já aparecem de forma expressiva e inequívoca.

A breve incursão de Stanley Kubrick no documentário, se não constitui, em si, parte decisiva de sua obra, que – aparente paradoxo – tem como característica um mergulho profundo nas possibilidades da ficção, é significativa não apenas por conter elementos temáticos, conceituais e técnicos constituintes de seu cinema, mas pelo próprio fato de engendrar em si uma relação direta com a realidade. Tanto a fotografia (*debut* profissional e artístico de Kubrick) quanto o documentário, a princípio, se articulam a partir de uma relação próxima com o instante, o momento que não se repete. Se, por um lado, o cinema de Kubrick se mostrará distante dessa perspectiva por se constituir como um cinema do controle ante a instabilidade, da repetição ante o instante, do estúdio ante a locação, por outro, na maneira com que concebe e filma seus planos continua carregando consigo a preocupação realista: porém, em Kubrick, certa noção de realismo (que será debatida no decorrer desta tese) operará não mais a partir do contato direto com a realidade, mas através da *mise-en-scène*, ou seja, realismo como *procedimento*.

⁶ A referida cena é emblemática na carreira de Kubrick e especialmente importante para algumas das questões concernentes a esta tese que, por enquanto, se aterá apenas a esse aspecto para ilustrar sua gênese, em *The seafarers*.

1.2. *FEAR AND DESIRE*

No início da década de 1950, quando o jovem Kubrick decide deixar seu emprego de fotógrafo da revista *Look* para se dedicar inteiramente ao cinema, praticamente não há cena independente em Nova York e a produção ainda se concentra em Hollywood. Mesmo com a cena insipiente, Kubrick prefere tentar estabelecer-se a seu modo em sua cidade, a tentar a sorte na costa oeste. Assim, parte para a feitura independente de seu primeiro longa-metragem, *Fear and desire (Medo e desejo)*, obscuro filme realizado entre 1951 e 1953. Ironicamente, em função do inverno rigoroso em Nova York, quando do período das filmagens, acabou sendo rodado em montanhas vizinhas a Los Angeles, na Califórnia⁷, e em um rio da costa leste.

O filme foi escrito por Howard Sackler, amigo de Kubrick (que também colaboraria com o diretor em *A morte passou por perto*, 1955), e realizado de maneira totalmente independente, com auxílio de financiadores dos mais diversos, tais como parentes e amigos, passando por jogadores de xadrez das ruas de Nova York, a quem Kubrick convenceu a colaborar com o filme. Porém, o principal financiador foi seu tio, Martin Peveler⁸, creditado como produtor associado. As filmagens custaram cerca de cinco mil dólares e a produção contou com um total de 13 pessoas (incluindo os quatro atores principais). O diretor exerceu a maioria das funções artísticas e técnicas. O filme foi distribuído em Nova York por Joseph Burstyn, distribuidor independente de filmes artísticos e europeus, não obtendo bom rendimento de bilheteria.

Depois do lançamento e a despeito de alguns comentários positivos de críticos, Kubrick se voltou contra o próprio filme, passando não apenas a renegá-lo, como a fazer de tudo para que nunca mais fosse visto por ninguém. Considerando-o um trabalho de

⁷ Curiosamente, como se sabe, um dos fatores que explicam o próprio surgimento e consolidação de Hollywood como centro da produção cinematográfica norte-americana, ainda nas primeiras décadas do século XX, foi justamente, entre outros motivos, a busca por condições climáticas mais favoráveis, em detrimento ao clima rigoroso da costa leste.

⁸ O tio queria que Stanley Kubrick assinasse um contrato garantindo a ele porcentagem nos lucros que teria em toda sua vida criativa. Homem de negócios, Peveler não queria financiar um filme e não ter algum lucro com a carreira que ele estava certo que o sobrinho teria. Kubrick negou-se a assinar tal acordo e tomou o caminho do aeroporto. O tio foi atrás e cedeu, aceitando dar o dinheiro sem a cláusula da carreira. Esse episódio marca o início da carreira de Kubrick como produtor.

amador, tremendamente falho e infantil⁹, ele tentou comprar todas as cópias existentes, com o intuito de impedir sua reprodução. De fato, quase todas as reproduções desapareceram, restando apenas uma em posse da Kodak, responsável pela revelação do filme – o que só aconteceu em função de uma política da empresa que sempre reproduzia uma cópia para arquivo dos filmes ali revelados.

Segundo informações contidas no *website* IMDB¹⁰, no final dos anos 1980, os negativos originais do filme foram encontrados em Porto Rico (não se sabe o motivo) e adquiridos pela Biblioteca do Congresso Americano. Ainda de acordo com o *site*, em seu testamento, Kubrick teria deixado clara a recomendação de não permitir cópias adicionais do filme, além de determinar que o mesmo só poderia ser exibido individualmente e nunca deixar o prédio onde está guardado. No entanto, até 2012 cópias piratas bastante precárias estavam disponíveis em VHS, DVD e através da internet, provavelmente feitas a partir dessa existente na Kodak ou mesmo a partir de alguma outra que eventualmente exista em coleções particulares. Em 2013, todavia, o filme finalmente foi lançado comercialmente.

Sobre o filme propriamente dito, ainda que seu diretor o renegue, pode-se dizer que se trata de um trabalho longe do desastre por ele preconizado. Ainda que, de fato, muito distante técnica e artisticamente dos trabalhos mais marcantes de Kubrick (o que é compreensível, dadas as precaríssimas condições de produção e sua pouca experiência como diretor), traz uma série de características estilísticas e temáticas que viriam a ser recorrentes em suas obras posteriores. Dentre elas, um tom de humor negro levemente delirante, que vai do realismo ao quase fantástico, para mostrar a guerra como expoente máximo do absurdo da condição humana e de sua paradoxal condição racional (questão reiterada em seu cinema).

Basicamente, a ação em *Fear and desire* é a seguinte: após a queda de seu avião, quatro militares – o Tenente Corby (Keneth Harp), o Sargento Mac (Frank Silvera) e os soldados Sidney (Paul Mazursky) e Fletcher (Stephen Coit) – se veem presos em uma floresta cuja localização não é determinada. Em meio a elucubrações existenciais e comentários sarcásticos em relação à própria situação em que se encontram, tentam

⁹ Em 1991, foi exibido num festival em Colorado e, em 1994, em Nova York, numa sessão dupla com *A morte passou por perto*. Kubrick não deu entrevistas sobre as exibições do filme, mas a nota da Warner destacava: “Ele o considera nada mais que um ‘filme trapalhão e um exercício amador’, escrito por um poeta falido, feito por alguns amigos e ‘uma completa esquisitice inapta, tediosa e pretensiosa’.” (LOBRUTTO, 1997, p. 97 – tradução livre do autor).

¹⁰ Internet Movie Database. Disponível em: http://www.imdb.com/title/tt0045758/trivia?ref_=tt_trv_trv

articular maneiras de deixar a floresta. Descubrem, então, uma espécie de *front* vizinho, onde se encontra um general (também interpretado por Keneth Harp), imediatamente tomado como inimigo. Em meio a conjecturas acerca do que fazer em relação à descoberta, avistam uma jovem mulher (Virginia Leith) a qual, temendo ser uma espécie de informante ou espiã do general, fazem prisioneira. Sidney é destacado para tomar conta da moça, enquanto os outros cuidam da fuga do grupo. Porém, sozinho com a jovem, o soldado entra em surto e acaba por assassiná-la, fugindo pelo rio. Os três demais decidem por uma ação contra o *front* do general, em que Mac, responsável por distrair os soldados, acaba ferido. Corby e Fletcher assassinam o general e conseguem fugir de avião. Ferido, Mac desce o rio em uma balsa e encontra Sidney, ainda fora de si. Já seguros, em terra, Corby e Fletcher decidem retornar e procurar por seus colegas. De volta à floresta, constatam que estão irremediavelmente perdidos e que jamais serão os mesmos novamente. Avistam a balsa com os colegas. Mac está morto. Sidney, delirante.

Para fins de análise, algumas cenas e sequências foram selecionadas no sentido de se refletir sobre as principais questões oferecidas pelo filme e seu processo de feitura, além daquelas que permitem discutir os aspectos mais intimamente ligados aos objetivos deste estudo.

No início, em meio a planos gerais da floresta na qual se dará a ação, ouve-se, em *voice over*, o narrador (na voz de David Allen) dizer: “*Há uma Guerra nesta floresta. Não uma guerra que houvesse ocorrido nem uma que irá acontecer, mas qualquer guerra. E os inimigos que lutam aqui não existem, a menos que os convoquemos. Para todos eles, e tudo o que acontecer agora está fora da história. Apenas as formas imutáveis do medo, da dúvida e da morte são do nosso mundo. Esses soldados que você vê mantêm nosso idioma e nosso tempo, mas não possuem outra pátria que não a mente*”.¹¹

Ao não precisar a data, o local e mesmo o tipo de conflito onde ocorrerá a ação, Kubrick lança mão de um irônico artifício alegórico, pois, ao contrário do que se pode supor ao ouvir o narrador, a guerra é algo recorrente no presente e no passado da História humana, sobretudo, no particularmente sangrento século XX, o qual o historiador Eric Hobsbawn (1991) afirma ter sido “o mais violento da história humana”. Tal procedimento

¹¹ Tradução livre do autor (como em todas as falas referentes aos filmes ao longo desta Tese): “There is a war in this forest. Not a war that has been fought, nor one that will be, but any war. And the enemies that struggle here do not exist unless we call them into being. For all of them, and all that happens now is outside history. Only the unchanging shapes of fear and doubt and death are from our world. These soldiers that you see keep our language and our time, but have no other country but the mind”.

de estabelecer alegorias com fatos passados e presentes sem precisar o tempo e o lugar onde ocorrem será retomado de maneiras diferentes em outros filmes posteriores – mais marcadamente em *Laranja mecânica* (*A clockwork orange* – EUA / Reino Unido – 1971), cuja ação se passa em um tempo não definido, num futuro indeterminado, procedimento fundamental para a força do filme e sua assombrosa atualidade.

Voltando a *Fear and desire*, em seu conteúdo filosófico, há explícita no texto do narrador a ideia da guerra como resultado da mente contraditória e perturbada do homem. Ao dizer que os soldados “não possuem outra pátria que não a mente”, pressupõe-se, além de uma visão negativa do homem – ou da natureza humana – que a verdadeira motivação da guerra estaria menos na pátria, na *pólis*, na política, e mais dentro do próprio homem, afinal, conforme a própria narração anterior: “*Apenas as formas imutáveis do medo, da dúvida e da morte são do nosso mundo*”. Ou seja, se a guerra que veremos é algo “*fora da História*” o que haveria, de fato, seria o homem e o que nele não se modificaria.

Cabe aqui ponderar que *Fear and desire*, como já afirmou algumas vezes o próprio diretor, é indiscutivelmente um filme pretensioso em sua forma alegórica e abordagem filosófica de dois jovens colegas desejosos por expressarem sua visão de mundo. Como referências que vão da mitologia grega a Shakespeare, passando pela literatura, a poesia e a filosofia, particularmente o existencialismo de Sartre e Camus¹²: “Esse filme deveria dizer tudo. Não haveria mais filmes depois deste”, como ironicamente apontou Gerald Fried que compôs a trilha sonora original (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 80).

Contudo, aqui, é difícil não notar certa redundância literária, uma reafirmação daquilo que, mesmo de forma precária, havia sido dito por via da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, é possível compreender as palavras do crítico James Agee em relação a Kubrick à época do lançamento: “Há coisas boas demais no filme para chamá-lo de filme de arte”¹³ – aparentemente querendo ironizar os excessos “artístico-literários” que tanto incomodam parte da crítica e o próprio diretor. Iniciante, Kubrick não tinha, ainda, o domínio da técnica e das estratégias narrativas que o marcaria, e não pôde fazer frente à predominância do empolado texto de *Fear and desire*. No entanto, não se

¹² Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Albert Camus (1913-1960) escritores e filósofos expoentes da corrente filosófica denominada Existencialismo. Embora não seja intenção aqui estabelecer um conceito exato ou aprofundamento na questão, por ora apenas apontada, basicamente o Existencialismo buscaria o conhecimento da realidade através da experiência imediata da própria existência.

¹³ Lobrutto conta que a frase foi dita a Kubrick quando o diretor e o crítico foram beber algo após a pré-estreia do filme (LOBRUTTO, 1997).

trata de atribuir exclusivamente a Sackler a “responsabilidade”: nesse início, Kubrick era um jovem aspirante a diretor em busca de histórias para filmes e encontrou no colega um parceiro ideal. Ademais, apesar de, alguns anos depois, recusar o filme em sua pretensão, o discurso de Kubrick à época, ao contrário, trazia consigo imensa confiança em seu alcance simbólico:

It’s structure: allegorical. It’s conception: poetic. A drama of “man” lost in a hostile world – deprived of material and spiritual foundations – seeking his way to an understanding of himself, and of life around him. He is further imperiled on his Odissey by unseen but deadly enemy that surrounds him; but an enemy who, upon scrutiny, seems to be almost shaped from the same mold... It will, probably, mean many things to different people, and ought to be (*apud* KAGAN, 1989, p. 90).¹⁴

No entanto, outra leitura pode ser feita: desejando se afirmar no insipiente cenário independente, Kubrick, também produtor de seu filme, precisava vender apropriadamente seu ‘produto’, reafirmando-o em suas pretensões. Seu discurso poderia, assim, mais que uma leitura franca de seu próprio trabalho, também imiscuir uma estratégia de venda.

Outra questão a ser apontada, a precariedade da encenação é também compreensível pelo baixíssimo orçamento¹⁵ e equipe diminuta, sendo que, em *Fear and desire*, Kubrick desempenhou praticamente todas as funções (Direção, Direção de Fotografia, Som, Produção, Produção Executiva, Maquiagem, Platô e Montagem), o que obviamente limitou drasticamente sua paleta de opções estéticas e técnicas. No entanto, se trouxe evidentes limitações, essa experiência “total” de cinema, aqui entendida como a realização de um filme desde sua ideia inicial até sua negociação comercial, distribuição e exibição, passando por grande parte das funções técnicas primordiais à sua feitura, inegavelmente foi de imensa valia para a formação do *homem-cinema* Stanley Kubrick.

Essa consciência quase que total (ele nunca atuou num filme) do processo cinematográfico, da germinação de uma ideia à elaboração da melhor estratégia de

¹⁴ “Sua estrutura: alegórica. Sua concepção: poética. Um drama sobre o ‘homem’ perdido em um mundo hostil – privado de fundações materiais e espirituais – em busca de uma compreensão de si mesmo e da vida ao seu redor. Em sua Odisseia o perigo que o cerca é tanto mais invisível que de fato um inimigo mortal; mas um inimigo que, após um exame minucioso, aparenta ser feito do mesmo molde... Vai significar, provavelmente, várias coisas para diferentes pessoas e assim deve ser” (tradução livre do autor).

¹⁵ A filmagem custou cinco mil dólares; porém, a decisão pela não utilização do som direto na maioria das sequências causou diversas dificuldades de sincronização e mixagem na pós-produção – o que acarretou cerca de 30 mil dólares a mais, levando o orçamento total do filme para algo próximo a 40 mil.

lançamento, fez de Kubrick um artista singular na História do Cinema. Mesmo depois, trabalhando com grandes orçamentos e equipes, de certa maneira, nunca deixou de ter controle sob cada aspecto de seus filmes, por menor ou aparentemente desimportante que fosse. As experiências radicais de feitura independente, tanto de *Fear and desire* quanto de *A morte passou por perto* (sua produção seguinte), ajudaram a moldar um diretor cujo envolvimento visceral e sem limites em cada aspecto de seus projetos permaneceram sendo suas características centrais. “A dor é uma boa professora”, disse Kubrick a Joanne Stang, do New York Times (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 90):

Particularly in those days, before the advent of film schools, Nagra, and lightweight portable equipment, it was very important to have this experience and to see with what little facilities and personnel one could actually make a film. Today I think that if someone stood around watching even a smallish film unit, he would get the impression of vast technical and logistical magnitude. He would probably be intimidated by this and assume that something close to this was necessary in order to achieve more or less professional results. This experience and the one that followed with *Killer's kiss*, which was on a slightly more cushy basis, freed me from my concern again about the technical or logistical aspects of filmmaking.¹⁶

Sabe-se que Kubrick era um cinéfilo voraz, que assistia a todos os filmes aos quais tinha acesso. Por diversas vezes, declarou que uma importante fonte de inspiração sempre fora os filmes ruins, pois tinha íntima certeza de que “não poderia fazer pior do que aquilo” (*apud* PHILIPS, 2001, p.101). Do ponto de vista da linguagem, *Fear and desire* é um filme que mostra um diretor em claro processo de aprendizagem, começando a encontrar suas melhores composições e exercitando a decupagem e a montagem como ferramentas da narração cinematográfica – o que, como dito, ajuda a explicar a ‘precariedade’ da encenação do filme, mas, também, alguns de seus pontos de interesse. Além de se faltar de uma série de recursos¹⁷: exercícios de montagem paralela, *flashbacks*, transições temporais

¹⁶ “Particularmente naqueles dias, antes do advento das escolas de cinema, Nagra e equipamentos portáteis leves, era muito importante ter esse tipo de experiência e ver como alguém com tão poucas facilidades e equipe podia de fato fazer um filme. Hoje eu penso que se alguém ficasse ao redor de pé assistindo ainda que fosse a uma pequena equipe de cinema, esta pessoa teria uma ideia de sua vasta técnica e magnitude logística. Ela provavelmente ficaria intimidada e assumiria que algo próximo a isso seria necessário para atingir resultados mais ou menos profissionais. Esta experiência e a seguinte com *A morte passou por perto*, que teve uma base levemente mais sólida, me libertou de minhas preocupações acerca dos aspectos técnicos ou logísticos de fazer filmes” (tradução livre do autor).

¹⁷ Pode-se dizer que, em *Fear and desire*, é pungente a característica (por certo estereotipada) de “filme de estudante” – neste caso, um autodidata!

(via *wipes*, fusões, cortes secos), pontos de vista subjetivo e objetivo da câmera, câmera na mão – cuja utilização no cinema de Kubrick (quase sempre operada por ele próprio) será, desde então, um dos traços importantes de sua “escrita” cinematográfica.

É perceptível, por exemplo, o esforço empreendido pela montagem para “consertar” erros de eixo e amenizar problemas de continuidade e *raccord*. Para isso, em muitos momentos, lança mão de cortes rápidos que servem tanto para amenizar possíveis falhas da filmagem quanto para tentar criar associações de ideias ao modelo da montagem dialética. Um momento em que isso é marcante pode ser verificado no primeiro ataque do grupo de soldados: de longe, os quatro militares avistam uma cabana onde veem duas pessoas comendo e algumas armas à sua volta. Decidem, então, atacá-los, a fim de roubar comida e armamentos. A sequência é bastante violenta, com o grupo assassinando os dois. A montagem de Kubrick alterna rapidamente primeiros planos das agressões com planos detalhes das mãos das vítimas se fechando, comida pingando, vazando por entre os dedos, bem como *closes* dos rostos dos militares em ação e de suas vítimas sendo atacadas e, depois, inertes. Variância frenética entre coisas e pessoas, primeiríssimos planos, planos médios e primeiros planos e entre diferentes expressões faciais: os ecos da montagem eisensteiniana, de *A greve (Stachka – URSS – 1923)* e *O encouraçado Potemkin (Bronenosets Potyomkin – URSS – 1925)* são notórios¹⁸.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que suaviza a precariedade da encenação, Kubrick deseja, via articulação dos planos, inserir a ideia da frieza e maldade humanas: uma vez acuado, vendo-se em perigo e privação, o homem deixa de reconhecer seu próximo e age impiedosamente em busca do que deseja – e os planos em que os soldados em seguida se alimentam de forma voraz diante de cadáveres reforça este argumento. Pouco depois, uma terceira pessoa é executada a sangue frio ao entrar, desavisada, na cabana, completando o massacre. Nesse momento, ouve-se, em *voice over* de Corby, mais uma elucubração poético-filosófica, enquanto, reflexivo, ele é visto em primeiro plano: “*Levamos nossas vidas passando nossos dedos por entre listas em departamentos, buscando nossos nomes verdadeiros, nossos endereços permanentes. Homem nenhum é uma ilha?* [risadas irônicas]. *Talvez, isso fosse verdade há muito tempo atrás, antes da Era*

¹⁸ Kubrick estudou detidamente o cinema e os escritos do cineasta soviético, não apenas no que tange à questão da montagem, como também em relação ao som, a utilização da banda sonora como potencializadora da dimensão única da criação cinemática.

do Gelo. As geleiras derreteram e agora somos todos ilhas – partes de um mundo feito apenas delas...”.

Nessa sequência, Kubrick e Sackler trazem à baila um trecho do poema “*No man is an island*”, de John Donne, presente em suas Meditações XVII¹⁹, para, ironicamente (ouvimos claramente o riso sarcástico do narrador) recontextualizá-lo à luz do pessimismo reinante no universo de *Fear and desire* (e, ousa-se dizer, no universo do cinema de Stanley Kubrick como um todo). Ao afirmar que “talvez isso fosse verdade há muito tempo atrás, antes da Era do Gelo”, Kubrick e Sackler apontam a inviabilidade em si do projeto humano, já que, obviamente, antes da Era do Gelo, o ser humano nem existia.

Vale aqui retomar um dos possíveis papéis de Proteus, em *Fear and desire*: frente ao individualismo, à maldade e ao patético humano, o cachorro apareceria como símbolo de uma dignidade qualquer. Nesse sentido, no fato de o cachorro se chamar Proteus²⁰, em óbvia referência à mitologia grega, haveria uma tentativa de Kubrick e Sackler de estabelecer mais uma alegoria a partir da relação animal versus homem. Vemos Proteus em três momentos: primeiramente, quando aparece para os soldados na floresta; depois, ao descobrimos ser o animal de estimação do general; e, por fim, quando passeia pelos corpos inertes na cabana, após a execução sumária de seu dono pelo tenente Corby.

Outra referência presente é à obra de Shakespeare, via “*A tempestade*”²¹, cujos versos são entoados por Sidney em seu surto frente à jovem que o grupo fizera prisioneira. A moça, por sinal, pode ser interpretada ela mesma como uma figura mitológica, uma

¹⁹ *No man is an island entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main; if a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as any manner of thy friends or of thine own were; any man's death diminishes me, because I am involved in mankind. And therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee* (DONNE, 1623). (“Nenhum homem é uma ilha cheia em si mesma; todo homem é um pedaço do continente, uma parte do todo; se um torrão de terra for levado pelo mar, a Europa é o de menos, assim como o foi um promontório, assim como qualquer forma de teus amigos ou a tua; qualquer morte me diminui, porque eu estou envolvido com a humanidade. Por isso, nunca procure saber por quem os sinos doam; eles doam por ti” – Tradução livre do autor). Essa obra também foi a fonte de inspiração de Ernest Hemingway, em seu célebre livro “*Por quem os sinos doam*” (*For whom the bell tolls*), de 1940.

²⁰ “Ele é dotado do poder de tomar todas as aparências que desejar: pode tornar-se não só um animal, mas um elemento, como a água e o fogo. Ele faz uso desse poder particularmente quando quer se subtrair aos indagadores. Pois ele possui o dom de profeta, mas se recusa a aconselhar os mortais que o interrogam. [...] Tornou-se o símbolo do inconsciente, que se manifesta sob milhares de formas, sem jamais responder com precisão, exprimindo-se apenas por enigmas” (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2008, p. 747).

²¹ *The tempest* (1811), última peça de William Shakespeare, narra a trajetória dolorosa do aristocrata Próspero e sua filha Miranda, obrigados a deixar o lar, por motivos políticos, e a buscar abrigo em uma pequena ilha.

espécie de *Ninfa*²², cuja aparição na floresta jamais é explicada pelo enredo. Típico artifício mitológico-fabular, o personagem funciona como um divisor, um símbolo de pureza intrínseca à natureza que despertará no homem seus demônios internos irreconciliáveis. Em um misto de desejo, culpa e medo, Sidney entra em colapso, dirigindo-se ora à jovem (amarrada à sua frente) ora a si mesmo, em uma fala contraditória, delirante, repleta de menções à palavra *morte*, delírios de grandeza (confunde a si próprio com o general) e patéticas tentativas de humor. Ele começa a tocá-la e a beijar sua face, fantasiando alguma forma de reciprocidade.

Em seu delírio, Sidney decide soltá-la para que ela esteja livre para se entregar a ele. A moça, no entanto, foge. Apavorado com a ideia de tê-la deixado escapar, temeroso de que ela “delate” seu grupo ao general e também de uma provável reprimenda por parte de seus colegas, Sidney a assassina. A articulação da montagem, nessa sequência, remonta à analisada anteriormente na cabana: com cortes rápidos que podem ser pensados tanto como opção conceitual quanto como estratégia de pós-produção para amenizar possíveis defeitos da filmagem. Em seguida, esfregando-se ao chão, balbucia: “sangue... sangue... as promessas foram quebradas por causa do sangue”, em registro indisfarçavelmente shakespeariano. Quando seu companheiro, ao ouvir os tiros, pergunta-lhe o que ouve e vê a moça morta ao chão, ele diz: “eu não fiz isso, o mágico fez” – novamente citando “*A tempestade*” – antes de, enlouquecido, fugir em direção ao rio que, segundo ele, “está cheio de sangue”.

Mais uma vez, se o conteúdo poético-literário-filosófico pretendido soa inegavelmente óbvio e redundante em seus simbolismos e metáforas, dois aspectos parecem importantes de serem ressaltados na cena. O primeiro diz respeito ao interesse temático subjacente: os limites da razão; a fina linha que separa a sanidade do delírio, cuja tenuidade se intensifica, obviamente, devido ao ambiente de guerra (mas não apenas). Esse será um tema recorrente e profundamente importante no cinema de Stanley Kubrick: a razão humana em seu limite, o homem sucumbindo a forças, pulsões e fantasmas aos quais não consegue compreender ou controlar. Basta lembrar o percurso em direção à loucura de personagens ulteriores, como Humbert Humbert (James Mason), em *Lolita* (1961), ou de

²² As ninfas “simbolizam a tentação da loucura heróica, que quer dizer se expandir em proezas guerreiras, eróticas ou de qualquer espécie” (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2008, p. 636).

Jack Torrance (Jack Nicholson), em *O iluminado* (1980), ou do soldado Pyle (Vincent D'Onofrio), em *Nascido para matar* (1987)²³.

O segundo aspecto é de ordem formal. É muito fácil perceber como o olhar de Kubrick para esta questão começa a ser germinado desde então. A maneira como encena e enquadra Sidney em seu surto torna-se referência para alguns dos mais marcantes momentos de seu cinema posterior: o plano aproximado revelando o rosto ensandecido, com os olhos suspensos, o aspecto demente, como na imagem de Sidney (Figura 4), remetendo à imagem de Alex, em *Laranja mecânica* (Figura 5); de Jack, em *O iluminado* (Figura 6); de Pyle, em *Nascido para matar* (Figura 7).



Figura 4: Sidney - Fonte: *Fear and desire* (1953).



Figura 5: Olhar de Alex - Fonte: *Laranja mecânica* (1971).

²³ De diferentes maneiras, essa é uma questão que perpassa toda a obra de Stanley Kubrick. Além dos exemplos citados, podem-se mencionar Alex, de *Laranja mecânica*; HAL, de *2001*; Dr. Strangelove, em *Doutor Fantástico*; Clare Quilty, em *Lolita*; Bill, em *De olhos bem fechados*, dentre outros.



Figura 6: Olhar de Jack - Fonte: *O iluminado* (1980).



Figura 7: Olhar de Pyle - Fonte: *Nascido para matar* (1987).

Em verdade, desse momento até o fim de sua carreira, Kubrick continuou sendo essencialmente um diretor à procura de histórias e ideias que por algum motivo pudessem ser transformadas em filme²⁴ e servirem como base para que pudesse desenvolver suas ideias e conceitos por meio de articulações primordialmente audiovisuais. Tanto que somente *Fear and desire* e o filme seguinte, *A morte passou por perto*, seriam feitos a partir de ideias originais. Apesar de ser considerado um dos mais inventivos cineastas do cinema, seus demais longas-metragens têm alguma relação com material pré-existente. Ou seja, em sua carreira, o diretor nunca se esquivou de se envolver com outras fontes de

²⁴ Por serem decisivos na tentativa de desvendar a mente essencialmente cinematográfica de Stanley Kubrick, serão objeto constante de análise, no decorrer desta tese, as relações entre o cineasta e os materiais a partir dos quais desenvolvia seus projetos, bem como com os escritores e roteiristas com os quais trabalhava, além de seus critérios de escolha dessas fontes.

inspiração que não o próprio cinema (literatura, poesia, filosofia, ciência etc.) – o que não afetou a originalidade cinemática de seu resultado final, visto que seu trabalho tem com os textos e materiais de base uma relação da ordem da inspiração, de uma busca de uma centelha a partir da qual se veria compelido a desenvolver todo seu aparato criativo que traz consigo a busca do novo e o do essencialmente cinematográfico a partir da mencionada dialética entre tradição e modernidade.

Sobre a trilha sonora de *Fear and desire*, alguns apontamentos se fazem necessários. Primeiramente, no que diz respeito à música composta por Gerald Fried – com quem Kubrick novamente trabalhara após a parceria em *Day of the fight* (1951)²⁵ –, tenta dar conta das flutuações próprias da narrativa do filme, ou seja, é uma trilha que ora se preocupa em acentuar algum elemento dramático de forma mais clássica (suspense, tensão, medo etc.) ora em criar elementos musicais para as reflexões filosóficas as quais o filme se propõe: na maioria das vezes, a dissonância é o elemento musical utilizado).

Porém, os elementos mais interessantes do som de *Fear and desire* residem nas escolhas de pós-produção. Durante boa parte do filme, ouvimos sons de explosões ecoando ao fundo. O que seria, em tese, um simples som diegético, acaba tendo um significado poético adicional: uma vez que a narrativa jamais situa a ação em algum conflito específico ou mesmo efetivamente nos mostra qualquer combate, é o som recorrente das explosões o grande responsável por criar e manter no espectador a ideia de estar em meio a um conflito. Ou seja, não sabemos nem onde, nem quando, nem por que; o que é preciso saber é que a guerra nos rodeia, nos circunda, está *sempre* acontecendo – em outras palavras, se há homem, há guerra. Em *Fear and desire*, é o trabalho com o som que oferece essa ideia que perpassa o filme – e que perpassará a obra do diretor, sempre atento à utilização do som como importante recurso narrativo.

Se, portanto, no que diz respeito à trilha original *Fear and desire* não apresenta ainda os elementos que irão marcar a relação intensa e revolucionária de Stanley Kubrick em conceber e utilizar a música (sobretudo, músicas previamente compostas) na concepção, edição e mixagem dos efeitos sonoros, já há aqui elementos primordiais e que se desenvolverão de forma complexa em sua obra. A guisa de exemplo, vale lembrar a própria maneira com que Kubrick relaciona os sons de explosões aos sons do apito de Kirk Douglas, em *Glória feita de sangue* (*Paths of glory* – EUA – 1959), subvertendo certo

²⁵ A parceria se alongaria até *Glória feita de sangue*.

“realismo diegético”, ao mixar sons de intensidade obviamente diferentes em um volume similar com finalidades dramáticas e poéticas – as quais serão discutidas quando da análise do filme em questão.

Em vários momentos de *Fear and desire*, os soldados discutem maneiras e estratégias de escapar da floresta na qual estão presos. Em meio à guerra, a floresta se apresenta como um ‘labirinto’ do qual os personagens devem escapar. Esse *parti pris* básico do filme encerra em si diversas das fascinações correlatas de Kubrick. No que diz respeito à guerra, por exemplo, ao mesmo tempo em que o cineasta obviamente se interessa por suas implicações filosóficas, também é seduzido por sua dimensão racional, tendo verdadeira obsessão pelas questões concernentes à estratégia militar, com suas nuances e possibilidades.

Em outras palavras, grande enxadrista e fascinado pelo jogo, de certa maneira Kubrick, em seu cinema, sempre mantém a ideia da guerra como um tabuleiro de xadrez humano. É preciso lembrar que o xadrez é um jogo em si fundado na ideia da guerra, do conflito entre exércitos: peões, bispos, torres, cavalos, reis e rainhas batalham pelo controle do tabuleiro, em um conflito no qual a inteligência, a disciplina e a estratégia são centrais e decisivas²⁶. Fletcher, Corby, Sidney e Mac estão em um labirinto do qual precisam escapar; assim como, mais adiante, estarão Kirk Douglas e seus soldados presos nas trincheiras da Primeira Guerra (em *Glória feita de sangue*); ou, ainda mais tarde, Danny e Wendy Torrance, em *O iluminado* (desta vez, sem metáforas, Kubrick nos mostrará, de fato, um labirinto)²⁷:

O labirinto seria uma combinação de dois motivos: o da espiral e o da trança, e exprimiria uma vontade muito evidente de *representar o infinito* sob os dois aspectos de que ele se reveste na imaginação do homem: isto é, o infinito eternamente em mutação da espiral, que, pelo menos teoricamente, pode ser pensada como sem fim, e o infinito do eterno retorno figurado pela trança. Quanto mais difícil a viagem, quanto mais numerosos e áduos os obstáculos, mais o adepto se transforma e, no curso desta iniciação itinerante, adquire um novo ser (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2008, p. 532).

²⁶ Não por acaso, a figura de Napoleão Bonaparte talvez tenha sido a maior dentre as diversas obsessões de Kubrick. E dentre seus projetos não realizados, o mais célebre e mítico é certamente o longa-metragem que abordaria o lendário general francês.

²⁷ Aqui apenas serão ilustradas algumas das representações visuais mais diretas dessa ideia.

Em Kubrick, a mente é, ela própria, um labirinto no qual o homem se vê, deseja escapar, mas ao mesmo tempo se encontra preso, como num movimento em espiral de eterno retorno: a mesma mente que aprisiona, que liberta, que nos leva ao espaço, é capaz de nos exterminar. No entanto, o que talvez faça o homem persistir seja a ideia de que, no centro do labirinto, haja uma resposta, uma revelação cósmica última (CHEVALIER et GHEERBRANT, 2008). Se, em *2001 – Uma odisseia no espaço*, o homem consegue transcender a própria espiral e saltar ao infinito do universo na condição de estrela, em *Laranja mecânica*, acompanhamos um longo percurso do protagonista, que acaba por retornar ao lugar onde começou.

Em *Fear and desire*, com Sidney tendo enlouquecido e fugido rio abaixo, após assassinar a jovem ‘ninfa’, Corby, Fletcher e Mac se colocam a refletir sobre o que devem fazer: se tentam simplesmente escapar pelo rio de balsa ou se armam uma emboscada para eliminar o general “inimigo” e, então, fugir em seu avião. O tenente Corby inicialmente é favorável à fuga simples, mas Mac se põe a fazer considerações sobre a falta de sentido da vida e sobre o destino ter-lhes dado uma oportunidade única: para ele, não cumprir esta missão delegada pela contingência é sucumbir ao vazio e ao pusilânime em detrimento da chance de fazer algo que, para ele, tenha significado.

A emboscada ao general é, pois, uma tentativa última de sentido: uma busca patética pelo heroísmo em uma guerra que sequer se sabe qual seja. Cético, o tenente Corby cede ao desejo do colega, menos por realmente acreditar no sentido da ação do que por ver nele uma verdade que há muito lhe escapa. Em *voice over*, o ouvimos questionar-se: “como posso deter um homem que tem uma razão para morrer?”.

Eles empreendem, enfim, a ação. Mac vai sozinho na balsa atirar contra as linhas inimigas a fim de distraí-las, enquanto Corby e Fletcher seguem em direção a casa onde estão o general e seu assistente. Nesse momento, Kubrick utiliza novamente a montagem paralela, alternando entre Mac subindo o rio e o general e seu assistente – a quem passamos a ver na intimidade. A intenção aqui é a de novamente propor uma discussão filosófica sobre a aleatoriedade e a falta de sentido das coisas. Ouvimos, em *voice over*, as reflexões de Mac, enquanto presenciamos, também, o general em suas elucubrações existenciais, conversando com seu assistente na presença de Proteus – a quem, nesse momento, descobrimos ser seu cachorro – e a questionar-se existencialmente: “eu cavo o túmulo dos outros”, diz para seu subordinado que, apoplético, claramente não percebe a dimensão soturna dos comentários de seu superior.

Pela primeira vez, temos acesso ao “outro lado”, à percepção subjetiva e íntima do que seria, em tese, o “inimigo”. No entanto, esse inimigo está tão perdido e solitário quanto os protagonistas a quem acompanhamos durante toda a duração do filme. Curiosamente, descobrimos que o general e seu “exército” também os procuravam; o general, inclusive, menciona a queda do avião dos soldados. Através da alternância (via montagem paralela) entre as reflexões de Mac e do general, Kubrick iguala os dois lados: estão todos juntos numa mesma solidão, buscando, sem sucesso, uma significação qualquer para ali estar. O existencialismo que perpassa *Fear and desire* tem aqui sua expressão mais clara: “A única razão é a busca por uma razão”, refletira, pouco antes, um desencantado tenente Corby.

De certa maneira, a partir disso, pode-se estabelecer uma relação de dependência mútua entre ambos os lados a partir da ideia de “inimigo”. A existência do “inimigo” funciona como uma forma legitimadora, conveniente a ambos os lados – não por acaso o mesmo ator (Kenneth Harp) representa personagens “opostos” (o tenente Corby e o general), estratégia aqui utilizada aqui pela primeira vez, mas que seria retomada em outros momentos da carreira (especialmente em *Lolita* e *Doutor Fantástico* – em que o mesmo ator Peter Sellers interpreta diversos papéis). Na verdade, nada aponta objetivamente para o fato de que o outro ofereça algum perigo. Nesse sentido, a tal “prisão” a qual estariam todos submetidos aparece mais como uma criação de suas mentes. Eles não estariam presos a uma floresta, mas a uma ideia, ainda que distorcida, nebulosa e inconsciente: a existência de um general (e a força simbólica do posto máximo do exército) dá significação ao grupo; assim como, do outro lado, o grupo justifica a presença do general – que, em nenhum momento, empreende qualquer ação efetiva para capturá-los.

Novamente, para além das pretensões filosóficas explícitas neste primeiro trabalho, há aqui um tema subjacente que retornará com considerável importância ao longo da obra do cineasta: o questionamento sobre a possibilidade (ou impossibilidade) do heroísmo na guerra. Em Kubrick, a guerra está muito mais relacionada à irracionalidade, à maldade e ao egoísmo humanos do que a qualquer ideia de virtude. Os soldados são meros fantoches em um jogo determinado em outras instâncias: seja na Primeira Guerra, em *Glória feita de sangue* – em que os soldados são enviados para a morte certa em função de um capricho político de um general –; na Guerra Fria, em *Doutor Fantástico* – em que o apocalipse se aproxima diante de dirigentes pateticamente incapazes de agir com qualquer racionalidade ou bom senso –; ou na Guerra do Vietnã, em *Nascido para matar* – em que vemos a produção de assassinos em série para um conflito cuja motivação jamais deixou de ser

nebulosa. Como pensar em uma ideia de “herói” em um mundo tão apequenado pela mesquinhez humana?

Outra característica relevante da obra de Stanley Kubrick, que já se verifica em *Fear and desire*, é a utilização do humor negro. Em diversos momentos, o tenente Corby é sarcástico e irônico com seus colegas e consigo mesmo; bem como o próprio roteiro coloca os personagens à beira do patético – como veremos diversas vezes em outros filmes do cineasta, sobretudo nos que lidam diretamente com a guerra. Em Kubrick, as figuras simbolizadoras ou detentoras do poder são comumente tolas, tal qual a imagem do general conversando com seu cachorro.

Mac chega, enfim, próximo às linhas inimigas e se põe a atirar, enquanto, conforme o plano, Corby e Fletcher atacam a casa onde está o general. Sem saída e ferido, o general se rende, apenas para ser executado impiedosamente por Corby. A execução fria de um general rendido é o ato final na construção da ideia de vilania que perpassa todo o filme. Nem mesmo o protagonista, a quem ouvimos nas mais recônditas reflexões durante todo o percurso, está livre. Pelo contrário, ele não reluta por um segundo antes de atirar contra um homem rendido, que cai morto, enquanto vemos Proteus, seu cachorro, passear com incômoda indiferença ao redor de seu cadáver.

Corby e Fletcher conseguem fugir de avião. Mac, ferido, desce o rio. No caminho, encontra Sidney, ainda fora de si, que sobe na balsa. Vemos, então, o tenente Corby e Fletcher, já salvos, conversando com seu superior, a quem pedem para retornar à floresta em busca de seus companheiros que lá ficaram. Já de volta à floresta, enquanto esperam e procuram por seus colegas, eles se põem a conversar sobre a falta de sentido das coisas e o quanto estão enojados e definitivamente mudados com tudo aquilo. Corby diz: “Penso que nos distanciamos tanto de quem éramos, das nossas próprias fronteiras, que não temos mais como voltar”. Nesse momento, vemos a balsa onde Mac está morto e Sidney continua delirante.

De certa maneira, *Fear and desire* termina como começou, com os quatro presos: Corby e Fletcher presos ao que se tornaram – antes presos no labirinto da floresta, agora presos às suas próprias consciências –; o corpo de Mac continua preso à floresta, entregue ao fluxo do rio; Sidney está preso no tênue labirinto da mente humana, onde os caminhos da loucura e da sanidade, quando não são os mesmos, não raro se cruzam. Especialmente, num mundo concebido e filmado por Stanley Kubrick.

Fear and desire foi lançado em março de 1953, num contexto em que, como dito anteriormente, não havia cena independente em Nova York e o circuito de arte ainda era fraco. Kubrick tentou vendê-lo a todos os estúdios. O filme foi, afinal, distribuído por Joseph Burstyn, figura de muita relevância na criação do circuito alternativo de Nova York, exibindo obras de diversos autores europeus – chegou a brigar na justiça para exibir *Milagre em Milão* (*Miracolo a Milano* – Itália – 1951), de Vittorio de Sica. Burstyn também distribuiu, lançou e deu o título definitivo: “*Fear and desire*”, sendo que, antes, o filme seria chamado de “*The trap*” (A armadilha), “*The trapped*” (ou “*Shape of fear*” – Forma do medo).

De maneira geral, *Fear and desire* teve boa reação da crítica. Na revista *Variety*, quando do pré-lançamento, lia-se: “*a literature, unhackneyed war drama, outstanding for its fresh camera treatment and poetic dialogue*” (LOBRUTTO, 1997, p. 88)²⁸. Já Stanley Kubrick, como já dito, nunca foi tão generoso com seu trabalho de estreia:

I just didn't have enough experience to know the proper and economical approach. *Fear and desire* played the art house circuits and some of the reviews were amazingly good, but it's not a film I remember with any pride, except for the fact it was finished (*apud* PHILIPS, 2001, 101).²⁹

Em outra entrevista, chegou a afirmar: “The ideas we wanted to put across were good, but we didn't have the experience to embody them dramatically. It was little more than a thirty-five-millimeter version of what a class of film students would do in sixteen millimeter”. (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 90).³⁰

“Filme de estudante”, “amador”, “barato” ou “pretensioso”, ainda assim, *Fear and desire*, para além da óbvia importância histórica de ser o primeiro longa-metragem de um diretor como Stanley Kubrick, traz consigo uma série de características e interesses

²⁸ “Um literário, incomum drama de guerra, marcante pelo frescor de sua câmera e diálogo poético” (tradução livre do autor).

²⁹ “Eu simplesmente não tinha experiência suficiente para saber o enfoque apropriado e econômico. *Fear and desire* passou nos circuitos de arte e recebeu algumas críticas surpreendentemente boas, mas não é um filme do qual eu me lembre com qualquer orgulho, exceto pelo fato de que foi finalizado” (tradução livre do autor).

³⁰ “As ideias que queríamos transpor eram boas, mas não tínhamos experiência para incorporá-las dramaticamente. Foi pouco mais que uma versão em 35 mm do que estudantes de cinema fariam em 16 mm” (tradução livre do autor).

estéticos e temáticos decisivos para a obra que a partir dali se seguiria; além de ter sido, como visto na análise, fundamental para a formação técnica do cineasta. O filme também introduziu o nome de Kubrick no ainda incipiente circuito do cinema de arte e independente nova-iorquino. Como afirma Lobrutto (1997, p. 91) *Fear and desire* “may not be *Citizen Kane* or even *Blood simple*, the striking 1984 debut film by the Coen brothers, but it clearly reveals the raw beginnings of a major film talent”³¹.

Perfeccionista, não satisfeito com o resultado de seu primeiro trabalho como diretor de ficção e empenhado em encontrar uma forma de inserção no mercado, Kubrick novamente se uniria a Sackler para escrever o roteiro original de seu próximo projeto: *A morte passou por perto* (*The killing kiss* – EUA – 1955). Acabou buscando no gênero cinematográfico uma base a partir da qual pudesse realizar o duplo movimento de desenvolver-se enquanto artista e estabelecer-se profissionalmente como cineasta. Com esse filme, Kubrick mostraria um considerável amadurecimento estilístico e técnico, bem como nele se encontram características formais e temáticas que seriam reiteradas ao longo de sua filmografia.

³¹ “pode não ser *Cidadão Kane* [*Citizen Kane* – EUA – 1941, de Welles] ou mesmo *Gosto de sangue* [*Blood simple* – EUA – 1984], o impactante filme de estreia dos irmãos Coen, mas claramente revela os primórdios de um talento cinematográfico superior” (tradução livre do autor).

Capítulo 2: A MORTE PASSOU POR PERTO – Fascínio pelo *noir*

A morte passou por perto (*Killer's kiss* – EUA – 1955), segundo longa-metragem de Stanley Kubrick, assim como *Fear and desire*, foi realizado de maneira totalmente independente. Para fazê-lo, Kubrick criou a produtora Minotaur Pictures e o orçamento girou em torno de 40 mil dólares³², obtidos com dinheiro emprestado de diversos amigos e parentes, sendo que o investidor principal foi Morris Bousel, um farmacêutico do Bronx (região onde Stanley nasceu e vivia) que acabou por ser creditado como produtor associado do filme.

O roteiro foi escrito por Kubrick, recorrendo ao auxílio de Howard Sackler – que não foi creditado³³ no filme. Esta seria a segunda e última parceria com Sackler, bem como o último filme de Kubrick realizado a partir de um roteiro inteiramente original. A trilha sonora novamente ficou a cargo de Gerald Fried e o ator Frank Silvera (que interpretara o tenente Corby em seu filme de estreia) novamente compôs o elenco. A reduzida equipe, bem como boa parte do elenco, trabalhou praticamente de graça (sob a promessa de serem pagos após o lançamento comercial³⁴), em uma forma de produção em sociedade com a equipe que se tornaria habitual em produções independentes.

Tal qual John Huston (1906-1987), Alfred Hitchcock (1899-1980), Fritz Lang (1890-1976), Billy Wilder (1906-2002), Orson Welles (1915-1985) ou Otto Preminger (1905-1986), Stanley Kubrick não era um cineasta “nascido” em Hollywood. A maioria dos grandes cineastas que começaram fora do *mainstream* hollywoodiano passaram pelo *film noir*³⁵, por diversas razões que vão do fascínio gerado pelo gênero e suas

³² O custo final do filme, considerando gastos de pós-produção e taxas de sindicato, chegou próximo a 70 mil dólares.

³³ Esse episódio é o primeiro de vários outros que ocorreriam em sua carreira, no que diz respeito à sua relação com os roteiristas: querelas e omissões quanto à autoria e aos créditos dos roteiros de seus filmes seriam comuns. Essa questão, de implicações mais profundas, está intimamente ligada à obsessão autoral que marcou vida e obra do diretor.

³⁴ Segundo Lobrutto (1997), todos foram devidamente pagos após o lançamento.

³⁵ “O termo *film noir* foi criado pelos críticos franceses, tornando-se, a partir da década de 1940, um gênero descendente do chamado filme de gângster norte-americano da década anterior. Trata-se de um estilo influenciado pelo expressionismo alemão, pelo realismo poético francês e pelo romance policial. Os filmes possuíam uma iluminação expressiva que gerava um clima sombrio, revelando um mundo de luz e sombras, no qual uma moral maniqueísta e uma divisão simplista entre ‘bons’ e ‘maus’ cedia espaço à decadência e ambiguidade dos personagens” (ANDRADE, 2003).

possibilidades expressivas e políticas a seu relativo baixo custo e facilidade de produção. Para a geração de Kubrick, que emergia na cena independente norte-americana, o gênero também foi decisivo, tanto como uma forma de aprendizado, quanto como uma estratégia comercial propriamente dita³⁶. Desde diretores mais familiarizados com o gênero, como Edgar G. Ulmer (1904-1972) ou Joseph Lewis (1907-2000), até aqueles que tiveram nele momentos decisivos (sobretudo, no início de suas carreiras), como Stanley Kubrick e Robert Aldrich (1918-1983)³⁷, o *noir* continuaria sendo escolha comum entre diretores de perfil mais autoral³⁸.

Naquele momento da carreira de Kubrick e no contexto ao qual procurava se estabelecer como diretor de cinema, o *noir* tornara-se onipresente no imaginário cinematográfico norte-americano e, para o jovem aspirante à cineasta, teve um papel decisivo. O gênero já se encontrava aludido desde o título original, *Killer's kiss* (Beijo mortal) – sendo que o filme quase se chamou *Kiss me, kill me* (Beije-me, mate-me). Como aponta Mascarello (2006), “num levantamento estatístico, possivelmente mais da metade dos *noirs* traria no título original menção à iconografia *night, city, street, dark, lonely, mirror, window* (noite, cidade, rua, escuro, solidão, espelho, janela) ou os motivos temáticos – *killings, kiss, death, panic, fear, cry* (matança, beijo, morte, pânico, medo, choro) etc.”. Ao se considerar que o filme seguinte de Stanley Kubrick, *O grande golpe* (1956), teria como título original *The killing* (A matança), lembrando que um dos principais títulos do gênero, *Kiss me deadly* (A morte num beijo), de Robert Aldrich, é de 1955 (mesmo ano de lançamento de *A morte passou por perto*), é possível visualizar como o gênero, assim como o imaginário da época, tornou-se decisivo para a afirmação artística e comercial de Kubrick.

Isso ajuda a tecer o contexto dos anos 1950 nos centros urbanos (palco do *noir* por excelência), em que as inquietações existenciais, políticas e filosóficas do pós-guerra encontravam tradução estética em meio ao clima de mistério, fascínio e sedução que dão forma e sabor ao gênero. Se, em *Fear and desire*, o desencanto, o vazio e o pessimismo que também são marcas do *noir* (assim como do cinema de Kubrick) já se faziam presentes, em seus dois filmes seguintes, ganhariam maturidade, nuance e sofisticação.

³⁶ Sabidamente, além de barato, o *noir* tem boa aceitação artística e comercial.

³⁷ No mesmo ano de 1955, Aldrich lançaria dois dos mais célebres filmes do gênero *noir*: *A morte num beijo* (*Kiss me deadly* – EUA) e *A grande chantagem* (*The big knife* – EUA).

³⁸ Casos de Robert Altman (1925-2006), Roman Polanski (1933-) e os irmãos Joel (1954-) e Ethan Coen (1957-), para citar os mais conhecidos que se aventuraram por esta modalidade dramática.

Ainda que o diretor, a rigor, não tenha retornado ao *noir* em filmes posteriores a *O grande golpe*, pode-se afirmar que, de alguma maneira, parte importante do código genético filosófico do gênero jamais o deixou: a visão pessimista do homem e seu comportamento guiado muitas vezes pelo egoísmo e a ambição.

A produção começou em 1954 e as filmagens duraram cerca de 14 semanas. Kubrick novamente realizou as principais funções: direção, direção de fotografia, produção, câmera (junto a Max Gleen) e montagem, algo incomum para a época – o que chamou a atenção do crítico Maurício Gomes Leite, em texto publicado pela Revista de Cinema³⁹, em 1957: “Kubrick, em *A morte passou por perto (Killer's kiss)*, acumulou as funções de diretor, fotógrafo, argumentista e produtor, o que não deixa de ser um fenômeno raro em nossos dias, já distanciados de uma figura genial como Chaplin”. O amigo Alexander Singer, que já havia sido operador de câmera em *Day of the fight*, faria a fotografia *still*.

A morte passou por perto conta a história de Davey Gordon (Jamie Smith), um boxeador profissional em decadência que se envolve com sua vizinha, a dançarina Gloria Price (Irene Kane), após vê-la ser atacada por seu patrão – apaixonado pela jovem – o mafioso Vincent Rapallo (Frank Silveira). Quando descobre que Gloria e Davey planejam fugir juntos, Rapallo, tomado pelo ciúme, manda dois de seus capangas atrás de Davey. Nada sairá como previsto para nenhum deles.

A narração se dá basicamente a partir do *voice over* de Davey, a quem vemos – no plano de abertura e nos créditos do filme – em uma movimentada estação de trem. Durante toda a duração dos créditos, não há cortes nem música: apenas o protagonista inquieto, como que aguardando algo em meio ao movimento de pessoas e trens. Paralelo a isso, os ruídos de máquinas, buzinas e o anúncio de saídas e chegadas de trens da estação são ouvidos. Logo nesse primeiro plano uma das principais características de *A morte passou por perto* é explicitada: há um contato íntimo com o espaço urbano. Trata-se de um filme de locação em sua medula, aberto à pulsação e à respiração da cidade, filmado quase que integralmente em meio ao intenso movimento das ruas de Nova York (tão conhecidas de

³⁹ A Revista de Cinema foi uma importante publicação cinematográfica de Minas Gerais das décadas de 1950 e 1960, que teve repercussão nacional – uma das fontes de inspiração na formação crítica do jovem Glauber Rocha (1939-1981), por exemplo. Na década de 1950 – antes de Kubrick se tornar uma unanimidade – a revista apontava para o talento do jovem cineasta independente americano, em diversos artigos que abordavam seus primeiros filmes, o que revela tanto o faro crítico aguçado da publicação quanto o alcance que Kubrick começava a atingir em seus primeiros trabalhos (Ed. 25).

Kubrick), sem autorizações formais, em locações como a da abertura – por sinal, uma das estações mais movimentadas dos Estados Unidos.

Essa característica, esta pulsação obtida a partir da maneira com que se deram as filmagens, sem qualquer dúvida, singulariza *A morte passou por perto* em relação aos demais filmes de Kubrick. Foi a única vez em que o diretor, controlador e metódico ao extremo, empreendeu uma filmagem intensamente aberta ao improviso, à contingência da realidade urbana em seu movimento incerto. A câmera de Kubrick se imiscui na cidade, sem temer um risco que, a partir dali, seria progressiva e radicalmente evitado em sua carreira, em nome do perfeccionismo e do controle. A cidade, pois, é também um protagonista vivo do filme. Em face à “filmagem de guerrilha”, ao baixo orçamento e à equipe diminuta, o jovem diretor viu uma oportunidade ímpar: “tudo o que fizemos custou tão pouco que não houve pressão sobre nós – uma vantagem que eu não encontraria novamente” (KUBRICK *apud* LOBRUTTO, 1997, p. 96 – tradução livre do autor).

Em verdade, ao mesmo tempo em que apresenta essa vivacidade em suas cenas na cidade (e o uso da câmera na mão é marcante neste sentido), o filme também começa a mostrar a face virtuosa e perfeccionista do diretor, sobretudo em seu trabalho com a fotografia (que, ao modo *noir*, abusa dos claros, escuros e sombras) e em composições já marcadamente bem cuidadas. Além disso, uma de suas maiores influências cinematográficas pode ser percebida: em seus planos mais longos, nos movimentos de câmera e quando faz uso de profundidade de campo, são nítidos os ecos que remontam ao cinema de Orson Welles. Em sua *mise-en-scène*, consideravelmente mais elaborada que em *Fear and desire*, Kubrick se aprimora, a despeito das condições de produção razoavelmente semelhantes.

Se o filme tem como ponto de partida narrativo – como é habitual em um *film noir* – o testemunho em *voice over* do protagonista, Kubrick o utiliza para construir uma narrativa ágil e irônica, na qual o *flashback* não diz respeito necessariamente ao ponto de vista de Davey. O *flashback* oferece nuances, pontos de vista e perspectivas que seriam impossíveis a Davey realizar. Nesse sentido, a narrativa ajuda a construir a ambiguidade tão característica ao *film noir*: ao mesmo tempo em que tenta construir uma linha de compreensão da trama, o espectador nunca está totalmente seguro da verdade. Os diferentes pontos de vista narrativos e uma montagem que geralmente abusa dos paralelismos, a relação entre o presente (Davey na estação) e o passado não se dão de maneira óbvia. Há, inclusive, *flashbacks* dentro de *flashbacks*, como, por exemplo, o

momento em que Gloria narra a Davey o que de fato acontecera em seu apartamento quando fora atacada por Rapallo: um sutil *mise-en-abysme* que amplia o relativismo tão caro ao universo do gênero.

Killer's kiss é, ainda, um filme sobre boxe – que Kubrick já abordara em *Day of the fight* – tendo sido sempre um interessado no esporte, desde os tempos em que trabalhara como fotógrafo na revista Life, para a qual realizara, em 1949, o ensaio *Prizefighter*, que acabou dando origem a seu primeiro curta-metragem. São diversos os motivos pelos quais se pode especular a razão do fascínio de Kubrick pela luta, a começar pelo paradoxo que a atividade encerra – algo que se verifica central para o diretor: o boxe teria um lado animalesco, violento, primitivo, mas, também, um lado artístico, belo. Dessa maneira, se configuraria uma expressão potente da forma como Kubrick parece enxergar o ser humano em suas profundas contradições.

A maneira de o diretor filmar a cena da luta na qual Davey Gordon é derrotado por Kid Rodriguez reforça essa dimensão dual: Kubrick alterna entre subjetiva e objetiva uma câmera posicionada praticamente dentro do ringue, como parte ativa da luta. Na maioria das vezes operada à mão, a câmera se mistura aos corpos suados iluminados com luzes fortes, numa fotografia em preto-e-branco tão bela quanto crua. Como já havia esboçado em *Day of the fight*, Kubrick cria ângulos marcantes, insinuantes que dão à encenação da luta uma particular beleza claustrofóbica – que se tornaria um dos modelos para as célebres imagens de Martin Scorsese, em seu *Touro indomável* (*Raging Bull* – EUA – 1980).

Entretanto, o boxe também traz consigo toda uma simbologia político-social implícita, além de um componente essencialmente trágico, o que explica a presença constante do esporte não apenas na obra de Kubrick, mas em tantos filmes norte-americanos, principalmente a partir da década 1940⁴⁰. “The boxing pic has often been used as a vehicle for leftwing ideas, and the virile working-class hero is a prevailing image in the iconography of socialist politics”⁴¹. “Like Robert Warshow's gangster, the boxer is a tragic figure; he personifies a division between body and spirit, and since time dictates the

⁴⁰ Filmes como *O campeão* (*The champ* – EUA – 1931), de King Vidor; *Talhado para campeão* (*Kid Galahad* – EUA – 1937), de Michael Curtiz; *Dois contra uma cidade inteira* (*City for conquest* – EUA – 1940), de Anatole Litvak; *O ídolo do público* (*Gentleman Jim* – EUA – 1942), de Raul Walsh; *Corpo e alma* (*Body and soul* – EUA – 1947), de Robert Rossen e, certamente, *Punhos de campeão* (*The set up* – EUA – 1949), de Robert Wise.

⁴¹ “O boxe tem sido usado constantemente como um veículo para ideias de esquerda e o herói viril da classe trabalhadora é uma imagem prevalecte na iconografia dos políticos socialistas” (tradução livre do autor).

deterioration of the flesh, he is destined of a fall”⁴² (COOK e WARSHOW *apud* GRINDON, 2011, p. 3-4).

Ainda que não seja o foco da presente tese, cabe o comentário. Ou seja, além do interesse filosófico em si – que se alinha com as inquietações do cineasta –, há os componentes sociais e as possibilidades dramáticas oriundas da tragédia implícita à atividade. Nesse sentido, pode-se contextualizar o personagem de *A morte passou por perto* e sua atividade à forma de o *film noir* recolocar a sexualidade e a questão do masculino e feminino, em clara crise no pós-guerra:

[...], a frequente exacerbação da masculinidade dos personagens *noirs* pode ser considerada uma marca daquilo que justamente se faz ausente. O resultado é que o *film noir* reconhece e enfrenta a crise de confiança na masculinidade, mas sempre a associando às formas como o masculino é arregimentado pelo patriarcado, reclamando a exploração de novas fronteiras para o redimensionamento da identidade do homem. Ou, conforme sugere Florence Jacobowitz, o *noir* é “um gênero onde a masculinidade compulsória é apresentada como um pesadelo” (MASCARELLO, 1992, p. 153).

Davey Gordon é claramente esse homem em crise profissional e identitária (são comuns os planos do personagem em frente ao espelho, a encarar sua própria imagem) – e seu fracasso está intimamente ligado ao desenrolar da ação de *A morte passou por perto*: é justamente quando está sozinho em casa, derrotado e depressivo, após a luta, que nota pela primeira vez sua vizinha de prédio. No momento em que Gloria acende a luz de seu apartamento, a câmera acompanha o movimento da cabeça de Davey em direção à sua janela: primeiro para cima e depois para frente, em direção a um dos enquadramentos mais marcantes do filme (Figura 8).

⁴² “Como o gângster de Robert Warshow, o boxeador é uma figura trágica; ele personifica uma divisão entre corpo e espírito, e uma vez que o tempo dita a deteriorização da carne, ele é destinado a cair” (tradução livre do autor).



Figura 8: Enquadramento composto por sugestivas prisões plásticas: Davey olha a vizinha pela janela.

- Fonte: *A morte passou por perto* (1955).

Vemos Davey em primeiro plano, à esquerda, ao mesmo tempo em que, ao fundo, devido à profundidade de campo, vemos Gloria, à direita, em seu apartamento: num plano intermediário da composição está, no centro, o reflexo de Davey no vidro e através das grades de sua própria janela – sendo que Gloria também é refletida no espelho em sua parede. Visualmente, Kubrick começa a estabelecer as relações em jogo: dividem um mesmo quadro o homem em crise, seu espectro (via reflexo na janela) ‘aprisionado’ pelas grades, assim como a mulher a partir da qual o (anti) herói viverá sua jornada. As divisórias das janelas sugerem grades que “aprisionam” tanto a mulher observada quanto a própria imagem refletida do protagonista, bem como reforça a separação entre eles. O movimento de câmera, o jogo de luzes e a profundidade de campo presentes na elaborada composição demonstram uma sofisticação já considerável na encenação de Kubrick – bem como seu aprendizado/influência a partir de outras obras: e claramente aqui se verifica a influência de Orson Welles e seu trabalho de construção dramática a partir da fotografia e profundidade de campo, já visível desde *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* – EUA – 1941).

Enquanto Davey observa Gloria, o telefone toca. Tem-se um corte para um plano de Davey pegando o telefone sobre um móvel defronte a um espelho e, com nova angulação, novamente é estabelecida a dinâmica da encenação anterior (Figura 9): a câmera acompanha o movimento do personagem pegando o telefone e se reposiciona, criando uma composição semelhante à primeira. Dessa vez, porém, Davey está à direita, de frente para o espectador, enquanto, pelo espelho, se pode ver tanto seu próprio reflexo ao centro quanto a janela de Gloria refletida à esquerda. Agora, apenas ela aparece emoldurada na área mais iluminada do quadro, enquanto o reflexo dele está imerso na

escuridão do centro. Kubrick relaciona assim os corpos, seus reflexos e espectros. Nesse mesmo plano, o diretor faz, ainda, interessante uso do extracampo, ao mostrar Gloria começando a se despir e saindo do quadro, para retornar, após algum tempo, já de pijamas. Em *A morte passou por perto*, a potência reside antes na construção visual que no enredo propriamente dito. Isso já seria verificável em um plano próximo ao início do filme, que se dá, como dito anteriormente, com Davey esperando o trem na estação.



Figura 9: Davey ao telefone - Fonte: *A morte passou por perto* (1955).

Outra característica do cinema de Welles – e, desde *A morte passou por perto*, também presente na obra de Stanley Kubrick, de uma maneira geral – é a utilização de planos com duração mais longa, possibilitando a construção de um complexo espaço cênico onde o diretor pode trabalhar durações, tonalidades e intensidades dramáticas (com os atores). Ao mesmo tempo, permite relações complexas desses corpos com os espaços que habitam, potencializadas e significadas de várias maneiras pela fotografia e a profundidade de campo. Essa possibilidade está na base do elogio de André Bazin ao cinema de Orson Welles, que via, a despeito do trabalho do cineasta em estúdio, fortes qualidades realistas:

Toda revolução introduzida por Orson Welles parte da utilização sistemática de uma profundidade de campo inusitada. Enquanto a objetiva da câmera clássica focaliza sucessivamente diferentes lugares da cena, a de Orson Welles abrange com a mesma clareza todo o campo visual que se acha ao mesmo tempo no campo dramático. Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo com isso uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço do paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da

cena. É, portanto, à utilização inteligente de um progresso preciso que *Cidadão Kane* deve seu realismo. Graças à profundidade do campo da objetiva, Orson Welles restituiu à realidade sua continuidade sensível (BAZIN, 1991, p.245).

A guisa de exemplo, cabe descrever a sequência seguinte de *A morte passou por perto*: Davey está em seu quarto, debruçado diante do espelho, a encarar sua imagem (Figura 10A). Sem que haja cortes na cena, ele se levanta, vai até a pia e a câmera o acompanha em movimento de panorâmica. No novo enquadramento, vemos seu rosto refletido em outro espelho, além de sua sombra na parede e um facão à direita – uma composição que serve de prenúncio visual do que lhe aguarda (Figura 10B). Davey vai até a mesa e é novamente seguido pela câmera em panorâmica que se detém em um novo enquadramento no qual se pode ver Davey à esquerda do quadro e, pela janela, Gloria à direita, via profundidade de campo (Figura 10C). Nesse momento, Davey ainda não a notara; está alheio ao seu movimento; porém o espectador, através do plano habilmente coabitado, já é levado a criar relações entre ambos. Por fim, Davey continua seu andar pelo quarto, agora em direção a um pequeno aquário, e é novamente seguido pela câmera que completa a panorâmica contínua, mostrando-o a alimentar um peixe (Figura 10D).



Figura 10 (A a D): Alguns fotogramas da panorâmica em Davey - Fonte: *A morte passou por perto*.

O plano seguinte é também significativo e sugestivo da condição do personagem: a câmera está atrás do aquário redondo e vemos o rosto de Davey através do mesmo, distorcido pelo vidro e a água (Figura 11). Afora o aquário propriamente dito, enquanto símbolo de confinamento e isolamento (característicos do universo *noir*), tem-se como resultado visual um personagem disforme, desproporcional, em uma imagem que remonta a algumas composições que o diretor produziria adiante em sua carreira – como em *2001* (Figura 12) – nas quais o uso de lentes e artifícios deformadores dos rostos e objetos se tornaria uma constante.



Figura 11: Davey olhando o aquário - Fonte: *A morte passou por perto* (1955).



Figura 12: Astronauta - Fonte: *2001 – Uma odisséia no espaço* (1968).

Após alimentar seu peixe, Davey recebe um telefonema de seu empresário, Albert (Jerry Jarret). Combinam de se encontrar mais tarde na arena onde a luta se dará. Logo em seguida, Kubrick corta para o interior do apartamento de Gloria, onde a vemos também se arrumando para sair. Ela para em frente à janela e observa algo; segue-se uma subjetiva

através da qual sabemos que ela observa Davey se arrumando. Essa mudança de ponto de vista narrativo exemplifica a maneira com que se dá a narrativa de Kubrick, em *A morte passou por perto* que, por vezes, dá a impressão de acompanhar o ponto de vista de Davey, que se põe a contar a história através do *voice over* inicial. Porém, ao acompanharmos Gloria em seu apartamento e vermos sob o seu prisma, a narração se afasta do relato do protagonista, assumindo o papel de autonomia em relação ao relato “principal”.

Esse plano subjetivo de Gloria também serve para instaurar uma dúvida que perpassará o filme – e que se constitui como uma das bases do *film noir* – quanto às verdadeiras intenções dos personagens: quais seriam as de Gloria? Aqui fica claro que, ao contrário de Davey, sua vizinha o observa atentamente. Se, nos filmes do gênero, geralmente nenhum personagem está imune à dúvida, a *femme fatale* é a portadora da desconfiança fundamental:

Um dos temas recorrentes da história da arte, no *noir*, a *femme fatale* metaforiza, do ponto de vista masculino, a independentização alcançada pela mulher no momento histórico do pós-guerra. Ao operar a transformação dela em sedutora malévola e passível de punição, o *noir* procura reforçar a masculinidade ameaçada e restabelecer simbolicamente o equilíbrio perdido. Mas, ao mesmo tempo, como observa Deborah Thomas, também a mulher “redentora”, presente no *noir* é tratada como ameaçadora, por simbolizar as tentações e os perigos da domesticação do herói. De modo que, no *noir*, “as mulheres [...] podem representar não apenas os perigos vislumbrados na rejeição à ‘normalidade’, como a opressão identificada na adesão a esta” (THOMAS *apud* MASCARELLO, 2006, p. 181, 182).

Teria ela já algo em mente em relação ao vizinho para além da curiosidade *voyeurística* intrínseca ao ser humano (o que por si só já é cinematograficamente interessante, vide *Janela indiscreta*⁴³)? Ambígua, Gloria oscila entre a fragilidade da vítima e a malícia da manipuladora e *A morte passou por perto* – mesmo com seu encerramento completamente destoante tanto da própria construção do filme quanto das “regras” do gênero (ao qual este trabalho voltar-se-á adiante) – nunca, de fato, oferece subsídios para sabermos o grau de premeditação de suas ações. Gloria seria a mocinha que

⁴³ *Rear window* (EUA – 1954), de Alfred Hitchcock. Embora o filme de Kubrick não siga adiante nas diversas possibilidades de exploração da questão do *voyeurismo* e sua relação íntima com o cinema, o papel do espectador e etc. – como o faz Hitchcock – é plausível que Kubrick tenha promovido um pequeno diálogo com a obra que, à época, fora um grande sucesso.

segura uma boneca, enquanto Davey está ao telefone, ou a mulher capaz de ser sarcástica quando este lhe diz que a ama?

Se no universo *noir* os personagens – e em especial a *femme fatale* – agem quase que invariavelmente por motivações individuais, estas ações se dão em uma dialética de cálculo e contingência. Por mais que se planeje, as coisas nunca estarão sob controle e cabe ao agente saber constantemente se (re)equilibrar no terreno da indeterminação e imprevisibilidade. A exceção, claro, fica a cargo do homem apaixonado, este sempre uma presa fácil para a manipulação empreendida pela figura feminina dominante. Em *A morte passou por perto*, tanto Davey Gordon quanto Vincent Rapallo estão, de alguma maneira, à mercê de Gloria e o filme é centrado neste triângulo, cuja representação visual Kubrick oferece mesmo antes das linhas gerais da trama estarem traçadas.

Após ambos se arrumarem (e vemos que Gloria observava Davey), eles saem de seus apartamentos ao mesmo tempo (o que nos é mostrado em montagem paralela) e se encontram na sacada; eles não interagem, mas andam na mesma direção e dividem o mesmo enquadramento. Há um corte para uma câmera alta que, em *plongée*, mostra ao fundo Rapallo esperando Gloria que se aproxima como se estivesse acompanhada de Davey (Figura 13).



Figura 13: Câmera alta em Davey, Gloria e Rapallo, ao fundo: triangulação.

- Fonte: *A morte passou por perto* (1955).

Assim que ela entra no carro do patrão e amante, este lhe pergunta se “*está se virando bem sozinha*”, claramente se referindo, enciumado, ao homem que acabara de ver a seu lado. Ela desconversa e diz que se trata “*apenas um vizinho*”; ao que ele afirma se

tratar de um boxeador famoso. Novamente, Gloria faz-se de rogada. Ele completa, dizendo que ele lutará naquela mesma noite e completa: “*Se quiser, podemos ver pela TV*”.

Pouco depois desse momento, vemos a preparação de Davey para sua luta, filmada por Kubrick com certa respiração documental, ao estilo cinema direto⁴⁴, com câmeras na mão que parecem invisíveis, tamanha proximidade e imiscuidade na ação, além dos cortes rápidos (há sequência semelhante em *Day of the fight*). O som ambiente do ginásio é ampliado na mixagem e confere urgência à sequência. Novamente, Kubrick usa paralelismos em sua narrativa, desta vez criando uma relação via montagem entre a atividade de Davey e aquela desempenhada por Gloria. Inicialmente, o diretor alterna planos da preparação para a luta com outros da cidade em seu curso: ruas movimentadas, vitrines, bancas de comida, fotografias expostas. Ou seja, enquanto Davey se empenha na luta que pode selar seu destino, a cidade continua em seu movimento anônimo e contínuo.

Logo vemos uma placa que anuncia uma casa de dança (e com ela começamos a ouvir, ao fundo, a música que virá a ser tema do filme: “*Once*” (de Norman Gimbel e Arden Clar). A câmera já está dentro do salão e descobrimos que é de lá que vem a canção, a qual se pode ouvir em volume substancialmente maior (nesse momento, percebemos a utilização diegética do tema musical; em outros momentos, esta mesma canção será utilizada extradiegeticamente, o que demonstra uma já considerável desenvoltura de Kubrick no manejo dramático do som). Kubrick inicia um movimento de *travelling* lento e preciso (que também se tornaria uma de suas marcas) por todo o salão onde dançam diversos casais. Há um corte para Gloria que está a vestir-se em frente a um espelho (encarando-o, tal qual Davey anteriormente).

Segue-se uma série de ações paralelas: Davey está terminando sua preparação; Rapallo está em seu escritório e liga a TV para assistir à luta; e Gloria já está no salão, dançando com um cliente. Rapallo decide ir ao salão e buscar Gloria. Ocorre, então, uma alternância entre as cenas do combate e planos nos quais o casal assiste à derrota de Davey Gordon, celebrada pelo mafioso com carícias e beijos em sua amada.

⁴⁴ “Cinema Directo” é uma expressão que surgiu a partir dos anos 1960, substituindo “Cinema Verdade”, mas, antes de tudo, trata-se de uma técnica de filmagem, cujo termo remete ao processo de registro da imagem, especialmente à captação do som. A filmagem sem ensaios, buscando ao máximo a improvisação, com a câmera procurando registrar a realidade em curso, se tornou comum no cinema documental, principalmente através de John Grierson [1898-1972]. Entretanto, teve papel importante no cinema de ficção: “permitiu redescobrir as funções da montagem como princípio de ordenação e de seleção, já que esta técnica implica a impressão de grande quantidade de película” (Cf. AUMONT & MARIE, 2008, p. 76, 77).

O que provoca o encontro efetivo entre Davey e Gloria acontece pouco após sua luta. Vemos, através de um movimento de *travelling* em *plongée*, Gloria indo para casa sozinha e, em seguida, os planos (já analisados) de Davey notando sua vizinha pela janela. Em seguida, ele vai dormir e tem um pesadelo. Kubrick constrói a representação visual do pesadelo através de *jump cuts* de imagens cintiladas e submetidas a alterações no processo fotoquímico numa espécie de subjetiva de Davey dentro de um veículo que anda sem rumo em alta velocidade (Figura 14), enquanto ouve vozes: “Gordon, você está acabado!”, “Vá embora Gordon!”, “Por que você não desiste, Gordon?” – o efeito na imagem remete às cenas de Júpiter vistas pelo personagem após sua passagem pelo túnel, em *2001 – Uma odisseia no espaço* (Figura 15). Sobrepe-se às vozes um grito feminino em desespero. Davey é acordado pelo grito de Gloria. Ele olha pela janela e vê Rapallo com as mãos no pescoço da moça. Percebendo-se flagrado, Rapallo põe-se em retirada, enquanto Davey corre para socorrer sua vizinha.



Figura 14: Pesadelo - Fonte: *A morte passou por perto* (1955).



Figura 15: Túnel - Fonte: *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968).

Pouco depois, na casa de Gloria, Davey a coloca para se deitar e lhe pergunta o que acontecera. No momento em que ela começa a narrar, há uma fusão que nos leva para mais um *flashback* (dentro de uma narrativa já em *flashback*). Vemos agora, supõe-se, o que Gloria conta a Davey, que pode ser ou não a verdade. Rapallo a procura para pedir perdão – nunca sabemos a razão – o que é prontamente negado por ela. Rapallo insiste e se humilha, mas Gloria é irreduzível e implacável, ao lhe dizer: “*você não passa de um velho fedorento*”. Ainda assim, o amante insiste, agarrando-a. Ela ameaça gritar, caso ele não a solte e, por fim, grita.

Das possibilidades de interpretação do ocorrido, parece haver duas mais plausíveis: cansada de estar “sob as asas” do patrão e amante, Gloria teria visto no boxeador uma possibilidade de libertar-se e, então, premeditara a confusão com Rapallo para, providencialmente, ser socorrida pelo vizinho que já a vinha observando e que ela sabia ter sido derrotado pouco antes; ou, ainda em outra leitura possível, o relato que faz a Davey seria verdadeiro e sua aproximação com o vizinho menos o resultado de algo arquitetado e mais circunstancial. Nas duas hipóteses o fato é que, para Gloria, Davey significaria, acima de tudo, uma possibilidade de fuga; ou seja, o que a moveria seria antes o interesse do que o sentimento – algo básico no comportamento da figura feminina do *film noir*.

Outro momento significativo da articulação da linguagem, em *A morte passou por perto*, acontece quando Gloria relata sua história de vida, enquanto tomam café no dia seguinte ao ocorrido. Ao mesmo tempo em que ouvimos o relato em voice over, assistimos às imagens de uma bailarina dançando sozinha em um palco⁴⁵, funcionando como um soturno complemento simbólico da história (um drama familiar acerca da relação de Gloria com sua irmã Iris – que abandonara o *ballet* para cuidar do pai doente e acabara se matando após a morte deste) e servindo, em outra instância, como uma abstração sonora e visual em que assistimos a uma bailarina em meio a luzes e sombras, enquanto ouvimos a música tema do filme. Esse é um dos momentos no qual Kubrick constrói imagens (e sons) que ultrapassam sua função básica no enredo, funcionando como forças nelas mesmas, ainda que sempre continuem relacionadas à intriga. A expressão carregada da dançarina contrasta com a leveza de seus movimentos, assim como a beleza da encenação, dos ângulos e dos movimentos de câmera, compondo com a fotografia um clima de encanto

⁴⁵ A bailarina é Ruth Sobotka, à época, segunda esposa de Kubrick. A coreografia foi realizada por David Vaughan, amigo de Sobotka. Segundo Lobrutto (1997), as piruetas foram inspiradas em Moira Shearer, em *Os sapatinhos vermelhos* (*The red shoes* – Reino Unido – 1948), de Michael Powell e Emeric Pressburger.

soturno para a narrativa, além de adicionar ainda mais ambiguidade e ambivalência à personagem de Gloria. De acordo com o olhar arguto de Glauber Rocha, acerca do componente essencialmente cinematográfico do filme (e que permaneceria ao longo da obra de Kubrick), “em *A morte passou por perto*, o argumento é colocado em plano secundário: o que importa é a dimensão cinema-cinema. Um trabalho de força plástica, de expressão rítmica que muitas vezes não foi compreendido em sua grandeza” (ROCHA, 2006, p. 107).

Davey está, agora, apaixonado por Gloria e a convida para irem juntos para a fazenda de seu tio, em Seattle. Derrotado, ele quer reconstruir sua vida junto aos parentes do campo – tendo agora uma companhia. Rapallo descobre o plano de fuga de Gloria e manda seus capangas atrás de Davey. Como habitual em um *film noir*, o imponderável ocorre e seus capangas acabam por assassinar Albert, seu empresário, que, por acaso, estava no local onde estaria Davey Gordon. Além disso, sob as ordens do patrão, sequestram Gloria. Nesse ponto, o desenrolar da intriga não foge ao convencional da cartilha dos enredos dos policiais tradicionais, apenas há a adição das especificidades do *noir*: caberá ao herói ‘salvar a mocinha das garras do bandido’; porém, nem “herói”, nem “mocinha”, nem “bandido” podem ser encarados tão somente como tais.

Dessa forma, nas sequências finais de *A morte passou por perto*, Kubrick joga com as ambiguidades inerentes ao gênero: quando Davey é agredido pelos capangas de Rapallo e desmaia, Gloria, com medo de ser morta, passa imediatamente a bajular o ex-patrão, negando um maior envolvimento com Davey a quem, agora, desdenha. Pragmática, Gloria não tem qualquer problema em mudar de lado conforme mudem as circunstâncias, em uma atitude que pode ser vista tanto como uma mera tática de sobrevivência (ela simplesmente precisara mentir para viver) quanto como evidência de seu egoísmo e frieza (típicos de uma *femme fatale*). Nem o próprio Davey, que depois revela ao espectador ter ouvido o que Gloria dissera a Rapallo, mostra-se convicto a respeito do verdadeiro caráter da moça. Seu “perdão” a Gloria tem muito mais a ver com a própria culpa, pois ele escapara do cativeiro pulando da janela, deixando Gloria sozinha relegada à própria sorte.

Nuanças da intriga à parte, é no embate final entre Davey Gordon e Vicent Rapallo que reside uma das cenas mais significativas do segundo longa de Kubrick: após uma longa perseguição pelas ruas da cidade e no teto de edifícios, ambos se veem em uma fábrica de manequins, que será o palco do “duelo” final. Inicialmente, é Rapallo quem persegue Davey que se esconde por entre os manequins. No entanto, a cena vai ganhando

contornos mais complexos na medida em que Rapallo também demonstra medo; passamos, então, a testemunhar um embate e os papéis de perseguido e perseguidor se alternam. O cenário contribui para a ampliação de sua força simbólica: os manequins são tanto testemunhas silenciosas e inertes quanto armas – de alguma maneira, os adversários estão em meio a diversos corpos e pedaços de corpos, dando conotações especialmente macabras e também patéticas à cena.

Trata-se de uma cena “kubrickiana” por excelência, na qual medo, absurdo, violência, instinto, mistério e potência estão em jogo – algo que se dá essencialmente pela *mise-en-scène* e construção visual do espaço. Kubrick elabora um claro contraponto à primeira luta de Davey, no entanto, como analisa Rocha (2006):

A segunda luta, do final, entre o herói boxer e o gângster numa fábrica de manequins. Voltando novamente ao tema da violência, Kubrick realiza outra montagem, já de penetração psicológica. A primeira luta exposta acima é um frente a frente de móvel comercial. Um boxer luta pelo salário. Já essa luta na fábrica de manequins é a violência passional. A razão é defender a vida e vingar: o móvel, pois, é psicológico. Então, a montagem não se faz de choques rítmicos, mas de lenta e pormenorizada narrativa do medo que cada adversário sente diante do outro armado e vice-versa. As imagens se movem lentas, qual sombras na paisagem de manequins, homens cinzentos na iluminação do próprio Kubrick, que nesse filme é também fotógrafo além de montador, diretor, produtor e argumentista. Os reflexos da luta são objetivados nas imagens dos manequins que parecem participar ativamente. Cortes, sobre rostos nas mais várias expressões do ser humano, criam um estado que se perpetua angustiante até a morte de um dos contendores, no caso o gângster, pois a estrutura da história permanece fiel à clássica de todos os policiais americanos (ROCHA, 2006, p.108, 109).

Como aponta Glauber Rocha, Kubrick está em um de seus terrenos prediletos: o da violência. E chama atenção como, naquele momento, há diversos elementos que retornariam de diferentes maneiras na obra do diretor, a começar pelas maquetes, cuja fantasmagoria implícita seria retomada de várias formas, como em *Laranja mecânica* (afora a óbvia semelhança com o tema da violência). Além disso, há um momento em que o duelo dos dois será uma espécie de reprodução patética do confronto entre gladiadores: Rapallo, com um machado, e Davey, com uma lança, estão um diante do outro (Figura 16), em um momento que curiosamente remonta a algumas das lutas de *Spartacus* (Figura 17).



Figura 16: Davey e Rapallo - Fonte: *A morte passou por perto* (1955).



Figura 17: Luta - Fonte: *Spartacus* (1960).

O machado, aliás, é símbolo da dualidade arma-ferramenta tão importante para a visão kubrickiana de homem e mundo – e que tem sua expressão máxima na célebre cena de *2001 – Uma odisseia no espaço*, na qual o símio descobre em um pedaço de osso uma ferramenta transformadora, assim como a arma com a qual poderá destruir seu próximo, sua própria família (*O iluminado*), a si mesmo (*Nascido para matar*) (Figuras 18, 19 e 20, respectivamente) ou, no limite, o mundo (*Doutor Fantástico*).



Figura 18: Primata com o osso: arma-ferramenta - Fonte: *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968).



Figura 19: Jack com machado: arma-ferramenta - Fonte: *O iluminado* (1980).



Figura 20: Suicídio de Pyle - Fonte: *Nascido para matar* (1987).

Se, até seu desfecho, *A morte passou por perto* é um filme bastante alinhado ao *film noir* – em seus diversos aspectos estéticos, filosóficos e temáticos –, sua conclusão destoa em absoluto, ao promover um *happy end* incompatível com o gênero e, portanto, destoante do andamento e desenvolvimento do próprio filme. Retomando a cena inicial, na estação de trem, Davey aguarda algo. Sozinho, ele explica, em *voice over*, que após sua fuga não mais vira Gloria e que achava que nunca mais a veria, pois, assim como ele havia ficado magoado com o que a ouvira dizer a Rapallo, ela possivelmente não o perdoaria por tê-la deixado sozinha.

Até então, estamos alinhados ao destino habitual das almas perdidas do *film noir*: quando não morrem, os protagonistas terminam sozinhos e amargurados – e é deste lugar de desencanto e solidão que promovem a narração tão característica do gênero; daí o tom sempre autocrítico e desencantado das narrações e narrativas *noir*. No entanto, poucos

instantes antes de o trem de Davey chegar, vemos Gloria surgindo apressada na estação, para, conforme a cartilha dos finais felizes do melodrama, chegar no último instante, a tempo do beijo que prenuncia o “*The end*”.

Como analisado, se, para o personagem de Davey, ainda faria algum sentido pensar em Gloria naquele momento, a narrativa jamais oferece quaisquer indícios de sentimentos verdadeiros por parte da moça: pelo contrário, ainda que sem muita astúcia e constantemente mudando de estratégia a partir dos acontecimentos, Gloria, como toda *femme fatale*, pensa, antes de tudo, nela mesma. Sua “mudança” ao final, além de pouco calcada em uma construção mais complexa de sua *persona*, soa conservadora, ao tentar apagar os vestígios que tão cuidadosamente o filme construía até então.

De acordo com Lobrutto (1997), trata-se de uma concessão comercial de Kubrick que encarava *A morte passou por perto* mais como um possível trampolim para sua carreira do que uma obra pessoal com a qual realmente se importasse, estando preocupado, antes de tudo, com sua distribuição: “Na minha mais íntima impressão, ninguém naquela época havia feito um filme em tão amadoras circunstâncias e conseguido distribuição mundial” (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 102). Em verdade, sob outro ângulo, pode-se pensar que Kubrick começava a se mostrar como um homem do “cinema-cinema”. Ou seja, suas preocupações residiam mais na linguagem que no enredo, mais na *mise-en-scène* que na intriga. Nesse sentido, uma concessão nessa direção não lhe seria tão custosa, afinal, o brilho de *A morte passou por perto* estaria em outro lugar, como reitera Rocha:

Com esse exercício em busca da expressão puramente fílmica, Kubrick lança as premissas de um novo cinema. [...]

[...] Kubrick é revolucionário porque quebra a linha tradicional da narrativa direta e cronológica, retrocedendo num tempo eminentemente dramático, correndo o risco de arreentar o ritmo de suspense pretendido e necessário ao próprio acabamento do filme (ROCHA, 2006, p.109).

O som é outro ponto relevante, em *A morte passou por perto*, a começar pela utilização já sofisticada – ainda que com a carência da produção – dos efeitos e ruídos. A maneira com que Kubrick concebe o som da luta de boxe é exemplo disso: enquanto a câmera se imiscui no ringue, tornando-se parte da ação, o som é mixado para intensificar a ideia de que não há nada fora dali – sequer a plateia que é ouvida menos como uma presença física que circunda do que como uma força uníssona inteiramente concentrada.

Em outras palavras, o som não se resume a reproduzir realisticamente uma plateia, mas a servir organicamente à construção cinematográfica empreendida na cena – só possível através da articulação precisa entre som, luz, composição, ângulos e montagem.

A utilização da trilha musical de Gerald Fried é também cuidadosa. A música segue a variação de tonalidade e intensidade eficaz para a narrativa, dividindo-se em duas peças básicas: o arranjo feito a partir do tema “*Once*”, que traz consigo um clima de mistério e sensualidade, além de uma aura levemente farsesca e superficial, bastante conveniente às relações etéreas do universo *noir*; e a trilha original – feita a partir da articulação de temas jazzísticos com uma percussão inquieta, desorientadora. Assim, tanto as notas quanto o ritmo constroem tensão e mantêm o suspense e a indefinição, por nunca entregarem uma melodia clara e discernível ou estabelecerem um padrão rítmico único – esta é reservada aos momentos de suspense e apreensão. Basicamente, há uma articulação entre o tema romântico-farsesco, o apreensivo-jazzístico e a não utilização da música como potencializadora da articulação entre sons e ruídos.⁴⁶

A morte passou por perto foi lançado e distribuído pela United Artists, para a qual Kubrick vendeu os direitos de exibição (o diretor não lucrou, mas pagou os custos da produção àqueles que haviam investido no filme). Além disso, deu visibilidade ao jovem diretor que começava a ser notado por produtores independentes e críticos nos Estados Unidos e no exterior. Tal qual *Fear and desire*, foi uma experiência valiosíssima para Kubrick que, em seu segundo longa, já oferece imagens singulares e articulações de linguagem diferenciadas, além de começar a esboçar uma visão de mundo através do cinema e suas possibilidades. Se não revolucionário como vira o jovem Glauber Rocha, *A morte passou por perto* mostrou que, para além do gênero e de suas convenções, encontrava-se ali uma potente singularidade cinematográfica. Foi, também, o último filme no qual Stanley Kubrick teve a responsabilidade sobre o financiamento.

A partir de *O grande golpe*, Kubrick passaria a trabalhar com James B. Harris, em uma parceria que proporcionaria ao diretor a oportunidade de aprofundar, em todos os níveis, um talento já evidenciado.

⁴⁶ Kubrick tentou não repetir o “erro” cometido em *Fear and desire* em relação ao som, mas teve problemas com o captador contratado e acabou tendo que dublar e conceber o som quase integralmente na pós-produção, o que a tornou bastante mais cara e mais longa (10 meses). A voz de Gloria, por exemplo, foi dublada pela atriz radiofônica Peggy Lobb, pois Irene Kane não estava mais disponível.

Capítulo 3 – O GRANDE GOLPE – O manejo da narrativa: controle e colapso

Após o lançamento de *A morte passou por perto*, Kubrick não tinha um projeto engatilhado. Apesar ter conseguido vender (por cinco mil dólares) seu segundo longa-metragem para a United Artists e isto abrir uma pequena porta no estúdio⁴⁷, ele não tinha material para submeter-lhes. Em determinado dia (BAXTER, 1997), andando ao acaso em Nova York, cruzou com James B. Harris – a quem havia sido apresentado por seu amigo e colega de escola Alexander Singer⁴⁸. Como sabia que Harris atuava no ramo de distribuição de filmes para televisão, Kubrick lhe perguntou sobre a possibilidade de vender *Fear and desire* para a televisão. No entanto, a conversa tomou outro rumo e o diretor o convidou para que assistisse a *A morte passou por perto*. “Eu estava muito impressionado com aquele rapaz. Eu estava muito impressionado com o fato de que alguém conseguira fazer praticamente tudo. Tinha início, meio e fim. Parecia muito profissional. Eu pensei que era uma baita de uma façanha e disse ‘esse cara vai ser um grande, grande diretor’.” (HARRIS *apud* LOBRUTTO, 1997, p. 110). Empolgado, Harris – que já desejava entrar para o ramo da produção em cinema – propôs a Kubrick uma parceria na qual ele produziria os filmes e o cineasta os dirigiria. Era o início da Harris-Kubrick⁴⁹.

Kubrick disse a Harris que a United Artists havia demonstrado interesse em financiar um filme muito barato, por volta dos 100 mil dólares, mas que não tinha nada em mente. Decidiram procurar algum material a partir do qual poderiam trabalhar. Segundo Loblutto (1997), Harris foi a uma livraria e encontrou “*The clean break*” (1955), de Lionel

⁴⁷ James B. Harris, posteriormente, questionaria essa porta aberta de forma bem humorada: “o que Stanley tinha conseguido era: ‘mande um roteiro e veremos’, ora, isto qualquer um tinha” (entrevista nos extras do filme em Blu-ray da distribuidora Criterion, 2011).

⁴⁸ Singer (1932-), que se tornaria cineasta mais tarde, com *Rajadas de paixão* (*A cold wind in August* – EUA – 1961), começou sua carreira como *cameraman* em *Day of fight* (EUA – 1951), de Kubrick. Em *O grande golpe*, a pedido de Kubrick, filmou algumas das cenas da abertura do filme, pois o diretor não ficara satisfeito com as imagens que Lucien Ballard havia produzido anteriormente (também a pedido do cineasta, que estava ocupado com a finalização do roteiro). Por essa razão foi creditado como Produtor Associado. Amigo de Kubrick, Singer esteve envolvido em suas primeiras produções, seja direta (como no caso) ou indiretamente. (LOBRUTTO, 1997).

⁴⁹ A produtora realizou, além de *O grande golpe*, *Glória feita de sangue* (*Paths of glory* – EUA – 1957) e *Lolita* (EUA / Reino Unido – 1962). À época de *Lolita*, Harris, que sempre tivera vontade de dirigir, optou por tentar seguir carreira solo. Ele teve o apoio de Kubrick, de quem continuou amigo, a despeito do fim da parceria profissional. Como diretor, Harris realizou até hoje cinco filmes, entre eles *O caso Bedford* (*The bedford incident* – EUA / Reino Unido – 1965) e *Um policial acima da lei* (*Cop* – EUA – 1988).

White (1905-1985), sobre quem havia lido elogios recentemente. Impressionado, passou o livro a Kubrick. Poucas horas depois, o diretor telefonou, perguntando se ele conseguiria comprar os direitos. Ambos ficaram especialmente atraídos pela forma não-linear com que a história era contada, sua força e o nível de detalhes da descrição de um assalto ao hipódromo (datas, horários, clima, roupa) com meia dúzia de pessoas envolvidas. Quando Harris telefonou ao agente de White, o mesmo lhe informou que Frank Sinatra já estava negociando os direitos, porém ainda não havia retornado seu último contato e suas derradeiras tentativas de confirmar o interesse. Sendo assim, caso Harris fosse rápido e mandasse um telegrama se comprometendo a pagar dez mil dólares, os direitos seriam dele. Harris enviou o telegrama e formalizou a compra dos direitos de exibição.

O próximo e urgente passo era o roteiro, o que os levou a Jim Thompson (1906-1977), a quem Kubrick conhecia, sobretudo, por admirar seu livro “*The killer inside me*” (1952). Kubrick gostava da qualidade dos diálogos escritos por Thompson e sabia que ele seria o colaborador certo naquele momento, mesmo que nunca tivesse escrito ou colaborado para roteiros de cinema. Segundo Baxter (1997), Thompson era um escritor materialmente desprezado, um comunista cujo comportamento lembrava o de um *beatnick* “mesmo antes dos *beatnicks* existirem”. Ainda para Baxter e Lobrutto (1997), além de contribuir na concepção dos diálogos – motivo pelo qual havia sido contratado – o escritor foi importante na construção da dinâmica dos personagens, cujas motivações tornaram-se mais claramente estabelecidas. E, ainda, junto a Kubrick, provocou mudanças substanciais em pontos importantes, tais como: a ênfase no componente homoerótico da afeição entre Marvin Unger e Johnny Clay e a troca da filha ‘vagabunda’ de Mike O’Reilly no livro, pela esposa severamente doente no filme – a motivação para participar do golpe no enredo.

Jim Thompson acabou sendo creditado por “Diálogos adicionais” em algumas cópias e por “Diálogos” em outras. Há muita discussão em torno da justiça ou não desses créditos e, segundo Lobrutto e Baxter, o escritor ficara arrasado quando, no lançamento do filme, vira a maneira como havia sido creditado, ao passo que Harris afirmou ser um crédito justo e comum na Hollywood daquela época. Ao mesmo tempo em que se sabe que a família de Jim Thompson até hoje guarda ressentimento em função do caso, ele voltou a trabalhar colaborando com Kubrick em seu filme seguinte, *Glória feita de sangue*. Trata-se, de fato, de uma questão historicamente polêmica no que tange à história entre escritores e diretores em Hollywood. É conhecida a polêmica criada por Pauline Kael, em seu texto “Criando Kane” (2000), no qual divide parte dos méritos de Orson Welles com o roteirista

Herman J. Mankiewicz por *Cidadão Kane*, além de afirmar que Welles havia oferecido dinheiro para que ficasse com o crédito integral do roteiro – algo que o diretor sempre negou. Em outros filmes e momentos de sua carreira, o próprio Stanley Kubrick se viu envolvido em várias situações semelhantes, marcadamente, no caso de *De olhos bem fechados* (1999). Em seu livro “De olhos bem abertos”, o co-roteirista Frederick Raphael conta que, no contrato original de sua colaboração com o diretor, constava crédito exclusivo do roteiro a Stanley Kubrick e que isto só foi modificado em função de condicionar sua participação no projeto ao crédito de seu nome como roteirista.

Com um primeiro tratamento do roteiro finalizado, Kubrick e Harris submeteram o roteiro a United Artists, ao mesmo tempo em que buscavam um ator para o personagem principal – a primeira questão levantada pelo estúdio. A escolha de Sterling Hayden foi natural, pois (como será visto adiante) ele já desempenhara papel muito semelhante ao de Johnny Clay, em *O segredo das joias* (*The asphalt jungle* – EUA – 1950), de John Huston. Eles enviaram o roteiro ao agente de Hayden, Bill Shiffrin que, em seu retorno, perguntou a Harris quem estava por trás do projeto. Quando Harris lhe respondeu, ele disse “Quem? Stanley Kramer⁵⁰?”. No entanto, disse que seu cliente gostara do que havia lido e que poderiam fechar a participação por 40 mil dólares, condição que foi aceita.

Empolgados, foram dar a notícia de que tinham fechado com Sterling Hayden, esperando que o estúdio se entusiasmasse – houve interesse no roteiro, mas questionou-se justamente se tinham algum nome forte para o papel principal. No entanto, a reação não poderia ser mais fria, principalmente em função do envolvimento de Hayden com a denúncia de colegas ao Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas, à época da famosa Caça às Bruxas⁵¹, algo que tornava o nome de Hayden duvidoso no que diz respeito à sua acolhida pelo público. O estúdio chegou a sugerir outros nomes, mas Kubrick e Harris insistiram em Sterling Hayden, até que finalmente conseguiram a aprovação do estúdio que concordou em fazer o filme, mas por apenas 200 mil dólares, recomendando expressamente que ficassem dentro deste orçamento, pois no contrato

⁵⁰ Stanley Kramer (1913-2001) foi um importante diretor e produtor de Hollywood, que, dentre dezenas de obras, dirigiu *Julgamento em Nuremberg* (*Judgment at Nuremberg* – EUA – 1961) e produziu *Matar ou morrer* (*High noon* – EUA – 1952), de Fred Zinnemann.

⁵¹ O Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas do Senado dos Estados Unidos foi criado em 1952, época na qual se deu o auge da histeria anticomunista que caracterizava a guerra fria entre Estados Unidos e União Soviética. Em Hollywood, sobretudo sob o comando do senador Joseph McCarthy (1908-1957), houve uma série de interrogatórios acerca de possíveis ligações de profissionais da indústria com o partido e/ou ideias comunistas e diversos nomes ficaram marcados por terem apontado colegas ao Comitê – sendo um dos mais famosos casos de supostos ‘delatores’ o do diretor Elia Kazan (1909-2003).

estaria estabelecido que qualquer receita do filme primeiramente seria utilizada para cobrir o investimento inicial e somente depois poderiam ser cobertos eventuais investimentos extras. O estúdio também sugeriu a alteração do título que, até então, seria *Day of violence*, passando por *Bed of fear* até, finalmente, *The killing*.

Harris contatou um produtor executivo (Clarence Eurst) para estudar o roteiro, fazer o orçamento e um cronograma de produção. Mesmo com o cronograma de filmagem o mais enxuto possível (apenas 24 dias), o filme foi orçado em 330 mil dólares – considerando que não constava qualquer remuneração para Harris nem para Kubrick (naquele momento, se sustentando com empréstimos do sócio). Harris, então, tomou uma decisão ousada: contra a recomendação do próprio estúdio, manteve o orçamento original, pois não faria sentido realizar um filme aquém do potencial que via neles mesmos e no projeto no qual trabalhavam. Ele resolveu utilizar todos os 80 mil dólares que tinha guardado e pedir a seu pai os 50 mil adicionais, a quem assim explicara a decisão: “Nós estamos comprando uma carreira”. “Se fizermos um filme barato e tosco, nós nunca vamos chegar a nenhum lugar. Mas se fizermos o tipo do filme que Stanley e eu podemos fazer, pode ser o início de alguma coisa” (*apud* BAXTER, 1997, p. 80 – tradução livre do autor).

Com o orçamento viabilizado, restava a Harris e Kubrick encontrar a locação mais importante. Como não conseguiram que nenhum hipódromo de Nova York cedesse seus espaços a um filme cujo enredo giraria em torno de um roubo, decidiram ir filmar na Califórnia, pois haviam conseguido negociar em São Francisco. No entanto, somente lhes foi permitida a utilização da pista de corrida e arredores e não as outras partes do hipódromo (caixas, bares, escritórios, tesouraria, saguão, guichês de apostas). As cenas nesses locais deveriam ser realizadas em estúdio.

Kubrick cumpriu à risca o cronograma estabelecido e a filmagem durou exatos 24 dias. Sendo esse um momento chave do estabelecimento de Stanley Kubrick como diretor, cabe aqui uma breve reflexão sobre a maneira com que o cineasta conseguiu, pouco a pouco, um lugar singular dentro da lógica de mercado do cinema norte-americano. É preciso ressaltar sua capacidade de se adequar às condições reais de produção, concebendo projetos cuja realização se mostrasse plausível dentro do contexto e no momento da carreira em que se encontrava. Não por acaso, o mesmo diretor que fizera longas-metragens com orçamentos e equipes implausíveis no início da carreira (como visto nos casos de *Fear and desire* e *A morte passou por perto*), conseguira já resultados incrivelmente profissionais – se comparados ao orçamento e à estrutura disponíveis à

época. Posteriormente, se permitiu gastar quatro anos na preparação de *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968) ou cem vezes mais material sensível que o corte final de *O iluminado* (1980). Direta ou indiretamente, Kubrick sempre foi também produtor de seus filmes e os concebia sob esta perspectiva. Está aí, possivelmente, uma das chaves para que se explique a confiança que ele conseguia dos estúdios com os quais posteriormente firmaria contratos: ainda que de forma muitas vezes inevitavelmente tensa e conflituosa (dada a própria natureza de Hollywood, vide o caso de *Spartacus*)⁵², Kubrick conseguia um grau de liberdade raro ou mesmo único na concepção e realização de seus filmes.

Pode-se dizer que a privilegiada posição da qual usufruiu em sua carreira – que lhe permitia fazer os filmes à sua maneira e com pouquíssimas ou quaisquer restrições – teria menos a ver com o discutível e pouco preciso conceito de “gênio” que lhe é comumente atribuído, do que com um apurado senso de conciliação entre seus desejos, inquietações artísticas e a realidade objetiva das condições de produção, bem como uma construção meticulosa de uma poderosa e rentável mitologia em torno de si mesmo. Por mais que, por vezes, gastasse tempo e dinheiro com as famosas repetições incessantes de tomadas em seus filmes, tanto ele quanto o estúdio sabiam que o valor simbólico agregado de um plano de Stanley Kubrick era muitas vezes maior do que esses gastos “extras”.

Assim, um filme após o outro, o cineasta foi construindo uma enorme credibilidade junto aos seus financiadores, pois os resultados em sua maioria se mostravam compensadores – quando não imediatamente, a médio e a longo prazos. De certa maneira, portanto, pouco mudou: do mesmo modo como conquistara a confiança de James B. Harris, a ponto de fazê-lo gastar toda sua economia e ainda conseguir 50 mil dólares adicionais de seu pai para completar o orçamento de *O grande golpe*, Kubrick ainda convenceria o estúdio a apostar, por exemplo, em uma produção futurista milionária e praticamente experimental (como ocorreria em *2001: Uma odisseia no espaço*) ou em um épico de três horas sobre um personagem sem qualquer relevância histórica (caso de *Barry Lyndon – 1975*)⁵³. A lógica é a mesma, a diferença é basicamente de proporção.

⁵² Produção do astro Kirk Douglas (com quem Kubrick havia trabalhado um ano antes, em *Glória feita de sangue*) para a qual Kubrick foi convidado, após Anthony Mann (1906-1967), diretor original, ter sido afastado do projeto.

⁵³ A tradição do épico no cinema clássico é assentada na narrativa centrada em grandes personagens históricos ou mitológicos, bem como em momentos marcantes da história de determinados povos ou nações; ou ainda nas narrativas religiosas. Segundo Salles (2013), “por se valer de uma narrativa em que o autor conta a história de outrem, e esta sendo uma história de grande extensão, abarcando a própria lírica intrínseca e a dramática das ações, é o gênero mais apropriado para grandes narrativas heroicas.” Os exemplos são

Quanto à escolha do elenco, segundo Baxter (1997), Kubrick tinha visto “quase todos os principais filmes de Hollywood da última década”, o que facilitou sua tarefa de escalar os atores, algo que fez quase que inteiramente sozinho. Na composição do elenco, Kubrick utilizou “uma antologia de veteranos” basicamente retirada dos *film noir*: J. C. Flippen (que esteve em *Amarga esperança – They Live by Night*, 1948, de Nicolas Ray), como Marvin Unger; Elisha Cook Jr. (de *Relíquia macabra – The maltese falcon*, 1941 – e *À beira do abismo – The big sleep*, 1946 –, ambos de John Huston), como George Peatty; Ted de Corsia (de *Cidade nua – The naked city*, 1948, de Jules Dassin), como Randy Kennan; Jay Adler (de *Império do crime – The big combo*, 1955, de Joseph H. Lewis), como o agiota Leo; e Marie Windsdor (*Rumo ao inferno – The narrow margin*, 1952, de Richard Fleischer), como Sherry Peaty. No caso de Joe Sawyer, usualmente no papel de capanga em filmes de gângster da década de 1930 (como *Heróis esquecidos – The Roaring twenties*, 1939, de Raoul Walsh), Kubrick ousou, escalando-o para o papel do *barman* Mike O’Reilly. Para o atirador Nikky, Kubrick escolheu o excêntrico Timothy Carey (que atuou em *Cidade tenebrosa – Crime wave*, 1954, de André De Toth). Segundo Baxter (1997), Kubrick foi ainda político, ao escalar Coleen Grey (de *O beijo da morte – Kiss of death*, 1947, de Henry Hathaway), na época, amante de Max Youngstein (um dos chefes da United Artists).

Já Vince Edwards, que interpreta o amante Val Cannon,⁵⁴ foi indicado por Harris que o conhecia de alguns trabalhos para a televisão. Por fim, o diretor escalou seu amigo Kola Kwariani para praticamente interpretar a si mesmo sob o nome de Maurice Oboukhoff: tal como o personagem, Kwariani era lutador de luta livre e jogador de xadrez – ele e Kubrick eram colegas do Flea House, clube de xadrez de Nova York que serviu também de inspiração para algumas cenas do filme (como será analisado adiante).

3.1. – Dominando a ferramenta

Como visto nas análises dos filmes anteriores, Kubrick exerceu diversas funções em suas produções até aquele momento e, mesmo ainda bastante novo (tinha apenas 28

inúmeros: *Ben-Hur* (1921 / 1959), *Lawrence da Arábia* (1962), *O Rei dos reis* (1927 / 1961), *Doutor Jivago* (1965), além do próprio *Spartacus* (1959) – único filme dirigido por Kubrick não concebido por ele.

⁵⁴ Uma curiosidade interessante: Tiny, o comparsa do personagem Val Cannon, que tem apenas curtas aparições no filme, é interpretado por Joe Turkel que depois voltaria a trabalhar com Kubrick em *Glória feita de sangue* (1957) e *O iluminado* (1980), tornando-se, assim, o ator que mais trabalhou com o cineasta (que não tinha o costume de repetir atores em seus filmes) em toda sua carreira.

anos de idade à época de *O grande golpe*), já apresentava uma notável desenvoltura técnica em quase todas as áreas da produção de um filme – especialmente no que tange à direção de fotografia – função para a qual estava ainda mais preparado em razão de sua “origem” como fotógrafo *still*. Entretanto, o impedimento sindical existente em relação a uma pessoa realizar tanto a função de direção quanto a de direção de fotografia, bem como o fato de o diretor estar diante de uma produção consideravelmente maior que as anteriores inviabilizavam o acúmulo das funções (ainda mais considerando que ele supervisionava e interferia em detalhes de cada aspecto de todas as funções).

Kubrick e Harris chegaram, então, ao nome de Lucien Ballard (1904-1988), fotógrafo de grande experiência, que havia terminado recentemente um contrato com a MGM e cujo trabalho Kubrick admirava. Tal qual Sterling Hayden, pode-se dizer que Ballard atravessava uma espécie de entressafra na carreira – o que o tornava uma opção viável para uma produção de baixo orçamento. No entanto, a relação entre Kubrick e o profissional foi conflituosa, pois o cineasta insistia em dar orientações precisas em relação a lentes, movimentos de câmera, luz e todas as nuances técnicas que envolvem o trabalho de um diretor de fotografia. Por mais que Kubrick fosse um estudioso obsessivo e viesse de filmes nos quais desempenhara tal função, ele era um rapaz que praticamente estava dando ordens a um homem de 54 anos. Vale dizer que Ballard havia trabalhado em nada menos que 50 filmes⁵⁵ antes de *O grande golpe*.

Um caso demonstra perfeitamente o domínio técnico, a complexidade de suas intenções visuais e a tensa relação estabelecida entre Kubrick e Lucien Ballard. Em determinada cena, seria filmado um *travelling* longo. Kubrick pegou o *viewfinder*⁵⁶, escolheu a lente 25mm e simulou o movimento inteiro. Ele, então, entregou o visor a Ballard, afirmando que seria uma bela tomada (LOBRUTTO, 1997). Kubrick foi se dedicar a alguma outra tarefa no *set* de filmagem e, alguns minutos depois, ao retornar, notou que a câmera estava ajustada a uma distância consideravelmente diferente daquela em que havia posicionado e questionou Ballard. O fotógrafo respondeu: “Bem, eu vou com

⁵⁵ Mesmo trabalhando desde 1930, o auge da carreira de Ballard, que se deu principalmente em suas colaborações com Sam Peckinpah, ainda estaria por acontecer, em filmes como *Pistoleiros do entardecer* (*Ride the high country* – EUA – 1962), *Meu ódio será sua herança* (*The wild bunch* – EUA – 1969) e *Os implacáveis* (*The getaway* – EUA – 1972). Ele também fotografou outros clássicos do *western*, como *Bravura indômita* (*True grit* – EUA – 1969), de Henry Hathaway, além de outros gêneros, como a comédia *Um convidado bem trapalhão* (*The party* – EUA – 1968), de Blake Edwards.

⁵⁶ O chamado *viewfinder* cinematográfico é o aparelho que permite ao diretor e ao diretor de fotografia observar a composição do enquadramento, a profundidade de campo e outras características da imagem, a partir dos diferentes visores disponíveis para utilização.

a 50mm, mas com uma distância a partir da qual você obterá o mesmo tamanho de imagem. Então está tudo do mesmo tamanho, mas eu prefiro trabalhar nessa distância. É um pouco mais fácil de iluminar e não vai fazer diferença nenhuma”. No entanto, como explica Alexander Singer a Lobrutto (1997, p. 119, 120):

Well, it's all the difference in the world. [...] As soon as you back up, you can hold the same image size, but the entire perspective changes. The trick of doing it with a wide-angle lens is you have a sense of intimacy with the set and the lines are more clearly defined and more powerful graphically – it's dynamic effect. It was a dynamic lens and a dynamic application of it. Lucien had simply dismissed that and assumed Stanley wouldn't know the difference or wouldn't care about the difference. You're talking about a man who, besides from being one of the reigning master of the time, is married to Merle Oberon and who looks like a beautifully dressed movie idol. Stanley looks like the Bronx kid who is still wiping his nose on his sleeve and looks all of eighteen, maybe.⁵⁷

Atento aos mínimos detalhes e disposto a manter suas ideias para a construção do filme, Kubrick ainda se revelava um profissional capaz de combinar extrema rigidez com uma calma e segurança inabaláveis. Singer continua:

Stanley looked up at Lucien Ballard and said, 'Lucien, either you move that camera and put it where it has to be to use a 25mm or get off this set and never come back'. There's a long silence and I'm waiting for Lucien to say the appropriate things in two or three languages to dismiss this young snottose, but no, he puts the camera where it has to be and there is never an argument about focal length and lenses again. To me it was a defining moment. I don't think Stanley did it causally and it cost him something, but it was done without hesitation. It was done calmly, unhysterically, and in deadly earnest. It marked the kind of control and icy nerve he brought to the job at the very beginning. (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 118)⁵⁸.

⁵⁷ “Bem, é toda a diferença do mundo. [...]. Assim que você recua a câmera, pode manter o tamanho da imagem, mas a perspectiva muda inteiramente. O truque de fazê-la com a lente grande angular é que você tem um senso de intimidade com o espaço e as linhas são mais claramente definidas e mais poderosas graficamente – é um efeito dinâmico. É uma lente dinâmica e uma aplicação dinâmica dela. Lucien simplesmente desconsiderou isso e supôs que Stanley não saberia a diferença ou simplesmente não se importaria com ela. Você está falando sobre um homem que, além de ser um dos mestres daquele tempo, era casado com Merle Oberon e cuja aparência era a de um ídolo de Hollywood. Stanley parecia um garoto do Bronx que ainda limpava o nariz nas mangas da camisa e parecia ter 18 anos” (tradução livre do autor).

⁵⁸ “Stanley olhou para Lucien Ballard e disse: ‘Lucien, ou você move aquela câmera e a coloca onde ela deve estar para que seja usada a lente 25mm ou dê o fora do set e não volte nunca mais’. Houve um longo silêncio e eu estava esperando Lucien dizer as coisas apropriadas em duas ou três línguas para acabar com aquele menino melequento, mas não, ele colocou a câmera aonde ela estava e nunca mais houve uma discussão sobre distância focal e lentes novamente. Para mim, este foi um momento definidor. Eu não acho que Stanley o fez casualmente e custou algo a ele, mas foi feito sem hesitação. Foi feito calmamente, sem histeria e de

De fato, para além de ilustrar a complexa dinâmica de trabalho entre Kubrick e Ballard, o relato é útil para deixar inequívoca a consciência técnica, formal e artística já amadurecida dentro do jovem cineasta:

Kubrick insisted do a 25mm lens for the panning and tracking shots, which give *The Killing* a powerful cinematic drive. In 1956, the 25mm was one of the widest motion picture lenses available. Ballard feared that moving the camera with this lens would cause distortion. Of course, it was the distortion and the heightening of reality that Kubrick was after. The daring tracking wide-angle shots make a bold statement throughout the film. (*apud* LOBRUTTO, 1997, p. 118)⁵⁹.

Kubrick sabia que tipo de construção visual seria engendrada no filme e desejava justamente os efeitos temidos por Ballard, que viriam a ser marca estilística fundamental de sua cinematografia: as grandes angulares produzindo uma visualidade marcante, cuja distorção (seja leve ou mais acentuada – dependendo, dentre outros fatores, da distância do ator da câmera) empresta às cenas certa desorientação muitas vezes contrastante com a composição obsessivamente simétrica e com uma *mise-en-scène* “realista” (entendida aqui do ponto de vista wellles/baziniano⁶⁰).

Adicionando a essa articulação a intensa e, a partir de *O grande golpe*, crescente preocupação com cada mínimo detalhe de seus filmes, tem-se a equação kubrickiana por excelência: se, por um lado, procura mergulhar o espectador na experiência audiovisual proposta pela ação dramática (seja um assalto a banco, um passeio por uma metrópole futurista ou por trincheiras da Primeira Guerra, uma viagem ao espaço, um retorno ao século XVIII, um treinamento militar, uma vivência sobrenatural num gigantesco hotel ou onírica numa Nova York contemporânea), sem medir esforços técnicos e de pesquisa

forma mortalmente séria. Isso marcou o tipo de controle e nervos de aço que trouxe para o seu trabalho desde o início” (tradução livre do autor).

⁵⁹ “Kubrick insistiu com a lente 25mm para as panorâmicas e *travellings*, o que dá ao filme um forte poder e unidade cinematográfica. Em 1956 as lentes 25mm eram as maiores disponíveis para a câmera que estava usando e uma das maiores para cinema. Ballard temeu que essas lentes iriam causar distorção. Claro, era a distorção e ampliação da realidade o que Kubrick justamente estava buscando. Os ousados *travellings* feitos com grande angular são especialmente marcantes no filme” (tradução livre do autor).

⁶⁰*Mise-en-scène* que se engendra a partir de relação realista com o espaço e o tempo através de recursos tais: movimentação de câmera, realização de tomadas longas contínuas, plano-sequência e profundidade de campo, bem como a articulação entre estes elementos. Isso constituía característica básica da *mise-en-scène* de Orson Welles, a qual o teórico André Bazin tomou como exemplo privilegiado de sua concepção realista do cinema.

(inclusive científica), por outro, compõe cenas marcantes que a todo o momento oferecem ao espectador a sensação de mistério, de irrealidade, de estranhamento. Como será visto em maiores detalhes, quando da análise da narrativa de *O grande golpe*, essa equação já está posta desde aquele momento.

3.2. *Film Noir / Caper Film*

Ainda que *O grande golpe* seja um filme ousado e singularmente moderno que, como boa parte da obra de Kubrick, transcende e redimensiona o próprio gênero a partir do qual foi construído – trata-se, como em sua obra anterior, de um *film noir*, mais precisamente de uma subdivisão do *film noir* denominada *caper film* – uma espécie de misto entre o *noir* e filme de gângster clássico:

[...] whose stories show instead the meticulous *control* of a group, mostly of men, that schemes to steal money or loot for the freedom it buys. Indeed, the caper film is the most direct expression of the need to have money, money to relieve an intolerable material circumstance or to buy pleasure. Each member of the group, often of disparate viewpoints and appearances, collaborates with other accomplices to form a collective enterprise that functions in this clear defiance of the civil order. The irony is, of course, in the dreams that have driven its members to the point of action, dreams often expressed in the idealized conventional happiness denied them in the very society now threatened by their actions. (DICKOS, 2002, p. 200, 201)⁶¹.

Um dos filmes síntese dessa vertente do *noir*, *O segredo das joias* (*The asphalt jungle* – EUA – 1950), de John Huston, é central para *O grande golpe* sob vários pontos de vista, a começar pelo fato de que o livro homônimo de Charles R. Burnett, no qual o filme se baseou, foi a clara inspiração para o próprio Lionel White na criação dos personagens e mesmo da trama de “*The clean break*”: personagem planeja um grande roubo enquanto está preso e, quando é solto, procura empreendê-lo, tendo como cúmplices criminosos “não usuais”; uma série de imprevistos atrapalharão o plano. Em verdade, do ponto de vista do

⁶¹ “[...] cujas histórias mostram o meticuloso controle de um grupo, em sua maioria de homens que planejam roubar dinheiro. De fato o *caper film* é a mais direta expressão da necessidade de ter dinheiro, dinheiro para aliviar uma intolerável circunstância material ou para comprar prazer. Cada membro do grupo, comumente de diferentes pontos de vista e aparências, colabora com outros cúmplices para formar uma empresa coletiva que funciona como um claro desafio à ordem civil. A ironia, é claro, que os sonhos que levam seus membros ao ponto da ação são sonhos que se expressam em uma felicidade convencional idealizada que lhes foi negada pela mesma sociedade que agora ameaça seus intentos” (tradução livre do autor).

enredo, a obra de White é mesmo uma revisita – o que difere é, a rigor, a estrutura narrativa de seu livro. Kubrick, por sua vez, gostava de *O segredo das joias* e a importância do mesmo para *O grande golpe* é evidente, a tal ponto que escolhera o mesmo protagonista da produção de 1950, Sterling Hayden, cujo personagem nos dois filmes é, inclusive, bastante parecido. Outro elemento de diálogo flagrante é o desfecho de *O grande golpe*, cuja inspiração também vem do filme de Huston.

Outro filme típico do *caper film* – e que Kubrick assistira – é *Rififi (Du rififi chez les hommes* – França – 1955), de Jules Dassin, cuja base do enredo é semelhante a das obras de Huston e de Kubrick. Ainda falando de referências fílmicas dentro do *film noir* (neste caso, não se trata de um *caper film*), outra produção importante como referência formal é *Cidade nua (Naked city* – EUA – 1948), também de Dassin, cuja singular respiração e atmosfera documental é articulada a uma trama ficcional de assassinato. Quando Baxter (1997) tenta dissecar o papel de cada um (Kubrick, White e Thompson) em *O grande golpe*, credita ao cineasta a adoção de certo ar documental vindo diretamente do jogo promovido por Dassin, em *Cidade nua*. No entanto, as duas principais referências de Kubrick presentes em seu filme são Orson Welles e Max Ophüls – cujas profundas implicações estéticas, conceituais e técnicas serão discutidas ainda neste capítulo.

Cabe comentar ainda sobre o título original de *O grande golpe: The killing* (que poderia ser livremente traduzido como “A matança”) dá ênfase a um momento de tiroteio no filme e não ao roubo propriamente dito – a ação principal – o que é uma escolha curiosa por parte da United Artists (que fez a sugestão). O título originário do projeto, “*Day of violence*” (*Dia de violência*), abarcaria ambas as ações, ainda que de maneira e com intensidade diferentes. Já o título do livro de Lionel White, “*The clean break*”, faz menção direta ao assalto, pois se trata de um termo que significa algo como “ação limpa” ou “ação perfeita”, ou seja, uma ação precisa, que não deixa pistas ou rastros. É o caminho seguido pelo título em português, que evidentemente enfatiza o roubo. É ainda relevante apontar que o título original faz menção a um acontecimento do qual o protagonista não participa diretamente – o que acaba se tornando mais um componente pouco usual do filme.

Já em relação ao *noir*, ao contrário da maioria dos filmes desta modalidade dramática, os personagens de *O grande golpe* são comuns e eventualmente até mesmo simpáticos, com motivações críveis e prosaicas, embora o espectador tenda a manter alguma distância emocional em relação a eles. Trata-se de uma das estratégias de Kubrick: uma dialética de aproximação e distanciamento na qual, se não nos relacionamos

emocionalmente com os personagens (mesmo com o protagonista), também nunca estamos alheios a eles – curiosamente, é a agilidade da narrativa (articulada com outros elementos) a responsável por manter o espectador sempre alerta, interessado ou excitado. Ou seja, se a estrutura de quebra-cabeças narrativo, em tese, dificultaria a aproximação do espectador, por ser um artifício percebido como tal – e, portanto resultando em certo distanciamento –, o que ocorre na verdade é o oposto: o espectador se aproxima ainda mais.

Essa aproximação não é nem puramente psicológica ou emocional – e, portanto oriunda da transparência ilusionista do cinema clássico – nem inteiramente formal, conceitual ou maneirista (como no cinema moderno ou contemporâneo). Há um híbrido construído com engenhosidade a partir, principalmente, de algumas características que se entrelaçam (e que serão esmiuçadas adiante): a não-linearidade da narrativa, o controle meticuloso da distribuição das informações, a importância e ambiguidade do narrador em *voice over*, a escalação e o trabalho com os atores e – ligado a esta última característica e elemento central e distintivo de *O grande golpe* – o meticuloso trabalho de *mise-en-scène*, ou seja, a maneira de colocar em cena os atores no espaço e construir a relação da câmera com os corpos e os espaços que eles coabitam com os objetos e a luz.

O ritmo de cena de *O grande golpe* é lento, construído quase sempre a partir de planos longos ou planos-sequência: há um investimento tanto na exploração do espaço (e a profundidade de campo é elemento chave neste intuito) quanto na duração estendida das cenas (e as possibilidades de *performance* dos atores que esta articulação permite). Além disso – e esta é uma forte herança de Kubrick como fotógrafo –, o filme tem construções de composição marcantes e precisas, já esteticamente amadurecidas e que serão encontradas ao longo de sua carreira, sendo algumas das obsessões de Kubrick: o gosto pela perspectiva central e pela simetria.

3.3. Narrativa não-linear

Embora seja apenas o terceiro longa-metragem de Kubrick, para Falsetto (2001), trata-se da experiência mais radical de narrativa não-linear de sua carreira⁶². Antes de tecer

⁶² Kubrick irá construir narrativas não-lineares – e não convencionais – em diversos de seus filmes: em *Lolita* (1962), a estrutura é também não-linear; em *2001* (1967), a narrativa é estruturada em blocos; em *O iluminado* (1980) e *De olhos bem fechados* (1999), está carregada de onirismo; em *Laranja mecânica* (1971) e *Nascido para matar* (1987), é dividida em dois blocos; em *Barry Lyndon*, tem estrutura ironicamente próxima à literária.

considerações sobre a maneira como a narrativa de *O grande golpe* é construída, faz-se necessário aqui um breve panorama acerca do percurso e maneiras com que as formas de fragmentação e/ou não-linearidade da narrativa se deram na História do Cinema até o contexto em que a obra analisada foi realizada.

Como se sabe, as experiências de fragmentação da linearidade narrativa e de pontos de vista datam, no mínimo, de meados da década de 1910, tendo em *Intolerância* (*Intolerance* – EUA – 1916), de D. W. Griffith, seu primeiro ponto de apoio sólido. Durante a década de 1920, as vanguardas francesas fizeram explodir os parâmetros lineares e mesmo lógicos da construção cinematográfica, a partir de experimentações das mais diversas e do cotejo do cinema com as artes plásticas, cujos exemplos mais conhecidos são *Entreato* (*Entr'acte* – França – 1924), de René Clair, *Um cão andaluz* (*Un chien andalou* – França – 1929) e *A idade do ouro* (*L'âge d'or* – França – 1930), ambos de Luis Buñuel.

Simultaneamente e em outra chave, o cinema de vanguarda soviético construía – tanto na teoria quanto na prática – uma nova concepção de cinema na qual a montagem marcava seu lugar privilegiado na criação cinematográfica, sendo pensada não a partir da ordenação linear dos acontecimentos, mas pela atração entre diversos outros elementos presentes no plano cinematográfico⁶³. Numa lógica de organização, a montagem seguia princípios dos mais diversos, mas sempre a partir de uma perspectiva dialética – e, portanto, muito mais próxima ao choque, à ruptura e ao conflito entre planos, tendo como resultado final narrativas descontínuas (em maior ou menor grau), o que se verifica em *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin* – URSS – 1925), *Outubro* (*Oktyabr* – URSS – 1928), de Eisenstein, *O homem da câmera* (*Chelovek s kino-apparatom* – URSS – 1929), de Dziga Vertov. Como já mencionado, Kubrick se interessava por essa perspectiva (algumas implicações deste interesse serão discutidas mais adiante).

No entanto, com a emergência do cinema sonoro, na década de 1930, e sua inerente carga realista já discutida por teóricos como Bazin (1991) e Kracauer (1997) – entre diversos outros fatores –, há uma reacomodação das narrativas ao paradigma clássico, o qual, ainda que se redesenhe com a incorporação do som, continua tendo na linearidade componente fundamental de sua construção (sendo aceitos apenas *flashbacks*⁶⁴). No

⁶³ Cf. EISENSTEIN, 1990.

⁶⁴ “Se o *flash-back*, enquanto perturbador profundo da cronologia, está ligado às formas narrativas modernas, o simples recuo ao passado utilizado por uma personagem narradora é um dispositivo tão antigo quanto a própria literatura” (NACACHE, 2012, p. 73). Bordwell (1985) ressalta, entretanto, que a utilização do *flashback* no cinema clássico era “estatisticamente limitada” (*apud* NACACHE, 2012, p. 75).

entanto, entre as exceções, está o filme *The power and the glory* (EUA – 1933), de William K. Howard, escrito por Preston Sturges, cuja estrutura não-linear, argumenta Pauline Kael (2000), serviu de base para *Cidadão Kane* (*Citizen Kane* – EUA – 1941) – este filme-acontecimento cuja múltipla importância e influência é difícil de ser mensurada ou resumida, mas que especificamente para o desenvolvimento de perspectivas modernas de narração é também central. Além de o filme de Orson Welles ser das maiores influências cinematográficas de Stanley Kubrick.

Em 1950, Akira Kurosawa lança o seminal *Rashomon* (*Raschômon* – Japão), cuja narrativa é estruturada a partir de *flashbacks* e variações de ponto de vista. No que tange ao exercício das narrações não-lineares, esta é basicamente a tradição com a qual *O grande golpe* dialogará – levando as possibilidades de utilização desta estratégia narrativa a um lugar ainda mais distante.

No filme de Kubrick, as ações são interpostas a partir de idas e vindas temporais e mudanças de pontos de vista, organizadas em sua maioria (há exceções) pela figura do narrador, em *voice over*, que funciona como uma espécie de “voz de Deus”: onisciente, ele narra as ações *a posteriori* (neste sentido, seguindo o modo habitual dos *film noir*), já conhecendo o destino dos personagens (assim como seus pensamentos). Com um tom de voz empostado, este narrador carrega consigo o imaginário dos locutores de cinejornais ao estilo “*March of time*”, o que dá a seu relato certa credibilidade *a priori*, reforçando seu tom de autoridade. Além disso, dentro deste jogo de aproximações e distanciamentos propostos, o narrador, figura narrativa à qual o público está habituado (sobretudo no *noir*), reforça a sensação de familiaridade tão importante para um filme formalmente tão ousado e arriscado quanto *O grande golpe*. No entanto, a figura do narrador é também envolta em ambiguidades, a começar pela indefinição de seu “lugar”: de onde se dá sua enunciação? Trata-se da voz do próprio Kubrick?⁶⁵ Ousando em relação à utilização clássica do narrador em *voice over* – que, em geral, esclarece o tempo e o lugar de onde enuncia – aqui, no limite, sua posição permanece sempre indefinida.

Aparentemente objetivo e preciso, o tom do narrador por vezes resvala na ironia e no desdém, o que acaba funcionando como comentários nas entrelinhas. Além disso, ele alterna indicações precisas de tempo: “Exatamente às 15h e 45min. de sábado da última semana de Setembro, Marvin Unger [...]”, com indicações mais imprecisas: “mais ou

⁶⁵ A voz do narrador, no sentido objetivo do termo, é do ator Art Gilmore.

menos uma hora antes do mesmo sábado à tarde, em outra parte da cidade, o policial Randy Kennan [...]”. Às vezes, faz afirmações com objetividade e confiança, em outras revela alguma dúvida: “Às 19 horas daquele mesmo dia... Johnny Clay, talvez a mais importante peça nesta trama inacabada”.

O narrador funciona como um importante artifício de controle das informações para o espectador – tarefa que divide com a própria instância narradora maior, pois nem mesmo ele tem o controle integral de todas as ações. Por exemplo, ao dizer que “às 7 horas da manhã, Johnny Clay começou o que poderia ser o último dia de sua vida”, o narrador está deliberadamente jogando com a expectativa do público, pois ele evidentemente *sabe* que Johnny não morrerá no desenrolar final dos fatos. O narrador, nesse caso, assume temporariamente o ponto de vista de Johnny, este sim, quem sabe, receoso em relação a seu destino.

Há ainda, em *O grande golpe*, outra questão importante no que diz respeito à atuação do narrador: apesar de exercer o papel de onisciência (ainda que não absoluta) e de ser aquele que detém o domínio da precisa cronologia das ações, como aponta Falsetto (2001), ele comete dois erros lógicos e fatuais. Erros que, se do ponto de vista do espectador e da compreensão da narrativa são irrelevantes – e mesmo imperceptíveis a um espectador menos atento –, do ponto de vista conceitual e mesmo filosófico são bastante significativos para que várias questões sejam levantadas, tanto sobre o próprio filme em questão quanto em relação ao tema central desta tese: de que maneira, a partir da articulação de todos os elementos técnicos, dramáticos e narrativos concernentes ao cinema, Kubrick constrói uma visão do homem e do mundo particular e somente possível em sua potência e alcance a partir da própria linguagem cinematográfica. Este assunto será retomado mais à frente para abordar a construção do estilo e *mise-en-scène* articulada no filme e todas as suas implicações, além de considerações sobre os aspectos modernos encerrados pelo terceiro longa de Stanley Kubrick.

Entretanto, é também interessante anotar que, articulados às singularidades narrativas do filme, há procedimentos notoriamente clássicos, como, por exemplo, a apresentação da maioria dos personagens e seus conflitos nos primeiros 15 minutos – ainda que de maneira não usual. Estratégia algo fundamental para a própria ousadia narrativa proposta, uma vez que o público já possui diversas informações, conhecendo as motivações dos personagens, além de algumas de suas características e singularidades – o que permite seguir a narrativa com interesse, mesmo com suas lacunas. Como dito, apesar

de estarem envolvidos em uma atividade evidentemente criminosa, os personagens são, em sua maioria, simpáticos, a começar pelo próprio protagonista. Além do profundo respeito, algo fundamental para qualquer líder de um grupo criminoso, por parte de quem o cerca, Johnny tem o carinho da noiva Fay – que lhe entrega verdadeira adoração – e do amigo Marvin Unger – que também lhe devota amizade e amor. Há, ainda, a rica relação com Maurice, cujo carinho por Johnny resvala no amor paternal. Mesmo personagens que, em geral, causariam certa abjeção por parte do espectador nunca são inteiramente detestáveis, como o agiota Leo, cujo humor e carisma contrabalanceiam a característica em si pouco empática de seu ofício.

3.4. Enredo e personagens

Considerando a natureza fragmentada temporal e espacialmente da narrativa de *O grande golpe*, torna-se necessário um resumo, em forma linear, dos principais acontecimentos do filme, de modo a facilitar o entendimento das reflexões e análises posteriores.⁶⁶

Johnny Clay, um ex-presidiário, organiza um roubo ao hipódromo no valor de dois milhões de dólares. Seus cúmplices são o caixa do hipódromo George Peaty, o *barman* Mike O'Reilly, o policial corrupto Randy Kennan e o contador alcoólatra Marvin Unger que financia a operação, além de ser um velho amigo de Johnny. Fay, noiva de Johnny, está preocupada, com medo de ele voltar à prisão, ao que ele tenta tranquilizá-la, dizendo-lhe que a recompensa vale o risco.

George precisa do dinheiro para tentar se satisfazer frente à sua narcisística e mal-humorada esposa Sherry – que o domina por completo. Ela está tendo um caso com o jovem gângster Val Cannon, para quem conta da participação do marido no roubo, com a intenção de que ele mate George para que fujam com a sua parte. Val, no entanto, quer todo o dinheiro do roubo. Descobrimos que a motivação de Mike é o fato de ele precisar de dinheiro para cuidar de sua esposa doente. Já Randy, apostador inveterado, precisa pagar dívidas de jogo ao agiota Leo.

Durante a reunião de planejamento dos detalhes do roubo no apartamento de Marvin Unger, eles flagram Sherry bisbilhotando. Johnny sabe que ela é uma vigarista e

⁶⁶ No anexo 1 (ao final do texto), encontra-se uma lista de personagens, com suas descrições e motivações principais, que podem auxiliar na compreensão da análise da narrativa.

que está apenas atrás de dinheiro e diz a ela para ficar quieta, pois terá uma soma considerável advinda da participação do marido – a quem, de toda forma, Johnny sabe que ela deparará sem qualquer piedade. No entanto, Sherry segue com o plano de Val de ficar com todo o dinheiro.

Johnny contrata Nikki Arane e Maurice Obouckhoff: um para atirar no cavalo Red Lightning durante a sétima corrida e o outro para começar uma briga no bar do hipódromo no início do mesmo páreo – o que marca o desenrolar da ação. Eles não dividirão o valor total do roubo e, sim, ganharão, respectivamente, 5.000 e 2.500 dólares pelos seus serviços.

A ação do roubo, no filme, é narrada sob vários pontos de vista. No começo da sétima corrida, Maurice inicia uma confusão no bar do hipódromo (onde Mike trabalha). Enquanto os guardas tentam contê-lo (inclusive os que estavam guardando o dinheiro também são chamados para ajudar), George, pelo lado de dentro, abre a porta que dá acesso à tesouraria e Johnny entra. Johnny pega o revólver que Mike havia plantado mais cedo em seu armário, coloca a máscara e rende os quatro funcionários do escritório. Johnny ordena que coloquem o dinheiro em uma grande sacola e a joga pela janela. Randy, que estava esperando lá embaixo, pega a sacola, dirige até o motel e a deixa no quarto que Johnny havia alugado especialmente para este fim. Johnny consegue, então, sair do hipódromo em meio ao pânico causado pelo tiro dado por Nikky em Red Lighting de um estacionamento externo. Nikky é morto pelo guarda do estacionamento ao tentar fugir.

Depois disso, George, Mike, Randy e Marvin esperam no apartamento pela chegada de Johnny com o dinheiro, quando são surpreendidos por Val Cannon e um cúmplice, que, armados, exigem saber onde está Johnny e quando o dinheiro chegará. George surge com um revólver e inicia um tiroteio no qual todos são mortos, à exceção dele próprio que, no entanto, sai bastante ferido. Ele vai atrás de Sherry – que esperava por Val e acaba admitindo sua traição. George mata Sherry e, em decorrência de seus ferimentos, morre em seguida. Ao chegar ao apartamento e notar que algo estava errado com os companheiros, Johnny transfere todo o dinheiro de sua bolsa para uma mala e segue até o aeroporto a fim de se encontrar com sua noiva para, juntos, deixarem a cidade. Mesmo já tendo comprado a passagem anteriormente e despachado o restante da bagagem, o fiscal não deixa que eles levem a mala (com o dinheiro) na bagagem de mão por ser grande demais. Sem opções e com o horário do voo se aproximando e a polícia à espreita, eles deixam a mala ser despachada.

Enquanto aguardam para embarcar, veem o carrinho que leva as malas frear bruscamente, a fim de evitar o atropelamento de um cachorrinho de uma madame que aguardava seu marido chegar. Com a freada, a mala cai ao chão e se abre. O dinheiro voa por toda a parte da pista. O casal chega a tentar fugir do aeroporto, mas, enquanto tentam encontrar um táxi, percebem que a polícia vem em sua direção. Johnny abdica de tentar correr e diz, por fim, “qual é a diferença?”.

3.5 - Análise

Diante do desafio analítico de abordar um filme cuja estrutura é tão singularmente fragmentada, optou-se por seguir a ordem em que as unidades de ação se sucedem e por dividi-las em blocos, cuja divisão seguiu o critério de considerar como um novo bloco cada intervenção do narrador que desloca a narrativa para outro tempo, lugar ou ambos. Contam-se, segundo esse critério, 22 blocos de ação⁶⁷, além da abertura que funciona como um prólogo e é também a cena dos créditos.

3.5.1. - Prólogo – Introdução / Sequência de créditos:

O primeiro plano do filme, desde já, apresenta uma dualidade cuja potência é importante para a força e a eficácia da narrativa. É uma tomada que traz consigo tanto uma forte respiração documental quanto certa estilização visual. Vemos, em plano conjunto, os bastidores do hipódromo: cavalos, jóqueis, agentes, funcionários e curiosos. O ponto de vista da câmera é o de alguém que observa com relativa distância (uma espécie de ponto de vista de um espectador curioso), numa angulação que favorece a ambiguidade realidade-ficção dominante nessa abertura. Reforçada pela trilha musical, cuja linha melódica tensa e orquestração imponente, ajuda a criar expectativa e tensão no espectador, chamando atenção para a iminência de algo que não será a simples contemplação dos bastidores de uma corrida.

⁶⁷ Há outras possibilidades de divisão. Falsetto (2001), por exemplo, embora não faça a análise contínua dos blocos, considera 35 deles, utilizando o critério da mudança de local onde a ação acontece (sem necessariamente haver intervenção do narrador – como aqui se optou).

A cena é iluminada por feixes de luz advinda das várias janelas do local (Figura 21), criando uma composição estilizada, em que as luzes recortam o espaço, contrastando claro e escuro e remontando imediatamente ao *film noir* – e à sequência logo após a projeção do cinejornal, em *Cidadão Kane* (com célebre fotografia de Gregg Toland – ver Figura 22). No entanto, o controle ensejado pela composição fotográfica é contrastado pela instabilidade da câmera, nunca inteiramente fixa e imóvel, dando à imagem componentes de urgência e instantaneidade típicos do documentário: afinal, estamos vendo, de fato, os bastidores de um hipódromo em um dia agitado, instantes antes de uma corrida importante acontecer. Como afirmado anteriormente, a inspiração para a construção de certa pulsação documental em uma obra iminentemente ficcional veio de *Cidade nua*, de Jules Dassin, cujas imagens documentais da cidade de Nova York se misturam às ficcionais, funcionando como um elemento potencializador da própria ação (Figura 23).



Figura 21: Cena de abertura - composição com feixes de luz (?) - Fonte: *O grande golpe* (1957).



Figura 22: Cena após a projeção do cinejornal: composição com feixes de luz - Fonte: *Cidadão Kane* (1941).



Figura 23: Composição com feixes de luz: Norah Larkin vaga pelas ruas - Fonte: *Blue Gardenia* (1953).

Vai-se, aos poucos, revelando o espaço, alternando-se os pontos de vista: no plano de abertura, a antessala onde se davam os preparativos (Figura 24A); no plano seguinte, a entrada na pista (Figura 24B); no terceiro, o ponto de vista do espectador da corrida – um plano geral da arquibancada com quase trinta segundos de duração (Figura 24C). Aqui, o plano geral da plateia mais alongado tem dois sentidos imediatos, quais sejam: reforçar o elemento documental da abertura e estabelecer um contraste entre a distante visão do espectador e o que de fato acontece lá embaixo, a partir de um corte seco entre este plano geral e o plano bastante próximo que o sucede, numa articulação que remete aos cortes diretos entre planos gerais e planos próximos tão ao gosto de Eisenstein (Figura 25A,B,C).



Figura 24 (A, B e C): Sequência de planos... - Fonte: *O grande golpe* (1957).



Figura 25 (A, B e C): Sequência de planos... - Fonte: *O Grande Golpe* (1957).

Aqui vale a menção a uma curiosa fala de Sterling Hayden a respeito de Kubrick: “Ele é como os documentaristas russos, que podiam organizar o mesmo material de cinco formas diferentes. Então, não importa muito o que o ator fez – Kubrick sabia o que fazer com aquilo” (BAXTER, 1997, p. 81, 82). Apesar da divertida imprecisão da fala de Hayden (afinal, os cineastas e teóricos soviéticos aos quais ele se refere não eram a rigor documentaristas), desde essa sequência de abertura, Kubrick demonstra um controle de ritmo e conceito de montagem perceptíveis⁶⁸. Além disso – e não se sabe se Hayden tinha conhecimento do fato –, Kubrick era admirador e estudioso das teorias de montagem da vanguarda soviética da década de 1920⁶⁹. No entanto, se essa matriz de cunho formalista também é agenciada em sua obra, no campo oposto, a encenação de Kubrick, de um modo geral, irá buscar nas médias e longas durações de cena e na exploração realista do espaço (seja cênico ou ‘real’) sua característica central de *mise-en-scène* – o que, neste sentido, aproxima-o de uma reflexão de cunho mais baziniano.

Ainda a respeito da alegada “qualidade documental” que estaria implícita a esse plano, vale lembrar um dos principais preceitos teóricos de André Bazin, balizadores de seu conceito de realismo. Em “Montagem Proibida”, o crítico e teórico francês reivindica a suma importância do respeito à unidade espacial, no que tange às escolhas de decupagem e montagem dos cineastas:

Quando o essencial de um acontecimento depende da presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada (BAZIN,1991,p.62).

Bazin, usando como exemplo o filme *A crina branca* (*Crin blanc: Le cheval sauvage* – França – 1953), de Albert Lamorisse, ressalta a importância do plano geral que “autorizaria” a montagem posterior por já ter inserido, de maneira inequívoca, os elementos essenciais à ação em um determinado espaço. Ele recusava com veemência uma

⁶⁸ Betty Steinberg foi contratada para oficialmente fazer a montagem, mas, segundo Harris, Kubrick foi o verdadeiro montador do filme “ele simplesmente dizia a ela onde as tomadas deveriam estar” (*apud* BAXTER 1997, p. 82).

⁶⁹ A título de ilustração, é conhecido o uso do célebre efeito Kuleshov em alguns dos filmes de Kubrick, tais quais: *Barry Lyndon*, *O iluminado*, *De olhos bem fechados*. Porém, seu mais notável uso se dá em *2001 – Uma odisseia no espaço*, com o personagem HAL 9000, cuja “expressão” é sempre a mesma – o que é óbvio, pois se trata de uma máquina, mas, a partir da articulação de montagem, HAL acaba por ganhar nuances até maiores que os próprios personagens humanos – uma suprema ironia de Kubrick somente permitida pelas possibilidades da técnica e da escritura cinematográficas.

“verdade” criada pela montagem a despeito da realidade espacial objetiva, sob pena da perda de toda a força e potência do relato. Tal falseamento distanciaria o cinema de sua vocação realista que, para o crítico francês, seria a vocação essencial do cinema: a “consecução no tempo da objetividade fotográfica”.

Nesse sentido, com o plano geral, Kubrick está “autorizado” a recortar a ação tanto quanto o desejar, pois a “verdade espacial” (BAZIN, 1991. p. 65) fora ali estabelecida *a priori*. Não por acaso, ao plano geral do ponto de vista da plateia, seguem-se outros mais curtos, nos quais a câmera já está dentro da pista, carregada na mão (a instabilidade é agora flagrante) e próxima aos corredores e cavalos.

Ao aproximar a encenação de Kubrick dos conceitos realistas de André Bazin (aproximação fundamental e que terá outros e importantes desdobramentos no percurso desta tese), escancara-se a dimensão essencialmente procedimental de tal conceito. Realismo, pois, não diz respeito necessariamente à realidade objetiva, mas à relação que se dá com as coisas e os espaços. Por essa razão, dois dos cineastas aos quais mais admirava e sob cujo trabalho mais se debruçou foram Charles Chaplin e Orson Welles⁷⁰ – essencialmente dois ficcionalistas que construía seus filmes, na maioria das vezes, em estúdios (tal qual Kubrick): o primeiro tendo como centro nevrálgico de sua *mise-en-scène* a brilhante exploração do plano fixo, enquanto no segundo isto se dá pela maneira com que elementos técnicos (movimentação de câmera, luz, lentes) se articulam a elementos de composição e linguagem (plano-sequência, profundidade de campo, perspectiva). Apesar de aparentemente antagônicos, nos dois casos tem-se na relação com o espaço o elemento central de análise. Ora, se Orson Welles é das influências fundamentais para Stanley Kubrick⁷¹ e, ao mesmo tempo, autor central da análise baziniana, a aproximação entre Kubrick e Bazin não é apenas justificável, mas necessária.

Além disso, é preciso levar em conta a origem de Kubrick como fotógrafo. Sabe-se que o cerne do argumento realista baziniano advém de sua célebre análise da fotografia como “o acontecimento mais importante das histórias das artes plásticas”, por livrá-la do “complexo de múmia” ao qual se via encalacrada desde os tempos do Egito antigo. A

⁷⁰ Há livros de André Bazin sobre ambos os cineastas.

⁷¹ Naturalmente, Welles foi uma referência crucial para incontáveis artistas, conforme afirma François Truffaut: “Acho que se pode dizer, sem exagero, que a partir de 1940 tudo que conta no cinema foi influenciado por *Cidadão Kane* ou *A regra do jogo* [*La règle du jeu* – França – 1939], assim como o cinema mudo foi modificado e estimulado por *O nascimento de uma nação* [*The birth of a nation* – EUA – 1915], de Griffith, *Loucuras de mulheres* [*Foolish Wives* – EUA – 1922], de Eric von Stroheim, e os filmes de três rolos de Charlie Chaplin” (TRUFFAUT, 2006, p. 135).

fotografia – e o cinema, em seguida – tomam para si essa ‘missão realista’, o que livrou de vez a pintura da tarefa da imitação, por permitir, pela primeira vez, o contato direto com o mundo “sem a interferência subjetiva do homem” – o que Bazin chama de “gênese automática”:

Essa gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatou a credulidade (BAZIN, 1991, p. 22).

Sendo, então, a “consecução no tempo da objetividade fotográfica”, o cinema teria também relação direta com o real em sua essência. Voltando ao cineasta, parece evidente que o Kubrick fotógrafo traz consigo esse fascínio pelas possibilidades da máquina (seja a câmera fotográfica ou cinematográfica) de desvelamento de potências e ambiguidades inerentes ao mundo sensível. Por essa razão é tão importante o seu trabalho de duração de cena e a maneira com que articula essa encenação realista com elementos outros de construção formal, muitas vezes perturbadores da própria ideia de realidade.

Retornando ao filme, se, antes, estávamos distantes do espetáculo, agora estamos dentro dele, sentindo sua pulsação, sua respiração. Os cavalos se posicionam para a largada e o apito que dá início à corrida interrompe a trilha extra-diegética de Fried para instaurar um breve momento de trilha sonora diegética: do início da corrida, vemos apenas o que a breve panorâmica que acompanha a largada até o início da reta permite. Um corte seco nos levará a outro espaço dentro do mesmo complexo.

3.5.2. - Bloco 1:

Em uma combinação de panorâmica e *travelling*, a câmera segue o personagem Marvin Unger pelos arredores dos guichês de apostas do hipódromo, enquanto ouvimos pela primeira vez a *voice over* do narrador dizendo: “*Exatamente às 15h e 45min. de sábado da última semana de setembro, Marvin Unger era, talvez, o único entre centenas de pessoas no hipódromo que não sentiu nenhuma emoção durante a corrida de número 5.*”

Ele era totalmente desinteressado em corridas de cavalo e durante toda sua vida desprezara qualquer tipo de aposta. Ainda assim, ele tinha uma aposta de cinco dólares para o vencedor em cada cavalo daquela quinta corrida. Ele sabia, claro, que esse peculiar sistema de apostas mais do que provavelmente resultaria em prejuízo. Mas ele não se importava... Afinal, ele pensou: 'o que seria uma perda de 20 ou 30 dólares em comparação com a vasta quantia efetivamente em jogo'?"

A utilização da figura da narração em *voice over*, como visto anteriormente, é, além de característica do *film noir*, presença marcante da obra de Kubrick (antes de *O grande golpe*, todos os seus filmes utilizam tal recurso, inclusive os curtas-metragens, e vários depois o farão, ainda que de diferentes formas, tonalidades e propósitos narrativos conceituais). Aqui o narrador é onisciente e fundamental para a organização da intrincada narrativa temporal e espacialmente fragmentada: é a instância que, a princípio, tem o conhecimento preciso de cada detalhe da ação, bem como o momento em que aconteceu. O narrador, pois, possui aparentemente o controle absoluto da narrativa (a primeira palavra que diz é, não por caso, *'exatamente'*), funcionando como um elo, um porto seguro para o espectador. Mas sua função e alcance no filme vão bastante além disso.

Como já afirmado aqui sobre toda a obra de Stanley Kubrick, *O grande golpe* é um filme que carrega e constrói uma densa reflexão sobre a impossibilidade do controle total da realidade pelo homem: ainda que dotado de inteligência, esta será sempre insuficiente e o homem ver-se-á a todo o tempo vítima da circunstância, do acaso, do imponderável, quando não vítima de si mesmo, pois, assim como é dotado de inteligência, é também dotado de desejos, emoções e sentimentos sobre os quais tem pouco ou nenhum controle e conhecimento. E, no universo de Kubrick, se o homem é capaz de grandes feitos industriais, científicos e intelectuais – tais quais planejar um roubo complexíssimo como é o caso aqui; atingir o ápice da carreira acadêmica (*Lolita*) ou profissional (*De olhos bem fechados*); ir ao espaço sideral (*2001 – Uma odisseia no espaço*); escrever romances (Jack Torrance – *O iluminado*); conceber e produzir sofisticados artefatos militares (*Doutor Fantástico*) –, o abismo sempre está muito mais próximo do que se imagina: basta um passo, um detalhe, um imprevisto, um ato inesperado fruto do acaso, da loucura, do desejo ou da cobiça humanos e tudo estará irremediavelmente em risco. Nesse sentido, o narrador carrega essa aura de perfeição, controle e onisciência e que, mesmo em sua posição confortável de narrar o acontecido, se vê vítima da inevitável condição errática do homem no mundo – assim como o próprio protagonista do filme.

Marvin Unger chega ao balcão do bar, onde pede uma bebida e conversa com o *bartender*. A câmera é posicionada perpendicularmente aos dois, como que em cima do balcão, em uma composição típica de Kubrick, na qual a proximidade dos atores à lente angular amplia seu tamanho em relação aos outros corpos e objetos, criando uma relação ambígua do espectador em relação a estes corpos: ao mesmo tempo em que estamos próximos a eles, há algo de estranho, de obtuso, de deformidade que causa estranheza (Figura 26). Trata-se de uma ambiguidade central para o diretor que tem na complexa dialética de aproximação e distanciamento do espectador em relação aos personagens, elemento decisivo do fascínio de seu cinema.



Figura 26: Marvin Unger encontra Mike O'Reilly - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Nessa mesma composição, Kubrick faz uso da profundidade de campo e mantém em foco dois personagens ao fundo, enquanto a ação se dá em primeiro plano. Mais uma vez, a presença welliesiana é inequívoca: a ação no segundo plano se relaciona visualmente com a do primeiro, criando elementos adicionais de construção dramática e cênica (tal qual Welles realizou a exaustão, em *Cidadão Kane*, por exemplo – Figura 27). Os personagens fingem ter uma conversa prosaica, porém, em meio a placitudes e com o cotovelo apoiado sobre um pedaço de papel, o *bartender* lhe dá uma orientação: “coloque uma aposta de cinco dólares no vencedor, ao lado do guichê específico a estas apostas”; não sem antes recolher o *ticket* de apostas, no qual podemos ver (via plano-detalle) um endereço escrito. A “presença” dos corpos no centro da composição cria um elemento de tensão, pois reforça a ideia de que os dois estão a tramar algo visivelmente errado no meio de diversas pessoas. O plano, pois, visualmente já constrói a ideia de risco implícito à ação na qual estão

envolvidos. É também uma das diversas composições nas quais Kubrick lançará mão da perspectiva central⁷², característica formal nuclear das construções visuais kubrickianas⁷³.



Figura 27: Repórter fala ao telefone com garçom e Susan em foco - Fonte: *Cidadão Kane* (1941).

Unger, então, se afasta do balcão e aguarda. Segue-se um plano que remete aos de abertura, nos quais vemos a câmera acompanhando com agilidade o rápido desenvolvimento da prova, enquanto ouvimos o narrador da corrida descrever o que ocorre na pista. Voltamos a Unger que espera o resultado da corrida e escreve no bilhete vencedor o mesmo endereço que havíamos visto escrito no papel que dera ao *bartender*: “504W Olive App 4B 8.PM”. Enquanto Unger se aproxima do guichê, a câmera se afasta dele, dando ao espectador a noção do espaço e da dinâmica de funcionamento daquele universo (informações visuais importantes para a compreensão da dimensão da empreitada a ser realizada). Ouvimos novamente o narrador: “*Esperando o resultado da corrida ser declarado oficialmente, ele começou a se sentir como se ele tivesse tido muito efeito no resultado final da operação, como um único pedaço de um quebra-cabeças gigantesco para seu desígnio final pré-determinado. Só a soma dos fragmentos perdidos do quebra-cabeças poderia revelar se o quadro estava como ele achou que seria.*”.

Aqui há nova intervenção do narrador, cujo objetivo é inserir mais dados sobre a personalidade de Marvin Unger, ao mesmo tempo em que vai dando informações

⁷² A perspectiva de um ponto apresenta em sua composição apenas um ponto de fuga em direção à linha do horizonte. Em Kubrick, esse ponto de fuga, via de regra, é simetricamente centralizado.

⁷³ Cf. “*One eye perspective*” – um vídeo do cineasta Kogonada, publicado na internet em 2012, no qual ele reúne dezenas de tomadas de planos retirados de filmes de Stanley Kubrick, utilizando a perspectiva central de um ponto. Disponível em: <http://vimeo.com/48425421>

importantes para que o espectador conheça a lógica na qual ele será inserido: a menção a “quebra-cabeças” é muito significativa, pois, ao saber que o personagem é apenas “um único pedaço”, em alguma medida o espectador, além de se colocar ao lado dele, não se vê sozinho em seu desconhecimento do todo. Assim como a compreensão do todo será um quebra-cabeças para Marvin, será também para o espectador, e este sentimento de “cooperação” será mantido durante todo o filme, pois nem o público nem qualquer personagem terá individualmente todas as informações. Além disso, o roteiro sutilmente introduz aqui um componente dramaticamente muito importante para o desenrolar da trama: a insegurança de Marvin Unger.

Vemos, então, tanto Unger quanto o funcionário do guichê em primeiro plano: a ênfase dada no peculiar semblante do último já faz o espectador supor que ele também terá alguma importância na trama, mas a narrativa fragmentada de *O grande golpe* guarda nas suspensões de expectativa um elemento importante. Não será agora que o personagem de George Peatty será devidamente apresentado. Unger lhe dá o papel com o endereço e recebe outro do funcionário também com anotações, cujo conteúdo ainda não conhecemos. No entanto, se do ponto de vista da narrativa ainda não conhecemos o personagem, Kubrick, como lhe é característico, já constrói visualmente uma dupla metáfora em torno da ideia de prisão envolvendo tanto a dimensão do perigo objetivo ao qual o personagem está exposto quanto à própria maneira como que, em sua vida pessoal, se encontra absolutamente enclausurado em sua relação de devoção passiva à esposa (e neste sentido há mais a utilização de antecipação visual de um motivo dramático). (Figura 28).



Figura 28: Cena – Unger e Peatty trocam bilhetes - Fonte: *O grande golpe* (1957).

3.5.3. - Bloco 2:

O narrador informa: “*Em torno de uma hora mais cedo, naquela tarde de sábado em setembro, em outra parte da cidade, o policial de primeira classe Randy Kennan tinha questões pessoais a serem resolvidas.*”.

O plano começa do lado de fora do restaurante, onde vemos Randy saindo do carro. Sem cortes, a câmera o acompanha em sua entrada, bem como em todo o percurso até a mesa de fundo que ocupará. Novamente Kubrick estabelece uma encenação singular, recusando a decupagem tradicional e optando pela exploração da espacialidade e da duração. A cena tem a função de apresentar o personagem de Randy: inicialmente (pelo movimento de câmera mencionado), demonstrando sua intimidade com um espaço antagônico ao trabalho de um policial, mas, principalmente, expondo ao espectador sua fraqueza e seu conflito: hedonista e gastador, ele está devendo ao agiota Leo, cujas ameaças se camuflam por trás de seu humor sarcástico e irônico. Para a construção da dinâmica tensa entre os dois, Kubrick opta pelo uso preciso do campo/contracampo, reforçando o embate de forças pela fotografia marcadamente contrastada: a forte luz clara que emana do abajur se interpõe aos dois e reforça o contraste com o terno escuro de Randy e o claro de Leo, bem como com a quase penumbra do restante do espaço (Figura 29A e B). A grande sombra marcada de Randy, ao fundo, ajuda a reforçar a situação de temor a que é acometido. Ele diz a Leo que uma grande ação está por acontecer, mas que não pode contar detalhes. Ao mesmo tempo em que serve para tentar ganhar mais prazo para o pagamento da dívida, tal fala serve para não deixar dúvidas ao espectador: esse policial também fará parte da ação.



A



B

Figura 28 A e B: Campo/Contracampo: Randy Kennan e Leo - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Mas, possivelmente, a camada mais importante subjacente ao uso do campo/contracampo nessa cena – e em outras do filme – seja a sua dimensão discursiva. Em um filme em sua maioria articulado a partir de câmeras móveis, planos longos e composições em que os corpos estão implicados e relacionados entre si num mesmo espaço dentro do enquadramento, a escolha pelo campo/contracampo em momentos específicos não passa apenas pela sua funcionalidade narrativa. Traz consigo um desejo de certo embaraçamento da moral pelo uso autoconsciente e autorreflexivo do recurso. Em seu *Nossa música* (*Notre musique* – França / Suíça – 2004), filme no qual é ator e personagem ao mesmo tempo, Jean Luc-Godard problematiza o uso clássico do campo/contracampo, evidenciando sua dimensão política:

O Eu e o Outro, a existência do primeiro condicionada, necessariamente, à presença do segundo. O campo e o contracampo, verbalizados e visualizados por Godard durante a aula de cinema em que, alternando fotografias de judeus e de palestinos, desnuda a base estruturante da narrativa clássica a fim de apresentá-la não somente como dispositivo ideológico de negação da alteridade, mas também enquanto ponto de partida para a descoberta da mesma, através da identificação e da resistência ao discurso homogeneizante (ALMEIDA – Revista Contracampo, Nº. 64)⁷⁴.

Na mesma cena mencionada, Godard utiliza como exemplo fotos de planos dos atores Cary Grant e Rosalind Russell, em *Jejum de amor* (*His girl friday* – EUA – 1940), de Howard Hawks, às quais superpõe, mostrando como Hawks “não compreende a diferença entre um homem e uma mulher” (Figura 29). Ora, a intenção de Godard é aqui menos a de criticar Hawks⁷⁵ e mais a de apontar os elementos políticos, ideológicos e morais inerentes à linguagem (especificamente aqui ao modo clássico da narrativa cinematográfica).

⁷⁴ Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/64/notremusique.htm>

⁷⁵ Até porque Jean-Luc Godard (1930-) é notoriamente um dos maiores admiradores do diretor norte-americano, tendo sido o nome de Hawks (1896-1977) central na famosa corrente hitchcock-hawksiana da *Cahiers du Cinéma*, que defendia a ambos apaixonadamente, como exemplos maiores do “autor cinematográfico”, noção fundamental da famosa “Política dos Autores”. Aqui, Godard reflete essencialmente sobre os aspectos ideológicos, políticos e morais implícitos ao modo clássico de narrativa. A escolha por Howard Hawks adiciona a isso uma dupla ironia/provocação bem a seu estilo: por um lado a si mesmo e, por outro, ao próprio universo de Hawks, no qual a relação homem-mulher é questão importante.



Figura 29: Aula Godard Campo/Contracampo - Fonte: *Nossa música* (2004).

Kubrick parece estar interessado exatamente nessa força homogeneizante para, de certa forma, fazer com que forças aparentemente opostas se embaracem. A rigor, de um lado da mesa temos o policial (o ‘mocinho’, o “bem”) e de outro o agiota (o ‘bandido’, o “mal”). No entanto, Randy é um *bon vivant*, viciado em jogo, que está em apuros e devendo a um agiota. Constrói-se uma relação ambivalente com Randy, pois, se por um lado, ele apresenta seu lado corrupto, nesse mesmo movimento mostra também seu lado humano (viciado, endividado e sempre tendendo ao erro). Assim, o personagem de Leo é também resignificado, pois é ele – logo um agiota – quem irá humanizar seu credor. Com Leo, o espectador descobre que, apesar de um policial corrupto, Randy não é “de todo mal”; afinal, como ele próprio diz, “*todos nós temos problemas*”. O campo/contracampo, pois, edifica visualmente essa profusão de ambivalências, construindo simbolicamente um só personagem a partir dos dois: Randy e Leo funcionando como positivo e negativo e vice-versa.

Dessa maneira, Stanley Kubrick constrói visualmente uma reflexão de dimensões tanto políticas quanto filosóficas, que retornaria de diferentes formas ao longo de sua obra. No Capítulo 4 será abordado, a partir da análise de *Glória feita de sangue*, o pensamento de Kubrick acerca das instituições operacionalizado pela *mise-en-scène*, mas, desde já, ao construir uma cena na qual um policial e um agiota se equivalem, tal perspectiva já está colocada de forma pungente. Para se restringir apenas à instituição policial, deve-se lembrar dos personagens de *Laranja mecânica* (*A clockwork orange* – EUA / Reino Unido – 1971), Dim (Warren Clarke) e Georgie (James Marcus), antes colegas de Alex (Malcolm McDowell), em suas incursões pela prática da “ultraviolência” – agindo, portanto, como criminosos – e depois, já policiais, sendo algozes do próprio protagonista do filme.

Ainda, a título de exemplificação da ideia aqui discutida, vale um rápido comentário acerca do uso análogo do campo e contracampo, não por acaso em um filme que gira em torno de um grande assalto minuciosamente planejado que acaba por fracassar, em razão da impossibilidade do controle absoluto das variáveis – sobretudo emocionais – em jogo no palco da vida humana. Em *Fogo contra fogo* (*Heat* – EUA – 1995), de Michael Mann – não por caso um filme que pode ser considerado um dos herdeiros de *O grande golpe* (menos pela estrutura narrativa e mais pela visão de mundo por ambos engendrada e a maneira com que se expressa cinematicamente) –, Robert de Niro interpreta o bandido e Al Pacino o policial cuja função é caçá-lo. Em uma cena antológica que funciona como síntese de uma operação processada durante todo o filme, ambos se sentam frente a frente e se encontram em um bar para conversar (Figura 30 A e B). Mann utiliza o campo e contracampo precisamente com o intuito de realizar essa operação subterrânea de entrelaçamento positivo-negativo analisada aqui, em *O grande golpe*: os personagens de De Niro e Pacino são, em verdade, um só, ainda que separados por quadros teoricamente diferentes.



Figura 30: Diálogo Al Pacino e Robert De Niro - Fonte: *Fogo contra fogo* (1995).

Em *O grande golpe*, a cena é também interessante como exemplo da maneira como Kubrick trabalha ao mesmo tempo agilidade e fragmentação, por um lado, e unidade e coesão, por outro: diversas cenas (e essa é um exemplo) funcionam tanto integradas à narrativa quanto apresentam interesse, ritmo e tonalidade próprios (outro exemplo serão as cenas entre o casal Peatty, a seguir). Assim, do mesmo modo com que a narrativa se move com fluência, há também blocos de respiro em que relações mais densas e nuançadas podem ser desenvolvidas entre a encenação e o público.

3.5.4. - Bloco 3:

Enquanto o narrador introduz a cena: “Às 19 horas daquele mesmo dia, Johnny Clay, talvez o mais importante fio desta trama inacabada, avança em seu desígnio”, há um plano aproximado de uma garrafa, em que a câmera se ergue e vemos Johnny Clay, que andarรก por toda a extensão do apartamento onde se encontra, sendo acompanhado por um *travelling* longo que, mais uma vez, estabelece o espaço onde a aço se desenrolarรก sem recorrer a cortes. Mesmo em uma cena com espaço reduzido e em meio a diferentes objetos e móveis, a câmera atravessa os cmodos, seguindo o personagem que anda em direo a Fay, para quem ele relata detalhes da empreitada.

Aqui cabe comentar a influência do cineasta alemão Max Ophüls (1902-1957) que, em *O grande golpe*, é inequivocamente percebida e constitui, junto com Orson Welles, as duas principais bases referenciais para a encenao de Kubrick. Em verdade, cabe dizer que, como ressalta Krohn (2007), hรก uma diferença na maneira com que Kubrick lida com ambas as referências: enquanto a herança de Welles é tratada pelo cineasta como um desafio a ser superado em sua busca pela originalidade, em relao a Ophüls   “orgulhosamente assumida”. Em entrevista a Joseph Gelmis, fornecida em 1970 e publicada em *Interviews* (editado por Gene D. Philips em 2001, p. 104), Kubrick vai, inclusive, mais longe quando é perguntado sobre Ophüls, dizendo: “vi muitos grandes filmes naquele tempo no Museu de Arte Moderna (MOMA) e nas salas comuns, e eu aprendi de longe, muito mais vendo esses filmes do que lendo pesados volumes sobre estética filmica”. Um ano antes, falando a Alexander Walker, fora mais específico:

Eu amava seus movimentos de câmera extravagantes os quais pareciam ir adiante e adiante nos *sets* labirínticos... Eu não acho que Ophüls tenha recebido a apreciao crítica que merecia por seus filmes como *O prazer* [*Le plaisir* – França – 1952], *Desejos proibidos* [*Madame de...* – França / Itália – 1953] e *Conflitos de amor* [*La ronde* – França – 1950]. Quando eu fui para Munique em 1957 para fazer *Glória feita de sangue* no Geiseltasteig Studios, eu encontrei os tristes últimos restos de um grande cineasta – os dilapidados, quebrados e descamados *sets* que Ophüls usou naquele que acabou por ser seu último filme, *Lola Mont s* [França / Alemanha – 1955] (*apud* KROHN, 2007, p. 23).

Do ponto de vista prático, se o trabalho com a durao do plano e a profundidade de campo, em *O grande golpe*, remete a Welles, a fluidez e a constante movimentaco da câmera são heranças de Ophüls – que trabalhava o plano-sequência de forma constante em

seus filmes, com diferentes finalidades que vão muito além de mera característica de estilo, mas guardam consigo uma filosofia, uma forma de ver o mundo implícita à encenação:

No entanto, Ophüls prefere o *travelling* ao corte, visto que o movimento de câmera lhe permite indeterminar as pessoas do discurso, ao contrário do plano ponto-de-vista, que as separa. Em *O prazer*, a câmera primeiro acompanha Joséphine (Simone Simon), para em seguida, supostamente, assumir seu olhar enquanto ela sobe as escadas – mas as sombras nas paredes denunciam a falta de correspondência entre o corpo e a objetiva. Quando Francisco Ferdinando (John Lodge) recebe a esposa Sophie (Edwige Feuillère) no trem, em *De Mayerling à Sarajevo* [França – 1940], o ponto-de-vista se torna impessoal no momento em que o personagem avança de fora para dentro do quadro. Em *Desejos proibidos*, na cena de abertura, Louise de... (Danielle Darrieux) está dissociada da lente que a substituiria, impossibilitando distinguir se o monólogo ocorre de fato ou em pensamento. Em *Liebelei* [Alemanha – 1933], o plano estático que representa o olhar por trás das cortinas transforma-se no *travelling* que avança sobre a platéia que assiste à peça (ALMEIDA, 2008).⁷⁶

Ora, essa indeterminação do discurso constitui característica básica de *O grande golpe* e nele se opera de diferentes maneiras – conforme visto aqui. Outra aproximação necessária entre Kubrick e Ophüls, aliás, é a utilização da figura do narrador que, em Ophüls, costumeiramente (em *O Prazer*, por exemplo) interfere na história, não raro criando certa zona cinzenta – ou mesmo um vácuo – entre o que é dito pelo narrador e o que se dá na tela. Nesse sentido, chega-se a um elemento central tanto para a abordagem da relação Kubrick-Ophüls quanto para se tocar numa questão chave no cinema de Kubrick, desde já presente em *O grande golpe*: a indeterminação (resultante da constatação filosófica da impossibilidade do absoluto), levando à instauração do discurso indireto livre e sua conseqüente autorreflexividade. Isso conduz Kubrick (e também Ophüls), nesse sentido, ao coração do cinema moderno, tal qual o concebe Pasolini (1972). Assim definem o “indireto livre” Jacques Aumont e Michel Marie, em seu “Dicionário teórico e crítico de cinema”:

Forma estilística que caracteriza uma obra (ou um fragmento de obra) na qual o autor coloca na boca de uma personagem seus próprios pensamentos e experiências. Essa forma foi comentada, a propósito da literatura italiana, por Pier Paolo Pasolini (1972), que a distinguiu, notadamente, do monólogo interior, insistindo no fato de que o discurso indireto livre impõe ao autor respeitar uma certa verossimilhança

⁷⁶ Revista *Eletônica Dicta*, disponível em: <http://www.dicta.com.br/edicoes/edicao-1/max-meu-amor/>

linguística na personagem (notadamente, no caso em que esta não pertence à mesma classe social e não pode, portanto, se exprimir como ele). Com o nome de "plano subjetivo indireto livre", que é a tradução dessa noção no terreno cinematográfico, Pasolini designou uma tomada de cena que, através da visão de uma personagem, exprime o ponto de vista do autor; essa forma é, para ele, característica do "cinema de poesia". Gilles Deleuze (1983) comenta tal afirmação e vê no plano "subjetivo indireto livre" uma das formas possíveis da imagem-percepção (aquela em que "ela reflete seu conteúdo em uma consciência-câmera tornada autônoma"). (AUMONT & MARIE, 2003, p. 167).

Retomando, pois, o texto de Paulo Ricardo de Almeida (2008), percebe-se que:

Ophüls trabalha com a confusão dos pontos-de-vista para instaurar o discurso indireto livre na narrativa: adaptou Arthur Schnitzler (*Liebelei e La ronde*) e Stefan Zweig (*Carta de uma desconhecida*). Para o cineasta, importantes são os afetos despertados nos personagens; as impressões que eles nutrem pelo que lhes ocorre; a tirania do passado sobre o presente; sonhos de relacionamentos que se desfazem; acasos contra os quais não há escapatória. Realidade, fantasia, encenação e farsa que se misturam nas heroínas ophülsianas... (ALMEIDA, 2008).

O autor resume o cerne do profundo interesse de Kubrick acerca dos filmes de Max Ophüls (e, pode-se dizer, também dos de Welles), a complexidade da visão de mundo inerente à escolha da *mise-en-scène* e da enunciação: a busca técnico/artística (cinematográfica) pela compreensão de dimensões do "estar no mundo", aparentemente não alcançáveis por outras modalidades de discurso. A menção ao fato de o alemão ter adaptado Zweig e Schnitzler é especial e curiosamente valiosa aqui, uma vez que, após terem finalizado e lançado *O grande golpe*, por pouco Harris e Kubrick não adaptaram "*The burning secret*" (1913)⁷⁷, de Zweig. Além disso, como se sabe, o último filme de Stanley Kubrick, *De olhos bem fechados*, é uma adaptação de "*Breve romance de sonho*", de Schnitzler – talvez, o mais complexo filme de Kubrick do ponto de vista da indeterminação do discurso, juntamente com *O grande golpe*, e um dos mais ophülsianos sob este ponto de vista: quando se lembra da câmera que desliza no espaço na abertura do filme, acompanhando o casal William (Tom Cruise) e Alice (Nicole Kidman) Harford. O que ela procura? Talvez, "os afetos despertados pelos personagens" ou "as impressões que eles nutrem pelo que lhes ocorre" ou ainda "a tirania do passado sobre o presente", "sonhos de relacionamento que se desfazem", "acasos contra os quais não há escapatória". Ao

⁷⁷ As circunstâncias serão levantadas no próximo capítulo.

descrever o que interessa a Ophüls em seu cinema, Almeida parece descrever cada uma das questões encerradas em *De olhos bem fechados*, filme no qual se misturam “realidade, fantasia, encenação e farsa”.

Pela introdução do narrador, somada ao controle acerca das dimensões práticas e conceituais da ação demonstrado em sua fala a Fay, não há dúvidas de que o personagem Johnny (Sterling Hayden, o ator do elenco mais conhecido do público) seja o protagonista do filme, líder da empreitada (embora haja certa ambiguidade no uso da palavra “*talvez*” por parte do narrador, como já anotado anteriormente). Seguindo os movimentos de uma narrativa quase sempre não convencional, Kubrick opta por apresentar seu protagonista em um momento pouco usual – após já ter apresentado outros dois personagens. Clay explica o conceito geral da ação a Fay: tratam-se de, “*não-criminosos no sentido usual do termo*”, mas todos com problemas e pequenos pecados (como visto no caso do policial Randy Kennan). Pode-se, assim, deduzir que por serem pessoas “comuns”, não seriam posteriormente considerados suspeitos.

Johnny cita o exemplo de seu parceiro Unger, dono do apartamento onde está hospedado (e onde se desenrola a cena) e financiador da operação. “*Ele é um contador e trabalha na mesma companhia há 10 anos*”. Johnny, então, diz a Fay que seu erro até aquele momento fora ter ido atrás de “amendoins”, coisas pequenas, e completa dizendo que “*toda vez que for tentar a sorte, esteja certo de que as recompensas valem o risco, pois eles podem te pegar tão rápido por um roubo de dez dólares quanto por um de um milhão*”. Fay responde que não há necessidade de convencê-la, pois acredita nele, como sempre acreditara desde a infância. Assim, além de apresentado Johnny como protagonista e autor intelectual do roubo, também conhecemos um pouco de sua ética, bem como o tipo de relação que tem com Fay, uma namorada devota, dependente e apaixonada, mesmo durante os períodos em que Clay se encontrava preso: “*Você estava preso lá dentro e eu estava presa lá fora*”, ela diz.

O próprio enquadramento de Kubrick estabelece aqui essa dinâmica afetiva, ao acolher ambos os rostos no enquadramento, com Fay centralizada, em expressão de devoção, e Johnny à direita, com semblante mais sério e tenso (Figura 31). Ao ser perguntado sobre quando se verão de novo, Johnny responde: “*Sábado à noite. Nós estaremos no avião juntos*”. Ela deve reservar os *tickets* e informar ao escritório onde trabalha que irá embora para se casar. Nesse instante, Marvin Unger adentra o apartamento.



Figura 31: Cena Johnny e Fay - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Aqui começa a ser estabelecida a intrincada dinâmica da relação entre Johnny e Marvin. Quando este chega, encontra o casal se beijando, ao que dá as costas, visivelmente constrangido. Contemporizando, Johnny diz que estavam falando justamente sobre ele, ao que responde: “*Espero que algo agradável*”. Fay, então, diz a Marvin: “*ele estava me contando do amigo maravilhoso que você foi*”. A cena prossegue até que Fay deixa o apartamento, pedindo-lhe que tome conta de Johnny, ao que ele responde, olhando para o amigo: “*Não há nada que não faria por ele*” – uma frase em si ambivalente. Ainda que de maneira sutil, Kubrick começa aqui a criar certa dúvida em relação aos sentimentos de Marvin por Johnny, o que é reforçado pela *mise-en-scène* que joga com a posição dos corpos dentro do quadro, criando visualmente uma tensão entre ele e Fay que, posteriormente, será desvelada de maneira explícita por Marvin (Figura 32).



Figura 32: Marvin Unger, Fay e Johnny - Fonte: *O grande golpe* (1957).

3.5.5. - Bloco 4:

O narrador informa: “*Trinta minutos mais cedo, aproximadamente às 6h e 30min., Mike O’Reilly, o garçom do bar do hipódromo, chegou em casa*”.

Mike, a quem havíamos visto no Bloco 1 contracenando com Marvin Unger, é agora “oficialmente” apresentado. Ele entra em casa e chama por sua mulher Ruthie que dorme. Ele passa um lenço em sua testa. A câmera faz um movimento do corpo convalescente de Ruthie ao semblante carregado do marido, estabelecendo visualmente um nexos de responsabilidade. A câmera o segue até a janela. Preocupado, pega o papel com o endereço escrito (que tinha recebido de Unger, no Bloco 1). Em uma cena curta e eficaz, está estabelecida a motivação de Mike: sua mulher está doente e ele precisa do dinheiro (Figura 33 A, B e C). Pelo menos até o momento, é um personagem apresentado sem maiores ambiguidades. Essa foi uma cena substancial inserida por Jim Thompson e Kubrick, pois, no livro, o personagem tem uma filha chamada Patti que, nas palavras do personagem de Lionel White, “não passa de uma vagabunda” e Mike se sente culpado por não ter tido dinheiro para criá-la a contento. Aqui, a filha é suprimida.

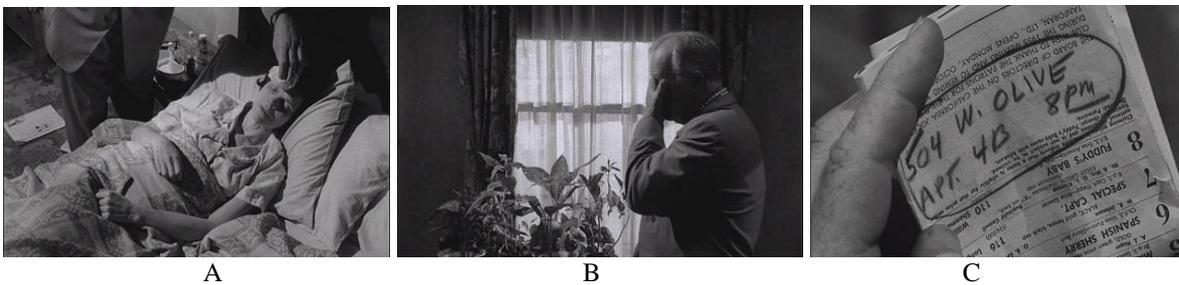


Figura 33 A, B e C: Mike e sua esposa doente - Fonte: *O grande golpe* (1957).

3.5.6. - Bloco 5:

Narrador: *Às 19h e 15min., naquela mesma noite, George Peatty, o caixa do hipódromo, chegou ao seu apartamento.*

A apresentação formal do personagem de George Peatty – a quem também havíamos visto na ação do Bloco 1 – bem como de sua dinâmica com a esposa Sherry é exemplo lapidário da *mise-en-scène* kubrickiana (em especial nesse momento de sua carreira): em uma tomada de quase dois minutos de duração, a câmera o acompanha desde a porta do apartamento, continuando quando ele se senta na cama ao lado da esposa, até

quando se levanta para preparar-lhe um drink e, finalmente, retornar à cama. Se já foi analisada a apurada relação entre a construção especial e a presença dos corpos e objetos na encenação de Kubrick, aqui é importante analisar o componente da atuação dentro desta construção cênica kubrickiana.

Ao se construir cenas de duração prolongada, privilegia-se a continuidade da ação dos atores, em detrimento de uma decupagem que os obriga a performar a cena aos poucos, criando, por vezes, dificuldades para a devida manutenção da continuidade dramática, do tônus, do ritmo. Por outro lado, a duração prolongada das tomadas cria um espaço cênico onde o ator poderá desenvolver-se corporal e dramaticamente sem constantes interrupções. Mais uma vez, cabe voltar às construções de cena de Orson Welles que comumente apostava na duração da tomada para construir um espaço dramático mais complexo onde se articulavam elementos do cenário, fotografia, profundidade de campo e movimentação de câmera. Vindo do teatro, Welles avançava ali sobre a dicotomia entre teatro e cinema⁷⁸, ao incorporar a este a dimensão da *performance* mais prolongada do ator, sem necessariamente implicar em perda das qualidades “cinematográficas” de sua construção. Não se trata de um simples plano geral que observa e registra uma encenação teatral em celuloide, mas de uma construção de cena que agencia diversos elementos específicos da técnica e da linguagem cinematográficas, associando-os à arte da atuação, de óbvia origem teatral, mas também apropriada pelo cinema e transformada por ele.

Se Welles foi capaz de articular seu DNA teatral dentro do cinema, reconfigurando o lugar e a *performance* do ator e o próprio modo de fazer cinema, Kubrick, cuja origem foi a fotografia, teve no próprio Welles seu inspirador. No entanto, a gênese fotográfica de Kubrick é também importante para que se possa entender como opera o processo de construção das atuações em seus filmes. Sendo a fotografia essencialmente a arte do instante, Kubrick nunca deixou de buscar este instante “perfeito” durante a filmagem de uma cena – e a sua obsessiva repetição de tomadas guarda relação íntima com esta busca. Para além do perfeccionismo técnico extremo e de eventuais transtornos obsessivos⁷⁹ por vezes atribuídos a Kubrick como forma de explicação para seu mitológico método de

⁷⁸ (Cf. OLIVEIRA JR., 2013).

⁷⁹ Embora não haja diagnósticos confirmados, o nome de Kubrick é comumente incluído em diversas listas do tipo “famosos que sofrem de transtorno obsessivo-compulsivo”. Sem valor científico, a curiosidade serve apenas para ilustrar mais uma das maneiras com que a figura mitológica de Kubrick ressoa no senso comum.

produção, há questões de ordem teórica e filosófica que devem ser levadas em conta na abordagem do mesmo.

Para começar, se, como apontado, de forma geral, o cinema de Kubrick lida com a dialética entre as potências e os limites da razão humana, de certo ponto de vista o processo do diretor é, ele próprio, expressão deste paradoxo. Controlador, racional e perfeccionista, Kubrick lança mão da repetição em busca de um momento diferente, inesperado, “mágico”, algo cuja potência – da ordem do indizível – se imponha de forma avassaladora e encerre a sua busca que pode durar, se necessário, mais de 100 tomadas (não nessa fase da carreira, diga-se, pois, apesar de já perfeccionista, ainda trabalhava com orçamentos modestos). É a busca do *acaso* pela *repetição*, da *mágica* pela *razão* e o controle – essencialmente um paradoxo, portanto.

Ainda que necessariamente mediado pela máquina, esse instante “mágico” só poderia ocorrer, então, entre humanos, pois se nos outros elementos cinematográficos se poderia, em tese, chegar à perfeição (luz, movimento de câmera, foco, som etc.), quando se trata do homem, algo sempre diferente pode acontecer, da ordem do indizível, de um lugar onde a razão (por mais que se busque) não alcança, mas que curiosamente só se chegaria através de seu uso virtuoso. Novamente, sob esse ângulo, Kubrick aparece, antes de tudo, como um jogador de xadrez. É comum grandes mestres e campeões mundiais afirmarem⁸⁰ que quando se chega ao auge de uma partida com altíssimo grau de dificuldade, um jogador diferenciado consegue enxergar caminhos não necessariamente de ordem puramente racional e matemática: um momento de forte intuição que se dá no instante, na relação entre os dois corpos que são, além de poderosas máquinas racionais, também humanos. A razão é, portanto, inerente e necessária ao homem para que possa buscar algo maior, mas esta busca passa pelo entendimento de seus próprios limites e da necessidade de ir além.

Esse tipo de tensão entre o maquínico e o mágico, entre o racional e o fantástico encontra-se na raiz de duas das teorias das mais importantes e famosas acerca das questões envolvendo o ator e a atuação em cinema, bem como sua relação com a câmera e o diretor. A ideia de *fotogenia*, de Jean Epstein, é definida por Ismail Xavier (1983, p. 180) como “palavra-chave que expressa seu sentimento de que há um aspecto poético no movimento

⁸⁰ “Esse é o elemento essencial que não pode ser medido por qualquer análise ou dispositivo, e eu acredito que está no coração do sucesso de todas as coisas: o poder da intuição e a habilidade para aproveitá-lo e usá-lo como um mestre” (KASPAROV, 2010, p. 244 – tradução livre do autor).

das coisas e dos seres que só ao cinema cabe revelar”. No entanto, ainda que o cinema possa desvelar esse aspecto, trata-se, para Epstein, de um momento fugidio, só alcançável através do domínio virtuoso de certas habilidades:

Ele pode ser curto, pois a fotogenia é um valor da ordem do segundo. Se ele for longo, não experimentarei um prazer contínuo. Paroxismos intermitentes me emocionam como picadas. Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro. É preciso, pois, admitir que ela é uma faísca e uma exceção que se dá como um abalo. Isto impõe uma decupagem mil vezes mais minuciosa do que a dos melhores filmes, mesmo os americanos. Uma dissecação. O rosto que se prepara para o riso é mais bonito que o próprio riso (EPSTEIN in XAVIER, 1983, p. 278).

Em outros momentos, no entanto, além de refletir sobre a oposição ser/perfomar – que é retomada por Robert Bresson – adiciona características metafísicas e irracionais ao cinematógrafo:

Não haverá mais atores, mas sim homens escrupulosamente vivos. O gesto pode ser belo, mas a semente de pensamento do qual ele escapa é mais importante. O cinema sorratamente radiografa, descasca você até os miolos, até a ideia mais sincera que você exhibe. Representar não é viver. É preciso ser. Na tela, todo mundo está a nu, de uma nudez nova. As intenções são lidas, e pela primeira vez, evangelho! As intenções bastam nesta arte da boa vontade. Arte espírita. [...]

[...]

Reconheçamos que o cinematógrafo é, de fato, uma escola de irracionalismo, de romantismo e que, por isso, ele manifesta novamente características demoníacas, que, aliás, procedem diretamente do demonismo primordial da fotogenia do movimento. (EPSTEIN in XAVIER, 1983, p. 279 e 295).

Cineasta e teórico como Epstein, Bresson (a quem Kubrick também admirava), criou o incontornável conceito de *modelo*, o qual opõe ao conceito de *ator*, pois ele “não interpreta, ao contrário do ator; ele se contenta em ser ele mesmo diante da objetiva, que, por sua vez, o revela tal como ele é” (*apud* AUMONT & MARIE, 2003, p. 192). O cinematógrafo, então, teria o poder de desvelar verdades, substâncias e forças imanentes ao próprio ser que ali se coloca como modelo para o trabalho do cineasta que deve provocar sua ação – não encenada – continuamente até que se opere essa espécie de “mágica” a qual, ainda que não seja percebida, será fatalmente registrada pela câmera. Marcada pela dialética entre rigor metodológico e certa metafísica maquínica, parece inevitável cotejar a

maneira com que Kubrick operava com alguns aspectos de ambas as perspectivas. Bresson chega a dizer, sobre os modelos: “entre eles e eu, trocas telepáticas, adivinhação” (*apud Notas do Cinematógrafo*, ano, p. 18), assim como indica, noutro momento, a necessidade de um estudo criterioso e racional do material recolhido pela câmera “submetido em seguida a seu estudo” (p. 30).

Isso leva de volta a Kubrick que, na mesa de montagem, estudava as tomadas, buscando não apenas aquela “melhor” ou “mais forte”, mas combinações entre tomadas (quando possível). Outro componente importante é que Kubrick declarou diversas vezes que não pensava um plano inteiramente antes de ver a dinâmica dos atores e, sim, o contrário, ou seja, ele ensaiava a cena algumas vezes para entender a dinâmica e as forças em jogo entre os atores e o espaço e, aí sim, pensava em como filmá-la. Assim, em Kubrick, os atores não estão em função do quadro, mas o quadro em função dos atores. De toda maneira, em seu jogo com os atores mediado pela câmera, seja buscando o instante (que, na concepção de Kierkegaard, seria fruto da tensão entre o tempo e a eternidade), ou essa “substância” a que se refere Bresson, ou mesmo a fotogenia de Epstein; o fato é que há essa constante busca pelo “algo mais”, sobretudo em suas construções de *mise-en-scène* mais tributárias da herança welliesiana (como é o caso aqui de *O grande golpe*, esse “algo” se dá na duração e a partir da dinâmica entre diretor e ator mediada pela máquina).

Antes de voltar à análise, é importante acrescentar que, apesar dessa matriz welliesiana aqui analisada e fortemente constituidora da cinemática kubrickiana, o diretor nova-iorquino comumente promove articulações em que encenações dessa natureza convivem com outras de natureza eminentemente formalista, promovendo uma conciliação entre matrizes aparentemente opostas. Tomando como rápido exemplo *Laranja mecânica*: ao mesmo tempo em que, no famoso plano de abertura, constrói sua potência a partir de minucioso jogo relacional entre composição, duração e movimento de câmera – que começa com um *close* de Alex e se afasta lentamente em *zoom out*, aos poucos meticulosamente inscrevendo outros corpos e objetos no enquadramento e revelando toda a dimensão do espaço no qual está presente toda essa matéria –, depois de passar sem cortes por todas as “alturas”, termina seu movimento de exploração/decupagem em um distante plano geral – exatamente o limite oposto ao célebre *close* que dá início ao filme (Figura 34 A a F).



Figura 34 (A a F): Fotogramas da cena de abertura – Zoom-out contínuo de *close* a plano geral
 - Fonte: *Laranja mecânica* (1971).

Em outro momento, Alex está em seu quarto e coloca a “Nona Sinfonia”, de Beethoven, para ouvir: tentando dar ao espectador a ampla dimensão sensorial e motora que o impacto da música causa ao personagem, que entra em um modo de verdadeiro gozo erótico-estético a partir da explosão das contradições pulsionais que constituem a essência da potência que comanda sua ação, Kubrick lança mão de uma montagem que faz colidir, com rapidez, planos curtos de diferentes naturezas: o rosto do próprio Alex, o pôster de Beethoven, a escultura de Jesus Cristo (que é totalmente picotada pela montagem), um quadro que representa uma mulher nua com as pernas abertas (e a cobra de estimação de Alex, cuja cabeça aponta para a vagina da mulher do quadro), uma mulher sendo morta por enforcamento, imagens de explosões, colisões, de cenas de batalhas vindas de outros filmes, além de imagens do próprio Alex com caninos avantajados e ensanguentados (emulando um vampiro). Kubrick usa elementos do próprio quarto do personagem, bem como outros externos ao filme, em uma montagem cujo ritmo é conduzido pela métrica musical da peça de Beethoven. Ou seja, nesse exemplo (Figura 35 A a M), Kubrick está dialogando diretamente com a tradição da vanguarda soviética, especialmente com Eisenstein, pois se trata de uma montagem que usa os planos não necessariamente apenas pelos símbolos inerentes, mas também pelas suas características físicas, materiais e cromáticas que, colocados em relação uns com os outros, resignificam o todo: o cineasta aqui é, antes, um compositor e um maestro, reordenando as notas (planos) a fim da criação de uma força (potência, ideia, conceito) que não estava presente em nenhum desses elementos separadamente (inclusive lançando mão da repetição). Tem-se, portanto, num

mesmo filme construções igualmente potentes e marcantes oriundas de escolas diametralmente opostas.

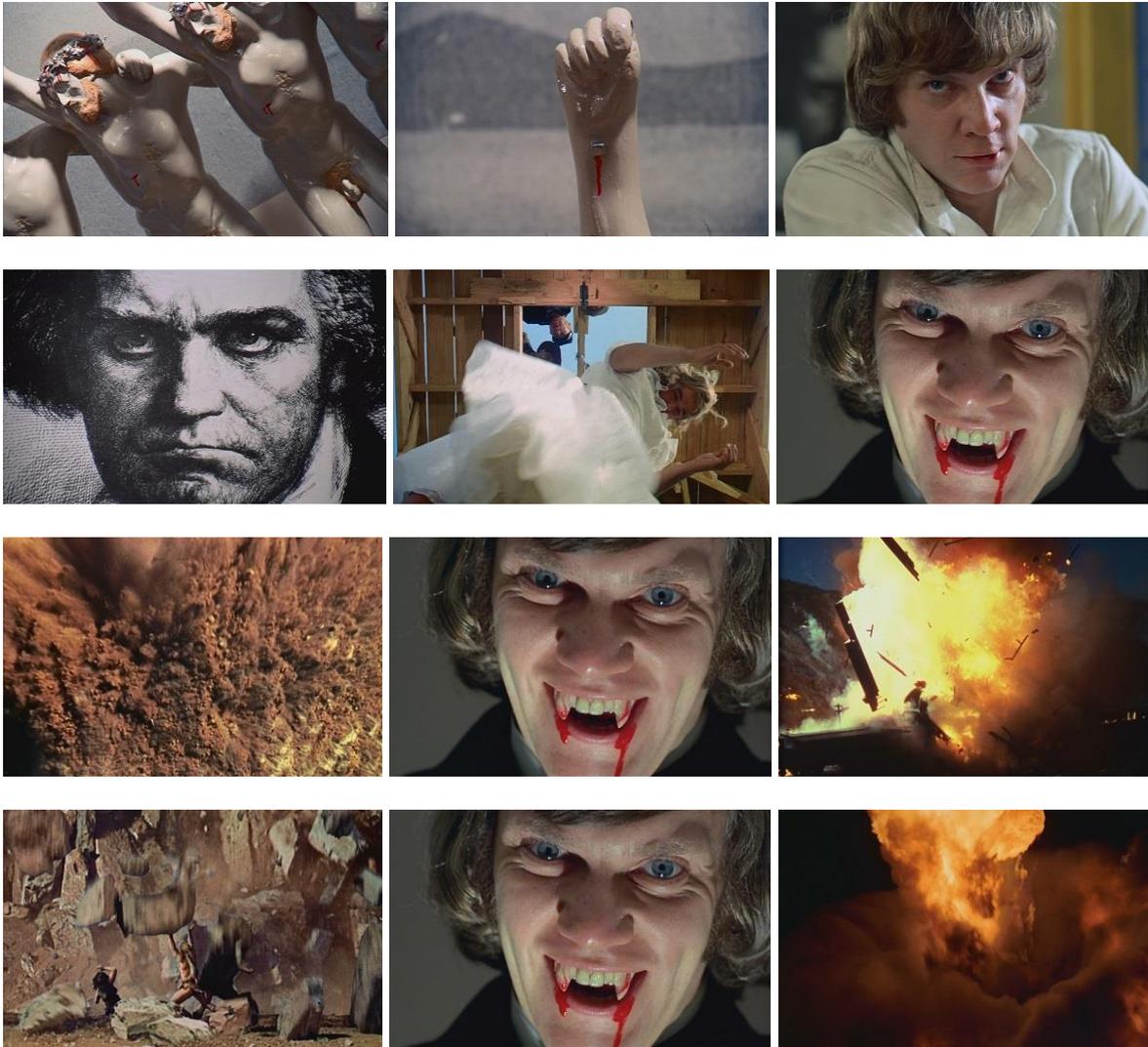


Figura 35 (A a M): Montagem à Eisenstein (na ordem de surgimento dos fotogramas - respeitada fielmente)
- Fonte: *Laranja mecânica* (1971).

Voltando à cena em questão de *O grande golpe*, tem-se a apresentação do casal George e Sherry Peatty, cuja relação é de completa submissão do homem à esposa. Na citada primeira tomada, George tenta pateticamente sensibilizar a mulher, contando-lhe que vira, na rua, um casal apaixonado, apenas para que ela o ridicularize de diferentes maneiras. Quase todo o restante da cena é também filmado em planos longos, nos quais Kubrick visualmente reitera a dinâmica e importância dessa relação para a trama. Sherry se mostra uma manipuladora fria e materialista, enquanto George fracassa, ao tentar fazer

frente às diversas humilhações a que é submetido em um espécie de sadomasoquismo verbal. A cena ocorre enquanto ouvimos como trilha musical um jazz insidioso, *cool*, que ao mesmo tempo em que reforça o clima *noir* do filme e da cena (ambivalência, dissimulação, manipulação), faz contraponto ao personagem de George (patético, inseguro, dependente), qual seja: o *uncool* por excelência.

Bem ao estilo meticuloso de Kubrick, há diversos elementos sutis do diálogo e da construção visual que constroem a base para que momentos posteriores funcionem com maior potência. Durante sua tentativa de contar o caso sobre o casal romântico que avistara, George comete um deslize e diz: “*Ela não era muito jovem. Devia ter mais ou menos sua idade*”. Sherry, que não demonstrava em mínimo interesse no relato e zombava do mesmo, reage (ainda que de forma *blasé*), dizendo com sarcasmo: “*você quer dizer uma velhinha senil, com o pé na cova?*”. Esse incômodo da antes impassível Sherry em relação a sua idade voltaria em forma de insegurança em relação a seu jovem amante. Em outro momento, eles se levantam da cama e a câmera os segue até a gaiola onde está um papagaio (cujos grunhidos são ouvidos enquanto conversam). Além de ser mais uma metáfora da ideia de prisão (como as grades do guichê onde George trabalha), o papagaio fará parte de um dos momentos chave do filme – outros detalhes dessa cena que antecipam simbólica e ironicamente o que está por acontecer na trama serão retomados mais adiante.

Como mencionado – uma característica que perpassa o filme, ainda que mais acentuada nessa cena –, o ritmo é lento e os planos são longos (a média de duração dos planos é de mais de 50 segundos⁸¹) e há um trabalho cuidadoso com a relação dos corpos dos atores no espaço, bem como com a angulação, a fim de criar, desde já pela *mise-en-scène*, ideias que serão dramaticamente trabalhadas no decorrer do filme.

Kubrick permite que haja muito espaço "vazio" em torno dos seus personagens, e os filma quase sempre num ângulo de baixo para cima. O resultado é uma diminuição dos personagens perante o ambiente que resulta num subconsciente sinal daquilo que ele cita no início como a inevitabilidade do fracasso. Ele cria ainda longos planos em movimento na apresentação dos personagens, filmados sempre com a lente 28 mm, a maior grande-angular disponível então, o que aumenta a sensação de estranheza e inferioridade. Já nos planos de ação, os cortes são mais rápidos, por vezes até inesperados. (VALENTE, *Contracampo*, Ed. 4).⁸²

⁸¹ Cf. FALSETTO (2001) – que faz uma análise minuciosa do tempo de duração das cenas de *O grande golpe* e dos filmes de Kubrick em geral.

⁸² Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/01-10/umcertokubrick.html>

Com o orgulho ferido, George acaba mencionando um grande evento que o tornará rico, apenas para ser massacrado pela esposa com perguntas de toda ordem, às quais acaba sucumbindo. Inábil para lidar com seus desejos, frustrações e fraquezas – assim como Humbert Humbert, em *Lolita*; o General George Broulard, em *Glória feita de sangue*; quase todos os personagens, em *Doutor Fantástico*; o recruta Pyle, em *Nascido para matar*; Jack Torrance, em *O iluminado*; ou Dr. William Harford, em *De olhos bem fechados* – George Peatty abre as portas para o próprio abismo. Não por acaso, Kubrick dedica tanta atenção à construção da *mise-en-scène* nessa cena (e para toda a relação do casal Peatty como um todo): o que é central tanto para o desenrolar de *O grande golpe* como será também uma espécie de metonímia da maneira pela qual Kubrick vê o homem em todo o restante de sua obra – qual seja, alguém que cedo ou tarde sucumbirá ao próprio universo desconhecido de suas próprias emoções e desejos. Mesmo havendo uma série de outros erros e imprevistos que também podem ser creditados ao fracasso da empreitada e ao seu fim trágico, o fato de George contar a Sherry sobre o assalto constitui o erro primordial.

Ainda, vale mencionar a maneira com que Kubrick constrói Sherry, a princípio, como um exemplo perfeito da *femme fatale*. Para Dickos (2002 p. 162), “três coisas motivam a *femme fatale*: a busca pelo sexo excitante, o desejo por riqueza e o poder que ela traz, e a necessidade de controlar a tudo e todos à sua volta”. Sherry tem essas motivações, embora, por outro lado, se afaste do arquétipo, ao se ver inteiramente entregue a seu jovem amante, em um tipo de envolvimento emocional muito improvável à típica frieza das *femme fatale*. É justamente esse um dos elementos trabalhados na cena seguinte.

Uma pequena fusão nos leva ao apartamento de Val Cannon (Vince Edwards), cuja campainha toca. É Sherry Peatty, de quem é amante. Em poucos segundos, é possível perceber a inversão da dinâmica da relação de Sherry com o marido: agora é ela a submissa, uma mulher mais velha insegura e facilmente manipulada pelo jovem macho alfa por quem está apaixonada. Sherry já não é mais a *femme fatale* impiedosa, ferina e hábil com as palavras que vimos massacrar o marido há alguns segundos atrás e, sim, uma insegura “moça” apaixonada (Figura 36A e B). Kubrick a enquadra próxima à câmera, o que ressalta o cuidadoso trabalho de composição facial e postura corporal da atriz (Marie Windsor): sem a necessidade dos diálogos, já sabemos que uma nova Sherry está diante de nós e outra dinâmica se instaura, o que, inclusive, é pontuado pela mudança da trilha

musical em relação à cena anterior: ao invés, do clima ironicamente *cool*, agora há a ênfase nas percussões, instaurando um ritmo mais sincopado, caloroso, arriscado. Ao contrário da cena anterior, agora a tensão é também de ordem sexual, ainda que não apenas.



A



B

Figura 36: Cenas de Sherry com George (A) e com Val (B) - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Se, no desespero e na insegurança, George conta à esposa sobre a sua participação no grande assalto, são sentimentos semelhantes que movem Sherry a contar toda a história a Val – além de dar a ele o papel que encontrara nas roupas do marido (onde está anotado o endereço da reunião). Não querendo perdê-lo, oferece a possibilidade de ele roubar a parte de George e ficarem juntos, afinal é um homem de “*dinheiro e mulheres*”, como a própria Sherry o definira há poucos instantes. Kubrick, aliás, insere o casal num quadro fechado que serve como um abrigo para ambos, criando visualmente uma efetiva conexão entre os dois. No entanto, Val é mais ambicioso que a amante e diz a ela que não se contentará em obter a parte de George. “*São amendoins quando comparados ao todo*”, diz. Val usa exatamente o termo utilizado por Johnny Clay em sua conversa com Fay, na qual diz que seu erro era ter se arriscado por “*amendoins*”. Ou seja, indiretamente Kubrick aproxima Johnny e Val Cannon – ambos seguem, nesse sentido, a mesma ética.

Um corte seco nos mostra Johnny Clay tirando um isqueiro como se fosse uma arma: a câmera acompanha o isqueiro que acenderá o cigarro de Mike O’Reilly. Logo veremos que estão à mesa, além dos dois, George Peatty, Marvin Unger e Randy Kennan. Os cinco protagonistas do golpe estão sentados à mesa, discutindo detalhes do assalto, sob a liderança de Johnny. A conversa se dá em meio a muita fumaça que é ressaltada pelos fortes feixes de luz usados por Kubrick para criar mais uma vez um cenário tipicamente *noir* (Figura 37).



Figura 37: Cena reunião – Johnny fala ao grupo - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Eles falam sobre a participação de dois outros homens os quais, à exceção do próprio Johnny, nenhum deles conhece. Johnny esclarece que considera essa forma mais apropriada e que ambos desempenharão funções as quais nenhum deles seria capaz: um para a função do rifle e o outro para começar uma briga no bar. George indaga sobre quanto ganharão. Johnny esclarece que eles não participarão da divisão, recebendo 7.500 dólares adicionais (5.000 para o atirador e 2.500 para o outro) para desempenhar funções específicas, sem terem conhecimento do plano como um todo.

Mesmo em uma cena na qual os cinco personagens estão em volta de uma mesa conversando (o que levaria à necessidade de uma decupagem mais fragmentada), Kubrick opta por poucos cortes, com ênfase na fala segura de Johnny e contracâmbios para seus colegas (há também eventuais planos abertos em *plongée*, que repõem a orientação espacial do espectador). No entanto, se vista mais detidamente, a decupagem constrói visualmente as divisões dramáticas em jogo com precisão: Marvin Unger, que se sente isolado do restante e tem insegurança em relação a sua participação no plano, não está no mesmo quadro de Randy, George e Mike. Os três, por sua vez, são enquadrados juntos. Quando não é enquadrado em um primeiro plano solitário, o único rosto com o qual Unger divide o enquadramento é o do Johnny, pois ele é seu único elo efetivo ali, mas, ainda assim, com o primeiro soberano e iluminado no centro do quadro, enquanto de Unger só vemos o perfil. Há, ainda, um plano que coloca todos os outros quatro em quadro, à exceção de Marvin (Figura 38 A a D).

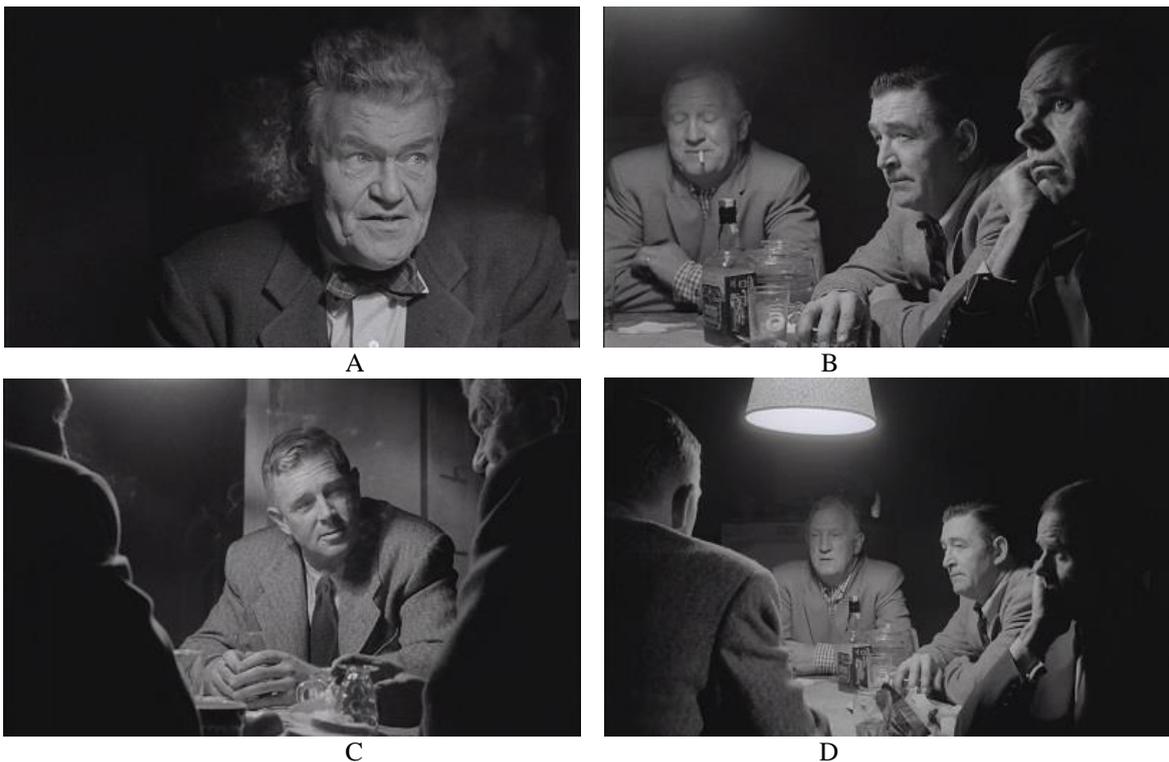


Figura 38 (A a D): Alguns fotogramas da reunião do grupo - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Eles ouvem atentamente o chefe dar ordens específicas, explicar minúcias do funcionamento do hipódromo e informar-lhes que, segundo seus cálculos, há dois milhões de dólares em jogo. Unger explicita certa culpa em não participar da ação propriamente dita, sendo apenas o financiador da empreitada, no que é censurado pelos outros – mais uma vez reiterando essa inconstância e insegurança do personagem.

Ouvem-se, então, batidas à porta. Todos ficam tensos. Johnny e Randy se levantam e vão verificar. Kubrick, entretanto, decide manter a câmera na mesa onde os outros três aguardam, deixando a ação principal no extracampo. A trilha sonora reforça o momento de suspense, pois ouvimos tanto os sons diegéticos da ação no extracampo – os quais tentamos decodificar – quanto a música não-diegética, que pontua a tensão do momento. Assim que Marvin, Mike e George decidem ir à sala ver o que ocorreu, a câmera os acompanha em um *travelling* longo que encontra Johnny com uma mulher desacordada nos braços. Johnny a joga no sofá e pergunta se algum dos presentes já a havia visto, ao que George responde: “É Sherry, minha esposa!”, ao mesmo tempo em que vemos um primeiro plano de Sherry.

Nervoso, Randy dá um soco em George, chamando-o de palhaço e acusando-o de ter contado tudo à esposa. Johnny pressiona George que nega ter dito qualquer coisa à

mulher. Ele diz que ela pode ter encontrado o bilhete em suas roupas e ter ido checar se ela estava traindo. Johnny manda George ir embora e deixá-lo a sós com Sherry. Ele reluta, mas não tem opção, sendo levado por Randy e Mikey para fora do prédio. Novamente a construção cênica é precisa: primeiro, um plano mais próximo no qual George está acuado entre Johnny, Randy e Mike, seguido de um plano conjunto em que o vemos rodeado por todos os cinco presentes. Em seguida, quando tenta se explicar a Johnny, está acuado pelo seu tamanho diminuto frente ao chefe – reforçado pela angulação de câmera e posição no enquadramento. Por fim, tem-se um plano conjunto no qual vemos Sherry (ainda “desacordada”) em primeiro plano e George sendo levado para fora do apartamento – em mais uma utilização dramática da profundidade de campo. Johnny pede para que Unger dê uma volta e o deixe sozinho com Sherry (Figura 39 A a D).



Figura 39 (A a D): Alguns fotogramas da cena em que Sherry é descoberta - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Estamos do lado de fora. Kubrick mostra os três (Mike, Randy e George) deixando o edifício e entrando no carro. A trilha sonora ressalta a iminência de algo, reforçando a expectativa do espectador em relação a uma provável aparição de Val, o amante. Nesse momento, Kubrick realiza um irônico movimento de câmera conhecido como chicote: logo após o carro partir com os três, a câmera desliza com rapidez para a direita até a porta do

prédio, mas, ao contrário do que suporia o espectador, o que vemos é Marvin Unger que, inicialmente, havia ficado com Johnny e Sherry, saindo do prédio. A câmera, em *travelling*, o acompanha em seu caminhar até que ele se detém ao encontrar Val estrategicamente posicionado dentro de um carro, com um comparsa a seu lado. Trata-se de um dos poucos momentos em que Kubrick constrói uma cena de matriz diretamente hitchcockiana, brincando deliberadamente com a expectativa do público.

A ação volta ao interior do apartamento, onde Sherry, já acordada, tenta ostensivamente seduzir Johnny, enquanto este tenta arrancar-lhe o que sabe. Ela repete o discurso de George, mas Johnny não só não acredita nela, como demonstra duramente conhecer o seu “tipo”. Se, anteriormente, vimos Sherry massacrar George com seus dons de dissimulação e repertório verbal, agora Sherry tem diante de si um verdadeiro embate. O diálogo entre os dois é repleto de malícia e sarcasmo. Quando Sherry diz ter ido ver se o marido a traía, Johnny ri com deboche e diz duvidar que ela realmente se preocupasse com isto. Ela, então, diz que ele ainda não a conhece bem, ao que ele responde: “*Eu te conheço como ninguém, sua pequena vagabunda. Você venderia a mãe por um pedaço de chocolate. Você tem um símbolo de dólar onde muitas mulheres tem um coração.*” Aqui, Johnny demonstra uma faceta áspera e uma crueldade que não havíamos visto antes: tomando o típico papel macho alfa do *film noir*, é experiente o suficiente para não se deixar levar pelo jogo dissimulado de sedução a que é submetido por Sherry que, no entanto, mesmo sendo descoberta, estando em posição claramente desprivilegiada e sendo duramente atacada, demonstra a frieza típica das *femmes fatales* (que são, em geral, imunes a ofensas morais), continuando seu jogo. Johnny lhe diz para ficar de bico quieto, pois só assim terá o dinheiro que tanto deseja. Pragmático, ele diz saber que George lhe dará o dinheiro inteiro e que ela lhe “*deixará apenas cinco centavos para fumar um cigarro*”, ao que Sherry, com sarcasmo extremo, responde: “*É claro que eu não deixaria George gastar dinheiro com cigarros*”. Por fim, não satisfeita, Sherry ainda tenta beijar Johnny que recusa a investida final.

Trata-se de uma cena importante que Kubrick filma lançando mão de um campo e contracampo que, ao mesmo tempo, dá ao embate uma boa dinâmica, ao promover em si certa equalização de estaturas morais, e reforça a proeminência de Johnny na situação, ao colocá-lo em um ângulo sempre superior. Pode-se refletir em que medida Johnny comete aí um erro de avaliação, ao confiar na racionalidade de Sherry: seu raciocínio toma como base uma constatação pragmática de que a mulher seja integralmente movida pelo

dinheiro, de modo que não fará nada que coloque em risco uma chance iminente de consegui-lo, sendo inteligente o suficiente para fazer a escolha ‘certa’. No entanto, o que Johnny não sabe é que há outros sentimentos movendo Sherry. Por sua vez, ainda que tenha tido fortes indícios de que Johnny não seria um bandido qualquer e que deveria, então, recuar, ela confia em Val a tal ponto que segue com o plano de ficarem com todo o dinheiro do roubo. Ambas as avaliações se mostrariam erradas.

Estamos de volta ao apartamento do casal Peatty, onde George se mostra ofendido com o tratamento dado a ele e à esposa pelos colegas. Sherry temporiza, mas ele se mostra disposto a desistir do roubo. Kubrick novamente opta por uma tomada longa, na qual a câmera acompanha George que anda inquieto pelo quarto, enquanto Sherry passa tranquilamente seus cremes. Trata-se de um dos planos mais longos do filme (com 2 minutos e 24 segundos de duração) e, mais uma vez, verifica-se um trabalho inventivo e meticuloso da *mise-en-scène*. O caminhar de George pelo quarto é a consecução física de sua instabilidade emocional, o que é reforçado pela câmera que o acompanha em seu movimento pendular: ora à direita ora à esquerda de Sherry que de novo o manipula com facilidade. A câmera, portanto, repercute na fisicalidade do espaço a conturbação interior do personagem que novamente se torna uma risível ‘marionete’ na mão da habilidosa ‘títere’ com quem é casado.

Em determinado momento, George lhe pergunta se Johnny tentara algo com ela quando ficaram sozinhos. Ela desconversa, dando a entender que tal pergunta seria absurda. Com facilidade, Sherry convence o marido a mudar de ideia, ao associar a sua participação a uma demonstração de amor por ela, mas ela vai mais longe: quer obter dele a informação a respeito do dia em que a ação ocorrerá. Porém, mesmo uma manipuladora profissional deve saber a hora de recuar (como Johnny havia lhe dito na cena anterior) e, naquele momento, percebera que já tinha obtido uma vitória ao convencê-lo a continuar no roubo e que, talvez, tivesse ido longe demais. Assim, interpreta a esposa amorosa e agradecida. Vale ressaltar, por fim, que mais uma vez Kubrick dedica atenção especial da *mise-en-scène* à dinâmica do casal.

Antes de passar ao bloco seguinte, é preciso salientar a considerável ausência do narrador nas últimas ações descritas. Depois de anunciar a cena na qual George chega ao apartamento, quando ele e Sherry são apresentados, ele simplesmente ignora *cinco* cenas – algumas delas bastante longas e todas elas especialmente representativas, quais sejam: Val e Sherry no apartamento do primeiro; a reunião do grupo no apartamento de Unger com a

chegada repentina de Sherry; a constatação de que Val estava à espreita na entrada do apartamento; o diálogo tenso entre Johnny e Sherry e, por fim, o retorno ao apartamento do casal Peatty. Como mencionado, é criada essa zona de indefinição em relação à instância narrativa, pois não se sabe exatamente a razão de o narrador não ter anunciado ou feito qualquer comentário a respeito de nenhuma dessas cenas. Pode-se assumir, no entanto, que sejam ações conhecidas por ele.

3.5.7. - Bloco 6:

Narrador: “*Três dias mais tarde, às 10h15min. de uma terça-feira de manhã, Johnny Clay iniciou os preparativos finais*”.

Johnny vai a um clube de xadrez procurar Maurice, a quem vemos dando palpites em um jogo de terceiros, demonstrando extrema habilidade na leitura das jogadas. Pelo seu modo de falar e as expressões utilizadas, nota-se sua origem soviética. Johnny irá chamá-lo para ser o homem que iniciará a briga necessária ao desenrolar do roubo. No entanto, antes de prosseguir no estudo da cena, vale pontuar a maneira com que Kubrick filma a entrada de Johnny no local – um diálogo explícito com Orson Welles. Em plano frontal, vemos o protagonista abrir a porta e caminhar em direção à lente, no entanto, a câmera se afasta, mostrando que o víamos pelo reflexo do espelho, encontrando o “verdadeiro” Johnny em outra posição: a câmera, portanto, estava perpendicular à porta de entrada, e não de frente para ela como aparentava (Figura 40). Um pequeno truque que diz muito respeito à essência intrinsecamente ambígua do cinema: trata-se, enfim, de um truque ou de algo verdadeiro? Ou ainda: um truque verdadeiro? Se a cena é curta, o potencial reflexivo da intertextualidade promovida por Kubrick é imenso e o gesto moderno funciona como uma espécie de senha de interpretação do que vem adiante na cena.

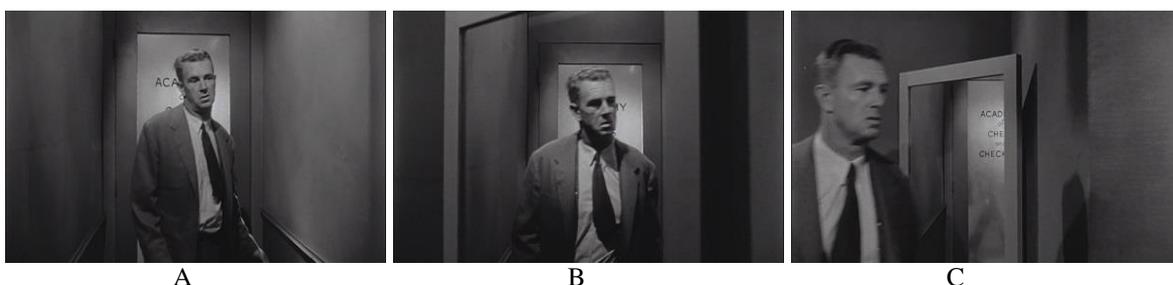


Figura 40 (A, B, C): Alguns fotogramas truque visual, Johnny. Fonte: *O grande golpe* (1956).

Em *Cidadão Kane* (como em diversos de seus filmes), Welles insistentemente inicia suas cenas com determinados artifícios técnicos ou de *mise-en-scène* que jogam com o binômio parecer/ser em diversos níveis e camadas, desde um jornal que esconde a presença de um outro personagem oculto no quadro até um movimento de câmera que revela um lugar diferente do aparente (ou mesmo as duas coisas). Um exemplo imediato seria a cena em que o Sr. Bernstein (Everett Sloane) lê um relatório para o Sr. Tatcher (George Coulouris) e o próprio Kane. Em plano único, a cena é aberta com Bernstein em primeiro plano lendo o relatório; um pequeno movimento denuncia a presença de uma segunda pessoa antes oculta no quadro (Tatcher) e, em seguida, uma voz em *off* adiciona uma terceira pessoa que adentra a composição a partir de um simples meneio de Bernstein, seguido de um pequeno movimento lateral da câmera.

Nessa mesma cena de *Cidadão Kane*, Welles faz um dos mais didáticos e inventivos usos da perspectiva relacionada à grande angular e à profundidade de campo – após ouvir a voz de Kane vinda do extracampo, ele ganha o quadro e começa a caminhar em direção ao parapeito da janela, enquanto conversa com seus dois interlocutores que estão em primeiro plano. Todos estão em foco. Enquanto se afasta da lente, Kane vai se tornando cada vez menor, até o momento em que chega ao parapeito e percebemos que estão na mesma altura. Em seguida, ele caminha de volta em direção à mesa (e à lente), de modo que sua figura vai aumentando de tamanho e se distorcendo conforme a própria característica ótica da grande angular (Figura 41). Welles, aqui, articula diversos elementos cinematográficos em uma mesma cena, redimensionando a dramaturgia pela encenação e questionando a própria natureza do cinema entre o real e a construção: eis o ponto de partida de todo cineasta norte-americano pós-Welles com alguma pretensão autoral – como foi precisamente o caso de Kubrick que absorveu suas lições com poucos, para também apontar novos caminhos ao cinema.



Figura 41: Profundidade de campo + perspectiva + grande angular - Fonte: *Cidadão Kane* (1941).

Voltando à cena de *O grande golpe*, apesar de sua aparente trivialidade, revela-se bastante relevante para o estudo da perspectiva filosófica engendrada pelo cinema de Kubrick. Ambos se sentam a uma mesa e se põem a conversar. Em diálogo filmado em campo e contracampo, Maurice demonstra carinho por Johnny e pergunta como foram os tempos de cadeia. Em seguida, inicia um discurso, dizendo que seu problema é que ele ainda não aprendera que ele deve ser como qualquer um. “*A perfeita mediocridade*”, diz ele. “*A individualidade é um monstro que precisa ser estrangulado*”. E continua: “*sempre pensei que o artista e o gângster são iguais aos olhos das massas. Eles são admirados e idolatrados como heróis, mas sempre há presente um desejo subconsciente de vê-los destruídos no auge de sua glória*”. Ao que Johnny responde: “*é... como se diz: ‘a vida é como uma xícara de chá’, não é?*”. Finalmente, Maurice conclui: “*Johnny, meu amigo, você nunca foi muito inteligente, mas eu te amo mesmo assim*”.

Aqui há uma série de ironias se entrecruzando. Maurice é, em si, um personagem curioso: uma mistura de intelectual comunista soviético e ex-lutador de luta livre, que agora é um enxadrista que ocasionalmente faz algumas lutas para sobreviver. De certa maneira, Maurice faz lembrar o próprio Kubrick: um artista e intelectual apaixonado, por exemplo, pelo boxe, além, claro, de ser um exímio enxadrista. A reflexão de Maurice parece, portanto, ser do próprio diretor. A aproximação do artista com o gângster (?) é, se levada ao limite, um tema profundamente kubrickiano, afinal, Kubrick constrói personagens que transitam entre a arte e o crime, o fascínio e o desprezo, a empatia e a repulsa: Clare Quilty (Peter Sellers), em *Lolita*; Dr. Strangelove (Peter Sellers), em *Doutor Fantástico*; HAL 9000, em *2001 – Uma odisseia no espaço*; Alex (Malcolm McDowell), em *Laranja mecânica*; Jack Torrance (Jack Nicholson), em *O iluminado*; o Sargento Hartman, em *Nascido Para Matar* – de alguma maneira, bandidos e artistas, virtuosos tão fascinantes quanto repulsivos. Convém lembrar o fascínio de Stanley Kubrick pela figura de Napoleão Bonaparte: personagem histórico que encerraria em si todas essas contradições. O espectador, da mesma maneira que se fascina com esses personagens, aguarda sua derrocada. De certa maneira, o cinema de Kubrick se desenvolve dentro dessa ambivalência.

Essa dimensão essencialmente autorreflexiva via presença discursiva direta do diretor/autor da cena é reforçada pelo fato de que Kubrick promoveu aqui uma consciente hibridização entre elementos ficcionais e reais: o lugar é uma reprodução do “Flea House”,

local que Kubrick frequentava em Nova York e onde, de fato, jogava xadrez com Kola Kwariani (que interpreta Maurice), seu amigo e único ator não profissional do filme, além de ser efetivamente um lutador de luta livre. Kubrick promove um grau de autonomia do discurso incomum, adicionando ainda mais um componente singular a um filme ousado em diversos pontos de sua articulação.

Porém, mesmo em um grau mais convencional de narrativa, ainda que o espectador não detecte a voz de Kubrick via Maurice, a reflexão proposta e sua relação com as decisões e o destino de Johnny no filme permanecem. Por que razão Johnny, afinal de contas, precisa tanto do dinheiro? Sabemos que este será, em tese, seu último roubo e que irá para Boston casar-se com Fay e “*ter uma vida normal*”. No entanto, o que o impedia de efetivamente tê-la? É razoável supor que uma pessoa com sua capacidade possa tranquilamente conseguir os meios necessários para tal. Na verdade, a Johnny não serve a “*perfeita mediocridade*” proposta pelo amigo: ele se considera especial (um artista) e, sendo assim, por definição, estaria destinado a algo maior. Ainda que ele tenha, como Sherry, algo de materialista, sua questão é de foro mais íntimo e está relacionada com sua natureza: roubar o hipódromo torna-se uma necessidade em si. Nesse sentido, ele encarna certo determinismo que combina com a forma com que Kubrick encara o homem: alguém refém de sua própria condição (para o bem e para o mal) e que, de alguma forma, não escapa ao que é em essência. Caso ele conseguisse se safar, não seria seu último roubo. Kubrick, em dado momento, declarou: “Eu tenho um pequeno fraco por criminosos e artistas – nenhum deles toma a vida como ela é.” (*apud* KAGAN, 2003, p. 81).

Na sequência da cena, há uma mudança de tom. A resposta de Johnny revela que ele nada compreende da reflexão do amigo, o que serve para quebrar o tom solene de meditação instaurado, criando humor a partir de certa ridicularização do protagonista. Em uma cena repleta de setas trocadas, há aqui mais uma cortante ironia: Johnny é o grande mentor intelectual do roubo que é a fonte motriz de toda a trama e está ali para contratar um brutamontes lutador de luta livre. No entanto, tem sua capacidade intelectual diminuída por esse mesmo personagem – que, como mencionado, pode ser lido como uma espécie de voz do próprio Kubrick. Maurice não admira Johnny, mas tem carinho por ele. Eis o que parece ser a relação de Kubrick com seu protagonista. Maurice, por fim, aceita o serviço, mas não sem antes tentar trocar os 2.500 dólares de seu pagamento por uma parte da divisão dos lucros de uma empreitada da qual nada sabe, pois Johnny se recusara a contar, assim como recusa a contraproposta.

O mesmo se dá com Nikki Arcane, a quem Johnny procura, em seguida, para o serviço que consistirá em atirar em um cavalo com um rifle, de um carro parado em um estacionamento com visão aberta para o hipódromo. Tal como Maurice, ele somente conhece a sua parte no esquema, recebendo pela função específica a ser desempenhada. Kubrick filma a cena iniciando com um plano em que vemos tiros atingindo com precisão seus alvos de treino. Vamos, então, para Johnny e Nikky, cuja expressão evidencia a confiança e o prazer com que desempenha seu ofício.

Em seguida, Kubrick faz uma composição na qual coloca o alvo perfurado pelos tiros em primeiro plano, recuando a câmera, enquanto os dois andam em sua direção. A câmera para em uma composição na qual ambos estão no mesmo enquadramento em um plano intermediário: em primeiro plano, estão os alvos de treino, cujo formato emula um atirador que aponta para frente (portanto, para o espectador) e, ao fundo, está o local onde Nick vive. Um plano geral, mas explorado em várias camadas: mais uma vez, a profundidade de campo é um recurso utilizado por Kubrick para construir composições cujo sentido extrapola a função narrativa básica. Ao mesmo tempo em que reforça certa intimidade entre os dois e relaciona o atirador ao espaço onde vive (isolado, ermo), a composição, por si só, escancara novamente a dimensão absurda tanto do contexto como um todo quanto da própria condição humana: em uma conversa na qual está sendo contratado para matar, Nikky segura e acaricia um pequeno cachorro, demonstrando extremo carinho por ele e nem mesmo a informação de que teria que matar um cavalo desperta qualquer senso de contradição. A seu lado, está Johnny que segura uma escopeta, enquanto o espectador é “ameaçado” pelo alvo que lhe aponta a arma. Completa ainda a composição o carro antigo ao fundo, ocupando o centro da tela. Kubrick usa novamente a perspectiva central que adiciona mais um ponto de atenção a um quadro já tão complexo e nuançado – e um ponto muito importante, pois mais uma vez antecipa visualmente algo de relevante que está por vir: não é por acaso que esse carro está no centro da composição.

A sequência da ação ocorre em um campo e contracampo que termina por reforçar a estranheza de Nikky, tanto pelo seu enquadramento levemente angulado (ao contrário do quadro simétrico no contracampo de Johnny) quanto pelos tiques que a proximidade da câmera nos permite perceber (Figura 42). Ele estranha estar recebendo tanto dinheiro para matar um cavalo e começa a fazer algumas perguntas, mas acaba por aceitar a explicação de que parte do dinheiro seria para que evitar indagações (o que já havia sido dito a Maurice anteriormente).



Figura 42: Johnny contrata Nikki - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Johnny vai, então, procurar por Joe Piano, seguindo uma indicação de um ex-companheiro de cela, amigo de Joe. Ele diz a Joe que deseja um quarto para ficar uma semana, mas que não vai ficar muito no lugar e não quer que o espaço seja limpo ou que alguém entre, a não ser ele mesmo. Joe lhe diz para ficar tranquilo, pois ninguém irá incomodá-lo ou entrar no quarto – podendo deixar o que quiser lá dentro com segurança. Kubrick tem dois objetivos básicos com essa cena: o primeiro de ordem narrativa, pois Johnny precisa do quarto para a perfeita consecução do plano, e outro de ordem moral, já que aqui ficam salientados os laços de solidariedade que unem os criminosos que, por vezes, guardam um senso ético e humano cuja correspondência entre as pessoas ditas “normais” nem sempre se dá da mesma maneira, ou seja, mais um pequeno paradoxo exposto. Basta dizer o nome de Patsy para que Joe atenda, sem fazer mais perguntas, as necessidades de Johnny e sequer queira cobrar pelo quarto. Johnny deixa ali um casaco juntamente com o que parece ser um estojo de violão e vai embora. A cena é filmada em apenas três planos: de um plano aberto que introduz o espaço, segue-se um plano longo (conforme o padrão do filme) no qual praticamente toda a ação acontece enquanto a câmera em movimento vai decupando a ação – vemos Johnny saindo do carro, a câmera o acompanhando até encontrar Joe Piano, eles conversam, andam até a porta do quarto e terminam a conversa –, só então um corte nos leva ao terceiro plano da cena, no qual vemos Johnny dentro do quarto onde deixará os objetos (Figura 43).



Figura 43: Alguns fotogramas: Johnny, Joe Piano e o quarto - Fonte: *O grande golpe* (1956).

3.5.8. - Bloco 7:

Narrador: “*Quatro dias depois, às 7h30min. da manhã, Sherry Peatty já estava bastante acordada.*”

Vemos Sherry acordar e ir em direção a George que está sentado à mesa. Ela está desconfiada, já que George não havia conseguido dormir, de que aquele será o dia do roubo e tenta, de todas as formas, manipular o marido para que lhe confirme. A tomada dura dois minutos com a câmera fixa em um ponto no qual se estabelece visualmente a supremacia de Sherry em relação a George, o que é reforçado pela fotografia que a coloca iluminada e viva, enquanto o marido está acuado e na penumbra (Figura 44). Diante da recusa em ter confirmação do marido, ela decide retomar o dia no qual fora “flagrada” no apartamento de Unger e no qual ficara sozinha no apartamento com Johnny. Contrariando de maneira flagrante a si mesma que, anteriormente, defendera os ‘colegas’ de George, ela agora decide inverter as setas a fim de desorientar o marido e assim conseguir a resposta que deseja. Sherry mente e diz ter sido abusada por Johnny naquele dia, o que causa profundo transtorno a seu marido (as patéticas reações de revolta e inconformismo de George são ressaltadas pelos primeiro planos de seu rosto) que cede à manipulação e confirma à esposa ser aquele o dia da ação.



Figura 44: Sherry domina George - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Relevante ressaltar como é pensada a banda sonora da cena, começando com uma irônica linha melódica de sopro, enquanto vemos Sherry acordando, dando lugar a uma espécie de clique que remete a um temporizador ligado, cuja origem fica indeterminada (pode ser tanto algum aparelho da cozinha quanto um som deliberadamente inserido) e que dá senso de urgência à cena. Num sentido mais imediato, o efeito sonoro corrobora para a expectativa em relação à iminência da ação, mas também pode metaforizar a contagem regressiva para o surto iminente de George. Aqui, ao mesmo tempo em que mais uma vez fica claro o poder de Sherry sobre o marido, também há a sensação de que, talvez, ela tenha indo longe demais em seu jogo de idas e vindas, sem considerar em seu cálculo um possível limite para o surto de George, cujos sinais tornam-se progressivos e evidentes (sempre ressaltados por Kubrick em primeiros planos de suas expressões beirando a demência – Figura 45). O desprezo pelo marido e a própria autoconfiança não permitem a Sherry considerar qualquer ameaça vinda de George.



Figura 45: *Close* de George preconizando seu descontrole - Fonte: *O grande golpe* (1956).

3.5.9. – Bloco 8:

Narrador: “*Mais cedo naquela manhã, às 5 horas, Red Lighting foi alimentado com apenas metade da porção de sua ração, em preparação para a 7ª. corrida daquela tarde, a corrida Lansdowne Stakes, de dez mil dólares*”.

Temos uma rápida retomada da utilização de registros documentais semelhante à introdução do filme, nos quais vemos imagens do estábulo onde os cavalos são tratados, enquanto ouvimos o narrador dizer que naquela manhã eles receberam apenas metade dos alimentos aos quais estavam habituados, pois estavam sendo preparados para a corrida.

Essa rápida passagem tem a função de, além de renovar os ares documentais que fazem contraponto à intrincada trama ficcional engendrada pelo filme, confirmar para o espectador o que George dissera à esposa, ou seja, que, de fato, seria o dia “D”, além de reforçar os detalhes da corrida na qual acontecerá a ação: a sétima corrida.

3.5.10. - Bloco 9:

Narrador: “Às 7 horas da manhã, Johnny Clay começou o que poderia ser o último dia de sua vida”.

A câmera acompanha Johnny em *travelling* e focaliza as duas grandes malas que carrega. Ele vai até a cama de Marvin Unger. Ele se despede, dizendo que se verã à noite, que está tudo certo, mas que, se algo der errado, ele não deve falar sobre o assunto novamente. Unger, mais uma vez, reitera que gostaria de estar fazendo mais do que fizera. Johnny diz que após a divisão do dinheiro provavelmente nunca mais se verã. Trata-se de uma cena decisiva, tanto para o que ocorrerá adiante, quanto para o desenrolar da subtrama homossexual envolvendo os dois amigos. Johnny lhe diz que ele terá um lugar sempre especial em sua memória: a maneira com que olha para o amigo evidencia certa compaixão em relação a ele, o que reforça a ideia de que sabe de seus sentimentos. A encenação reforça o lugar delicado de Unger na situação: Johnny está sentado, enquanto Unger está deitado, em posição inferiorizada. A angulação do campo e contracampo reforça essa delicada dinâmica (Figura 46).



Figura 46: Alguns fotogramas de Johnny e Marvin: paixão e compaixão - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Mesmo titubeante, Unger decide ir adiante e começa dizendo que sempre pensara em Johnny como seu próprio ‘garoto’ (ele não usa a palavra ‘son’, mas ‘kid’) – o que

permite dupla interpretação. Ele continua, dizendo que ainda que tivesse passado por momentos duros, a partir daquele dia seria um novo homem, rico, e que teria muitas pessoas “*de qualidade e valor*” para conhecer. “*Onde você quer chegar?*”, pergunta Johnny, ao que Unger responde: “*não seria bom se pudéssemos ir embora, apenas nós dois, e deixar o velho mundo dar as suas voltas e termos uma chance de usufruirmos das coisas*” [...] “*isso pode ser bem sério e terrível, particularmente se não é a pessoa certa... casar-se, eu digo*”. Johnny, então, passa a mão em sua cabeça e diz “*é melhor voltar a dormir*”. Ainda que de maneira carinhosa, Johnny o rejeita e volta a falar do roubo, despedindo-se e dizendo para ele “*ficar longe das corridas*”. A expressão de Unger é de profundo desapontamento.

Aqui Kubrick explicita a paixão de Unger por Johnny, sobretudo considerando que o Código Hays ainda estava em plena vigência, coibindo qualquer menção direta à homossexualidade, a qual considerava como uma das “*perversões sexuais*”. Unger fala em “*velho mundo*” e se opõe de maneira clara ao casamento do amigo. A reação de Johnny faz contraponto com a dureza que mostrara, por exemplo, em relação a Sherry: ainda que o rejeite, o faz demonstrando algum carinho, sobretudo para sua personalidade pragmática. A decepção de Unger é profunda, pois sua paixão por Johnny parece ser, em última análise, sua motivação para participar do roubo; ao contrário dos outros, sua preocupação é a única sem base material. No limite, parece ser o único personagem de *O grande golpe* movido por uma utopia.

3.5.11. - Bloco 10:

Narrador: “*Eram exatamente 7 horas da manhã quando ele chegou ao aeroporto*”.

Vemos, em plano detalhe, uma passagem para Boston sendo carimbada. Sem corte, a câmera se afasta e enquadra o agente do aeroporto à esquerda e Johnny – a quem o agente chama de Sr. Preston – à direita (perspectiva central e profundidade de campo novamente usados). Com uma identidade falsa, ele pergunta ao agente se pode levar outra mala na mão na hora do voo, ao que o agente responde que sim, desde que chegue com a devida antecedência para o voo, reforçando se tratar do voo 465 das 21 horas. Além da função narrativa básica de informar detalhes sobre como Johnny planeja fugir, Kubrick mais uma vez quer introduzir um cenário, certo motivo de espacial, cuja reminiscência será

importante para a força de ações decisivas que acontecerão dentro deste mesmo espaço que agora é visualmente apresentado (Figura 47).



Figura 47: Espaço: balcão de *check-in*, antecipação espacial - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Há, ainda, um ponto sensível no que concerne ao narrador nesse momento. No início da ação descrita no bloco anterior, quando da despedida de Johnny e Marvin, ele diz que “às 7 horas da manhã, Johnny Clay começou o que poderia ser o último dia de sua vida”. Johnny, inclusive, enfatiza o horário a Marvin. No entanto, ele começa a ação seguinte dizendo que “eram exatamente 7 horas da manhã quando ele chegou ao aeroporto”. Sabemos que Johnny não poderia estar nos dois lugares ao mesmo tempo, o que significa que o narrador comete um erro. Haverá, no decorrer do filme, ainda um segundo erro. As possíveis implicações desses erros, bem como reflexões sobre sua natureza serão feitas ao fim deste capítulo.

3.5.12. - Bloco 11:

Narrador: “Parando primeiro em uma floricultura, ele chegou ao motel às 8h15minutos. Ele estava dentro do horário planejado”.

Johnny desce do carro com um embrulho na mão e anda em direção a Joe Piano. Ele diz que um amigo passará por lá e deixará um pacote para ele, ressaltando se tratar de um policial. “Que amigos peculiares você tem”, comenta Joe, ao que Johnny responde: “Ele é um policial peculiar”. Ele diz que o pacote será entregue por volta das 18h30min. e que passará por lá logo em seguida para pegá-lo. “Será a última vez que me verá”, finaliza Johnny. Ainda sem corte e seguindo a maneira com que constrói a *mise-en-scène* em quase todo o filme, a câmera continua a acompanhar Johnny que anda em direção ao quarto. Ele

abre o estojo de violão que havia deixado anteriormente, tira a arma ali guardada e coloca no embrulho que trazia consigo, camuflando a arma por entre as flores. A ironia em relação às instituições retorna agora em forma do comentário mordaz de Joe Piano em relação a Johnny ter um policial como amigo. A resposta de Johnny pode ser lida como “ele é policial, mas é do bem”. Aqui se inicia um *crescendo* musical; a música, cujo ritmo e intensidade crescentes acentuam a proximidade da ação, vai ganhando elementos conforme vamos sendo informados dos detalhes. A entrada marcante das cordas, por exemplo, coincide com o momento no qual vemos a arma.

3.5.13. - Bloco 12:

Narrador: “*Ele chegou à estação de ônibus às 8h45minutos*”.

Johnny chega à estação de ônibus. Kubrick faz uma tomada contínua, com a câmera recuando à medida que o personagem caminha. Ele para, coloca o embrulho com as flores e a arma no escaninho e volta, sendo acompanhado novamente pela câmera. A música segue o *crescendo* e aqui é ainda mais acentuadamente tensa pela entrada dos metais.

3.5.14. - Bloco 13:

Narrador: “*Eram 9h20min. quando ele chegou ao apartamento de Mike. Até agora, tudo estava acontecendo conforme o planejado*”.

Johnny joga a chave do escaninho dentro da caixa de correspondência e o plano detalhe nos informa pertencer a Mike.

3.5.15. - Bloco 14:

Narrador: “*Mike O'Reilly estava pronto às 11h15minutos*”.

Vemos Mike terminando de se arrumar e conversando com a esposa que, doente, sequer toca na comida que ele lhe preparara. Ele despede-se, prometendo tempos melhores. Ruthie, carinhosa, mesmo sem acreditar, encoraja o marido. Kubrick compõe uma cena terna, com ambos os personagens dividindo o enquadramento, mas, no centro, entre eles, há uma série de remédios e aparatos médicos. Ele diz que ficará rico e que poderá pagar-lhe os melhores tratamentos e médicos. Antes de sair, Ruthie lhe pede para que ele traga revistas. Mike diz que irá demorar, pois sairá com os amigos após o expediente. “*Não beba*

muita cerveja”, pede Ruthie, *“lembre-se de como fica no outro dia”*. Mike deixa o apartamento e vai até a sua caixa de correspondências, onde pega a chave deixada por Johnny e algumas cartas que lá estavam.

Aqui, a motivação de Mike O’Reilley – que já conhecíamos – ganha nuances menos óbvias, assim como somos levados a perceber outras dimensões de sua personalidade. Trata-se de um alcoólatra (aparentemente controlado), cujos problemas com bebida possivelmente já lhe causaram transtornos com a esposa no passado. Ela, no entanto, demonstra carinho e compreensão em relação a isso, o que reforça o sentimento que no fundo o está movendo: a culpa. Ele tenta dizer a ela que a partir daquele momento dará tudo certo, que terá dinheiro para cuidar apropriadamente de sua saúde e lhe diz *“sei que fiz muitas promessas no passado”*. Ele se sente na obrigação de devolver à esposa doente todo o cuidado e carinho que ela sempre dispensara. Assim, a cena resolve a questão pendente em relação a certa unidimensionalidade do personagem de Mike incompatível com a composição dos outros personagens e, num grau mais convencional, marca a despedida do casal, pois se trata da última vez que veriam um ao outro.

3.5.16. - Bloco 15:

Narrador: *“Ele chegou à estação de ônibus às 11h29minutos”*.

Em rima visual remetendo à maneira com que Johnny fora filmado entrando e saindo da estação, a câmera acompanha Mike, fazendo o mesmo trajeto. Ele abre o escaninho e pega o embrulho que ali estava, deixando o local e pegando o ônibus em direção ao hipódromo. A ação é inteiramente filmada em um só plano no qual a câmera percorre todo o espaço: da entrada do personagem ao momento em que sai por outra porta e entra no ônibus.

3.5.17. - Bloco 16:

Narrador: *“Às 12h10min., como era seu costume, ele chegou ao hipódromo”*.

Vemos Mike chegar ao hipódromo, em uma composição na qual o diretor mais uma vez se utiliza da profundidade de campo: o guarda na guarita em primeiro plano, Mike em segundo chegando com o embrulho e outro guarda ao fundo. Ele entra no vestiário dos funcionários, cruza com um colega e, quando chega a seu armário, é interpelado pelos

colegas que começam a questioná-lo e fazer brincadeiras sobre o embrulho de presente que traz consigo. A trilha musical é de tensão e iminência. Mike desconversa.

Nesse momento, enquanto continuamos ouvindo a conversa de Mike, um corte nos leva a George Peatty que também se encontra no vestiário. Demonstrando muito nervosismo, pega um revólver em sua bolsa. A ação volta aos colegas que insistem em palpar sobre as flores – as quais Mike alega serem para sua esposa – sendo que um deles quase chega a abrir a embalagem. Mike é incisivo em impedir, o que causa estranhamento nos colegas que o deixam falando sozinho. A ação é filmada em planos frontais, sem qualquer outro foco que não na própria ação, já que estamos nos momentos decisivos da operação.

A câmera volta para George Peatty e o acompanha em direção à saída. No caminho, ele passa por Mike. Eles se entreolham, mas nada dizem. A música incidental intensifica o clima de tensão e iminência. Na saída do vestiário, Mike cruza com dois policiais de arma em punho, que o cumprimentam pelo nome e entram no que parece ser a tesouraria, carregando consigo um pacote. Nesse momento, a câmera de Kubrick intensifica seu ritmo, acompanhando a trilha sonora e a tensão dos personagens. A câmera enseja um movimento de seguir os policiais para dentro da tesouraria, mas, em movimento rápido, volta a Mike que deixa o local.

Importante salientar que toda a tensão construída na sequência – bem como no desenrolar de toda a ação – é possível pelo fato de o espectador não conhecer todos os detalhes do plano. Ele sabe que cada um desempenhará um papel, mas não sabe qual exatamente, quando e de que maneira. O paralelismo criado entre a ação de Mike e a de George, por exemplo, é intrigante e tenso, pois ao mesmo tempo em que o primeiro tem que lidar com a inesperada xeretice dos colegas (que poderia colocar tudo a perder), somos dados a ver que George está se armando – e não sabemos se este fato estava planejado ou não, ainda que possamos supor que não, uma vez que seria muito pouco razoável que Johnny, em seu plano minucioso, confiasse uma função envolvendo uma arma justamente a George Peatty. O espectador é deixado com duas dúvidas: o fato de os colegas terem deixado o local, incomodados após a reação brusca de Mike, fará diferença? – e o que George fará com esse revólver? O movimento de câmera em direção à tesouraria tem a função de introduzir o espaço ao espectador, confirmando ser ali o local onde o dinheiro estava, bem como sua localização espacial: em frente ao vestiário.

Um corte nos leva a um plano fechado dos alto-falantes da pista. Ouvimos o locutor descrever o que acontece na corrida em curso. Seguem-se alguns planos que aos poucos nos vão envolvendo naquele espaço e na experiência de estar em um hipódromo em dia de corrida. A câmera acompanha uma corrida praticamente inteira, bem como a reação do público ao seu fim e o narrador dizendo aos espectadores para que esperem que o resultado oficial seja declarado. É a famosa figura clássica do “enquanto isso” permitida pela montagem e singular ao cinema que serve aqui para “lembrar” ao espectador da existência do movimento ‘normal’ das coisas. Para além daquele *tour de force* criminoso no qual está mergulhado, as coisas seguem seu ritmo.

3.5.18. - Bloco 17:

Narrador: “*Após a primeira corrida, Mike estava muito ocupado*”.

Vemos Mike servindo tranquilamente os clientes no bar. De repente, algo chama a sua atenção: a câmera faz um movimento rápido em direção a seu rosto, cuja expressão é de absoluta surpresa com o que vê. Um corte nos leva a Marvin Unger. A câmera acompanha em *travelling* seu caminhar trôpego – está visivelmente alcoolizado e, ao contrário do planejado, fora ao hipódromo. Ele vai até o balcão e pede um uísque duplo, ao que ouve de um preocupado Mike: “*você não acha que já bebeu demais, parceiro?*”. Cambaleante, Unger pisca para Mike e deixa o balcão. Ouvimos o locutor anunciar a segunda corrida.

Embora Mike não tenha como saber a razão de Unger ter aparecido bêbado de forma absolutamente não planejada e leviana – o espectador sabe o que ocorrera: arrasado com a negativa de Johnny, fora procurar consolo na bebida e, se antes mesmo de se declarar ao amigo já havia demonstrado insegurança e desejo de ter maior participação, agora perde o pudor, decidindo ir ao hipódromo. É adicionado aqui mais um componente inesperado. O que fará Marvin Unger? A sua presença colocará tudo a perder?

3.5.19. - Bloco 18 (Assalto – Ponto de vista de Randy Kennan):

Uma observação importante acerca da narração da ação do roubo sob múltiplos pontos de vista é que, embora haja, de fato, uma repetição da ação sob perspectivas diferentes, não se trata a rigor de um ponto de vista “puro” de cada um, pois nos são mostradas ações e cenas que alguns não presenciaram. Por exemplo, como veremos no

bloco 21, no qual a ação é narrada sob o prisma de Johnny, há um corte para dentro da tesouraria (local onde ele ainda não estava). Não se trata, pois, de narrações em primeira pessoa, mas de uma terceira pessoa “angulada” de acordo com o personagem em foco.

O narrador anuncia: *“Exatamente às 15h32min., naquela mesma tarde, o oficial Randy Kennan iniciou sua parte da operação”*.

Vemos Randy Kennan sair de um bar e ir em direção a um telefone da polícia. Enquadrado em primeiro plano, conversa com um colega policial, pedindo a ele para checar na central se eles o ouvem bem, pois ele acha que seu equipamento não está funcionando direito. O colega diz que tudo parece correto, mas Randy estranha e desconversa. A câmera o acompanha até a viatura. Quando está para sair, vemos ao fundo uma mulher o chamando e correndo em sua direção. Parecendo desesperada, ela mal começa a dizer o que acontece e vê Randy acelerar o carro, deixando-a falando sozinha.

Se Randy inventara o defeito no equipamento para não ser chamado durante o dia do roubo, ele não podia prever o chamado da mulher. Mais um imprevisto acontece, mas Randy, ainda que de maneira brusca (a exemplo do que fizera Mike), consegue se livrar.

O narrador continua: *“Ele havia cronometrado o caminho até o hipódromo meia dúzia de vezes em diferentes ocasiões e ele sabia em que ponto deveria estar em cada horário. Ele sabia que todo o sucesso do plano dependia de sua precisão em chegar ao hipódromo no momento exato. Chegar um ou dois minutos mais cedo era aceitável, mas dez segundos de atraso seriam fatais”*.

Enquanto ouvimos o narrador falar da importância de sua precisão para o sucesso do assalto, vemos, em câmera alta, o carro do policial a caminho do hipódromo. Randy passa pela guarita (o enquadramento e a composição são exatamente os mesmos de quando vimos Mike passar) e é cumprimentado pelos guardas. No mesmo instante, ouvimos o locutor anunciar o início da corrida Lansdowne Stakes, a sétima. Um plano detalhe nos alto-falantes reforça o anúncio. Conforme anteriormente reiterado ao espectador, trata-se da corrida durante a qual o roubo acontecerá. Randy para o carro e olha para cima; uma subjetiva sua nos mostra três janelas, sendo que a do meio se encontra aberta. O locutor anuncia o início da corrida. Randy está ouvindo e esperando. Como comentado anteriormente, não sabemos qual é exatamente o papel de cada um, o que permite à narrativa jogar com essa dúvida, ao introduzir gradativamente algumas informações e indícios, mas sempre parciais.

3.5.20. - Bloco 19 (Assalto – Ponto de vista de Maurice):

Narrador: “*Mais cedo naquela tarde, às 14h30min., Maurice estava no clube de xadrez. Ele deveria estar no hipódromo às 16h, logo antes do início da sétima corrida*”.

Vemos Maurice andar pelo salão de xadrez em direção a Fisher, o gerente⁸³. Ele diz que vai sair e que deve voltar por volta de 18h30min. Ele lhe dá um papel com o telefone de um advogado e pede para que ele lhe envie, caso não volte no horário. Fisher demonstra curiosidade com o pedido e pergunta-lhe do que se trata. É oportunidade para Maurice oferecer mais uma de suas meditações: “*Há algumas coisas, meu querido Fischer, que não foram feitas para que se olhe demais para elas. Você, sem dúvida, já ouviu falar do pastor de cabras siberiano que tentou descobrir a verdadeira natureza do sol. Ele encarou aquele monstro sagrado até que ficou cego. Há muitas coisas desse tipo, incluindo o amor, a morte e o que eu tenho que fazer hoje*”. Não se pode saber tudo. Mais uma vez, a fala de Maurice, para além de seu sentido narrativo direto, parece uma reflexão vinda do próprio Kubrick, cuja figura encerra em si esse paradoxo: curioso e estudioso ao extremo, o cineasta era um obsessivo perseguidor de respostas, mesmo sabendo da impossibilidade de obter todas. A fábula do pastor de cabras siberiano não deixa de ser uma espécie de ironia consigo próprio, a partir de uma variação do mito de Ícaro⁸⁴.

Estamos de volta ao hipódromo, onde o narrador anuncia o início da sétima corrida. Enquanto vemos imagens dos cavalos e jóqueis adentrando a pista e se preparando para o alinhamento, Maurice já se encontra no local e a câmera o acompanha em seu caminhar pelo saguão movimentado em direção ao balcão do bar. Mike lhe pergunta o que deseja e ele pede uma cerveja. Kubrick volta a nos colocar dentro da pista, em meio aos preparativos finais para a largada: trata-se, mais uma vez, do artifício clássico da

⁸³ Aqui Kubrick faz uma pequena referência a Bobby Fischer, considerado o maior jogador de xadrez da história dos EUA.

⁸⁴ O mito de Ícaro, e suas asas, é um dos mais famosos da Mitologia Grega. Ícaro era filho de Dédalo, o construtor do labirinto onde o rei Minos aprisionava o Minotauro, um ser com corpo de homem e cabeça de touro. A lenda grega conta que Dédalo ensinou Teseu, que seria devorado juntamente com outros jovens pelo monstro, como sair do labirinto. Dédalo sugeriu que ele deveria utilizar um novelo a ser desenrolado à medida que fosse penetrando no labirinto. Dessa forma, após ter matado o monstro, ele consegue fugir do labirinto. O rei Minos fica furioso e prende Dédalo e seu filho Ícaro no labirinto. Como o rei tinha deixado guardas vigiando as saídas, Dédalo constrói asas com penas dos pássaros, colando-as com cera. Antes de levantar voo, o pai recomenda a Ícaro que deveriam voar nem muito alto (perto do Sol, cujo calor derreteria a cera) e nem muito baixo (perto do mar, pois a umidade tornaria as asas pesadas). Entretanto, a sensação de voar é tão estonteante para Ícaro que ele se esquece da recomendação do pai e eleva-se tanto nos ares a ponto de a previsão de Dédalo ocorrer. A cera derrete e Ícaro perde as asas, precipitando-se no mar e morrendo afogado.

montagem paralela usada para aumentar a tensão e a apreensão do espectador, ao alternar as ações do roubo com as ações da corrida propriamente dita. Voltamos a Maurice que está em primeiro plano. Ao fundo, um homem está parado ao lado da porta. Maurice olha em sua direção. Um plano aproximado nos mostra que se trata de Johnny que está ao lado de uma porta cuja inscrição diz “entrada proibida”. Voltamos a Maurice que inicia o tumulto para o qual fora contratado. Kubrick filma a confusão com agilidade, alternando cortes rápidos e planos de câmera na mão com planos mais abertos que mostram a habilidade de Maurice ao resistir aos diversos policiais que tentam contê-lo. Johnny apenas observa a confusão. Mike aproveita para escapar do bar. George, que observa a confusão do guichê, também deixa seu posto. Finalmente, dois policiais saem de dentro da porta espreitada por Johnny, que estrategicamente fica aberta para que ele possa sorrateiramente entrar. Maurice é, por fim, contido por uma dezena de policiais. O narrador diz: “*Eram exatamente 16h e 23min. quando eles arrastaram Maurice para fora*”.

3.5.21. - Bloco 20 (Assalto – Ponto de vista de Nikky):

Narrador: “*Às 11h40min., naquela manhã, Nikki deixou sua fazenda. Ele chegou ao hipódromo às 12h30minutos*”.

Vemos Nikky saindo de sua fazenda e entrando em seu carro antigo – que já havíamos visto na cena anterior ao fundo, quando Johnny e ele combinavam sua participação. Ao chegar à entrada do estacionamento, o funcionário lhe diz para usar o outro estacionamento, pois não estava aberto ainda. Nikky tenta convencê-lo, dizendo que é paraplégico e que queria entrar naquele local para poder ver as corridas de seu próprio carro. Inicialmente irredutível, pois “também” era inválido de uma perna e “*ninguém sentia pena dele por isso*”, o vigia acaba se convencendo quando Nikky finge também ser um veterano de guerra, além de lhe dar um dinheiro extra. Nikky, então, entra e posiciona seu carro de frente para a pista.

O locutor anuncia a segunda corrida. Pouco depois, o porteiro vai ao carro de Nikky levar-lhe uma revista. Ele quer puxar papo e pergunta em que cavalo está apostando. Filmado em um *close* que ressalta sua feição levemente perturbada, Nikky lhe responde “*Red Lightning na sétima corrida*” (que é justamente o cavalo que está ali para matar). Novamente vemos imagens das corridas e do público usadas aqui como forma de mostrar a passagem do tempo. Finalmente, o locutor anuncia a sétima corrida.

Quando Nikky começa a se preparar para a sua ação, o porteiro vem novamente puxar conversa, fazendo comentários aleatórios sobre o tempo e a beleza daquele dia, além de elogiar a maneira com a qual fora tratado e oferecer uma ferradura para que lhe traga sorte. Com a corrida prestes a começar, Nikky resolve ofendê-lo, chamando-o de “*crioulo*”. A tática funciona e o rapaz vai embora contrariado e decepcionado, jogando a ferradura no chão – seria a sorte da empreitada afetada?

A corrida tem início. Kubrick alterna planos frontais de Nikky se preparando para atirar com planos do que seria o seu ponto de vista. Quando os cavalos fazem a curva passando à sua frente, ele acompanha seu alvo com o fuzil. A câmera acompanha esse movimento por trás, voltando a alternar primeiros planos frontais e pontos de vista de Nikky. O tiro marca o exato momento do corte seco para o cavalo que jaz na pista. Nikky guarda a arma e tenta sair do local o quanto antes, mas, ao dar marcha a ré, seu pneu estoura ao passar por cima da ferradura, no que é interpelado pelo guarda que avisa: “*pare ou eu atiro*”. Nikky não para e é atingido pelo segundo disparo do guarda, caindo morto justamente ao lado da ferradura no chão. O plano-detalle que mostra seu braço ao lado do amuleto ressalta a ironia: ele cai morto ao lado do símbolo da sorte que rejeitara – e que ironicamente impediria sua fuga (Figura 48). Durante toda a ação, Kubrick opta por não utilizar a trilha musical. Ouvimos apenas a narração da corrida, o que dá um tom seco e naturalista ao relato.



Figura 48: Plano-detalle pneu furado, morte e ferradura: erro ou azar? - Fonte: *O grande golpe* (1957).

O desfecho trágico da participação de Nikky na empreitada tem camadas que merecem ser consideradas, a começar pela frágil argumentação de Johnny, no que diz respeito às eventuais consequências no caso de ser pego, quando da conversa entre os dois

– que é percebida por Nikky que, no entanto, decide relevar em nome do dinheiro. Além disso, se demonstra habilidade, ao lidar com a inesperada recusa do guarda em deixá-lo entrar no estacionamento, quando pressionado pela iminência do início da corrida, a opção pela ofensa racial se mostra um equívoco pelo qual acaba pagando com a vida. Fica a dúvida relativa à verdadeira natureza do personagem: teria sido de fato um artifício (ainda que equivocado) para se livrar da inconveniente insistência do guarda ou uma vez pressionado ele revelara sua verdadeira essência? – o que daria à sua morte, neste sentido, uma dimensão de condenação moral. A questão será novamente retomada quando da conclusão deste capítulo.

O narrador encerra a cena, dizendo: *“Nikki estava morto às 16h e 24 minutos”*.

3.5.22. - Bloco 21 (Assalto – Ponto de vista de Johnny Clay):

Narrador: *“Às 14h15min. daquela tarde, Johnny Clay ainda estava na cidade. Ele sabia exatamente quanto tempo iria levar de carro até o hipódromo, estacionar e ir até a tribuna principal. Ele planejava chegar um pouco antes do início da sétima corrida”*.

Vemos uma placa comercial com a inscrição *“Jeffrey’s Luggage”*. A câmera desce e encontra Johnny Clay deixando a loja com uma mala à mão. Sem cortes, o acompanhamos andar até o carro e dar a partida. O locutor novamente anuncia a sétima corrida. Vemos Johnny entrando no movimentado saguão. A câmera o segue em seu caminhar por entre as pessoas. A música reforça a tensão do momento. Johnny passa em frente ao guichê onde está George. Eles se entreolham, mas Johnny segue adiante, até que encontra Marvin Unger encostado à parede. Ele sinaliza para que vá embora e, cambaleante, Unger obedece. Johnny chega, então, ao balcão onde estão Mike (que trabalha normalmente) e Maurice que espera pelo momento correto para começar a briga. Johnny volta e para ao lado da porta onde se lê *“entrada proibida”* (Figura 49 A a E).



Figura 49 (A a E): Alguns fotogramas de diferentes momentos do plano único da ação do ponto de vista de Johnny - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Toda a ação é feita em uma única tomada – o que intensifica uma sensação de simultaneidade importante para a construção da tensão do relato, além de dar ao espectador a real dimensão espacial do local e a posição de cada um. Como analisado anteriormente, essa sensação realista criada a partir de uma encenação cuidadosa no que diz respeito à relação do espaço e da duração é muito importante para Kubrick – e a construção de uma cena como essa demonstra um controle e uma depuração de *mise-en-scène* que será verificável em cada um de seus filmes posteriores.

Essa é mais uma cena que, aliás, poderia tranquilamente ser decupada de maneira convencional, com a utilização de mais tomadas. Aliás, é o mesmo que André Bazin (1981, p. 62) diz a respeito de *Festim diabólico* (*Rope* – EUA – 1948), de Alfred Hitchcock,

construído a partir de longas tomadas (e alguns poucos cortes)⁸⁵, mas internamente decupadas pela movimentação de câmera. No entanto, interessa a Kubrick o estabelecimento de durações maiores e as possibilidades de jogo cênico que esta opção lhe proporciona. De certa maneira, em *O grande golpe*, há um duplo movimento cuja aparente contradição contribui para sua singularidade e seu ritmo tão particular: trata-se de um filme de um lado totalmente fragmentado pela sua estrutura narrativa, mas visualmente coeso e íntegro no que diz respeito à sua *mise-en-scène*. Por essa razão, por mais que proponha uma espécie de quebra-cabeças ao espectador, nunca perde sua unidade.

Nesse momento vemos uma tomada já vista no Bloco 19, em que Maurice está em primeiro plano e Johnny ao fundo, ao lado da porta. O locutor anuncia o início da sétima corrida. Maurice inicia a confusão, antes mostrada sob o seu ponto de vista.

Há aqui um breve entrecho (não anunciado pelo narrador) em que as ações mostradas não pertencem à perspectiva de Johnny, mas, sim, ao que podemos chamar de instância objetiva de narração e que servem para que o espectador entenda melhor a dinâmica da ação e os detalhes da mesma, conectando os fios soltos entre as narrações subjetivas. Assim que Maurice inicia a briga, um toque de telefone serve de *raccord* sonoro para que uma fusão nos leve à sala da tesouraria. Trata-se de uma passagem sutil, mas narrativamente delicada e complexa: é exatamente o som do telefone “vazando” durante a lenta fusão do bar para a tesouraria que permite ao espectador compreender a simultaneidade da ação. Os funcionários contam e organizam o dinheiro. O telefone está tocando, pois estão sendo chamados para ajudar na confusão armada por Maurice no bar. A câmera acompanha os policiais que descem a escada e saem pela porta ao lado da qual Johnny aguarda parado. Um corte mostra George que, pelo lado de dentro, abre a porta para a entrada de Johnny. Aqui nos é mostrada a função primordial de George em toda a ação (que é o único dos envolvidos diretos cujo ponto de vista não nos é mostrado – omissão que será discutida adiante): permitir a entrada de Johnny nos bastidores do hipódromo. O surgimento de Johnny nesse entrecho narrado do ponto de vista “objetivo” serve como *raccord* para que a narrativa assuma novamente seu prisma.

Como afirmado, trata-se de um movimento delicado dentro de uma narrativa já fragmentada, pois adiciona um complicador, visto que a lógica narrativa construída pelo

⁸⁵ “*Festim diabólico* possui dez cortes, sendo cinco por escurecimento e cinco de forma seca. Nenhum dos dez cortes possibilita mudança no tempo e na ação. Apenas o primeiro corte fornece opção de mudança de espaço” (CAPUZZO, 1993, p. 74).

próprio filme atrela a mudança do ponto de vista à mudança temporal. Aqui temos uma alteração de instância narrativa que, no entanto, nos mostra uma ação simultânea. Kubrick realiza, portanto, uma montagem paralela com mudança da instância narrativa e posterior retorno à instância original – um dos movimentos mais ousados do filme.

Voltamos, portanto, ao prisma de Johnny (antes, em último movimento da instância objetiva da narração: a câmera faz um movimento em direção a George, reforçando a dimensão de dúvida em relação ao que ele tem em mente). Aqui se chega exatamente ao local aonde a ação anteriormente narrada sob a perspectiva de Maurice havia parado. A partir desse momento, a ação passa a ter perspectiva única, pois Johnny empreenderá sozinho a condução do roubo.

Durante a ação, tal qual ocorrera com a narrativa de Nikky, ouvimos a locução da corrida. Johnny se dirige ao vestiário e vai direto ao armário de Mike. Ele pega o embrulho, a arma, coloca máscara e luvas (nesse instante, ouvimos o locutor da corrida anunciar que Red Lightning caíra na pista, o que dá orientação temporal ao espectador). Também pega uma sacola branca de dentro de sua bolsa, antes de deixá-la dentro do armário. Ele bate à porta da tesouraria: quando os funcionários abrem, ele os ameaça com a arma e ordena que encham a sacola o mais rápido que conseguirem. Enquanto um funcionário coloca o dinheiro na sacola, ouvimos o locutor da corrida dizer que a mesma está sob investigação, que ainda não sabem o que ocorrera com o cavalo que caíra na pista.

Com o dinheiro na bolsa, Johnny manda os quatro funcionários para o vestiário, coloca as luvas, a máscara, a arma e o casaco que vestia dentro da sacola e joga a mesma pela janela. De óculos escuros, ele desce as escadas, a fim de voltar ao saguão. Quando abre a porta, um policial o interpela, mas é atrapalhado por Marvin Unger, o que permite que Johnny lhe dê um soco na cara e se misture à multidão, conseguindo sair do saguão. Grande ironia é a presença não prevista e equivocada de um ébrio Marvin Unger no local do roubo, responsável por salvar Johnny e permitir que ele fuja (Figura 50 A a D).

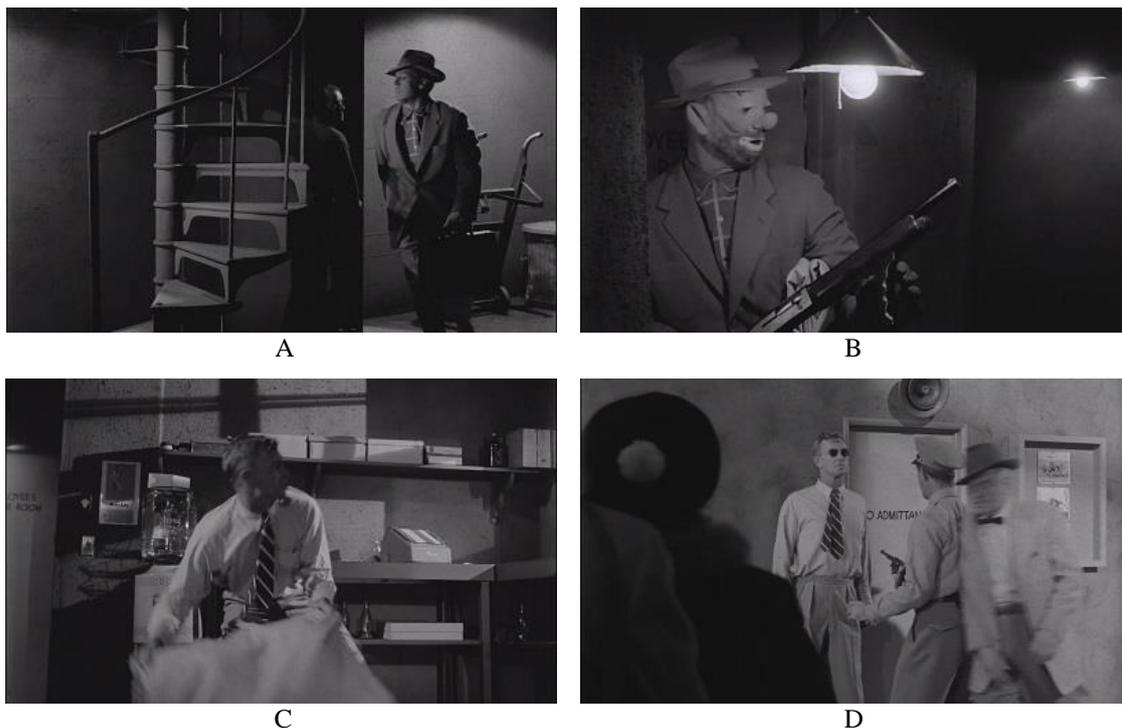


Figura 50 (A a D): Alguns fotogramas: George abre a porta (A); Johnny pronto para ação (B); Johnny lança sacola (C); Marvin salva Johnny (D) - Fonte: *O grande golpe* (1956).

No interior de um apartamento, vemos, em primeiro plano, Randy Kennan sentado, ouvindo o locutor de rádio anunciar o roubo que acabara de ocorrer. Enquanto ouvimos os detalhes do anúncio, a câmera vai deslizando pelo espaço, revelando pouco a pouco, num plano único, que lá estão, além de Randy, George Kennan, Mike O'Reilley e Marvin Unger. O movimento de câmera acontece enquanto eles ouvem o relato do locutor: *“Nós interrompemos esta transmissão para trazer a vocês um boletim especial de notícias. Em uma das mais ousadas e metodicamente executadas ações da história criminal, um bandido sozinho usando uma máscara de borracha, pegou hoje a quantia estimada de dois milhões de dólares em uma grande sacola dos escritórios do hipódromo de Lansdowne. O roubo aconteceu durante a sétima corrida e aparentemente foi cronometrado para coincidir com o tiro no cavalo Red Lightning, avaliado em duzentos e cinquenta mil dólares e que estava liderando a corrida até o momento. O jóquei, Danny Freed, escapou com ferimentos leves. Um homem identificado como Nikki Arano, que alegadamente atirou no puro sangue, foi morto pelo guarda do estacionamento do hipódromo, ao tentar fugir do local. Nesse momento, o que continua intrigando as autoridades é como o bandido conseguiu sair do hipódromo com a volumosa sacola contendo o dinheiro. Uma busca*

meticulosa está sendo conduzida pelo terreno do hipódromo, na hipótese de o dinheiro ainda estar escondido por lá. E agora de volta à nossa programação normal”.

A câmera para em Mike que, ao fim do relato, sorri e diz: “*ninguém viu a sacola caindo pela janela*”. Nesse momento, vemos um *flashback* com a sacola voando pela janela, caindo no chão e sendo recolhida por Randy Kennan. Tal *flashback* apenas confirma aquilo que o espectador já poderia inferir – ainda que não tivesse certeza –, ou seja, a principal função de Randy era pegar a sacola lançada por Johnny (já havíamos visto Randy parar e olhar pela janela, bem como Johnny lançar a sacola). Interessante comentar aqui uma nuance curiosa: embora seja comum encontrar análises se referindo à narrativa de *O grande golpe* como sendo construída por vários *flashbacks* (e *flash forwards*), a rigor esse é único *flashback* do filme, após o qual voltamos para o “presente”. Nos demais momentos, quando há um recuo ou um avanço, não se retorna ao ponto “original”, mas se vai a outro ponto, criando uma espécie de *mise-en-abyme*⁸⁶ temporal em que, em geral, não se trabalha a ideia de presente, mas de *instante*.

De volta ao apartamento, após dizer que a sacola caíra quase em seu pé, Randy faz conjecturas acerca da possibilidade de ser pego e conclui que o máximo que pode lhe acontecer é ser suspenso por 30 dias por estar bêbado em horário de trabalho – seu chefe não acreditara na história do rádio estragado e estava convicto de que Randy fora beber. Estava em situação confortável, pois.

George é o único apreensivo e reforça o horário: 19h15minutos. Ele é tranquilizado por Randy que diz que Johnny ainda teria que pegar o dinheiro no motel onde havia deixado. Aqui, ele faz um comentário acerca de Joe Piano, a quem chama de “*peculiar*” – a mesma palavra usada por Joe para se referir a ele: “*Espero que Johnny saiba escolher os amigos dele*”. Mais uma vez, tem-se aqui a ambivalência e a relativização da perspectiva: dependendo de onde se olha, todos podem ser “*peculiares*”.

Ainda nervoso, para George, tudo estava acontecendo dentro do cronograma até então – e Johnny deveria estar ali às 19 horas. Eles ouvem o elevador chegando e ansiosamente vão para a porta receber Johnny. Seguindo a cuidadosa distribuição do

⁸⁶. Cf. METZ, 1972, p. 217: “Na heráldica, fala-se em ‘construção em abismo’ quando no interior de um brasão, um segundo brasão reproduz o primeiro em tamanho menor”. A construção em abismo “supõe um efeito de espelho atuando sobre a própria estrutura do filme” (Cf. MARIE & AUMONT, 2003, p. 34). Aqui, na ausência de um parâmetro absoluto de demarcação de tempo presente, apropriou-se do termo para dizer respeito à estrutura na qual, a um recuo no tempo, segue-se outro recuo ou mesmo um avanço a um ponto diferente do originário – a estrutura temporal, destarte, espelha a si própria durante todo o filme.

“fluxo” de informações, nesse caso somente o espectador tem indicações da razão do nervosismo adicional de George (nós sabemos que ele tem um revólver e pensa que Johnny abusara de sua esposa).

No entanto, quem chega é Val Cannon e seu comparsa, ambos armados. Val ameaça o grupo e pergunta em qual horário Johnny chegará, enquanto seu comparsa os revista. Val diz: *“Estou desde as 16 horas ouvindo o rádio e eu ouvi coisas muito interessantes”*. Randy tenta despistá-lo, dizendo que alguém lhe dera uma dica errada. Ironicamente, Val afirma: *“Não acreditam que foram dedados, não é? Se eu tivesse uma pequena garota aqui...”*; e, em seguida, pergunta: *“Onde está o imbecil? Onde está George?”*. Nesse instante, George surge atirando e dizendo: *“O imbecil está aqui”*. Um rápido tiroteio se inicia. Ao fim, George, cambaleante, anda pelo apartamento, por entre os corpos caídos. Todos estão mortos. Kubrick filma a cena com câmera na mão⁸⁷, em uma subjetiva de George que, ferido e trôpego, abre a porta e deixa o apartamento.

3.5.23. - Bloco 22:

Narrador: *“Quarenta minutos antes, às 18h25min., Johnny chegara ao motel. Em função do tráfego pesado, ele estava quinze minutos atrasado em relação ao cronograma”*.

Vemos Johnny chegar ao motel. Nervoso, ele tenta abrir a porta do quarto e percebe que tentava a porta errada. Aqui, o erro de Johnny é ressaltado em retrospectiva por Kubrick, pois por duas vezes vimos o personagem fazendo o mesmo caminho (integralmente, sem cortes) e entrando em seu quarto. Se para além de ressaltar o nervosismo do personagem esse erro não tem maiores implicações para o desenrolar dos fatos, interessa a Kubrick aqui sublinhar o erro em si. Johnny pega a sacola, veste o casaco, pega o estojo de violão e vai embora.

O narrador anuncia: *“Ele chegou ao local de encontro às 19h29min., ainda 15 minutos atrasado*. Aqui o narrador comete, ao que parece, o segundo erro. Se Johnny deveria chegar às 19 horas (pelo que George dissera), ele estava 29 minutos atrasado e não 15, como dito. Outra hipótese seria George ter se equivocado quanto ao horário de chegada de Johnny – o que é menos provável, pois ninguém o corrigira no momento em que dissera a que horas chegaria Johnny.

⁸⁷ Nesse caso literalmente, pois, de fato, foi o próprio Kubrick quem operou a câmera na cena.

A câmera está no banco de trás do carro dirigido por Johnny. Ele olha para a entrada do prédio e vê George, ferido e cambaleante, saindo pela porta. Ele tropeça e cai no capô do carro. No entanto, não percebe ser o carro de Johnny. Ele continua andando, vai até seu carro e dá a partida. Aqui se tem, mais uma vez, a presença de forte ironia; afinal, George havia se armado para (quem sabe) matar Johnny que, por ação do imponderável (o tráfego), chegara atrasado ao local da divisão: esse mesmo George que tropeça no capô do carro, não percebendo ser justamente o do seu pretense alvo. Johnny, por sua vez, não tem dados suficientes para entender o que se passava ali: não sabe que Sherry induzira o marido a acreditar que ele havia abusado dela e muito menos, portanto, que George estava armado e planejara algo em relação a ele. Tampouco imagina que houvera um tiroteio provocado por outro bandido – o qual sequer sabia da existência.

O narrador comenta: *“Tinha sido pré-combinado em comum acordo que, no caso de alguma emergência antes da divisão, o dinheiro teria que ser guardado por quem estivesse com ele no momento, sem levar em consideração o destino dos outros. O dinheiro deveria ser dividido em segurança em uma data posterior. Depois de tudo que ele havia visto e sem saber a causa ou as circunstâncias dos outros, Johnny não teve outra escolha senão salvar a si mesmo e o dinheiro”*.

Ainda na mesma tomada, vemos Johnny dando a partida e indo embora; não sem antes cruzar com um carro de polícia que já chegava ao local. Novamente, a opção pelo plano longo oferece uma percepção realista da duração – o que reforça a fina linha sob a qual estão andando os personagens: Johnny, que acabara de escapar por poucos minutos de um tiroteio, por segundos escapa também da polícia.

O narrador retorna: *“Dez minutos depois, ele comprou a maior mala que pôde encontrar”*.

Vemos Johnny deixando a loja com a mala, entrando no carro e saindo. Em seguida, o vemos em um lugar ermo. Ele está fora do carro, tirando o dinheiro da sacola e tentando colocá-lo na mala. Há mais dinheiro que espaço e Johnny tenta colocar o máximo que consegue. Ao fechar a mala percebe que a chave da mesma não funciona adequadamente, no entanto, apressado, vai embora.

Uma fusão nos leva ao apartamento de Sherry que arruma a mala. Ao ouvir o barulho da porta, diz: *“estou aqui, Val querido, como foi lá?”*, mas, ao se virar, depara-se com George, todo ensanguentado. Já não se aguentando em pé, ele se apoia na grade do

papagaio. No desenlace da saga do casal Peatty – cuja relação é elemento central para o filme, tanto do ponto de vista da trama quanto das questões encerradas por ele (haja vista o cuidado com que Kubrick constrói cada momento dos dois) – o cineasta concebe uma cena rica em elementos que, em conjunto, funcionam como uma síntese da lógica perturbada que rege esta relação. É uma cena sombria, mas que resvala na caricatura e no patético. Do rosto doentio de George (olhos arregalados, olhar perdido) – cuja composição evoca uma tragicidade expressionista (até o sangue em seu rosto parece desenhado) – ao papagaio que, durante o diálogo final do casal, fica balbuciando palavras sarcasticamente relacionadas ao que ocorre na cena, passando pelo jazz incidental que dá à cena ares de um desfecho trágico *noir*, Kubrick constrói com esmero o palco para o ato final. O diálogo é filmado em campo e contracampo e a fotografia é ainda mais carregada no contraste entre claro e escuro do que no restante do filme (Figura 51 A e B).



Figura 51 (A e B): Plano e contraplano de George e Sherry - Fonte: *O grande golpe* (1956).

Assustada, Sherry pergunta-lhe o que houve. George retruca: “*Por que você fez isso?*”. Sherry desconversa e diz que não sabe do que ele está falando, mas logo percebe a inutilidade da tentativa e afirma: “*Então, você tinha que ser estúpido... você não podia ter cooperado com uma arma apontada para você. É melhor você ficar esperto logo e sair daqui enquanto você pode andar*”. George diz: “*Seu amigo, Val... esse é nome dele?*”. Ela responde: “*Sim, e é melhor você dar o fora daqui antes que ele chegue*”. Já quase sem forças, George continua: “*Estou doente, Sherry, chame uma ambulância*”. Ouve, então, da esposa: “*A porta está atrás de você. Chame um táxi*”. George, então, afirma: “*Eu te amo, te amo, Sherry*”. Ela apenas diz: “*George, é melhor você ir, você está péssimo*”. Corte para George que atira. Ao cair, Sherry finaliza: “*Não é justo. Eu nunca tive ninguém além de você. Sequer um marido de verdade. Nem mesmo um homem. Apenas uma piada ruim sem*

*uma punch line*⁸⁸ Ela cai morta. Corte para George que tenta se agarrar à gaiola do papagaio, antes de cair sem vida no chão. Ouve-se o papagaio repetir “*não é justo, não é justo*”, enquanto a câmera desliga-se do rosto sem vida de George para um *close* do papagaio que continua a grunhir, enquanto ouvimos o *jazz* ao fundo.

Há uma série de significações possíveis para o uso irônico-cômico do papagaio nessa cena, a começar pelo próprio símbolo encerrado pela ave, qual seja de alguém que fala mais do que deveria – e isto serve tanto para George, cuja atitude de contar para a mulher sobre o roubo fora, ao fim, o motivo central para que as coisas dessem errado, quanto para Sherry, cuja atitude de contar ao amante também fora decisiva para o desfecho trágico, inclusive o seu próprio. A presença do papagaio ressalta o fato de ambos, ao fim das contas, terem falado demais. Além disso, a ave na gaiola é um óbvio símbolo de aprisionamento, referindo-se a uma relação doentia na qual ambos estão aprisionados: um preso de forma masoquista à sua condição de ‘escravo’ e a outra sadicamente na posição de ‘senhora’. A última fala da ave é significativa: quando o papagaio diz que “*não é justo*”, Kubrick está, mais do que colocando na ‘boca’ da ave uma das últimas coisas que Sherry dissera, fazendo um comentário sobre a própria condição etérea do conceito de justiça naquele contexto tão confusamente repleto de setas – morais e imorais – trocadas. Um desenlace que beira ao caótico, ao tétrico – o que é reforçado pela feição com toques expressionistas do rosto de George quando cai morto ao chão (Figura 52).



Figura 52: Rosto ‘expressionista’ de George - Fonte: *O grande golpe* (1957).

Um corte nos leva ao aeroporto. Vemos Fay apreensiva. Logo ela avista Johnny à porta de entrada e vai para fora abraçá-lo. Kubrick opta por mostrá-los pelo lado de dentro

⁸⁸ Termo que significa o momento final (frase ou conjunto de frases) de uma piada, conciliando sua conclusão com seu ápice cômico.

da porta, o que faz com que não possamos ouvir o que conversam. Eles abrem a porta e adentram o aeroporto. Vemos, agora, um primeiro plano com dois homens que parecem estar atrás de alguém. A câmera segue o casal que passa em frente aos dois homens.

No guichê de *check-in*, um funcionário conversa com uma senhora (uma caricatura explícita de ‘madame’) que carrega um *poodle* de estimação. Ela fala com o funcionário e também com o pequeno cachorro: estão esperando o marido cujo voo acabara de chegar e ela quer vê-lo saindo do avião. O funcionário indica o caminho do local aberto aonde será possível vê-lo. Ainda na mesma tomada, assim que a senhora sai, chegam Johnny e Fay que se identificam para o funcionário como “*Senhor e Senhora Preston*” para o voo de 21 horas para Boston. Johnny diz ao funcionário que quer levar a mala em sua bagagem de mão, solicitação que lhe é negada em função do tamanho da bagagem. Johnny tenta argumentar, dizendo que são dois passageiros e que pode colocar a mala entre eles. O funcionário diz que mesmo com o horário do voo se aproximando ainda haveria tempo para despacharem a mala. Johnny pede para falar com o supervisor que apenas confirma o que o funcionário havia dito. Até aqui a ação ocorre em uma tomada única (com duração de 1 minuto e 40 segundos) – opção que incrementa a tensão inerente à cena.

Um *close* em Fay revela sua apreensão. O supervisor oferece o reembolso da passagem. Em mais uma ironia de Kubrick, o funcionário oferece ainda seguro para o conteúdo da mala e pede para que Johnny lhe diga o valor estimado e informe sobre o há dentro dela. Sem opção, Johnny aceita que a mala seja despachada. Kubrick enquadra a mala indo embora pela esteira. Aqui se tem, mais uma vez, uma cena decisiva para o filme, cuja força é ampliada tanto pela encenação contínua quanto pela antecipação do espaço realizada (já havíamos sido introduzidos ao espaço do *check-in* anteriormente, em composição idêntica – como pode ser verificado na figura 53 A e B).



Figura 53 (A e B): Planos do espaço em momentos distintos - Fonte: *O grande golpe* (1956).

No plano seguinte, a câmera acompanha o carrinho de bagagens pela pista e segue até encontrar o público que aguarda pelo desembarque dos passageiros – entre eles, está a senhora com seu cachorrinho. A câmera continua até encontrar Johnny e Fay que esperam o chamado para embarque e, enquanto se abraçam, começamos a ouvir latidos: um plano didaticamente baziniano, que, sem cortes, inscreve num mesmo espaço os elos fundamentais da ação que está por acontecer – o que permite uma ação mais decupada e recortada do desenlace da cena, sem qualquer perda da sensação realista.

Vemos a madame e seu cachorro em primeiro plano: ele está assustado com o barulho dos aviões. Fay olha carinhosamente para o animal. Johnny está tenso. Ele olha para o carrinho de bagagens, onde vê sua mala. Nesse momento, o cachorro se desvencilha dos braços da dona e corre em direção à pista. Para não atropelá-lo, o motorista do carrinho faz um movimento brusco que faz com que a mala de Johnny caia. Mesmo antes de cair, ainda no ar, ela se abre, espalhando todo o dinheiro por todos os lados. Johnny e Fay olham incrédulos. Um plano geral mostra as notas se espalhando por todo o espaço. Fay empurra um inconsolável Johnny em direção à saída (Figura 54 A a D).



Figura 54 (A a D): Madame com cachorro (A), mala se abrindo (B), dinheiro voando (C) e Johnny perplexo (D)

- Fonte: *O grande golpe* (1956).

Eles voltam ao saguão, andando rapidamente. Ao passarem pelo balcão da companhia aérea, ouvimos o telefone tocar. O casal está do lado de fora esperando um táxi quando avista o supervisor informando aos dois homens parados sobre o que acontecera. Fay diz a Johnny que eles devem correr. Johnny não reage e apenas diz: “*qual a diferença?*” (Figura 55A). O último enquadramento nos mostra os dois homens – provavelmente policiais – armados andando em sua direção, enquanto ao fundo está o supervisor da companhia aérea. No centro desse triângulo (proporcionado mais uma vez pelo uso da profundidade de campo), surge a inscrição *The End* (Figura 55B).



Figura 55: Planos de Johnny e Fay (A) e triangulação final (B) - Fonte: *O grande golpe* (1956).

A última frase de Johnny Clay revela sua resignação contra aquele que pode ser lido como o grande golpe final da fortuna – cuja antecipação seria impossível. Mesmo a alguém que planejara cada detalhe com tanto esmero e que mesmo com os imprevistos e dificuldades havia chegado até ali, imaginar que um pequeno cachorro pudesse colocar tudo a perder seria algo da ordem do insondável. Nesse sentido, pelo seu ponto de vista, sua derrota tem um componente ainda mais profundo e a imagem do dinheiro voando pelos ares tem, para ele, o peso brutal da derrota essencial e última. Como já mencionado, a empreitada do hipódromo tinha, para Johnny, ares de uma íntima cruzada existencial; se ele precisava triunfar para provar a própria possibilidade do triunfo – como um artista que deposita em sua obra todas as suas forças e sua razão de ser –, o fracasso lhe significa a morte. Por essa razão, depois do golpe final, ele se transforma em um corpo autômato que precisa ser empurrado por Fay – esta resiste porque ainda ‘vive’. A imagem do dinheiro voando pelos ares é ainda fascinante por guardar em si o assombro quase fantasmagórico dessa derrota – a qual era não apenas esperada, mas inconscientemente *desejada* pelo público; como disse Kubrick (através do personagem de Maurice, conforme visto anteriormente): “*os artistas e os gângsteres são admirados e idolatrados como heróis, mas*

há sempre presente um desejo subconsciente de vê-los destruídos no auge de sua glória". Em um filme que se constrói e se reconstrói a todo o momento, tem-se a concretização de uma impossibilidade anunciada. A “perfeita mediocridade” não servia a Johnny que não deu ouvidos a Maurice tal qual Ícaro não ouvira o pai Dédalo, tendo suas asas queimadas ao chegar perto demais do sol.

Porém, ainda que bastante solidamente respaldada pelas ideias explícitas e implícitas ao filme, essa perspectiva – decididamente fatalista – não é a única possível. Ainda que certa dimensão fatalista esteja de fato presente na visão de mundo engendrada pelo cinema de Kubrick, ela não é única e nem mesmo preponderante. Ao se verificar cuidadosamente as ações de Johnny Clay, percebe-se que seu fracasso pode ser também atribuído a uma série de erros práticos e de julgamento. Além disso, se, no ato final, a fortuna não lhe é favorável, em outros momentos, o acaso parece trabalhar a seu favor. Ora, não fosse Marvin Unger – que, segundo seu próprio planejamento, não era para ali estar – ter trombado no guarda, ele poderia ter sido capturado ou morto ali mesmo; ou, caso o trânsito não estivesse ruim, poderia ter chegado na hora e ter sido alvo da fúria demencial de George, cujas consequências eram imprevisíveis; ou mesmo ter sido abordado por Val e perdido o dinheiro (ou ainda ter sido morto por ele).

Além disso, Johnny, que supostamente controlava todas as nuances em jogo, subestimou Sherry. Ele confiou em sua racionalidade materialista, mas ignorava tanto a existência de Val quanto o tamanho desmedido da ambição de ambos. Ambição que também pode ser creditada ao próprio Johnny, já que, talvez, tenha colocado dinheiro demais (algo enfatizado por Kubrick) dentro de uma mala cuja chave não funcionava (que se abriu mesmo antes de cair ao chão). Aliás, quando em fuga, toda a racionalidade e cuidado com que conduziu todas as ações parecem ter dado lugar à pressa e ao abandono da prudência (e a cena em que erra o quarto no motel dispara o gatilho desta perda de prumo). Em uma fala que contém em si uma sutil ironia, ele diz ao funcionário da companhia aérea, tentando convencê-lo a deixar que uma mala grande seja levada na bagagem de mão, que como eram duas pessoas talvez isso pudesse compensar. Ora, se eram duas pessoas, por qual razão então ele, tão meticuloso, não pensara em dividir o dinheiro em duas malas menores?

Ao se levantar essas questões, é preciso deixar claro que não se deseja, claro, especular sobre o que poderia ter acontecido se o detalhe ‘x’ ou ‘y’ tivesse sido diferente, até porque o número de variáveis é infinito, mas, a partir de indicações do próprio filme,

pode-se ponderar sobre a concepção errática do homem também engendrada pela narrativa, principalmente a partir de seu protagonista. Se a dimensão aleatória da existência é uma concepção forte em Kubrick, verifica-se que ela não é absoluta: a virtude é também um dado fundamental. Em verdade, virtude e fortuna, em Kubrick (como em Maquiavel), estão inevitavelmente relacionadas, mas compõem uma relação complexa e de difícil decifração. Nessa concepção, a desistência de Johnny estaria mais ligada à constatação de sua condição ordinária e falível: a constatação inequívoca do fracasso lhe escancara sua ‘normalidade’. Em um filme sobre a impossibilidade da perfeição e da verdade, cuja faceta depende da perspectiva a partir da qual se olha (e, neste sentido, mais uma vez a enunciação torna-se o próprio conteúdo), Johnny não tivera até ali um único e lamentável golpe de azar, mas, naquele instante, simplesmente não contou com a sorte que lhe acompanhara em toda sua trajetória: o outro lado da moeda.

De toda maneira, independente do prisma pelo qual se olhe, há ainda outro elemento importante que, desde já, se manifesta e que prosseguirá de diferentes maneiras durante a carreira de Kubrick: a postura crítica em relação às instituições, que acontece sob vários ângulos durante o filme (conforme já analisado), mas que, no encerramento, também fica expressa pelo fato de que, independente da leitura sobre a queda de Johnny Clay, ela não se dera pelas mãos das instituições. Pelo contrário, além do deboche implícito ao comunicado do rádio, no qual ouvimos que a polícia estava fazendo “*buscas aprofundadas*” no hipódromo por achar que o dinheiro ainda estava lá, Kubrick faz questão de fazer o casal passar rigorosamente em frente aos dois detetives, antes de irem ao hangar onde veriam tudo literalmente ir pelos ares. Só mesmo quando Johnny se vê vencido pelo acaso, pelos seus próprios erros ou por uma mistura de ambos é que a polícia se encontra em posição de pegá-lo; ainda assim, apenas porque ele desiste de fugir – resigna-se diante do imponderável.

Levantando esse raciocínio que articula erro, enunciação, conteúdo e perspectiva, cabe assim retomar a questão anteriormente mencionada dos erros cometidos pelo narrador do filme. No início do bloco 9, ele diz que às 7 horas, Johnny começara o que poderia ser o último dia de sua vida – e o vemos chegando para se despedir de Marvin Unger. Já ao introduzir o bloco 10, informa que Johnny chegara ao aeroporto *exatamente* às 7 horas. Ora não seria possível que estivesse com Marvin e no aeroporto ao mesmo tempo. Seria esse erro intencional ou não? Em outro momento, no início do bloco 22, o narrador diz que Johnny, em função do trânsito, estava 15 minutos atrasado em relação ao cronograma.

Mais tarde, George está apreensivo e diz aos colegas no apartamento (no qual o esperavam após ao roubo) que já eram 19:15 e que Johnny estava 15 minutos atrasado, pois ele deveria estar ali às 19:00. Por fim, depois, o narrador afirma que Johnny chegara ao local da reunião às 19h29min e que “*ainda estava 15 minutos atrasado*” (na verdade, um atraso de 29 minutos). Em suma: ou George se equivocou sobre o horário de chegada de Johnny (o que é pouco provável já que nenhum dos presentes o contesta) ou o narrador errou novamente (– ou mesmo mentiu). Seriam erros menores, consequência de um excesso de análise, por assim dizer, ou haveria algum significado? A opinião de Falsetto é de que sim:

Eu acredito que ambos os erros são significativos e que talvez Kubrick esteja fazendo um comentário autoral através deles. Ambas sequências apresentam ao espectador uma espécie de dilema. Há a informação narrativa conflitante, em cada instância, mas nenhum meio de saber qual é a apresentação mais confiável. Em quem os espectadores devem confiar? Se eles assumem que no mundo ficcional de *O grande golpe* a voz onisciente e os personagens fictícios têm status igual (e têm, pois não há razão para acreditar que um tenha mais direito à verdade do que o outro), então não há forma clara de resolver o dilema. Não são dadas ao público outras pistas narrativas para ajudar a resolver esse dilema, já que as discrepâncias não ocorrem em nenhuma outra parte do filme (FALSETTO, 2001, p. 5).

Para o autor, adicionalmente, a narração do filme vinda do *noir* e do documentário traz consigo certo tom de autoridade inerente a ambos. Se há erros, eles podem apontar para a necessidade de se questionar a fé nessa autoridade, no que seria mais um movimento autorreflexivo – uma espécie de comentário interiorizado na própria narração.

No entanto, a questão dos possíveis “erros” cometidos pelo narrador onisciente (pela “voz de Deus”) se levada a uma análise lógico-filosófica mais vertical, poderia revelar que em *O grande golpe*, já estão presentes e bem elaboradas algumas das mais complexas e intrincadas questões encerradas pelos filmes posteriores de Kubrick – mais especialmente aquele que é tido como, talvez, o seu mais desafiador: *2001 – Uma odisseia no espaço* (1967). Tal qual o narrador de *O grande golpe*, o computador Hal 9000 é também o único na nave espacial ciente de todas as nuances que envolvem a missão espacial, além de representar a figura cuja autoridade é aparentemente inquestionável, isento de erros e acima da patética falibilidade humana – explicitada no fleumático, quando não abertamente irônico e sarcástico tom de voz de ambos.

Um dos momentos mais agudos para a narrativa de *2001* é o famoso “erro” de HAL 9000 acerca da unidade AE-35. A discussão sobre sua natureza – e mesmo se se trata realmente de um erro ou de uma estratégia de HAL – se arrasta desde o lançamento do filme. No entanto, há outro erro – anterior a este e incomparavelmente mais sutil – que parece especialmente salutar à discussão aqui apresentada a partir da análise das falhas do narrador de *O grande golpe*. Em determinado momento de *2001*, HAL joga xadrez com o astronauta Frank Poole (Gary Lockwood). Sem qualquer esforço e demonstrando sua larga superioridade, bem como sua indisfarçável vaidade, HAL vence de forma fácil e tediosa. No entanto, como aponta o valioso artigo de Clay Waldrop⁸⁹, ao informar a Poole acerca dos movimentos derradeiros que o levariam ao xeque-mate, Hal comete um erro: ele diz “*Rainha para Bispo 3*”, quando a notação correta do movimento seria “*Rainha para Bispo 6*”. Teria sido, este também, um erro de Kubrick?

Ora, como discutido neste trabalho (e, diga-se de passagem, problematizado por Kubrick na própria narrativa de *O grande golpe*), além de extremamente detalhista, o cineasta possuía denso expertise em xadrez – e trata-se de um erro básico, improvável a um jogador de seu nível. Além disso, no próprio artigo de Waldrop, há a informação de que se descobriu que a partida jogada por HAL 9000 versus Frank Poole era, na verdade, uma reprodução da partida entre A. Roesch versus W. Schlage, jogada em Hamburgo em 1913⁹⁰. Muito improvável, pois, que tenha se tratado de um deslize de Kubrick. Ainda assim, como se pode subentender da própria análise de Falsetto, em relação a *O grande golpe*, em última análise, não é possível uma afirmação definitiva acerca da intencionalidade ou não de tais ‘erros’⁹¹.

Pois é nessa zona de indefinição e de profunda ambiguidade que, talvez, resida uma das razões da grandeza, da singularidade e da profunda modernidade dos filmes de Stanley Kubrick. No caso de *O grande golpe* (ou de qualquer outro filme de Kubrick), trata-se de uma obra sobre a inexorável falibilidade humana. Por mais que se tenha um plano intelectualmente brilhante, elaborado durante cinco anos nos menores detalhes e que se

⁸⁹ Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0095.html>

⁹⁰ A partida completa, bem como sua análise e relação com o filme podem ser conferidas em: <http://timkr.home.xs4all.nl/chess2/schlage.htm>. É comum entre jogadores avançados o estudo e o conhecimento de partidas clássicas da história do xadrez.

⁹¹ A título de informação, não há declaração de Kubrick sobre nenhum dos dois alegados ‘erros’ (em *O grande golpe* e *2001 – Uma odisseia no espaço*). Em todo caso, cabe acrescentar que, ainda que houvesse, a questão permaneceria em suspenso, pois se sabe que autores costumam ser enigmáticos e mesmo deliberadamente dissimulados quando questionados acerca do sentido ou intencionalidade de suas obras. Kubrick era especialmente arredo neste território.

tente considerar todas as nuances possíveis, estará fadado ao fracasso, por duas razões básicas: o número infinito de variáveis implicadas no estar-no-mundo e a inevitável condição errática e contraditória do homem. O controle absoluto é uma ilusão, uma miragem criada pelo paradoxo que tanto interessa a Kubrick: uma vez racional, o homem pode aparentemente compreender e ordenar o caos, mas também sendo um ser de pulsões e emoções, irá ele próprio demolir seu edifício, apenas para novamente tentar reconstruí-lo. Um caracol devorando o próprio rabo, um eterno retorno ou, em uma metáfora tão ao gosto de Kubrick: uma espécie de labirinto.

Labirinto do qual ninguém escapa, nem o próprio narrador do filme, que é traído em sua pretensa onisciência. Nesse sentido, no fundo, no limite não importa tanto se o erro é ou não intencional: basta que ele lá se apresente. Se intencional, Kubrick ironiza a própria confiança cega nutrida pelo espectador em relação à instância narrativa: a certeza automática de que um narrador falaria a verdade por pressuposto⁹² – uma vez que, como aponta Marc Vernet (1988), “o *flash-back* está sempre dotado de um valor de verdade certa”, representando a “emergência irreprimível da verdade” (*apud* NACACHE, 2012, p. 76). Entretanto, pode-se também evocar aqui o que considera Francis Vanoye (1989) “Quando várias memórias se entrecruzam em versões diferentes de um mesmo acontecimento [...] o aspecto contraditório das narrativas altera esse valor de verdade” (*apud* NACACHE, 2012, p. 76).

Seria, pois, mais uma atitude moderna, questionadora, uma adição de nuvens à aparente claridade ou, em termos de Xavier (2008), opacidade à aparente transparência? Quem, afinal, falaria a verdade? Ainda mais a fundo: seria possível chegar à verdade? Ou, por fim, em uma profunda compreensão do legado de Orson Welles: haveria a verdade?

E na hipótese de ser apenas um erro “puro e simples”, talvez seja ainda mais fascinante a reflexão em torno dele, pois não mais faria senão mergulhar o próprio Kubrick na lógica construída pelo próprio filme. Se o narrador, em *O grande golpe*, é “a voz Deus”, este não deixa de ser um eufemismo que se refere à voz do próprio diretor que, em última instância, é quem narra, estando sujeito à mesma lógica de falibilidade que tão implacavelmente constrói.

⁹² Em chave diferente, Hitchcock fizera algo semelhante em *Pavor nos bastidores* (*Stage fright* – EUA – 1950), estabelecendo um *flashback* inicial, narrado pelo personagem (Richard Todd) envolvido no crime, que, na verdade, é enganador, uma vez que se trata de uma mentira contada por ele à sua amiga (Jane Wyman) – e, por conseguinte, ao espectador.

Mesmo sem a pretensão de realizar qualquer descida teórica ao universo da Psicanálise, cabe aqui apenas apontar as evidentes implicações psicanalíticas oferecidas por essa perspectiva, ao se considerar esse lapso do deus/narrador/autor como um *ato falho*. Dito de outra forma, um exímio jogador de xadrez que, em um filme que questiona os próprios limites da inteligência (como em *2001*), comete um erro de principiante – *ato falho* ou, na perspectiva de Lacan (2003), *o ato por excelência* – por revelar em si motivações inconscientes e conseqüentemente mais profundas que as ações mediadas pela consciência. Kubrick, dessa perspectiva, estaria lançado à sua obra num mergulho inconsciente e moderno. Retomando, portanto, a ideia de Falsetto de que o erro do narrador em *O grande golpe*, em sua opinião, seria um comentário autoral de Kubrick, o erro, em *2001*, seria um retorno do diretor a este expediente, que traz consigo um forte componente autorreflexivo e moderno: o autor se imiscui diretamente na obra, morfoseando-a, ao fim, em um híbrido indiscernível.

Em *O grande golpe*, Kubrick demonstra exímio manejo do discurso cinematográfico a ponto de tê-lo tensionado tão ousada e intrincadamente, sem jamais perder de vista as bases com as quais dialoga primordialmente. Verifica-se, assim, que encerra em si tanto uma rica apreensão da tradição quanto uma latente e pulsante modernidade. Seu próximo projeto, *Glória feita de sangue*, consagraria a incrível depuração de sua *mise-en-scène*, elevando-a ao nível não apenas da narrativa, mas também esculpindo na fisicalidade do mundo as ideias as quais o interessavam fazer emergir. Do agenciamento do material e do físico (câmera, corpo, espaço, objetos, luz) chega-se ao imaterial e à abstração (sensações, climas, atmosferas). Se já, em *O grande golpe*, o cineasta Kubrick surge com enorme força, em seu filme seguinte – e progressivamente – se cristalizaria como um dos grandes criadores dessa arte de luz e sombras.

Capítulo 4 – GLÓRIA FEITA DE SANGUE – A DEPURAÇÃO DA MISE-EN-SCÈNE

Pouco antes do precário lançamento de *O grande golpe* realizado pela United Artists, o chefe de produção da MGM, Dore Schary, que já havia trabalhado com David O. Selznick e era conhecido por ser um dos poucos executivos de Hollywood realmente interessados em novos talentos, havia visto o filme de Kubrick, ficado impressionado e tentado comprá-lo junto à distribuidora para um possível relançamento. Mesmo com a negativa do estúdio, isso acabou por aproximar Schary de Harris e Kubrick – que se viam em situação parecida à vivenciada após *A morte passou por perto*, quando se conheceram e fundaram a Harris-Kubrick; sem um projeto consistente engatilhado, estavam em busca de material tendo somente um desejo em comum: realizar um filme de guerra.

Kubrick se lembrou de um livro que o havia marcado na adolescência: “*Paths of glory*”, de Humphrey Cobb, publicado originalmente em 1935. Após relê-lo e ter certeza de que seria seu próximo projeto, o enviou a Harris que rapidamente conseguiu negociar os direitos autorais por dez mil dólares. Em seguida, foram procurar a MGM. Schary, no entanto, não se entusiasmou minimamente em realizar um filme de guerra. Para ele, embora se tratasse de um ótimo livro, já havia material antiguerra suficiente, principalmente desde *A glória de um covarde* (*The red badge of courage* – EUA – 1951), de John Huston⁹³. Schary, porém, reafirmou o desejo de trabalhar com a dupla e ofereceu o Departamento de Literatura da MGM para auxiliá-los a encontrar material para um novo projeto.

Ainda que decepcionados com a recusa, mergulharam nas bibliotecas disponíveis do estúdio e chegaram a “*The burning secret*”, de Stefan Zweig. Dore Schary, então, deu a aprovação do estúdio e os contratou para que começassem a trabalhar no roteiro. Kubrick solicitou a contratação de um escritor para colaborar e indicou Calder Willingham, um jovem (então com 33 anos) que havia publicado seis livros: “*End as a man*”, “*Geraldine Bradshaw*”, “*Reach to the stars*”, “*Natural child*” e “*To eat a peach*”. Segundo Loblutto (1997, p. 131), Kubrick admirava “seu senso de ironia, selvageria e seu sombrio

⁹³ Cujas produções conturbadas e bastante reveladoras dos meandros da indústria hollywoodiana da época estão registradas no livro *Filme*, de Lillian Ross (2005), jornalista que acompanhou os bastidores das diversas batalhas de Huston para realizar sua obra.

conhecimento do universo militar”.⁹⁴ No entanto, Willingham havia sido contratado para ajudar no roteiro de *A ponte do rio Kwai* (*The bridge on the river Kwai* – Reino Unido / EUA – 1957), de David Lean, o que os obrigou a esperá-lo retornar, apertando ainda mais o cronograma (a MGM havia dado o prazo de 40 semanas para todo o processo de escrita, produção e finalização do filme).

Assim que Willingham retornou, Harris e Kubrick começaram a trabalhar no projeto *The burning secret*, porém, continuaram a desenvolver paralelamente o roteiro de *Paths of glory*, para o qual contrataram novamente Jim Thompson como colaborador. Embora tivessem uma negativa peremptória do estúdio em relação ao projeto, não havia nada no contrato de trabalho com a MGM que os obrigasse a trabalhar exclusivamente com o projeto baseado em Zweig, de modo que conduziram discretamente os dois projetos simultaneamente. Quando – já atrasados – Kubrick e Harris chegaram à primeira versão do roteiro de *The burning secret*, o contexto mudara: Schary havia sido demitido da MGM e o estúdio dava claros sinais de que desejava romper o contrato. Em determinado momento, eles receberam uma carta dispensando-os das obrigações para com o estúdio e encerrando o contrato – de alguma maneira a MGM descobrira o projeto paralelo e acabou por usá-lo como desculpa para se ver livre da obrigação para com a dupla.

Embora ainda tenham feito alguns movimentos para tentar salvar *The burning secret*, Harris e Kubrick acabaram por mergulhar inteiramente em *Paths of glory*. Quando a primeira versão do roteiro estava terminada, eles contrataram alguns amigos, compraram diversas fardas militares da Primeira Guerra e fizeram fotos com o objetivo de adornar o projeto com material que os ajudasse a compor o clima desejado para o filme. Dessa maneira, Kubrick conciliara tanto as suas habilidades de fotógrafo quanto o seu lado produtor (que mesmo depois da parceria Kubrick-Harris sempre fora um elemento importante em sua carreira) a fim de criar algo diferente em torno do projeto pelo qual dedicavam intensamente todas as suas energias.

Harris submeteu o roteiro a Max Youngstein, da United Artists, que lhe disse não aceitar o projeto, a menos que o roteiro fosse reescrito ou que tivesse uma grande estrela envolvida. Eles, então, chamaram Calder Willingham para colaborar com uma nova versão

⁹⁴ Além de seus trabalhos com Kubrick e Kirk Douglas (com os quais colaboraria novamente, em *Spartacus*), Willingham trabalhou em diversos filmes marcantes em Hollywood, entre eles *A primeira noite de um homem* (*The graduate* – EUA – 1967), de Mike Nichols, e *O pequeno grande homem* (*Little big man* – EUA – 1970), de Arthur Penn.

que foi novamente enviada à United Artists, que dessa vez negou, dizendo que o filme certamente seria banido na França (no que se mostrariam corretos, pois efetivamente acabou banido no país até 1975). Nesse meio tempo, porém, conseguiram atrair a atenção de Kirk Douglas. Uma das grandes estrelas de Hollywood, Douglas havia visto *O grande golpe* e se impressionado bastante. Ele recentemente tinha aberto a Bryna Productions (nome de sua mãe) e estava atrás de projetos novos. É famosa a frase dita a Kubrick quando recebeu o roteiro de *Glória feita de sangue*: “Stanley, eu acho que esse filme nunca dará um centavo, mas nós temos que fazê-lo” (apud LOBRUTTO, 1997, p. 134).

No entanto, Douglas tinha um longo compromisso com uma peça teatral, o que levou a dupla a buscar outros atores, entre os quais Gregory Peck, porém, sem sucesso. Douglas voltou a entrar em contato, dizendo que a peça não mais seria encenada e que estaria disponível. As negociações com ele e seu agente, Ray Stark, todavia, foram complexas: ele exigiu um salário de 350 mil dólares e que o projeto fosse obrigatoriamente de sua produtora, Bryna Productions. Além disso, Kubrick e Harris teriam que se comprometer a realizar mais cinco filmes com Douglas, entre os quais dois estrelados por ele e outros três não necessariamente. Apesar de estarem cientes dos termos draconianos de tal contrato, sabiam que, talvez, não tivessem outra maneira de viabilizar *Glória feita de sangue* e aceitaram o acordo.⁹⁵

Se, por um lado, as negociações com o agente de Douglas haviam sido duras, o comprometimento do ator se mostrou decisivo: tendo um acordo encaminhado para filmar *Vikings – Os conquistadores* (*The vikings* – EUA – 1958, de Richard Fleisher), Douglas disse a United Artists que havia outros estúdios considerando fazer *Glória feita de sangue* (o que não era verdade) e que se a UA quisesse que ele mantivesse seu outro projeto (com grande potencial de bilheteria) teria de realizar os dois. Assim, finalmente, a United Artists concordou em realizar *Glória feita de sangue*. O orçamento do filme girava em torno dos 950 mil dólares, dos quais o estúdio garantia 850 mil. Apesar do salário de Kirk Douglas, Kubrick e Harris estavam lidando com mais um filme de baixo orçamento, sobretudo considerando que trabalhavam com um estúdio e uma grande estrela de Hollywood.

Afora Douglas, que interpreta o Coronel Dax, um dos primeiros atores escalados foi Richard Anderson que, além de interpretar o papel do major Saint-Aubin, também exerceu

⁹⁵ Posteriormente, eles se veriam livres de tais obrigações, por meio das negociações envolvendo a participação de Stanley Kubrick em *Spartacus*.

a função de fazer um primeiro treinamento dos diálogos com os atores. Para o papel do General George Broulard, Kubrick contratou Adolph Menjou, um veterano que trabalhara com Chaplin (*Casamento ou luxo – A woman of Paris: a drama of fate*, EUA, 1923) e Frank Capra (*Sua esposa e o mundo – State of the Union*, EUA, 1948). Para além de seu talento, a escalação de Menjou foi decisiva para efetividade da estratégia do ambivalente desenvolvimento do personagem, pois era identificado com aspectos positivos ou neutros, e Kubrick quis manter a dúvida acerca da personalidade de Broulard durante o maior tempo possível. Já para o papel do General Paul Mireau, Kubrick escolheu George Macready, já identificado como ‘vilão’ em diversos filmes da década de 1940, como *Gilda* (EUA – 1946), de Charles Vidor, e *Trágico álibi (My name is Julia Ross – EUA – 1945)*, de Joseph H. Lewis. Se a face de Menjou apresentava uma ambiguidade importante para o personagem Broulard, os traços marcantes de Macready, com a cicatriz que trazia no rosto, além de sua voz empostada davam a Mireau o tom intimidador que Kubrick desejava. Presentes em *O grande golpe*, Timothy Carey e Joe Turkel retornam para fazer dois dos soldados condenados: Maurice Ferol e Pierre Arnaud, respectivamente. O terceiro, o cabo Paris, foi interpretado por Ralph Meeker, que havia feito papéis marcantes em *O preço de um homem (The naked spur – EUA – 1953)*, de Anthony Mann, e *A morte num beijo (Kiss me deadly – EUA – 1955)*, de Robert Aldrich. A escalação do personagem da jovem alemã obrigada a cantar ao final do filme acabou por ganhar contornos especiais: Kubrick vira Susanne Christian na televisão e escalou-a para o papel; acabaram se apaixonando, se casando e vivendo juntos até a morte do diretor, em 1999.

Em *Glória feita de sangue*, há pelo menos dois episódios marcantes no que diz respeito à relação de Kubrick com os atores e à sua característica, já afluída, de repetir as tomadas até que todos os detalhes, principalmente a atuação, o satisfizessem. Durante a filmagem de uma cena entre Menjou e Macready, Kubrick repetidamente pedia outra tomada (LOBRUTTO, 1997, p. 145). O veterano Menjou, em determinado momento, perdeu a paciência e gritou: “Por que de novo?”. O diretor foi calmamente até ele e disse: “Porque não está muito bom; nós vamos ficar aqui até ficar muito bom, e nós podemos fazê-lo, porque vocês são ótimos e está tudo indo lindamente”. Outro episódio envolve a cena na qual os soldados presos recebem seu último jantar: já havia ultrapassado as 60 tomadas, quando Harris entrou gritando e disse: “Nós vamos ter problemas, você já ultrapassou todos os horários”. Kubrick gritou de volta (algo que raramente fazia): “Eu ainda não tenho o plano”. As filmagens continuaram até a tomada de número 68.

Considerando que seria praticamente impossível filmar na França, eles decidiram pela Alemanha, pois encontraram em Munique as condições e os cenários adequados. Os interiores foram filmados nos estúdios de Geiseltal, pertencentes à Bavaria Film (nos quais Max Ophüls havia filmado). Aliás, Ophüls faleceu justamente no primeiro dia das filmagens de *Glória feita de sangue*. Não apenas Kubrick dedicou este dia à sua memória, como a própria cena filmada (o diálogo no qual Broulard induz Mireau a tomar Anthill) é profundamente ophülsiana – como será abordado na análise a seguir. Para o quartel dos generais, foi escolhido um castelo do século XVIII, onde também foi filmada a cena da corte marcial.

As cenas de batalha foram filmadas em uma fazenda alugada nos arredores da cidade. As preparações demandaram um extenso trabalho de pesquisa histórica e técnica. Uma equipe trabalhou por três semanas em turnos contínuos para dar ao espaço a exata aparência de um campo de batalha da Primeira Guerra Mundial. Para as filmagens das cenas de batalha, foram contratados 600 figurantes e utilizadas seis câmeras (além da câmera na mão portátil, operada por Kubrick), pois, ao contrário da grande maioria das outras cenas, a complexa engenharia envolvendo as explosões não permitiria muitas repetições de tomadas. As explosões, aliás, teriam que ser idênticas às de uma guerra, o que fez com que o chefe de efeitos especiais contratado por Kubrick tivesse que comparecer a uma comissão do governo alemão a fim de obter autorização para utilização de diversos explosivos de uso privativo das forças armadas. Para que as câmeras pudessem seguir pelas trincheiras, o diretor teve que construí-las 60 centímetros mais largas: as trincheiras da Primeira Guerra tinham 1,2 metros e as do filme 1,8 metros. No entanto, uma descoberta da pesquisa histórica facilitou a resolução do problema relativo à estabilidade da câmera em um terreno acidentado: as trincheiras eram cobertas por uma espécie de piso de madeira para que não ficasse inviável a rápida movimentação em terrenos acidentados e muitas vezes enlameados. Assim, foram construídos os pisos que, ao mesmo tempo, reforçavam a acuracidade histórica e possibilitavam a mobilidade estável das câmeras.

Para a direção de fotografia, Kubrick convidou George Krause. Como estava filmando na Alemanha e com um fotógrafo alemão, ele não estava submetido à mesma lógica e às mesmas exigências sindicais dos EUA, o que fez com que os problemas anteriores com Lucien Ballard não se repetissem e ele pudesse conduzir a cinematografia

do filme como desejasse. Fotógrafo de grande experiência, Krause havia trabalhado com Elia Kazan, em *Os saltimbancos* (*Man on a tightrope* – EUA / Alemanha – 1953).

Para a música original, Kubrick novamente convidaria Gerald Fried, no que seria o último trabalho de ambos juntos. Mais que isso, seria a última vez que Kubrick utilizaria música inteiramente original, passando a trabalhar apenas com música previamente composta (erudita ou popular). Sobre o assunto, Fried é bem humorado: “Ou eu fui tão bom que ele não pôde me substituir ou fui tão ruim que ele perdeu a fé nos compositores contemporâneos” (*apud* LOBRUTTO, 1997, p.150). O que se constituiria como a exceção – qual seja o trabalho original de Alex North contratado por Kubrick para *2001 – Uma odisseia no espaço* (1967) – acabou por confirmar a regra, pois, mesmo depois de pronto, Kubrick optou por não utilizar o material original e recorrer a peças anteriormente gravadas. O trabalho de Fried para *Glória feita de sangue* será abordado no decorrer da análise.

O título do livro de Humphrey Cobb vem de um trecho de uma elegia de Thomas Gray, chamada “*Elegy written in a country churchyard*” (Elegia escrita em um cemitério campestre): “*The paths of glory lead but to the grave*” (Os caminhos da glória levam apenas à sepultura). Entre as modificações empreendidas em relação ao livro de Cobb, por Kubrick, Thompson e Willingham, duas são mais significativas: a construção de Dax em uma perspectiva heroica, quase sem ambiguidades (quando, no livro, Dax se entranha mais na teia burocrática e nos jogos de poder e vaidades, embora nunca por completo; além do fato de que há outros personagens no livro que de alguma maneira são sintetizados no Dax no filme) – cujas implicações e motivos serão discutidos no decorrer da análise – e a adição da cena final na qual a jovem alemã é obrigada a cantar para o divertimento dos soldados franceses. No entanto, visando o sucesso comercial do filme, Kubrick inicialmente pretendia alterar o desfecho do livro⁹⁶ de forma que, ao final, os soldados fossem salvos. Essa foi, inclusive, a versão do roteiro aprovada pelo estúdio. Próximo ao início das filmagens, no entanto, Kubrick mudou de ideia, mesmo arriscando um eventual cancelamento do projeto. A estratégia, bem sucedida, foi reenviar a versão final do roteiro ao estúdio com a alteração, mas sem mencioná-la, na esperança de que ninguém fosse efetivamente lê-lo novamente, o que acabou por funcionar. Houve apreensão no momento

⁹⁶ Kirk Douglas foi importante na decisão, pois se colocou terminantemente contra a alteração do final.

da exibição da versão final para Max Youngsteen que acabou por gostar do filme e sequer trouxe a questão à baila.

4.1 – Análise:

Os créditos se iniciam ao som de um arranjo (feito por Gerald Fried) de “*A Marselhesa*”, cujas características (predominância dos metais, presença de tambores com ritmo marcado) remetem ao universo militar. De saída, há certa ironia de Kubrick, pois “*A Marselhesa*” traz consigo uma forte simbologia revolucionária oriunda da Revolução Francesa – período no qual foi composta – e também patriótica, pois posteriormente se tornaria o hino nacional francês. Assim, iniciar um filme de conteúdo crítico evidente (ainda que não unicamente direcionado à França) com a música-símbolo dos mais altos ideais franceses, contribui, junto com outros fatores, para o fato de ter sido tão odiado no país, a ponto de ter sido, por muitos anos, proibido⁹⁷.

Após os créditos, surge a inscrição “*França, 1916*” sobreposta sobre um plano geral alto do pátio militar, onde vemos um grupo de soldados marchando e se posicionando, enquanto compõem duas fileiras simétricas. Ouvimos, então, o narrador, em *voice-over*: “*A guerra entre França e Alemanha começou no dia 31 de Agosto de 1914. Cinco semanas depois, os alemães haviam aberto caminho e estavam a 28 quilômetros de Paris. Ali os resistentes franceses levaram seus destacamentos para o rio Marne e com uma série de contra-ataques inesperados conseguiram rechaçar o ataque alemão. A frente foi estabilizada e pouco depois se converteu em uma linha contínua de trincheiras fortalecidas que perfaziam 800 quilômetros desde o canal da Mancha até a fronteira suíça. Em 1916, depois de dois anos atroz de guerra de trincheiras, as frentes de batalha quase não haviam variado*”.

Kubrick novamente recorre à figura do narrador, mas, ao contrário do papel decisivo desempenhado em *O grande golpe*, esta será a única intervenção do mesmo e possui dois sentidos básicos: contextualizar historicamente o espectador ao cenário no qual a ação de desenrolará e, em um grau mais discursivo, investir o filme de um tom documental e realista com o qual a própria *mise-en-scène* dialogará em diferentes níveis,

⁹⁷ Gerald Fried chegou a compor uma música original para substituir “*A Marselhesa*” nas cópias destinadas ao mercado francês, porém isto não reverteu a proibição.

visto que ela própria advém – como analisado no capítulo anterior – de uma negociação constante entre as matrizes bazin-wellesianas (potencializada pela influência constante de Ophüls) e a formalista-expressionista.

Esse jogo entre investimentos contrários também se dá em outros graus, como, por exemplo, a forte preocupação com os mínimos detalhes e com a verossimilhança, além de escolhas que – do ponto de vista objetivo – evidentemente se afastam disto, como a opção pela utilização da língua inglesa em uma história passada na França e vivenciada por franceses. Porém, se, por um lado, pode evidenciar um componente evidentemente “farsesco”, por outro, pode ser lido também como uma decisão que preserva certo grau simbólico de verossimilhança, pois o público sabe se tratar de uma produção norte-americana com atores deste país, de modo que artificialmente colocá-los falando uma língua diferente poderia surtir um efeito tão ou mais farsesco do que abertamente optar pela sua língua nativa⁹⁸.

No que diz respeito à contextualização histórica, esta não é apenas necessária para a compreensão factual, como também reforça a condição intrinsecamente absurda do combate nas trincheiras: se a guerra é, em si, uma das expressões das complexas contradições encerradas pelo homem, cuja inteligência não raro conduz ao absurdo, a guerra de trincheira seria a quintessência deste paradoxo: uma guerra na qual se matou e morreu como nunca antes na História para que, na prática, tudo continuasse como estava. Essa dimensão violenta e absurda em si – além de explicar o violento impacto que a Guerra deixou na Europa – dá ao espectador mais do que as informações, mas um pouco do clima no qual a história será desenvolvida.

Exatamente quando o narrador termina de dizer “*a vida de centenas de milhares*”, um corte nos leva ao interior do castelo no qual está localizado o quartel-general do exército francês, onde o General George Broulard (Adolphe Menjou) visita o General Paul Mireau (George Macready). Eles falam sobre a decoração do espaço – cuja opulência e amplitude serão palco importante para a elaboração da *mise-en-scène* do filme, assim como oferecerão elemento de contraste com os espaços reduzidos, insalubres e claustrofóbicos nos quais vivem e lutam os combatentes do exército. Eles se assentam e Broulard diz que recebera ordens para que a colina Anthill seja tomada.

⁹⁸ Deixou-se propositalmente de lado as óbvias implicações financeiras que uma opção pela língua francesa causariam à produção, visto que é conhecida a recusa de boa parte do público norte-americano a filmes falados em outra língua.

Essa será a primeira de várias conversas travadas por oficiais de alta patente, as quais serão sempre pautadas pela educação, respeito e cortesia na superfície, mas marcadas pela dissimulação, ironia e duplos sentidos. Raramente o que é dito pode ser interpretado em seu sentido literal: o verdadeiro conteúdo da conversa está na segunda ou na terceira camada, escondido por trás da polidez ‘oficial’ e protocolar que pauta as conversas. Em verdade, mais que conversas, muitas vezes se travarão embates, sejam eles diretos ou indiretos, frontais ou laterais. Desse ponto de vista, a lógica sub-reptícia das relações palacianas, em *Glória feita de sangue*, pouco difere do universo cortesão – e o fato de estarem literalmente em um palácio apenas reforça esta ironia da história. De fato, quando Kubrick filmar o universo da corte no século XVIII, em *Barry Lyndon* (1975), não serão encontradas grandes diferenças na lógica básica a partir da qual se travam as relações – o que, retrospectivamente, ajuda a explicar a incômoda sensação de permanência histórica já presente em *Glória feita de sangue* (permanência esta que seria um dos temas centrais do vindouro épico kubrickiano).

Além disso, e este é um dado fundamental na construção de *Glória feita de sangue*, o movimento dos corpos no espaço e a maneira com que estão dispostos no quadro constituem elementos tão ou mais importantes para o entendimento das – várias – nuances subjacentes aos encontros-embates-jogos entre os personagens, o que pode ser visto desde essa primeira cena. Quando Broulard coloca a questão da necessidade da tomada da colina Anthill, a reação de Mireau é taxativa, com expressões como “*está perto de ser ridículo*”, “*fora de questão*”, “*minha divisão está em pedaços*”. Eles ainda estão sentados e Kubrick os filma em campo e contracampo. Broulard, então, se levanta e se põe a falar sobre o fato de que Mireau estaria sendo considerado para uma promoção e uma condecoração, mas, claro, ele “*não havia dito para que não entendesse errado*”. A partir do momento em que o jogo de manipulação tem início, eles começam a andar pelo espaço, ficando próximos um do outro e enquadrados em uma mesma composição. Broulard dá mais detalhes acerca da promoção e reforça para que “*não deixe que isto o influencie*”, enquanto passeiam juntos pelo espaço. Mireau, então, diz: “*Sou responsável pela vida de oito mil homens. O que é minha ambição? O que é minha reputação? A vida de um de meus soldados vale mais para mim do que todas as estrelas, condecorações e honrarias na França*”. Essas afirmações são respondidas inicialmente por Broulard em curtos primeiros planos nos quais pronuncia “*sei*” e “*entendo*”, até que ele questiona: “*Então, você está me dizendo que está além da capacidade de seus homens?*”. Um primeiro plano, em ângulo oblíquo, nos mostra Mireau

retrucando: “*Eu não disse isso, George*”. Indo em direção a Broulard, ele diz: “*Nada é impossível quando se desperta seu espírito guerreiro*”. Ambos estão juntos novamente e passeiam de braços dados pela vastidão do salão (no que será praticamente uma regra da *mise-en-scène* do filme: o contato corporal – quando não fisicamente violento – será sempre investido de interesse).

Na verdade, se trata essencialmente de retórica (verbal, mas também corporal e facial): de acordo com os interesses do momento e dos resultados a serem obtidos, uma conversa sobre capacidade desvia-se para lealdade, depois para honra e em seguida para patriotismo e “espírito guerreiro”, em uma espécie de labirinto retórico redimensionado visualmente pela *mise-en-scène*. Reina, portanto, um pragmatismo retórico que secundariza qualquer preocupação com os fundos morais e éticos da questão. Quando Mireau ressalta a dificuldade extrema e a carência material das tropas, dizendo que se trata de algo “*fora de questão*”, ele está menos preocupado com a acuracidade de seus comentários e já fazendo por valorizar uma plausível aceitação (ele, que já havia demonstrado saber que o General o visitava com este intuito). Ainda, quando destaca a desimportância de promoções e honorarias frente à vida de seus soldados, parece estar antes fazendo o teatro protocolar do discurso oficial do que dizendo algo no qual acreditasse minimamente – como se comprovará de forma assustadora adiante. Aqui, Kubrick estabelece tanto a lógica do mundo no qual o espectador será mergulhado quanto as regras da própria maneira com a qual se edificará visualmente.

Um corte seco nos leva a um plano geral da colina. A câmera recua e estamos nas trincheiras nas quais caminham Mireau e o major Saint-Aubin (Richard Anderson), acompanhando-os continuamente em seu trajeto. Os soldados batem continência. Enquanto andam, bombas explodem no entorno, sendo que o som das explosões misturado ao de tambores extra-diegéticos pontua o caminhar de Mireau, como forma de sublinhar sonoramente a presença do poder. Ele se detém diante de um soldado – Ferol (Timothy Carey), um dos três que serão fuzilados futuramente, mas que, por hora, não é formalmente apresentado ao espectador – e pergunta-lhe: “*Pronto para matar mais alemães?*”. Se ainda não sabemos quem é o personagem e qual será seu destino, a angulação e a leve distorção causada pela grande-angular já constrói visualmente uma sensação, por enquanto abstrata, de algo fora do lugar.

Sem cortes, a câmera prossegue acompanhando Mireau e Saint-Aubin que novamente param para conversar com um soldado. Dessa vez, ele se direciona ao cabo

Paris (Ralph Mekker) – a quem ainda não fomos apresentados, mas que também será um dos futuros condenados à morte. Depois de repetir a pergunta feita a Ferol, o General faz comentários sobre o rifle de Paris, afirmando ser o fuzil “o melhor amigo do soldado”. “*Cuide bem dele e ele cuidará de você*”, afirma. Aqui, há uma cinzenta ironia tipicamente kubrickiana, uma vez que o fuzil será a arma que porá fim à vida do soldado.

Cabe destacar que a dicotomia arma/ferramenta é uma questão nuclear em Kubrick: o mesmo osso que será percebido pelo primata como ferramenta capaz de modificar a natureza (descoberta que marca sua elevação à condição humana, em *2001 – Uma odisseia no espaço*) será também a arma com a qual agredirá aquele que ameaçar seu território. Portanto, o ‘marco zero’ da humanidade e da civilização estaria embebido tanto pela inteligência quanto pela violência, encerradas em um mesmo objeto que é a arma/ferramenta. Ainda em *2001*, em outro desenlace profundamente irônico, o astronauta Dave Bowman consegue derrotar HAL 9000 – algo que representa o desenvolvimento máximo da ferramenta – utilizando uma chave de fenda: uma espécie de equivalente moderno ao osso originário. Dentre os vários motivos através dos quais se pode entender o fascínio de Kubrick pela guerra está o fato de que nela há uma espécie de retorno a esta dimensão essencial de divisão inteligência/violência: não há diferença entre a arma e a ferramenta; o fuzil – obviamente uma arma – é a ferramenta de trabalho do soldado.

Em graus diferentes, essa relação entre objetos tidos como armas/ferramentas aparece em vários filmes de Kubrick. Em *O grande golpe*, a ferradura causa o furo do pneu de Nikky que acaba morrendo. Em *O iluminado*, as facas e o machado, originalmente ferramentas, tornam-se armas para a empreitada assassina de Jack Torrance. Em *Nascido para matar*, o fuzil, arma/ferramenta de culto por parte da lógica de treinamento dos recrutas norte-americanos, torna-se uma obsessão para Pyle que se mata com ele. Além disso, através do peculiar exercício realizado pelo Sargento, há uma aproximação entre o rifle e o falo – “*esse é o meu fuzil, essa é a minha arma, isso é para lutar, isso é para diversão*” –, potencializando a ambiguidade encerrada na dicotomia arma/ferramenta, ao adicionar na equação o pênis: órgão que encerra, em si, tanto a dimensão do prazer quanto a criação da vida, adicionando elementos ainda mais complexamente contraditórios. A exploração dessa contradição é também explícita e talvez ainda mais complexa em *Laranja mecânica*, no qual o tratamento Ludovico é uma espécie de paroxismo da ferramenta se voltando contra o homem. Além disso, Alex assassina a senhora dos gatos com uma

espécie de obra de arte moderna que consiste em um grande pênis: ali, Kubrick adiciona a arte a esse *pot-pourri* de ambiguidades.

Na ironia de Kubrick em relação ao fuzil de Paris, em *Glória feita de sangue*, estaria contida, portanto, uma discussão que se desdobraria em toda a carreira do cineasta. Ainda, cabe salientar a maneira com que o diretor sublinha a dimensão irônica da fala de Mireau, pois, mal ele acaba de dizer a frase, uma bomba cai nos arredores, assustando a todos (especialmente a Mireau que durante toda a cena tenta disfarçar suas reações de susto com as explosões das bombas). Essa bomba caindo justamente nesse momento funciona também como uma antecipação: ainda que não conheçamos Paris, a menção ao fuzil somada à explosão consecutiva introduz a seu redor símbolos de morte e destruição. A ironia é fechada com a despedida “*boa sorte, soldado*”, dita por aquele que será precisamente seu algoz. Ainda nesse momento, em sua peculiar articulação de composição/profundidade de campo, vemos Roget ao fundo (o qual o espectador ainda não conhece, mas que será o algoz de Paris). Assim, novamente Kubrick antecipa visualmente os caminhos vindouros do enredo.

Mireau e Saint-Auban voltam a andar pelas trincheiras, sendo acompanhados pela câmera em suas curvas. Eles param mais uma vez e se põem a conversar com outro soldado. Desde o início da cena, somente aqui se dá o corte que nos mostra um soldado visivelmente perturbado em severas dificuldades para responder as questões do General. Um corte nos mostra outros dois militares que ainda não conhecemos, mas que voltarão em momentos decisivos do filme: o Sargento Boulanger e o soldado Arnaud – Boulanger será responsável pelo pelotão de fuzilamento e Arnaud mais um dos três a serem fuzilados. Boulanger diz ao General que o soldado está em “*choque de guerra*”⁹⁹, ao que é retrucado por Mireau: “*Não existe choque de guerra*”. Ele insiste em conversar com o soldado que entra em pânico. Mireau o agride com uma bofetada e ordena que Boulanger o transfira, dizendo que deseja “*esse bebê fora do regimento*” para “*não corromper os outros homens*”.

Uma das consequências mais terríveis da Primeira Guerra Mundial, o choque de guerra, foi uma de suas principais e macabras “novidades” resultantes da guerra de trincheiras. Vivendo em condições sub-humanas, em espaços diminutos e claustrofóbicos, sob constantes explosões e temendo a morte a cada instante por anos seguidos, os soldados

⁹⁹ Livre tradução para o termo “*shell shock*”.

entravam em uma espécie de choque cujos sintomas variavam entre espasmos físicos involuntários, perda de controle sobre a fala, pânico, incapacidade motora, perda de consciência, entre outros. Em seu livro “*To end all wars – A story of loyalty and rebellion*”, Adam Hochschild (2011, p. 372) menciona que apenas na Inglaterra, dez anos após o fim da Guerra, ainda havia 65 mil soldados nos hospitais em tratamento contra o choque de guerra. Assim, Kubrick, ao mesmo tempo, reforça o componente tétrico da Primeira Guerra e do cotidiano nas trincheiras (em contraponto ao garbo e ao conforto vivenciado pelos comandantes palacianos) e começa a estabelecer de maneira clara a personalidade de Paul Mireau que, na prática, se delineia de forma bem diferente do que ouvimos em seu ‘teatro’ para Broulard. A decupagem reforça essa ideia logo a seguir, pois, se, antes, víamos Mireau pela frente, agora, continuamos a acompanhá-lo de costas.

Ainda, como verificado na análise de *Medo e desejo*, na qual se viu a pioneira utilização do plano aproximado do rosto como uma forma de instantâneo do colapso – uma das marcas kubrickianas –, essa imagem do soldado em colapso se filia à das já citadas – de Sidney, em *Medo e desejo* (ver Figura 4); George Peatty, em *O grande golpe* (ver Figura 45); Jack, em *O iluminado* (ver Figura 6); Pyle, em *Nascido para matar* (ver Figura 7) – além das de Humbert Humbert e Clare Quilty, em *Lolita*; Dr. Strangelove, Jack Ripper e Buck Turgidson, em *Doutor Fantástico*; Alex e Mr. Alexander, em *Laranja mecânica* (ver Figura 5); Dave e HAL 9000, em *2001* (Figura 56); Mandy, em *De olhos bem fechados* (Figura 57); ou mesmo o futuro colapso de Ferol, aqui, em *Glória feita sangue* (Figura 58).



Figura 56 – Colapso: astronauta - Fonte: *2001* (1967).



Figura 57 – Colapso: Mandy - Fonte: *De olhos bem fechados* (1999).



Figura 58 – Colapso: soldado Ferol condenado à morte - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Na cena seguinte, seremos introduzidos ao Coronel Dax (Kirk Douglas) que, inicialmente, é visto de cabeça baixa, lavando o rosto em uma bacia. Alguém o avisa da chegada do General e ele se prepara para recebê-lo. Desde já, começam a ser construídos elementos que diferenciam Dax dos outros comandantes com os quais antagonizará: um coronel que vive em um pequeno aposento e se banha improvisadamente em uma bacia, em contraponto a generais que confabulam em seus amplos, lustrosos e luxuosos salões. Mireau e Saint-Aubin chegam. Entre as amenidades que marcam o início da conversa, fica patente a constante necessidade do General em se mostrar como alguém da frente de batalha em contraponto aos “*generais de escritório, cuja única preocupação são os ratos subindo por entre as pernas*”. A resposta de Dax já começa a dar sua dimensão crítica e irônica ao espectador: “*Não sei, General, mas se tivesse que escolher entre um rato e um revólver eu sempre escolheria um rato*”.

Desde o princípio, fica patente certo grau de antagonismo entre Dax e Mireau, mas por ora Mireau contemporiza, em função de ter um objetivo em mente: motivar Dax ao ataque a Anthill. Assim como houvera o primeiro duelo retórico entre Broulard e Mireau, agora se desenha outro, com novas patentes. Novamente, impera certo grau de cinismo e

dissimulação, com as diferenças sendo demarcadas de maneira indireta e irônica sob o véu da cortesia e do protocolo. Toda a primeira parte da conversa é filmada em plano único, com os personagens se movendo pelo espaço conforme a ação se desenvolve, ou seja, mesmo com o espaço diminuto da caserna em relação às instalações do quartel-general/castelo, Kubrick mantém a estratégia de *mise-en-scène* analisada no diálogo inicial entre Mireau e Broulard. No entanto, o escuro e a penumbra predominantes nos espaços interiores e ‘claustrofóbicos’ das trincheiras fazem contraste com os ambientes sempre amplos e claramente iluminados do ‘palácio’.

É interessante notar, nesse sentido, que Kubrick não necessariamente utiliza a associação clássica do escuro relacionado ao ‘mal’ e o claro ao ‘bem’, pelo contrário, boa parte das conversas e dos acontecimentos mais cruéis e questionáveis acontecem sob forte incidência da luz do sol vinda das amplas janelas, o que constitui uma inquietante e irônica inversão do paradigma clássico, condizente com o que parece propor. Aprofundando a ideia, a luz se tornaria uma metáfora da inversão de valores reinante nos bastidores da guerra: os generais andam por entre as obras de arte, livros, tapeçarias, antiguidades, quadros – símbolos do esclarecimento, da iluminação humanista, daí a luz como uma síntese irônica das inversões essenciais engendradas no filme.

Eles saem para a trincheira: Dax oferece o binóculo para que o General veja a colina. “*É o mais perto que pode chegar sem estar lá*”, diz. Mireau já dá indicações de suas intenções ao dizer: “*Já vi piores. Muito piores*”. Uma bomba explode nesse instante. Assim como no caso do diálogo com o soldado envolvendo o fuzil, aqui uma bomba novamente explode em um momento preciso, funcionando como um ‘comentário’ irônico ao que acaba de ser dito. Mireau prossegue: “*Não é algo que você chega e pega, mas é algo que pode ser gestado*.” Nesse instante, Dax faz outro comentário sarcástico: “*Meio estranho, não acha?*” – “*por que?*”, questiona o General – “[*gestado*] *algo a ver com dar à luz...*”. Mireau diz que ele “*está mais afiado que o habitual*” e aproveita para lembrar a Saint-Aubin (e informar ao espectador) que Dax era o mais respeitado advogado criminal da França. Aqui, Mireau percebe o tom de Dax, mas novamente prefere relevar em nome do seu objetivo. Kubrick aproveita para dar uma informação importante que ajuda o espectador a entender melhor o protagonista, de onde vem sua verve afiada e também para trazer à baila sua profissão de advogado, posteriormente elemento importante da narrativa.

Eles voltam ao aposento. Mireau pergunta a Dax como fora a ação da noite anterior, ao passo que ele lhe responde ter havido 29 perdas. Mireau critica os soldados: “*Imagino,*

todos amontoados esperando serem abatidos”. Nesse momento, o major Saint-Aubin reforça, ironizando os soldados e seu “*instinto de rebanho*”, que ele reputa como sendo de “*animais inferiores*”. Dax interpela Saint-Aubin: “*Parece-me uma coisa de humanos. Você não faz distinção entre os dois, major?*”. Kubrick insere os três em um mesmo quadro – o que reforça o clima de tensão, estabelecendo proximidade física entre corpos que se antagonizam. Percebendo o incômodo de Dax e, mais uma vez, preocupado com seus objetivos, Mireau se contradiz clinicamente, dizendo “*ah sim... foi uma pena*” e pede para que o major se retire. Típico bajulador, Saint Aubin vê seu comentário que visava agradar a seu chefe surtir o efeito contrário e se retira do local, batendo continência para Dax (que não a devolve).

Mireau, então, dá a ordem: “*Coronel, seu regimento irá tomar a colina amanhã.*” Ambos estão diante do mapa do local. Inicia-se uma longa tomada na qual Mireau caminha pelo espaço rodeando Dax que lhe pergunta sobre reforços e estimativas de morte. Mireau fala de maneira pragmática acerca das mortes estimadas e diz que não haverá nenhum reforço. Quando Dax alerta que, pelas contas de Mireau, mais da metade dos homens morrerá, ele diz: “*É um preço a pagar, Coronel. Mas iremos conquistar Anthill*”. A maneira pragmática e fria com que calcula as mortes dos soldados dá a dimensão da desumanização inerente à lógica da burocracia militar em meio à guerra. De maneira análoga, *mutatis mutandis*, é com frieza análoga que se falará em milhões de mortes nas conjecturas realizadas na sala de guerra do Pentágono, em *Doutor Fantástico*. Kubrick constrói uma rica *mise-en-scène*: ora os corpos se afastam ora caminham pelo espaço, por vezes estão próximos e noutras se distanciam, materializando as tensões e agenciando as energias em jogo.

“*Mas iremos?*”, pergunta Dax. A pergunta subentende seu receio acerca da impossibilidade intrínseca à missão. Mireau devolve: “*Estou dependendo de você, Coronel. Toda a França está dependendo de você*”. Dax sorri com ironia e sai do quadro, ao mesmo tempo em que a câmera fecha em Mireau que diz: “*Estou te divertindo, Coronel?*”. Vemos o contracampo de Dax que responde: “*Eu não sou um touro, eu não preciso de uma bandeira vermelha na minha frente para me motivar*”. Se, antes, Mireau relevava as ironias e indiretas de Dax, agora, não esconde seu incômodo: “*Acho que não que gosto da sua comparação entre a capa de um toureiro e a bandeira da França*”. Dax tenta contemporizar: “*Eu não quis desrespeitar a bandeira da França, senhor*”. O General, então, profere: “*Patriotismo pode estar fora de moda, mas me mostre um patriota e eu lhe*

mostro um homem de valor”. E Dax pronuncia: “*Nem sempre todo mundo concordou com isso. Samuel Johnson tinha outra coisa a dizer sobre patriotismo*”. Dax percebe que fora longe demais e tenta desconversar, mas Mireau o pressiona e Dax diz que, para Johnson, patriotismo era “*o último refúgio do canalha*”. Em seguida, emenda, tentando sem sucesso amenizar: “*Não é nada pessoal, Sr., me desculpe*”. Dax, que já havia sido ácido em diversos outros momentos do diálogo, agora evidentemente passara do limite, ficando em posição vulnerável, ao atacar frontalmente seu superior. Mireau ordena que ele se licencie por tempo indefinido, ao que ele diz: “*General, o Sr. não pode fazer isso comigo. Não pode me tirar de meus homens*”. É quando Mireau discursa: “*Eu não faço isso com você, Dax, mas por você, para seu bem e para o bem de seus homens. Se um oficial lhe falta com a confiança, o que esperar de seus homens? Eu não quero afastá-lo, mas eu preciso ter seu apoio entusiasmado. Nenhuma vez você disse que poderia tomar a colina*”.

Se os embates retóricos, em *Glória Feita de Sangue*, são como jogadas de xadrez (como será desenvolvido posteriormente), o ataque desmesurado de Dax lhe coloca em posição extremamente frágil. Mireau aproveita o momento e o acua de modo que só o que lhe resta é dar ao General a adesão exigida. Do contrário, caso fosse realmente retirado, isto significaria o abandono de seus homens em seu momento bastante delicado. Embora inteligente, Dax fere a etiqueta inerente às intrigas palacianas, ao abandonar as indiretas e os duplos sentidos e partir para o ataque direto. Em *Barry Lyndon*, se desenvolve uma longa guerra fria entre Barry e seu enteado Lord Bullington. Mesmo com eventuais debates públicos, em alguma instância ainda era mantida certa aparência de civilidade e protocolo (Barry somente o castigava em privado). No entanto, quando Barry perde a paciência publicamente, cruzando a linha e partindo ao ataque físico, toda a nobreza e a sociedade como um todo o abandonam, o que joga por terra seus enormes esforços e gastos para que obtivesse um título de nobreza e acaba acelerando sua vertiginosa decadência. Se lá no século XVIII buscavam-se as pompas e os títulos de nobreza, aqui, na primeira grande guerra do século XX, almejam-se as estrelas e condecorações, em nome das quais as relações do alto comando se tornam extremamente complexas e melindrosas. Assim, a situação de Dax torna-se difícil, pois não basta que seja bem intencionado (e indubitavelmente o é – conforme será analisado no percurso desta análise): é preciso saber jogar o jogo. Só resta a Dax, portanto, dizer: “*Nós tomaremos Anthill. Se há soldados no mundo capazes de tomá-la... nós tomaremos a colina*”.

Toda a cena é precisamente encenada e decupada, conciliando duas estratégias de encenação: quando o embate é complexo, cheio de nuances e tonalidades, a câmera é deslizante, bem como os corpos que percorrem o espaço, criando diferentes relações entre si e a câmera (Figura 59). No entanto, nos momentos-chave, em que uma situação é colocada de maneira clara, há a utilização da decupagem clássica, sobretudo com primeiros planos nos rostos (seja dizendo algo importante ou reagindo ao que é dito). Como estratégia de *mise-en-scène* para o filme como um todo, Kubrick, por um lado, reforça pela encenação o complexo e minucioso jogo de forças, ao mesmo tempo em que, através da decupagem clássica, cria uma camada extremamente legível. As inserções reforçam os momentos-chave de modo que, mesmo a um espectador menos atento aos complexos jogos visuais, o básico da narrativa seja compreendido (ou sentido).





Figura 59 – Fotogramas do duelo na *mise-en-scène* e decupagem - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Vale anotar, ainda, a utilização do som durante todo o embate entre Dax e Mireau, em que ouvimos ruídos dos tiros oriundos do combate lá fora sendo travado, ou seja, sons diegéticos. No entanto, há momentos em que os ruídos são mais altos e nítidos, por vezes, coincidindo precisamente com instantes tensos entre os dois personagens. Assim, há uma interessante hibridização entre a utilização realista do som e a eventual alteração de suas características com finalidades dramáticas.

Em seguida, vemos um primeiro plano do tenente Roget bebendo em seu ‘apartamento’. Chegam o cabo Paris e o soldado Lejeune. Kubrick angula a cena de modo a criar visualmente antagonismo entre o oficial e os dois soldados, bem como uma sensação constante de desconcerto, de que algo está fora do lugar. Durante toda a conversa, vemos os soldados a partir de uma câmera à altura de Roget que está sentado. A câmera se posiciona atrás de sua cabeça que ocupa o centro do enquadramento: os soldados ficam maiores e acima do oficial. O contraplano é um plano frontal de Roget, à sua altura, em que o vemos olhando para cima, enquanto dá ordens para os dois. É uma decupagem não convencional na qual os pontos de vista ficam imprecisos. Mais uma vez, o diretor cria visualmente uma sensação de desconforto que antecipa o que se verá na ação e o faz pela maneira ousada com que concebe sua encenação.

Através de seus gestos, fica patente o desprezo de Paris por Roget cujo antagonismo tem inicialmente tanto a natureza institucional (oficiais *versus* soldados) quanto pessoal, pois, conforme diz depois a Lejeune, Roget o conhecia desde os tempos de estudante e não o respeitava. Quando o tenente pergunta a ele qual sargento discordara de suas orientações, Paris responde “*não sei*”, olhando de soslaio para Lejeune, o que evidencia tanto certo deboche sutil quanto lealdade a um companheiro que poderia eventualmente sofrer alguma retaliação. Tragicamente para Paris, sua preocupação em relação a uma possível perseguição por parte de Roget se mostrará extremamente cabível – pois ele mesmo será mandado ao fuzilamento pelo ex-colega. Vemos Paris e Lejeune do lado de fora, aguardando a chegada de Roget. Paris conta a Lejeune que ele e Roget são

inimigos desde os tempos de colégio. Roget chega e começam a andar pelas trincheiras. Toda a ação é filmada em tomada única. Eles chegam até Dax que dá as orientações finais, antes dos três subirem para realizar a missão de reconhecimento na “terra de ninguém” – que será pela primeira vez apresentada a nós espectadores (sem ser pela visão de longe, aproximada pelo binóculo).

Toda a cena se desenrola ao som de uma peça sonora construída a partir de elementos percussivos que, mixados aos ruídos dos corpos se arrastando pela terra, compõe a atmosfera de apreensão que marca a cena. Kubrick alterna planos gerais, planos médios em *travellings* (nos quais vemos os três se arrastando pelo espaço), além de *travellings* laterais bastante aproximados do corpo de cada um deles. As fusões entre os planos demarcam a passagem do tempo. Aqui é importante ressaltar, mais uma vez, a preocupação de Kubrick em conciliar certas estratégias de matriz realista (os planos gerais que restituem o espaço, os *travellings* sem cortes), com necessidades de montagem (planos próximos e fusões).

Eles param em um morro de onde avistam o que parecem ser os destroços de um avião caído e diversos corpos pelo chão. Roget ordena que Lejeune verifique e lhe diz que irão cobri-lo. Paris questiona: “*Mas separar uma patrulha noturna?*”. Roget faz de rogado e mantém a ordem. Ele está visivelmente amedrontado. Uma fusão indica passagem de tempo. Sinalizadores são lançados. Para além de elementos dramáticos, sinalizadores servem para clarear o que estava sobre penumbra: planos mais aproximados e iluminados pelo clarão confirmam o cenário tétrico com diversos corpos espalhados pelo chão, cujo contraste com o escuro confere uma visualidade ainda mais perturbadora. Um artifício que integra história e discurso. Ouvimos tiros de metralhadora. Roget está impaciente e cada vez mais amedrontado. Ele diz que o soldado já deve estar morto e que devem voltar, ao que é repreendido por Paris. Mais tiros são ouvidos. Roget se levanta, atira uma granada em direção ao lado alemão e sai correndo. Paris fica e vai à busca do colega. Um rápido movimento de câmera revela Lejeune carbonizado, com fumaça ao seu redor. Kubrick realiza um corte *a la* Eisenstein, que parte de um plano mais aberto a um plano mais próximo do próprio Lejeune a fim de oferecer uma imagem ainda mais gráfica e perturbadora, causando choque (Figura 60).



Figura 60 – Lejeune morto: corte direto de plano aberto para aproximado - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Segue-se um corte seco para Roget já em seu aposento. O corte reforça a relação direta de responsabilidade entre Roget e o que ocorrera, pois saímos de uma imagem abjeta de um corpo carbonizado, sem vida, diretamente para um Roget tranquilamente sentado. Ao ouvir um barulho, Roget olha em direção à entrada. A câmera se move rapidamente em direção a Paris – emulando o movimento de Roget e reforçando seu sentimento de surpresa. Andando com dificuldade, Paris chega ao local. A fotografia é cuidadosa: Paris sai das sombras, como um fantasma, um morto que revive para assombrar Roget. Paris pergunta: “*Surpreso, tenente?*”. Ele responde: “*Positivamente surpreso. Achei que não sobreviveria*”. Paris ironiza: “*Você não ficou muito tempo para descobrir, não é?*”. O tenente interpele: “*O que quer dizer?*”. Ao que o outro revida: “*Que você saiu correndo como um coelho, depois de matar Lejeune*”. Aqui, Paris abandona a cerimônia e acusa frontalmente o superior de assassinato, dando início a mais um dos importantes duelos do filme, cujas implicações serão decisivas.

Dessa vez, frente ao absurdo da situação que testemunhara e diante do desprezo que já nutria por Roget, Paris não mede as palavras diante do oficial. Porém, mesmo tendo a razão prática e moral ao seu lado, terá que pagar um preço demasiado caro por sua coragem. Roget tenta desconversar: “*Matar Lejeune? Do que está falando? Eu não estou gostando do seu tom. Você está falando com um oficial.*” De forma patética, Roget menciona o “*tom*” de Paris, quando este lhe faz uma acusação frontal e direta. Com riso irônico, Paris diz: “*Eu devo estar me confundindo, senhor, um oficial nunca faria isso*”. E continua, sendo ainda mais claro e incisivo: “*Um homem nunca faria isso. Só uma besta. Um rato astuto, bêbado e covarde, com uma garrafa no lugar do cérebro. Você se meteu numa grande enrascada, tenente*”. Tropeçando nas palavras, o tenente responde: “*E você se meteu numa pior. Primeiro: insubordinação. Segundo: ameaça a um superior. Terceiro: recusa a obedecer a uma ordem e incitação a outros a fazerem o mesmo. Como isso fica*

no papel?”. Paris, sem titubear treplica: *“Não piores que essas: colocar em perigo a vida de seus homens por imprudência. Embriaguez no serviço. Assassinato injustificado de um dos seus homens e covardia perante o inimigo*. Acuado, Roget diz a Paris que nunca acreditariam na palavra de um soldado contra a de um oficial e que fará o relatório narrando os fatos à sua maneira. Paris lhe diz: *“Você o matou e sabe disso, não sabe?”*. O outro retruca: *“Foi um acidente, faria qualquer coisa para não ter acontecido... Sei que você não gosta de mim, mas que tipo de homem acha que eu sou?”*.

Todo o diálogo entre os dois é feito em tomada única, com os atores e a câmera se movendo em constante reposicionamento. Análoga às cenas entre Broulard e Mireau e Mireau e Dax, a *mise-en-scène* elabora visualmente as nuances e intensidades do diálogo, colocando os corpos em embate, passeando entre a luz e a sombra, redimensionando o potencial dramático consciente e inconsciente do mesmo (Figura 61). Um plano com duração de 2 minutos e 10 segundos em que a câmera vai reconstruindo sua decupagem na medida da intensidade. Importante também frisar a relevância da opção pelas tomadas longas no que diz respeito à atuação. Conforme abordado no capítulo anterior, trata-se de uma herança welliesiana, na qual a duração permite uma dinâmica contínua da *performance* e de interação entre os atores singular à encenação cinematográfica tradicional. Não por acaso, Kubrick opta por essas cenas em momentos decisivos do filme, em que os jogos, ambiguidades e ambivalências devem ser articulados o mais complexamente possível do ponto de vista cinematográfico: não se trata, como na narrativa do cinema clássico, de apenas dar o recado dramático, mas de fazê-lo com potência singular, sem didatismos excessivos, reforçando nuances, criando linhas adicionais, explicitando paradoxos, lidando com a percepção visual do espectador, a fim de criar uma atmosfera única, perturbadora e instigante cuja potência transcende a própria dimensão imediata do enredo do filme.





Figura 61 – Embate entre Roget e Paris - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Um corte nos mostra Dax chegando e perguntando sobre a operação. Kubrick concebe o quadro de maneira a que Dax, pela utilização da profundidade de campo, fique no meio dos dois. Está visualmente estabelecida a dinâmica do embate futuro: de um lado, Roget, de outro, Paris e, no meio, Dax (Figura 62). Roget elogia Paris, dizendo que ele fizera um “*excelente trabalho e que deveria se sentir orgulhoso*”. Dax pergunta como aconteceu a morte de Lejeune e Roget diz que o soldado tossira, quase matando a todos. O Coronel lhe pede urgência no relatório.



Figura 62 – Composição triangular com Dax entre os oponentes - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Em seguida, vemos Dax passando as coordenadas do ataque. A câmera desliza para os soldados que ouvem com atenção e preocupação. O movimento de câmera tem o intuito de individualizar cada soldado: uma maneira de dar rosto a aqueles que, em poucas horas, poderão estar mortos. Eles fazem perguntas cujas respostas evidenciam as condições desfavoráveis do ataque, tanto do ponto de vista logístico quanto climático. O primeiro plano em *contra-plongée* de Dax reforça sua delicada situação, pois ele tem o dever de passar as instruções com confiança e sem hesitação. Dax enfatiza a presença do General Mireau no ataque e pergunta à tropa se restara alguma dúvida: o silêncio releva o estado de apreensão que traz consigo o entendimento de que, ainda que a missão seja evidentemente

suicida, a ordem viera de cima e que o próprio Dax não teria qualquer opção a não ser obedecê-la. Sem nenhuma palavra direta nesse sentido, ele estava dizendo a seus comandados que seria praticamente impossível, *“mas não temos alternativa, a não ser fazer o melhor que pudermos. De uma forma ou de outra, estarei com vocês”*. O silêncio da tropa revela, antes de tudo, a compreensão do verdadeiro sentido do encontro.

Um corte nos leva à porta do alojamento dos soldados. Ao ouvirmos que dois deles estão a conversar em voz baixa, a câmera desliza até encontrá-los. Trata-se de um diálogo importante para as questões agenciadas pelo filme. Como visto no diálogo entre Johnny e Maurice, em *O grande golpe* – cuja função extrapolava a própria narrativa ao dar voz a meditações do próprio autor através de seus personagens – esse diálogo também pode ser apontado como uma espécie de entrada direta do autor que, através de seus personagens, oferece chaves de compreensão mais amplas das questões encerradas pelo filme:

Soldado 1: *“Eu não estou com medo de morrer amanhã, apenas de ser morto.”*

Soldado 2: *“Não poderia ser mais claro?”*

Soldado 1: *“Bem, o que prefere que te mate, uma baioneta ou uma metralhadora?”*

Soldado 2: *“Uma metralhadora, naturalmente.”*

Soldado 1: *“Naturalmente, esse é o meu ponto. São ambos pedaços de aço que te atravessam, mas a metralhadora, ao menos, é mais rápida e menos dolorosa, não é?”*

Soldado 2: *“Sim, mas o que isso prova?”*

Soldado 1: *“Isso prova que a maioria de nós tem mais medo de se machucar do que de morrer. Veja o Bernard. Ele tem pânico de gás. Gás não me assusta nem um pouco. Mas eu vou te dizer. Eu não gostaria de estar sem a máscara, mas, por outro lado, não me importaria de não ter proteção no traseiro. Por que isso?”*

Soldado 2: *“Você está certo, porque...”*

Soldado 1: *“Porque eu sei que uma ferida na cabeça doeria muito mais do que uma no traseiro. O traseiro é só carne, mas a cabeça é só osso.”*

Soldado 2: *“Isso...”*

Soldado 1: *“Me diz, tirando a baioneta, do que você tem mais medo?”*

Soldado 2: *“Bombas.”*

Soldado 1: *“Exatamente, eu também, porque eu sei que elas podem te retalhar mais do que qualquer outra coisa. Olhe, o que eu estou tentando lhe dizer é que se ficar se borrando de medo de morrer, você vai viver apavorado pelo resto da vida, porque sabe que terá que ir algum dia, qualquer dia. E além disso...”*

Soldado 2: *“Sim?”*

Soldado 1: *“Se é da morte que você tem medo, porque deve se preocupar com o que te mata?”*

Soldado 2: *“Você é muito inteligente pra mim, professor. Tudo que eu sei é que ninguém quer morrer”.*

A opção por um diálogo tão significativo ser travado entre soldados os quais (ainda) não conhecemos é, em uma primeira leitura, opção coerente com a estratégia dramática do filme de dar rosto, voz e impressão digital a homens que, por outro lado, são vistos como mera massa de manobra pelo alto comando. Assim como vimos seus rostos na cena anterior, agora compartilhamos de sua intimidade, suas angústias e temores: é como se Kubrick desse voz aos sentimentos recônditos implícitos naquele silêncio experienciado na cena anterior. Ainda, dentro da chave dramática, o diálogo acrescenta expectativa em relação ao ataque iminente.

De um ponto de vista mais filosófico, o diálogo obviamente aborda a questão da morte que constitui a indagação existencial essencial do homem, no fundo, em qualquer tempo e contexto. No entanto, a guerra impõe uma vivência cotidiana com a iminência da morte que perde sua dimensão distante e abstrata e ganha dimensões de urgência e concretude. O pragmatismo demonstrado é quase uma exigência e faz contraponto com o soldado em choque anteriormente visto. Já que a morte é praticamente certa, que ela venha da maneira menos dolorosa possível. O humor negro aqui encerrado antecipa o tom escrachado de *Doutor Fantástico*, no qual a possibilidade do extermínio da humanidade é tratada de maneira cômica, assim como discussões extremamente pragmáticas envolvendo milhões de vidas.

No entanto, como descobriremos, um dos soldados do diálogo (referido como “Soldado 1”) é Arnaud que junto com Ferol e Paris irão compor o trio a ser fuzilado. Assim, o destino ou – sob um ângulo mais kubrickiano – uma síntese trágica da dialética entre o erro e a contingência oferecerá a Arnaud a terrível oportunidade de colocar à prova suas próprias reflexões. Ainda que de certa maneira seu pragmatismo ajude a explicar seu

futuro roubo em relação ao pai, momentos antes de sua execução, a lógica de seu discurso será negada pelos soldados que, com ele, morrerão fuzilados. Ali, em nenhum momento, a certeza de que teriam uma morte sem sofrimento entra em questão como forma de amenização de seu desespero frente ao fim inevitável. Por mais que, em *Lolita*, Clare Quilty demonstre aparente indiferença com a iminência da morte, ao se ver sob a mira do revólver de Humbert Humbert, no momento decisivo, ele tenta correr para se salvar. Assim como, em *2001, HAL 9000*, apesar de toda sua soberba e autossuficiência, suplica por sua vida e retorna à condição de ‘criança’ na iminência da morte. Nesse sentido, voltando a *Glória feita de sangue*, é lapidar a última fala do outro soldado após todas as conjecturas de Arnaud: “*Tudo que eu sei é que ninguém quer morrer*”.

Dando sequência, o General Mireau avista a colina, do ponto de vista do binóculo. Estando tudo pronto para o ataque, ele oferece um brinde “à França”. Estamos, agora, nas trincheiras onde a câmera anda lentamente por entre os soldados enfileirados. Kubrick alterna entre a subjetiva de Dax e planos frontais do mesmo caminhando. Bombas caem por toda parte. A banda sonora alterna os sons diegéticos (bombas, vento, tiros) e extradiegéticos (tambores graves e renitentes), instaurando, junto com o movimento preciso da câmera por entre o apertado espaço entre os soldados, um forte estado de tensão.

Aqui, é importante analisar a importância da conciliação do movimento de câmera ao uso da lente grande angular, criando uma sensação visual perturbadora. Se, por um lado, o movimento contínuo é um elemento realista que dá ao espectador a real dimensão espacial da ação, por outro, a característica distorcida resultante da aproximação do corpo (ou objeto) da lente confere à imagem uma propriedade estilística própria, desorientadora. Assim, se, por um lado, Kubrick quer oferecer ao espectador a experiência mais realista possível – e, neste sentido, justificam-se a pesquisa obsessiva e atenção extrema aos detalhes –, por outro, há escolhas técnicas e artísticas que atribuem às imagens propriedades antes formalistas que estritamente reais. Por essa razão, os *travellings* das trincheiras são tão significativos em sua carreira, carregando consigo toda a força resultante desta relação complexa travada entre a realidade e o potencial expressivo e expansivo proveniente da mediação maquínica: em Kubrick, o cinema não apenas seria capaz de “reproduzir” a guerra nas trincheiras, mas de fazê-lo com potências adicionais, carregando consigo ideias e conceitos que produziram no espectador sentimentos e sensações não necessariamente da ordem do dizível.

Nesse sentido, a imagem distorcida de Douglas carrega, em si, o próprio absurdo da guerra e, por conseguinte, da condição humana – e a angulação escolhida, que sempre introduz o céu em sua vastidão nas composições, reforça esta dimensão ambígua e absurda (Figura 63A e B). O mesmo se pode afirmar em relação às famosas imagens da *steady cam* do pedalar de Danny pelos corredores do Overlock Hotel (Figura 64A e B) ou do passeio com sua mãe Wendy no labirinto, em *O iluminado* (dentre várias outras cenas semelhantes no filme), que também carregam consigo toda a dimensão do pavor e do absurdo. Como os planos da trincheira, esses planos de *O iluminado* trazem esta articulação/tensão entre real e artifício formal que caracteriza o DNA do cinema kubrickiano: ao mesmo tempo em que os planos contínuos servem para criar uma relação especial realista com o espectador (o primeiro trajeto faz um quadrado perfeito por toda a extensão do andar no qual o garoto Danny se encontra), eles funcionam também em outros graus. Tanto no caso de *Glória feita de sangue* quanto no caso de *O iluminado* (ainda que mais fortemente no caso do último, em função da disponibilidade técnica da *steady cam*), a própria estabilidade, extrema precisão e sensação de simetria engendradas pelo movimento fazem forte contraste com a instabilidade e a desordem latentes do universo em torno, ainda que aparentemente possa organizar e ordenar o caos e a instabilidade inerentes. Outros momentos análogos podem ser vistos, tais quais em *Laranja mecânica*, no momento em que Alex caminha pela feira (Figura 65), ou ainda em *De olhos bem fechados*, ao acompanharmos o casal Harford pelos corredores de seu apartamento na abertura do filme ou mesmo William vagueando pelas ruas de Nova York (Figura 66). Novamente, Kubrick articula o *travelling* com o uso da lente grande angular, reforçando a dimensão ambígua inerente aos filmes.



Figura 63 – Perspectivas frontal e subjetiva do personagem Dax - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).



Figura 64 – Perspectivas frontal e subjetiva dos personagens - Fonte: *O iluminado* (1980).



Figura 65 – Perspectiva frontal de Alex, com lente grande angular - Fonte: *Laranja mecânica* (1971).



Figura 66 – Perspectiva frontal de William com lente grande angular - Fonte: *De olhos bem fechados* (1999).

O Coronel Dax chega ao local de onde ordenará o início da invasão. Sob forte bombardeio, ele é o primeiro a subir e convocar as tropas para o início da ação. A primeira parte do ataque é toda filmada com câmeras em movimento lateral, alternando *travellings* tradicionais com planos de câmeras na mão (filmados pelo próprio diretor). O movimento da câmera acompanha o avanço das tropas. Alternam-se também planos mais abertos a outros mais fechados (Figura 67 A a D). Durante todo o tempo, os soldados estão sob fogo cerrado e gradativamente o número de baixas vai aumentando. A câmera na mão tenta captar a urgência, a tensão e sensação limítrofe vivida em num combate como esse, o que é reforçado pela instabilidade inerente ao registro de câmera na mão – que, aqui, é

intensificada pela utilização do *zoom*. Além disso, o *zoom* aproxima o espectador de Dax, cujo avanço é, por vezes, acompanhado de perto, como se estivéssemos ao seu lado (e isto nos dois sentidos, tanto no literal quando no dramaturgico).



Figura 67 – Entre planos abertos (A e D) e fechados (B e C) - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Aqui, é importante ressaltar a rica construção sonora empreendida na sequência da invasão. De saída, a opção pela não utilização de trilha musical intensifica a crueza da batalha: as explosões são fundidas a sons de tiros de metralhadora e outros sons diegéticos inerentes à batalha. Tais sons são inicialmente mixados com o grito de guerra dos soldados. À medida que o avanço se torna cada vez mais difícil, os gritos vão cessando e passamos a ouvir somente os sons das armas e explosões. No entanto, um detalhe é especialmente importante no que diz respeito à banda sonora nessa sequência. Desde o início, ouvimos, junto com os outros sons mencionados, o apito de Dax que convoca a todos para continuar avançando. Em uma mixagem de som com ênfase realista, o som do apito funciona como um contraponto: é ouvido em volume tão alto (e eventualmente até mais) quanto as bombas. Ora, em registro puramente realista, um apito jamais seria ouvido tão alto e nitidamente em diversos pontos quanto o ouvimos na cena, de modo que a opção de mixagem é conceitual – Kubrick constrói uma metáfora sonora da desigualdade latente de forças em jogo. É a batalha do apito contra a bomba, sendo que o apito simbolizaria as forças minguantes do exército francês e a renitência de Dax frente a ela. Colocá-lo em uma mesma faixa sonora dos sons das bombas reforça junto ao espectador a imensa superioridade alemã (e conseqüentemente o absurdo da empreitada). De maneira diferente,

Kubrick novamente concilia uma rígida preocupação com o realismo espacial e a verossimilhança, de um lado, e os recursos formais e suas possibilidades de expansão discursiva, alegórica e estética, de outro. Aqui, Kubrick transforma o que seria um som de natureza realista (porque diegético) em recurso simbólico, apenas alterando conceitualmente a mixagem de som.

Se, por exemplo, compararmos com a paradigmática utilização da mixagem e edição sonora empreendida em *Chantagem e confissão* (*Blackmail* – Reino Unido – 1929)¹⁰⁰, de Hitchcock, no qual ouvimos repetidas vezes a palavra “faca” utilizada meta-diegeticamente – ou seja, um som diegético, mas transformado (através de mixagem de som e/ou efeitos adicionados) para dizer respeito ao estado interior do personagem – tem-se, em *Gloria feita de sangue*, outra forma de uso meta-diegético do som (Cf. GORBAN, 1987, p. 22), que transcende o próprio desejo de reprodução realística do mesmo – e até o universo psicológico do personagem – para se transformar em um elemento discursivo poético da instância narradora: um movimento moderno, portanto

A partir do momento em que se intensifica o bombardeio e o avanço se torna efetivamente impossível, Kubrick passa a optar por planos fixos e composições que ressaltam o massacre a que a tropa está submetida: diversos soldados sendo atingidos, corpos caindo sem vida, bombas explodindo por todos os lados. Um *zoom-in* enfatiza o rosto atônito e preocupado de Dax que olha para a colina, como que contemplando o impossível. Um corte nos dá o contraplano, seguido de um *zoom-out* que nos revela a efetiva distância em que as tropas se encontram do objetivo. Dax pergunta a um sargento onde está a companhia B.

Um corte nos leva às trincheiras de onde Mireau observa pelo binóculo. Ele percebe que a segunda companhia não havia deixado as trincheiras. Extremamente nervoso, ordena ao capitão que abra fogo contra as próprias tropas. A diferença de angulação dos planos do General e do capitão reforça a posição de subordinação do segundo que, ainda assim, tenta se recusar a transmitir tal comando. O General insiste, perguntando por duas vezes se ele não havia compreendido o significado de sua ordem. O capitão, então, transmite as

¹⁰⁰ Trata-se do primeiro filme sonoro de Alfred Hitchcock, em que o cineasta inglês já experimentava o som como estratégia narrativa. Na referida cena, a mocinha – que acabara de matar seu agressor com uma faca – ao voltar para casa, transtornada, ouve a vizinha comentando sobre um assassinato a facadas, repetindo a palavra “faca” (*knife*) até o limite do absurdo – numa construção sonora subjetiva que desvela o estado emocional (e de culpa) da protagonista.

coordenadas do ataque. Um corte nos leva aos encarregados de cumpri-la. Em ambas as composições, Kubrick utiliza a profundidade de campo para adicionar nuances à ação: em um caso, o capitão está em primeiro plano, enquanto, ao fundo, estão soldados estáticos, posicionados entre a luz e a sombra, acompanhando, sem nada poder fazer, uma ordem que colocaria fim à vida dos próprios colegas; no outro, em primeiro plano, os dois comandantes da bateria anotam as coordenadas do ataque, enquanto, ao fundo, os colegas estão em plena atividade de combate, bombardeando e sendo bombardeados.

Complexificando a montagem paralela, Kubrick corta para Dax que retorna às trincheiras a fim de saber a razão de a companhia B não ter avançado. Voltamos ao capitão que transmite a Mireau o recado do comandante das baterias. O General pensa estar havendo algum erro, pois as coordenadas indicam posições do próprio exército francês. Mireau manda confirmar o ataque. O comandante diz que não irá proceder a ordem, a não ser que seja dada por escrito e assinada pelo General. Enfurecido, Mireau pega o telefone e ordena pessoalmente o ataque, mas, novamente, o responsável recusa. O General o ameaça, dizendo que no dia seguinte ele “*estaria de frente ao pelotão de fuzilamento*” e que deveria se reportar a ele no quartel-general.

A atitude do General Mireau, em *Glória feita de sangue*, nesse sentido, constitui um momento chave não apenas para o filme, mas, principalmente, para a visão de mundo e do homem de Kubrick. Trata-se de uma ação cuja lógica autodestrutiva se repetirá, ainda que de diferentes maneiras, ao longo de sua obra. Em *Lolita*, Humbert Humbert coteja matar Dolores Haze para ficar com sua filha, mas ela acaba cometendo suicídio, ao descobrir a verdade sobre o marido. Em *O grande golpe*, George mata a esposa Sherry. Em *Doutor Fantástico*, o General Ripper ordena o ataque nuclear contra a União Soviética e o fechamento de seu quartel, criando um combate entre o exército norte-americano (que tenta invadir seu quartel a fim de obter a senha para cancelar a ordem) e a possibilidade da própria destruição dos EUA, visto que seu ataque resultará em um contra-ataque automático que culminará no fim do mundo. Em *2001*, HAL se volta contra a própria tripulação, mata três astronautas e tem que ser morto (desligado) pelo último sobrevivente. Em *Laranja mecânica*, Alex espanca e esfaqueia os colegas *drugues* que irão armar uma cilada para que ele seja preso. Em *Barry Lyndon*, Barry espanca Lord Bullington na frente de sua mãe e irmã e vai terminar em um duelo com o enteado. Em *O iluminado*, Jack Torrance quer assassinar seu próprio filho e esposa. Em *Nascido para matar*, Pyle ameaça Joker com um rifle, em seguida mata seu instrutor, o Sargento Hartman, terminando por se

suicidar com um tiro na boca. Em *De olhos bem fechados*, Alice e William ‘vivem’ embates em diversas instâncias cujos limites se entrecruzam (realidade, imaginação, sonho). Em diferentes graus, parece haver em Kubrick uma inescapável lógica de autodestruição na condição humana: sendo constituída a partir da relação entre razão, instinto, desejos e sentimentos, a possibilidade de perda do controle é iminente e a supremacia da razão sobre outros aspectos humanos é apenas aparente e ilusória.

Dessa forma, o arroubo irracional de Mireau e o próprio assassinato de Lejaune pelo colega Roget, anteriormente analisado, colocam *Glória feita de sangue* no núcleo da concepção filosófica kubrickiana. No filme, há uma perspectiva singularmente humanista e redentora que o coloca em posição singular em relação ao restante de sua obra. O cerne dessa diferença é o personagem Dax, cujo caráter é praticamente inabalável. Talvez, seja o único personagem importante no cinema de Kubrick que carrega consigo uma grandeza moral sem maiores ambiguidades, sem um contrapondo nítido. Dito de outra forma, Dax seria o único herói (no sentido da dramaturgia clássica) do cinema de Kubrick e *Glória feita de sangue* o único de seus filmes de guerra onde há espaço para o heroísmo. No entanto – e essa é das grandes singularidades do filme –, ele nunca se torna um melodrama simples, de fundo moral óbvio e isto ocorre porque se o personagem não é, ele próprio, envolto em ambiguidades, todo o seu entorno o é – e, por mais que tente, ele não será capaz de amainar o mal causado pela doentia condição humana repercutida em uma das suas mais antigas e fundacionais instituições: o Exército.

Voltando ao filme, Dax corre pelas trincheiras; pela primeira vez o vemos percorrendo o espaço através de câmera fixa. Ele passa por diversos corpos sem vida amontoados pelo caminho e chega até o tenente Roget, perguntando-lhe a razão de seus homens ainda estarem na trincheira. Roget lhe reporta já ter tentado, sendo simplesmente impossível. Dax tenta, ele próprio, comandar o avanço, mas, logo ao tentar subir, um corpo cai sobre ele, empurrando-o de volta à trincheira (Figura 68 A a F). Trata-se da imagem símbolo da inviabilidade da empreitada: Dax sendo empurrado de volta por um corpo sem vida. Toda a ação, desde a chegada de Dax até sua tentativa frustrada de comandar a nova ofensiva, é realizada em uma só tomada, cuja profundidade de campo ainda nos permite ver, ao fundo, uma série de soldados retornando às trincheiras.



Figura 68 – Corps e bombas (A e B); plano/contraplano de Dax avistando Anthill (C e D); resistência em meio ao entorno tétrico (E); imagem da impossibilidade (F) - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Voltamos a Mireau que recebe a notícia do fracasso total do ataque. Nervoso, ordena a apresentação de Dax ao quartel-general e a formação de uma corte marcial para o dia seguinte: “*Se eles não enfrentaram as balas alemãs, enfrentarão as francesas*”. Kubrick dá um *zoom* que reforça o descontrole na face do General (Figura 69).



Figura 69 – *Zoom* no General, em *contra-plongée*, na caserna claustrofóbica e escura

Uma fusão nos leva ao quartel-general/castelo, onde uma panorâmica nos mostra a chegada do General Broulard que anda pelos longos corredores em uma tomada na qual

tudo está em foco, em diversas camadas da profundidade de campo, desde os militares perfilados e em continência ao seu redor, aos que passam por ele, carregando um grande quadro, até um guarda diminuto na porta ao fundo bem distante. Um plano curto, mas que merece atenção pela sua cuidadosa elaboração técnica e dramática, por inferir/revelar, mais uma vez, o marcante contraste entre os espaços oprimidos das trincheiras e a vastidão do castelo: a porta aberta com o guarda distante em foco, as palmeiras ornando um enorme saguão com pé-direito altíssimo e grossas e imponentes colunas de mármore, os homens caminhando em sentido contrário carregando uma pintura, tudo se coloca em uma flagrante oposição ao “outro mundo” ao qual acabamos de testemunhar (ver Figura 69 versus 70).



Figura 70 – Fotograma do plano em panorâmica pelo castelo: amplidão - Fonte: *Glória feita de sangue*.

A iluminação ainda ressalta feixes ‘solenes’ e contrapostos de luz, produzindo, na composição ao longo da panorâmica, formações em ‘x’ – como os pés cruzados dos móveis, no início do movimento, e alguns reflexos de luz nas paredes, além do quadriculado e sombras no piso – intrínseca e inconscientemente demarcando o conflito por vir: o jogo/julgamento (Figura 71 A e B). Composição que encerra uma série de atrações cujos conflitos entre si evocam novamente o universo eisensteiniano, cuja construção das ideias emerge dos conflitos entre as atrações provocadas pelo cineasta. Em Andrew (2002, p. 53), o cineasta os enumera: “conflito de direção gráfica, de escalas, de volumes, de massas, de profundidades, de escuridões e claridades, de distâncias focais”. É impressionante como nesse ‘pequeno’ plano estão contidas as possibilidades de conflitos formais enumeradas pelo cineasta-teórico soviético.



A



B

Figura 71 – Fotogramas do plano em panorâmica pelo castelo: composição no início do plano-sequência (A) e no final (B) - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Enquanto o General Broulard anda, ouvimos o mesmo rufar de tambores que escutáramos antes, quando o General Mireau andava pelas trincheiras: os tambores sincopados remetendo à ordem, à hierarquia, à burocracia (curiosamente, nunca ouvimos os mesmos tambores quando vemos Dax).

Um corte nos leva a Mireau. Assim que começa a falar, Kubrick faz um chicote que termina por enquadrar Dax, de frente, e Broulard (maior) mais próximo à câmera. Mireau quer condenar dez soldados de cada regimento (cem soldados) por covardia diante do inimigo. Dax defende seus homens, alegando que os que não deixaram as trincheiras não o fizeram por absoluta impossibilidade. Broulard atua como uma espécie de mediador, que concorda com a necessidade do caráter exemplar da pena, mas quer atenuar os excessos de Mireau. A maneira com que Kubrick decupa a ação é precisa, construindo sutilmente conexões e buscando aproximar ou distanciar o espectador conforme o momento. Mireau está sempre sozinho no quadro, enquanto Dax e Broulard em vários momentos aparecem juntos, o que sugere uma aproximação dos dois e um isolamento de Mireau – além disso, no plano de Dax e Broulard, todo o fundo está em foco, enquanto no contraplano de Mireau, todo o seu entorno – inclusive, com pintura ao fundo – está embaçado, desfocado.

Novamente Kubrick oferece indicações visuais dos caminhos e de como as linhas de força se desenharão adiante: Mireau está sufocado e sem saída, enquanto, para os outros dois, há ainda espaço, respiração (por vezes, há uma pintura entre eles, em foco, na parede atrás). Por fim, em uma *mise-en-scène* repleta de minúcias, há ainda a diferença de angulação dos primeiros planos de Mireau e de Dax: enquanto vemos o primeiro em ângulo lateral, Dax nos é mostrado em plano frontal, sugerindo a ambivalência de um em contraste com a retidão de outro.

Toda a acuidade da encenação não se dá por acaso: trata-se de uma cena dramaturgicamente complexa, em que a conciliação entre os interesses e preocupações em jogo passa por um arranjo minucioso. A situação de Mireau é delicada, pois, tomado pela vaidade, aceitara a missão da captura da colina, que se mostrara impossível. No entanto, admitir de fato essa impossibilidade significaria transferir a culpa para o alto comando (na pessoa de Broulard) – o que seria um suicídio político que possivelmente custaria a carreira de ambos. Por essa razão sua sanha em estampar de forma implacável a culpa nas tropas. Do outro lado, está Dax, que não tivera outra opção senão comandar o ataque – que também sabia ser impossível – pois, do contrário, seria afastado e outro oficial designado para a ofensiva. Sua motivação para aceitar o comando fora, em última análise, a lealdade a suas tropas. No entanto, ainda que saiba o que está em jogo, ele não pode dizer a verdade e precisa jogar a fim de tentar defender seus homens tanto quanto possível. Por fim, Broulard está na posição mais cínica, pois está protegido pelo poder que carrega consigo. Um plano significativo exemplifica essa posição, quando, em determinado ponto, Mireau diz que os soldados “*têm leite nas veias, ao invés de sangue*”. Um corte reposiciona o ‘jogo’, com Broulard, escurecido e de costas para a câmera, entre os outros dois (Figura 72), quando Dax diz: “*Leite bastante vermelho! Minhas trincheiras estão empapadas dele!*”. Mireau o interpela: “*Já ouvi o bastante!*”. E Dax tenta prosseguir: “*Não vou medir palavras...*”; sendo, finalmente, interrompido quando Mireau ameaça: “*Coronel Dax, se continuar assim, vou mandar prendê-lo*”. Há um corte para Broulard ao lado de Dax, que contemporiza, com cínica simpatia: “*Acredito que o Coronel tenha razão, embora esteja sendo um tanto grosseiro*”.



Figura 72 – Triangulação simétrica kubrickiana: posição de Broulard - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Trata-se, portanto, de um jogo de xadrez, com diversas variáveis e nuances, mas jogado à custa de milhares (milhões) de vidas ceifadas nas trincheiras. A guerra como o lugar da dança das vaidades dos oficiais e burocratas, cujo mundo é absolutamente paralelo ao do *front*: eles vivem em castelos, em meio a obras de arte, festas e articulações palacianas, enquanto os soldados se engalfinham e morrem naquela que se mostrou como uma das modalidades mais cruéis e mortais das guerras: a Guerra de Trincheiras. Dax chega a se oferecer para ser julgado como culpado, dizendo ironicamente que “*como exemplo, um homem serve tanto quanto cem*”, olhando para Mireau, ao prosseguir: “*A escolha lógica é o oficial responsável pelo ataque*”. Nesse momento, há um corte significativo para Mireau que, desconfortável, desvia o olhar. Broulard intervém enérgico, dizendo que Dax está se excedendo e que aquela não era “*uma questão de oficiais*”. Não podendo ir longe demais, Mireau acaba aceitando que “*apenas*” três sejam julgados; Broulard lava as mãos, dizendo que acha melhor Mireau cuidar sozinho do julgamento e Dax pede para que seja o advogado de defesa dos soldados. Ao contrário do que deseja Mireau, Broulard aceita o pedido do Coronel e começa a fazer movimentos políticos em sua direção – reforçados e antecipados pela decupagem e composição (Figura 73).



Figura 73 – Triangulação simétrica kubrickiana: posição de Broulard com Dax ao centro
- Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

A complexidade de *Glória feita de sangue* deriva justamente da impossibilidade de Dax simplesmente se retirar do jogo ou dizer a verdade de forma absolutamente direta. Ele não tem outra opção senão se atirar no labirinto das vaidades palacianas, ainda que não pertença a elas. Uma radicalização, ainda que em nome de valores humanos inquestionáveis, significaria um destino mais cruel a seus comandados. Nesse sentido, o roteiro é preciso: justamente quando ousara demais, ironizando abertamente seu superior, ao citar Samuel Johnson sobre o patriotismo, fora o momento no qual se vira fragilizado, pois oferecera uma desculpa para Mireau licenciá-lo e separá-lo de suas tropas. Dax é um herói, mas um herói cujas forças são marcadamente limitadas – para desconsolo do espectador.

Um plano aberto mostra Dax deixando o salão. Ao sair pela porta, caminha em direção à câmera que o acompanha em panorâmica até cruzar com o capitão Rousseau – que havia negado a ordem de Mireau de atirar nas próprias tropas. Sem cortes, a câmera deixa Dax e passa a seguir Rousseau que vai em direção a Mireau e se apresenta (conforme ordem do próprio). Porém, Mireau está com Broulard ao seu lado, o que o coloca em posição delicada. Kubrick coloca os três no mesmo enquadramento, reforçando visualmente o embaraço da situação (Figura 74). A câmera recua conforme os três caminham em direção a ela: Mireau inventa que chamara o capitão para lidar com suposto sumiço de munição e diz que não teria tempo, dispensando Rousseau. A câmera agora enquadra Mireau e Broulard em primeiro plano, enquanto Dax e Boulanger conversam ao fundo e ao centro, em um uso extremo de profundidade de campo aliado à perspectiva de um ponto central, criando uma composição simétrica tipicamente kubrickiana (Figura 75).



Figura 74 – Triangulação kubrickiana: constrangimento- Fonte: *Glória feita de sangue*.



Figura 75 – Triangulação kubrickiana em profundidade de campo - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Aqui, inclusive, há interação dos corpos no espaço proporcionado pela profundidade de campo: enquanto sustenta sua história fantasiosa acerca do sumiço de equipamentos em conversa com Broulard, Mireau percebe Dax ao fundo. Ele diz que precisa resolver algo com o Coronel, se despede de seu superior e vai em direção a Dax. Nesse momento, há um corte para o contraplano, com todo o fundo do castelo em foco (Figura 76). Mireau tenta convencer Dax a largar a defesa, ao que este se nega. Mireau ameaça Dax e diz que, ao fim, irá quebrá-lo em pedaços. Se, na presença de Broulard, o antagonismo dos dois é sutil, agora a sós é escancarado. Ao fazer conviverem Rousseau, Dax, Mireau e Broulard num mesmo espaço e sem cortes, Kubrick introduz na equação visual a questão da ordem de Mireau para atacar o próprio exército: ainda que não haja, por enquanto, o desenvolvimento dramático desta questão, é visualmente antecipado pela inter-relação dos corpos em um mesmo espaço.



Figura 76 – Contraplano em profundidade de campo - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Imediatamente, vemos Dax se dirigindo ao quartel para transmitir a ordem a cada um de seus comandantes para que escolham alguém de sua tropa e o prenda para ser julgado por covardia perante o inimigo, naquela mesma tarde, às 15 horas, conforme decidido pelo comando. Os três estão dispostos também em composição triangular e Dax anda entre eles, conforme dá as orientações.

Em seguida, vemos Dax se dirigindo à prisão, onde já estão os três prisioneiros escolhidos. Como discutido no capítulo anterior acerca de *O grande golpe*, o acaso e o aleatório são temas inerentes ao cinema kubrickiano; mas não se trata de uma perspectiva determinista: há uma relação dialética entre a virtude e a fortuna cujo resultado, este sim, não é possível ser previsto de maneira absoluta. Ou seja, enxergar a condição humana como essencialmente paradoxal, absurda e contraditória não significa afastar desta equação as dimensões éticas da ação humana do mundo. A escolha dos três militares traz consigo essas questões: a escolha de Paris se dá em função de uma vingança em forma de queima de arquivo empreendida por Roget que havia fugido covardemente e matado Lejaune; o soldado Arnaud é escolhido inteiramente ao acaso; enquanto o soldado Ferol, por ser “socialmente indesejável”.

Se a própria lógica da escolha “por amostragem” já é, em si, perversa, retirando toda a dimensão de causalidade entre ação e consequência – e, portanto, tornando o julgamento uma verdadeira peça teatral –, os critérios de escolha dos “culpados” também são reveladores e carregam uma profunda crítica: tem-se uma escolha racional, outra aleatória e outra inteiramente subjetiva. Se existe lógica na escolha de Paris – afinal, seria um modo perfeito de eliminar ao mesmo tempo um inimigo e uma testemunha –, do ponto de vista ético e moral, mostra a personificação da pequenez e da mesquinhez humanas. Já a escolha por Ferol, por ser “socialmente indesejável” traz consigo uma subjetividade fascista inerente aos modelos totalitários (questão chave de *Laranja mecânica*). E a escolha inteiramente aleatória subentende a completa falência do projeto científico-racional, ao relegar para o completo acaso a morte de uma pessoa. Ou seja, em todos os níveis e graus, temos um cenário absolutamente desolador.

Entretanto, mesmo diante desse cenário, Dax tenta manter-se esperançoso, equilibrando-se entre um necessário pragmatismo (ele diz a Paris que em nada adiantaria trazer a questão da morte de Lejaune) e a confiança de que poderia, de alguma maneira, tentar recobrar algum senso de justiça e verdade. Ao dar as orientações aos soldados, ele é seguro e técnico, o que acaba por transmitir certo conforto aos três (e ao espectador): de

algum modo, temos a esperança de que a combinação entre razão e virtude encarnada pelo herói Dax poderia se contrapor ao angustiante espetáculo em jogo. Kubrick filma toda a cena em um só plano, desde o desespero inicial de cada um dos escolhidos até a despedida, na qual batem continência com alguma esperança de um desfecho diferente do que se desenhava (Figura 77).



Figura 77 – Esperança? - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Em seguida, um plano aberto com composição marcante em que a câmera baixa dá uma ideia ainda maior da vastidão do espaço. À esquerda os soldados marcham trazendo os prisioneiros (o eco resultante de suas passadas perfeitamente ritmadas é intensificado pela mixagem de som, criando uma camada sonora perturbadora que dura toda a cena). No centro e no alto do quadro, uma gigantesca pintura rodeada por diversos afrescos e esculturas. Na medida em que avançam, a câmera os acompanha até o momento em que chegam ao tribunal, onde Dax pode ser visto em primeiro plano revisando suas anotações. Já nesse primeiro plano é construída visualmente a ideia do tamanho de Dax frente ao suntuoso espetáculo que ali se inicia (Figura 78).



Figura 78 – Dax na vastidão do espaço - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Nesse julgamento, Kubrick constrói visualmente aquilo que ensejara: trata-se, em última análise, de um jogo. As composições feitas com as câmeras altas em *plongée* constroem visualmente o tabuleiro de xadrez: o piso é todo dividido em preto-e-branco, os soldados, em primeiro plano, são peões a serem sacrificados. No centro, temos o juiz e, ao fundo, a bandeira da França (Figura 79). De saída, fica óbvia a característica teatral do que seria o julgamento. O juiz diz “*abstraiamos as formalidades*” e chama o primeiro acusado. Dax protesta, dizendo que sequer a acusação havia sido lida, ao que ouve: “*Não desperdice o tempo do tribunal com tecnicismos. As disposições são longas e não faz sentido lê-las*”. Fica óbvio que ali, por mais que Dax proteste, não haverá preocupação com o devido rito processual. O resultado já estava dado e o andamento deveria ser acelerado. O juiz chega a dizer que não leria o processo por ser “longo”.



Figura 79 – Tabuleiro de xadrez kubrickiano - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Nessa cena do julgamento, Kubrick realiza algumas das construções visuais mais marcantes, nas quais ressalta os diversos paradoxos ali encerrados: ordem e organização, de um lado, absoluto desdém pela formalidade, do outro; história e cultura, de um lado (o cenário, as paredes, o quadro), barbárie e irracionalidade, de outro. Ao mesmo tempo, Kubrick decupa bastante a cena de forma clássica – correspondendo à lição de Griffith na famosa cena de julgamento no segmento ‘moderno’ de *Intolerância* (*Intolerance* – EUA – 1916) – mostrando as diversas ‘peças do tabuleiro’ em separado, destacando seus papéis e estabelecendo relações no que está em ‘jogo’ ali. Nos planos em que os soldados são interrogados, Kubrick os coloca em primeiro plano e todo o fundo em foco, porém, estão levemente deslocados do centro, o que dá o tom oblíquo do processo pelo qual passam, ao mesmo tempo em que os soldados perfeitamente enfileirados ao fundo contrastam pela simetria (Figura 80).



Figura 80 – Composição: interrogatório - Fonte: *Glória feita de sangue*.

O interrogatório de Ferol é prodigioso como exemplo de como se cria uma aparente lógica que, na verdade, prescinde da mesma. Ferol confirma que batera em retirada, mas diz que só havia ele e outro soldado em condições de combate. Dax lhe pergunta: “*Por que não tomaram a colina sozinhos?*”. Ora, ao fazer a pergunta irônica, Dax confia na lógica irrefutável por trás da mesma, pois seria obviamente impossível que dois homens sozinhos tomassem a colina. O promotor, no entanto, diz que não entende a linha de interrogação empreendida e pergunta: “*Admite abertamente que bateu em retirada?*”. A resposta positiva confirma a característica inquisitorial do julgamento. Não importa o passado, o contexto, a lógica ou qualquer outro fator: eles estavam condenados de saída, mas não obviamente pelo que fizeram ou deixaram de fazer, mas pela perversão (i)lógica auto-destrutiva que parece inerente à condição humana – e que nas guerras se torna ainda mais evidente.

Não por acaso é como Dax começa suas considerações finais: “*Cavalheiros, por vezes envergonho-me de pertencer à raça humana, e esta é uma destas ocasiões*”. A câmera o acompanha conforme anda de um lado para outro sob o piso dividido entre as casas pretas e brancas; ainda que o jogo estivesse perdido, era importante ao menos escancarar a dimensão absurda do espetáculo em curso: “*O ataque de ontem não manchou a honra da França nem desonrou os bravos soldados desta nação. Mas esta corte marcial é tal mancha e tal desonra. A acusação contra estes homens escarnece da justiça humana*”. Dax, então, termina fazendo um apelo à compaixão. Inúteis todos os esforços racionais, o apelo à honra e à compaixão visam encontrar, quem sabe, uma fagulha de humanidade perdida em meio ao automatismo burocrático que tomou conta daquelas pessoas. No entanto, a cada apelo de cunho mais humanista, Kubrick ressalta (através de primeiros planos) as reações tediosas dos oficiais (especialmente de Mireau).

Um corte seco nos mostra o Sargento Boulanger dando orientações ao pelotão de fuzilamento, em uma cena que ao mesmo tempo confirma a condenação e introduz a delicada tarefa dos soldados procederem ao fuzilamento dos próprios colegas. A câmera acompanha seu movimento.

Um corte nos leva ao interior da prisão onde vemos um homem trazendo uma refeição “*com as cortesias do General Mireau*”; a câmera o acompanha por todo o espaço até que coloca a bandeja sobre a mesa. Sem cortes, a ação continua com Ferol se assentando para comer o pato em primeiro plano, enquanto Paris e Arnaud andam pela cela e conversam entre si. Uma forte faixa de luz entra pela janela criando um ambiente marcado pelo contraste entre o claro e o escuro, com os personagens andando por entre ambos, remetendo, mais uma vez, ao jogo empreendido por Orson Welles e Gregg Toland, em *Cidadão Kane*. Por vezes, a luz bate diretamente no corpo do personagem, criando recortes e reforçando, junto com as diversas sombras, o ambiente soturno e a situação limítrofe e absurda por eles vivida (Figura 81). Ferol, ao mesmo tempo em que devora o pato no primeiro plano, indaga sobre a possibilidade do mesmo estar envenenado, no que é repreendido pelo colega que pontua a falta de lógica em envenenarem alguém que morrerá em poucas horas. Eles conversam sobre eventuais possibilidades de escaparem. Vale observar que esta tomada única é comumente citada como exemplo do perfeccionismo kubrickiano: por diferentes motivos (a maioria deles relacionada com a atuação de Timothy Carey), Kubrick pedia repetidamente uma nova tomada – e a cada novo *take* era preciso que fosse preparado um novo pato. Até ficar satisfeito com o resultado, foram necessários 68 tomadas (alguns relatos falam em 74) e vários dias até que o plano (de cerca de um minuto) fosse concluído.



Figura 81 – Composição *a la Kane*: prisão - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Em meio à conversa, Paris menciona uma barata que andava pela cela, em seguida destacada num plano-detalle. Ele divaga: “*Amanhã de manhã aquela barata terá mais contato com a minha esposa e filho do que eu. Eu serei nada e ela continuará viva*”. Enquanto terminamos de ouvi-lo, vemos Ferol em primeiro plano. Pragmático, ele esmaga a barata com a mão e diz: “*Agora você leva vantagem*”. Uma fusão nos leva ao momento no qual o padre adentra a cela. Ao informar que a sentença seria cumprida normalmente, Ferol é o primeiro a se descontrolar, fazendo o contraponto perfeito ao pragmatismo demonstrado na cena anterior que serve para delinear a zona fronteira e limítrofe da sanidade de um homem diante da morte: tais oscilações irão atingir a todos. O desenho da luz é ainda mais marcante nessa cena, o que explicita utilização de ‘tintas expressionistas’ ainda mais carregadas¹⁰¹, no sentido de dar à ação uma qualidade suprarreal (Figura 82): uma espécie de pesadelo-em-vida, reforçado pela atuação carregada, um tom acima, de Timothy Carey (Ferol).



Figura 82 – Composição ‘expressionista’: prisão - Fonte: *Glória feita de sangue*.

O padre, então, convence Paris a se confessar e Arnaud interfere, atacando o discurso do padre quando este diz: “*A morte chega a todos*”. “*Muito profundo. A morte chega a todos*”, ironiza. Ele ergue a garrafa de bebida e provoca: “*Olhe! Esta é a minha religião*”, iniciando sarcasticamente uma oração em nome da garrafa. A cada provocação, o padre responde com outra máxima cristã, o que vai irritando progressivamente Arnaud que perde o controle e agride o padre com um soco, sendo apartado por Paris. Kubrick filma com a câmera na mão, praticamente colado à ação e absolutamente instável tal qual o

¹⁰¹ Logo a seguir, será visto que a própria relação entre a ação dramática e sua articulação pela *mise-en-scène* contextualizam tanto a utilização mais marcante da estética expressionista da cena, como, através de ideias e sensações que constroem, funcionam como uma forma de reflexão sobre a própria emergência desta estética.

clima instaurado. Arnaud não se contém e continua indo em direção ao padre, no que leva um soco de Paris, caindo com a cabeça na pilastra e se ferindo gravemente.

Para além de seu sentido dramático direto, a presença do padre traz ao filme um pequeno comentário de fundo histórico: esta cena remete ao profundo desalento existencial causado pela emergência da Primeira Guerra Mundial e intensificado ao seu final. O discurso antropocêntrico-científico, que substituíra o discurso religioso/teocêntrico e prometida a liberdade e a emancipação definitiva da natureza via civilização racional fracassara de maneira fragorosa. O resultado é um homem desorientado e perdido na falência das duas grandes matrizes existenciais humanas. Se o próprio *Glória feita de sangue* como um todo é um filme que expõe as profundas fraturas do discurso racional, a presença do padre e o ódio de Arnaud trazem ao discurso as reminiscências da matriz religiosa. Não por acaso, é desse impasse existencial que floresce a estética expressionista – justamente a estética utilizada por Kubrick para a construção de toda essa sequência. Trata-se, dessa maneira, de uma sequência profundamente autorreflexiva, em que os recursos técnicos condensados na *mise-en-scène* não apenas constroem o discurso, mas constituem a materialidade do próprio.

O médico diagnostica uma fratura no crânio de Arnaud. O padre questiona “*não vão executar um homem neste estado, não é?*”, ao que ouve não apenas que a execução prosseguiria como também: “*Se estiver vivo pela manhã, belisquem o rosto, pois o General o quer consciente no momento*”. Aqui vale comentar a maneira complexa com que Kubrick enxerga a burocracia: esse médico, cuja fala emana um terrível pragmatismo, é mais uma peça numa engrenagem maior, um cumpridor de ordens, alguém “horripelmente normal” – na célebre definição de Hannah Arendt (2000) acerca de Adolf Eichmann¹⁰². Não se trata de individualizar o ‘mal’, mas de compreender sua mecânica, inclusive (mas não apenas) em suas dimensões racionais.

Em seguida, vemos o tenente Roget se apresentando a Dax. Ciente que Roget escolhera Paris por motivos pessoais e conhecedor de seus atos pregressos, Dax o designa

¹⁰² Adolf Eichmann foi general nazista responsável pela logística dos campos de extermínio na Segunda Guerra Mundial, organizando desde a identificação, o transporte e o extermínio propriamente dito. Seu julgamento ocorreu em 1961, um ano após ser capturado por forças israelenses na Argentina. Ele foi condenado à morte e enforcado em 1962. A filósofa judia Hannah Arendt acompanhou seu julgamento e defendeu, em uma de suas obras mais polêmicas (1999), que Eichmann seria não mais que um burocrata cumpridor de ordens, alguém terrivelmente ‘normal’, ao contrário da personificação do ‘mal’ que lhe fora imputada.

para comandar o pelotão de fuzilamento. Ainda que a justiça pelos meios normais seja impossível, Dax encontra na própria lógica do absurdo uma forma de punir Roget – que, ao menos, será obrigado a enfrentar sua própria consciência. Sarcástico, Dax detalha as ações, dizendo que ao fim ele deveria “*dar um tiro na cabeça de cada um*”, como se esta fosse a mais prosaica das ações. O diálogo é todo filmado em campo e contracampo, ressaltando a diferença postural de Roget (rígido e desconfortável) em relação a Dax, cujo aparente relaxamento recostado numa pequena cama em seu modesto quarto parcamente iluminado (Figura 83) se opõe à contrição de seu subordinado. Ao deixar o quarto, Roget cruza com o capitão Rousseau que procurava Dax para contar “*algo que poderá influenciar no conselho de guerra*”.



Figura 83 – Composição: Quarto de Dax - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Um corte nos leva aos salões do palácio/quartel-general onde está havendo um baile. Aqui, Kubrick faz um longo *travelling* lateral por toda a extensão do salão, passando por entre os casais (Figura 84A), explicitando mais uma vez a vastidão do espaço no qual vive o alto comando de guerra – ainda mais em contraponto à cena anterior no quarto. Além disso, demarca a absurda realização de um evento de gala em meio ao contexto inserido, o que evidencia o absoluto descaso com a vida de outrem: o fuzilamento que ocorreria no dia seguinte. É importante também salientar a explícita evocação a Max Ophüls, cujos longos *travellings* laterais em cenas de dança são uma de suas marcas registradas. Para citar um exemplo, parte importante da ação de *Desejos proibidos* (*Madame De...* – França / Itália – 1953) ocorre em meio aos longos passeios de câmera pelos salões da Paris do final do século XIX (Figura 84B).



Figura 84 – Salão em Kubrick e Ophüls - Fonte: (A) *Glória feita de sangue* e (B) *Desejos proibidos* (1953).

Aliás, a encenação cinematográfica da dança de salão está presente em quase toda a obra de Kubrick: desde *A morte passou por perto* (como já analisado – Figura 85A), até *De olhos bem fechados*, passando por *Lolita* (Figura 85B), *2001* – onde o baile se dá no espaço (Figura 86A) –, *Barry Lyndon* (Figura 86B). De diferentes maneiras – e quase sempre evocando Ophüls –, Kubrick utiliza o ambiente dos ‘salões’ de dança como espaço conceitual privilegiado, repleto de possibilidades técnicas, dramáticas e de *mise-en-scène*. A dança, sobretudo em ambientes de gala social (mas não apenas, como no caso de *Barry Lyndon*: ao ar livre), oferece uma série de elementos. O ‘salão’ é lugar do ‘teatro social’, das convenções, da etiqueta, do sorriso fácil e automático, da mentira e da dissimulação, mas, ao mesmo tempo, uma vez os corpos colocados em proximidade, outras forças podem entrar em jogo – e o intenso jogo de sedução entre Alice e o desconhecido com quem dança, em *De olhos bem fechados*, é cena exemplar neste sentido (Figura 87).



Figura 85 – Salão em Kubrick - Fonte: (A) *A morte passou por perto* (1955) e (B) *Lolita* (1962).



A



B

Figura 86 – “Salão” em Kubrick - Fonte: (A) *2001* (1968) e (B) *Barry Lyndon* (1975).



Figura 87 – Salão em Kubrick - Fonte: *De olhos bem fechados* (1999).

Retornando a *Glória feita de sangue*, após andar por todo o salão, a câmera para em uma posição na qual podemos ver tanto Mireau quanto Broulard dançando (ver Figura 84A) – Mireau mais próximo ao primeiro plano e Broulard ao fundo (o piso quadriculado e alternando claro e escuro remetendo mais uma vez ao xadrez). Um oficial chama Broulard que interrompe sua dança e o acompanha, sem que Mireau perceba sua saída. A câmera o segue em seu caminho pelo salão, durante o qual cumprimenta diversas pessoas – novamente salientando sua característica polida e iminentemente política. Um corte nos leva a Dax que o aguarda no escritório do General – mais um dos espaços suntuosos nos quais os oficiais de alta patente convivem. Kubrick faz um plano aberto e alto, no qual Dax fica pequeno em meio a tanta vastidão e luxo. Destaca-se a imensa estante de livros – ali, itens meramente decorativos e que acabam funcionando como uma ironia visual aos jogos que são desenvolvidos, muitas vezes representando a antítese da sabedoria ensejada por tantos livros presentes. Broulard chega, eles se sentam e a conversa se inicia. Após as amenidades, Dax lhe diz que o motivo de sua visita não era social, o que gera uma reação impaciente e tediosa em Broulard, que sugere não retomarem o assunto. No entanto, completa: “*A julgar pelas baixas, o esforço do seu regimento deve ter sido notável*”. Dax,

então, pergunta-lhe “*como pode pensar isso e permitir que fuzilem aqueles homens?*”, ao que Broulard responde: “*Você adota uma perspectiva por demais simplista*”.

O diálogo é filmado e articulado entre três enquadramentos básicos: o primeiro plano de Dax (A) que singulariza suas reações e falas, um plano médio de Broulard (B) no qual a profundidade de campo deixa todo o cenário ao fundo em foco e um plano conjunto (C) que insere ambos no mesmo enquadramento, embora um de cada lado (Figura 88). Enquanto conversam, continuamos a ouvir, baixinho, a valsa que embala os convidados da peça. Dax aproveita a deixa de Broulard para dizer que o ataque era impossível, e que o Estado-maior devia saber disto, ao que ouve: “*Coronel Dax, eu acho que estamos dirigindo bem esta guerra. Deve saber que o Estado-maior é submetido a todo tipo de pressões injustas por parte da imprensa e dos políticos. Talvez, o ataque da colina fosse impossível. Talvez, fosse um julgamento errado. Por outro lado, se tivessem sido mais audazes, talvez, o tivessem capturado, quem sabe? Por que temos que suportar mais críticas do que o necessário pelo fracasso? À parte o fato de que muitos dos homens não deixaram as trincheiras, há a questão da moral das tropas*”. E continua: “*Há poucas coisas mais encorajadoras e estimulantes do que ver alguém morrer. Tropas são como crianças, assim como a criança necessita de um pai firme, as tropas precisam de disciplina. E uma forma de manter a disciplina é fuzilar um soldado de vez em quando*”.



Figura 88 (A,B,C) – Articulação do diálogo entre Dax e Broulard - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Durante todo o discurso político-pragmático do General, Dax reage com ironia – “*não havia pensado nisso*”, “*entendo*” –, mas, ao fim, enquadrado em *close* expressivo, pergunta ao General: “*Permite-me perguntar se sinceramente acredita em tudo o que acaba de dizer?*”. Broulard desvia o olhar, fica em silêncio, coloca o copo sobre a mesa, olha para Dax, se levanta e diz: “*Foi um prazer conversar com você, Coronel. Mas temo ter que retornar a meus convidados*”.

Essa primeira parte do diálogo tem algumas funções primordiais, a começar pela importância na construção do personagem de Broulard. Se o espectador é logo dado a se

identificar com Dax e a antipatizar com Mireau, Broulard é construído com mais ambivalência: não sabemos ao certo qual o seu fundo; são dadas apenas indicações que, algumas vezes, apontam para direções contrárias. A construção pendular de Broulard serve para aprofundar a ambiguidade dos confrontos em jogo. Se nunca temos dúvida de se tratar essencialmente de um político, são criadas tensões entre ele e Mireau (o antagonista) que sugerem, quem sabe, uma proximidade com Dax e, por conseguinte, com o “bem”. No entanto, esta cena ajuda a compor com mais profundidade o personagem de Broulard: absolutamente pragmático, ele está a cada momento onde julga necessário, a fim de preservar o que considera importante e não parece haver qualquer valor moral sustentando suas ações. Eis a consecução no enredo da ideia engendrada pela *mise-en-scène* de *Glória feita de sangue*: o passeio dos corpos por entre os amplos espaços destituídos de humanidade materializando a dança dos interesses e do poder cujo extremo pragmatismo carrega consigo não uma adesão do poder ao ‘mal’, mas um desdém pela própria relevância da questão moral colocada nesses termos. Afinal, diz Broulard a Dax: “*Você adota uma perspectiva muito simplista*”.

Há aqui, portanto, uma lógica em que a moral fica suplantada em nome de uma lógica institucional maior ou “mais importante”, o que a coloca em uma perspectiva semelhante à dos regimes totalitários – nos quais, nos termos de Hannah Arendt (1989), a “banalização do mal” tem papel primordial. Kubrick retornaria a essa questão em termos ainda mais complexos em *Laranja mecânica*, em que a questão indivíduo-instituição é retomada em outros termos. Ali, Alex relega a moral a um lugar desimportante em sua busca desenfreada pela consecução plena de sua vontade de potência e o que torna complexa sua relação com o espectador é o fato de fazê-lo por si mesmo e não em função de qualquer instituição ou em nome do “poder”: assim, se o espectador, por um lado, sente repulsa em relação a seus atos, por outro, se identifica e é atraído pela natureza essencialmente libertária que o impele a agir. Alex representaria o indivíduo e a sociedade, o poder. Assim, quando a sociedade empreende seu *tour de force* racional-cientificista-moral contra Alex na tentativa de “curá-lo”, o espectador novamente tende a seu lado. Não por acaso, um dos guardas da prisão é Hitler (a semelhança é evidente). Em *Laranja mecânica*, pois, ambos os lados secundarizam a moral em nome de seus fins, o que confere sua profunda ambiguidade. E se há, ao final, certa aproximação a Alex não é em função de identificação com seu atos, mas pelo simples fato de que, entre o poder e o indivíduo, por pior que ele seja (e ele é), ainda é melhor ficarmos com o indivíduo. No entanto, aqui, é

Dax quem representa o indivíduo e é o poder quem relega a moral a segundo plano, o que torna a adesão a ele imediata.

Assim que ambos se levantam, a câmera permanece na mesa onde conversavam e faz um movimento de subida, ‘observando-os’ de longe caminharem até a porta. Trata-se de uma estratégia interessante de *mise-en-scène*, porque o espectador está na expectativa em relação a Dax mencionar ou não o incidente envolvendo Mireau – depois de uma longa conversa, ele já está partindo, sem falar nada a respeito. Assim, a opção por mostrá-los de longe, além de mais uma vez relacionar os corpos a aquele vultoso espaço (estratégia constante), reforça a expectativa – sendo que o espectador desejaria a aproximação e não o distanciamento naquele momento. Ainda outro componente contribui para a o refinamento narrativo engendrado nessa sequência: Kubrick suprime, via elipse, o relato do capitão Rousseau a Dax (o corte seco nos levava do momento em que Dax pedira que Rousseau entrasse em seu aposento, ao baile de gala no salão). Assim, a apreensão do espectador fica reforçada, pois não vira (embora saiba) o que fora dito a Dax, que já está prestes a ir embora sem mencionar o fato.¹⁰³

No entanto, é quase ao deixar o local que Dax resolve mencionar o fato a Broulard. Uma vez se mostrando inócuas quaisquer tentativas de sensibilização e de constatar o terrível pragmatismo estampado no discurso do General, Dax decide entrar no jogo conforme os termos os quais lhe são colocados: em claro tom sarcástico, relata o que ocorrera, ressaltando a negativa dos militares em obedecer às ordens absurdas de Mireau, bem como sua insistência na ordem disparatada. Kubrick filma a ambos à distância até o momento em que Broulard bloqueia a porta de saída (Figura 89A): do distante plano geral vamos ao primeiro plano da face assustada do General (B) e, em seguida, um movimento rápido para o primeiro plano de Dax (C) que prossegue no relato, andando de volta para dentro do salão, no que é seguido pelo General e acompanhado pela câmera (D). Ao receber as declarações assinadas com os depoimentos das testemunhas, o General se afasta e a câmera enquadra Dax sozinho que termina o relato (E). Um novo enquadramento já coloca Broulard em primeiro plano à esquerda e Dax ao fundo, à direita (F); sem cortes,

¹⁰³ Kubrick ficaria também conhecido por realizar uma das mais ousadas elipses da História do Cinema, ao promover um corte seco ligando o osso lançado ao ar pelo símio, na primeira parte de *2001 – Uma odisseia no espaço*, a uma nave orbitando o espaço sideral. Uma contiguidade visual que remete à contiguidade sonora que estabelece a passagem de 20 anos em *Cidadão Kane*, de Welles – quando o personagem, ainda garoto, responde a frase “*Merry Christmas*” a seu tutor que, em corte seco, mas em continuidade do diálogo, retorna um “*and a happy New Year*”, respondendo a uma carta a Kane já adulto, numa também memorável elipse espaço-temporal.

Dax se movimenta e agora se detém à esquerda do General (G). Está espacialmente estabelecida a nova e delicada dinâmica em curso. Quando perguntado sobre qual a relação disso com o fuzilamento do dia seguinte, Dax, pela primeira vez, demonstra pragmatismo semelhante ao dos superiores, indo ao ataque e fazendo suposições sobre como a história seria recebida pela imprensa e pelos políticos. Broulard lhe pergunta: “*Coronel Dax, você está me chantageando?*”. E Dax responde com tranquilidade: “*É uma palavra feia, mas é certo que está numa posição difícil. Aconteceram muitas coisas, alguém tem que se machucar, a questão é quem. O ataque do General Mireau às colinas falhou. Desobedeceram-lhe as suas ordens de disparar contra as próprias tropas, mas sua intenção de assassinar três inocentes para proteger sua reputação pode ser evitada pelo Estado-maior*”. Dax termina sua fala apontando para Broulard, como indicando que ele sairia como o herói da situação. Aqui, Dax mergulha no jogo e propõe um discurso enviesado e oblíquo, que sabe não ser inteiramente verdadeiro, pois conferiria ao Estado-maior (na figura de Broulard) um papel de heroísmo que não lhe cabe; ou seja, Dax entende que somente dançando conforme a música do poder (e nesse momento o som da valsa que ecoa do salão é ouvido ainda mais nitidamente, fazendo uma precisa metáfora sonora) e falando sua língua, poderia conseguir mudar o curso dos fatos. Broulard se afasta, dizendo polidamente que precisa voltar à festa. A cena se encerra separando novamente a ambos em quadros diferentes; plano conjunto de Dax (H) e contraplano aberto, no qual vemos o General andando por todo o salão, afastando-se, abrindo a porta e deixando o espaço (I). Dax fica sozinho no salão, enquanto tem-se um *fade out* em seu rosto apreensivo.



A



B



C



D



E



F



Figura 89 (A a I) – Duelo na *mise-en-scene*: Dax x Broulard - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Fade in para a manhã seguinte e, ao som de um galo cantando, vemos o pelotão de fuzilamento em marcha. Eles carregam uma maca e se dirigem à prisão. Em tomada única, vemos o Sargento Boulanger e o pelotão entrando da prisão. Em seguida, a câmera acompanha dois soldados que levam a maca em direção a Arnaud, passa pelo padre e Ferol (cujas lamúrias e orações podem ser ouvidas durante toda a cena) e se direciona ao primeiro plano de Paris que caminha até Boulanger. Aqui a câmera, após percorrer todo o espaço, ostensivamente mira Paris, no que constitui mais um exemplo de como o cinema de Kubrick articula singularmente matrizes opostas – conforme já discutido na introdução.

Paris e Boulanger estão frente a frente, com uma janela entre eles (Figura 90). Amigos colocados em situação de antagonismo contra suas vontades: Boulanger tem que cumprir com firmeza sua função e Paris vê chegar seu momento de descontrole (pelos quais seus colegas já haviam passado). O som das lamúrias de Ferol invade o quadro e adiciona um componente extra de perturbação à cena. Paris tenta se segurar, mas ao dizer, rindo nervosamente, que não pensara em sexo desde a corte marcial, cai aos pés de Boulanger, pedindo para que este o salve. O colega lhe diz que ninguém pode salvá-lo e que lhe resta apenas morrer com valentia. Paris se recompõe, enquanto Boulanger lhe dá as últimas instruções: não podendo fazer nada pelo companheiro e nada mais tendo a oferecer, Boulanger oferece-lhe a dignidade. Paris se recompõe.



Figura 90 – Amigos contrapostos - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Vemos um plano geral no qual, ao fundo, está o quartel-general cortado, ao centro, pela estrada. Durante toda a extensão da estrada há militares perfilados. A simetria da composição é absoluta, o pelotão de fuzilamento e os condenados surgem ao fundo e começam a caminhar pela estrada (Figura 91). Um corte nos leva a uma tomada frontal dos condenados que caminham para a morte junto ao pelotão e ao padre; a câmera recua acompanhando o caminhar do grupo. Kubrick opta pela não utilização de música: ouvimos apenas os batidos graves de tambores interpostos a outros agudos e intermitentes (que são tocados pela pequena banda presente). Aqui, Kubrick faz um sutil jogo entre sons diegéticos e não-diegéticos, pois parte dos tambores são tocados pelos próprios membros da banda militar, enquanto outra parte (a dos tambores mais graves) é oriunda da instância narrativa. Os batidos são constantes, mas não são perfeitamente ritmados, oferecendo um contraponto à organização e simetria absoluta do ritual.



Figura 91 – Amigos contrapostos - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Encadeando uma série de tomadas frontais com a câmera em movimento, Kubrick nos dá um plano mais próximo, em que vemos Paris caminhando sem hesitação, enquanto Ferol se agarra ao padre, chorando e suplicando a ele e a Deus pela sua vida e eventual salvação futura. Enquanto isso, Arnaud é carregado na maca já praticamente sem vida. Em seguida, sempre com a câmera se movendo, vemos *travellings* laterais que passam pela banca, o fotógrafo, os generais Mireau e Broulard, além de convidados, de um lado e, no lado oposto, o Coronel Dax – olhando diretamente para a câmera (o que coloca o espectador sob a subjetiva dos condenados). Uma organização grandiosa, milimétrica, para a qual se precisa de fotos, banda e convidados, em uma macabra forma de valorização de

um ritual que consiste basicamente no assassinato dos colegas e semelhantes: a grandiosidade com que Kubrick filma o fuzilamento faz par com a presteza com que o mesmo é organizado, ressaltando seu componente pomposo, tétrico e absurdo. Um plano subjetivo nos mostra a proximidade do lugar onde serão executados. Eles chegam ao local e começam a ser colocados diante de postes de madeira onde serão fuzilados. Kubrick corta para o primeiro plano de Dax que abaixa os olhos em sinal de desistência e desencanto absoluto (Figura 92). É importante salientar que, até o momento, o espectador não tem certeza se os três serão, de fato, fuzilados, pois vira pouco antes a chantagem de Dax em relação a Broulard, sem efeito. Além disso, não eram comuns em Hollywood os finais onde o “mal” triunfa ao final, porém o primeiro plano de Dax estampa sua derrota: por melhor que fosse, o herói não fora capaz de mudar o rumo das coisas.



Figura 92 – Semblante da derrota - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Vemos o pelotão se organizando em frente aos condenados, em um plano geral idêntico ao que dá início à cena do fuzilamento. Boulanger faz a última verificação e belisca a face de Arnaud (conforme o médico sugerira), despertando-o. Vemos Roget no comando do pelotão, quando o Major Saint-Aubain entra em quadro para ler a sentença. Um novo plano posiciona-o no centro do enquadramento e próximo à lente grande angular da câmera, compondo a típica composição kubrickiana, na qual se distorce o ambiente; atrás dele, estão o pelotão de fuzilamento e o quartel-general (Figura 93). A junção do estranhamento e desconforto proporcionado por sua proximidade da lente à maneira titubeante e grave com a qual lê a sentença confere ao major uma humanidade antes não demonstrada no filme. Ao terminar a leitura, ele vira-se de costas e se afasta da lente, como quem sai do pesadelo e retorna à vida ‘real’.



Figura 93 – Composição em grande angular - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Kubrick filma com a câmera próxima e na mão o momento em que Roget oferece o lenço aos condenados. Ardaud já está desacordado, Ferol não para chorar e a implorar por clemência. Quando vai oferecer a venda a Paris, pede-lhe desculpas. Paris acena com a cabeça e recusa a venda. Vemos um plano aproximado de Dax, seguido de outro de Mireau e Broulard. Segue-se um plano cuja composição ressalta o absurdo e a falta de sentido de todo o espetáculo: vemos um plano lateral no qual, à esquerda, estão os três condenados, como que apontando para o horizonte em diagonal (Arnaud desacordado em uma maca, Ferol chorando e vendado e Paris estoicamente aguardando seu fim); ao centro, está o padre que presta as últimas unções e, ao fundo e à direita, está a carruagem com os três caixões que levarão seus corpos (Figura 94). Vemos, pela última vez, o rosto inconsolável de Dax, seguido do olhar impávido de Mireau em direção a Broulard que o olha de soslaio – ambos filmados em *contra-plongée*, ressaltando-se sua imponência contraposta ao visível incômodo em suas faces.



Figura 94 – Espetáculo absurdo - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

É dada a ordem e um plano frontal nos mostra o pelotão apontando em direção aos três (Figura 95A). Há, por fim, o contraplano (Figura 95B): uma composição perfeitamente simétrica, na qual o ponto de fuga converge para o centro (onde está Ferol, ladeado pelos outros condenados). Além disso, a composição é cuidadosamente concebida pelas armas e os corpos dos soldados, dispostos em primeiro plano, de modo a oferecer a moldura precisa para uma espécie de quadro-dentro-do-quadro no qual os soldados serão fuzilados. Trata-se, obviamente, do momento-chave do filme, no qual Kubrick faz um forte investimento formal em que a dimensão de ‘construção’ artística se explicita em mais um potente gesto autorreflexivo que se integra singularmente a uma *mise-en-scène* de orientação realista.



A



B

Figura 95 (A e B) – Composições simétricas: Momento do fuzilamento - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Um corte seco nos leva ao salão de Mireau, onde uma câmera alta em plano geral o revela almoçando com Broulard no amplo espaço de seus aposentos. Eles conversam sobre o sucesso e a perfeita organização do fuzilamento. Dax chega e Broulard pede para que se sente junto a eles. A câmera acompanha Dax até a mesa. Enquanto se assenta, Mireau o cumprimenta: “*Coronel Dax, seus homens morreram splendidamente*”, em evidente provocação. Dax mantém-se em silêncio. Sem rodeios e com mordaz naturalidade, Broulard diz a Mireau que ficara sabendo por Dax de sua ordem para atacar as próprias tropas. Mireau nega e acusa Dax de deslealdade. Com profundo sarcasmo, Broulard lhe assegura que durante investigação ele terá a oportunidade de provar sua inocência e que “*o público esquece rapidamente tais questões*”. Mireau reage: “*Então, é isso. Estão fazendo a mim de bode expiatório – o único homem completamente inocente nessa história toda*”. Desviando-se do olhar incrédulo de Dax, completa, dirigindo-se a Broulard: “*O homem que você esfaqueia pelas costas é um soldado*”. Mireau dá as costas e deixa o salão.

É profundamente irônico o fato de que, uma vez desnudado, a última fala de Mireau em defesa de sua própria honra consista em se autodenominar “*um soldado*”; logo ele que acabara de se afundar em sua ambição desmedida no sórdido jogo político do oficialato e que, ainda há pouco, elogiara a execução – sabidamente injusta – de soldados de sua própria tropa. O grau de autismo demonstrado por Mireau se evidencia em seu discurso de “*único homem inocente em toda essa história*”. Mireau, afinal, não é um calculista meticuloso, tal qual Broulard, mas alguém cuja cobiça transformara-o em um comandante cruel e sádico, ultrapassando não apenas qualquer limite moral, como também o limite da sanidade – o que já ficara evidenciado pela decisão de ordenar o ataque às próprias tropas; ataque este que, ironicamente, se transformou em uma forma de ‘suicídio’.

Broulard se levanta e diz não ter havido outro remédio, pois “*a França não pode permitir que tolos idiotas guiem seu destino*”. Inicialmente, Kubrick os posiciona no mesmo quadro, mas Broulard prossegue falando e a câmera o acompanha. Da complexa equação inicial que envolvia os três, agora restam Broulard e Dax e, se a personalidade de Broulard fora construída aos poucos, de forma pendular e ambivalente, sendo progressivamente desvendada, agora, é completamente escancarada. Broulard oferece a Dax o posto de Mireau e o Coronel demonstra surpresa. Broulard diz: “*Vamos, Coronel Dax, não se exceda em sua surpresa, ambicionou esse posto desde o princípio, todo mundo sabe disso, filho.*” Ao que Dax revida, indignado: “*Posso ser muitas coisas, Senhor, mas não sou seu filho*”. A reação de Dax não demove Broulard que o avisa para não provocá-lo, pois “*seria uma pena perder a ascensão, uma promoção que planejara com tanto cuidado*”. Kubrick filma esta última fala com Broulard em primeiro plano, olhando cnicamente para o horizonte, enquanto Dax está ao fundo, olhando-o com profunda raiva (Figura 96).



Figura 96 – Composição: últimos movimentos do jogo perdido - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Broulard interpretara o fato de tê-lo procurado para denunciar Mireau antes como uma jogada para tirá-lo de cena e ocupar o seu lugar, do que efetivamente uma tentativa de alguém sinceramente preocupado com o destino de seus comandados. Em sua lógica ultrapragmática, não há espaço para qualquer sentimento ou questão diferente do mais frio cálculo político. Ao chamar Mireau de “tolo”, ele não está condenando seu ato por reprimenda moral, mas por sua inépcia estratégica implícita, ao mesmo tempo em que elogiara o que chamara de uma promoção “*meticulosamente concebida*”. Dax se aproxima, atingindo o mesmo nível na disposição do enquadramento, e pergunta: “*Senhor, gostaria que eu lhe sugerisse o que fazer com essa promoção?*”. O General exige que se desculpe ou ordenará sua prisão. Uma vez a causa perdida e estando escancaradas as diferenças irreconciliáveis, Dax rompe frontalmente o protocolo e a hierarquia, partindo para o desabafo em forma de ataque: “*Desculpo-me por não ter sido totalmente honesto com o senhor. Desculpo-me por não ter revelado meus verdadeiros sentimentos. Desculpo-me por não ter-lhe dito logo que você é um velho degenerado e sádico. E pode ir para o inferno, antes que eu me desculpe*”. Kubrick filma Dax em plano levemente angulado, reforçando o desconcerto de Dax que, pela primeira vez, se descontrola e demonstra enorme fúria, enquanto ataca seu superior, olhando-o fixamente (Figura 97).



Figura 97 – Dax consternado: últimos movimentos do jogo perdido - Fonte: *Glória feita de sangue*.

O contraplano revela o exemplo perfeito da personalidade de Broulard: ao invés de agir de forma colérica e repreender a insubordinação explícita de Dax, Kubrick nos mostra um primeiro plano no qual ri ironicamente (Figura 98) e, calmamente, se assenta, dizendo: “*Coronel Dax, você é uma decepção para mim. Você perdeu a agudeza de seu raciocínio, chafurdando em sentimentalidades. Você realmente queria salvar aqueles homens. E você*

não estava mirando o posto de Mireau. Você é um idealista. E eu tenho pena de você como tenho pena de um idiota de algum vilarejo. Estamos lutando uma guerra e temos que ganhar. Aqueles homens não lutaram e foram fuzilados. Acusa Mireau e obrigo que me responda. O que eu fiz de errado?”. Kubrick corta para um *close* de Dax que o olha com desprezo, ao dizer: “Porque não sabe a resposta a essa questão, eu tenho pena de você”.



Figura 98 – Broulard irônico: últimos movimentos do jogo perdido - Fonte: *Glória feita de sangue*.

Aqui, o clima de desencanto e pessimismo, além da sensação de vazio construídos durante todo o filme pela *mise-en-scène*, ganham cinzenta concretude dramaturgica: não apenas o herói é derrotado, como vê as próprias bases que o constituem serem colocadas em um patamar ridículo, menor, ingênuo. Se o fuzilamento dos soldados já fora um duro golpe absorvido pelo público – acostumado a uma reviravolta de última hora provocada por inesperada astúcia do herói ou mesmo por um golpe de sorte que carrega consigo uma tonalidade de intervenção divina – nem mesmo o discurso destemido e furioso do herói serve de alguma coisa, senão a sua própria desqualificação zombeteira por parte do poder. O herói é, portanto, duplamente derrotado. A ele nada resta, a não ser a *pena* em relação a Broulard que, por sua vez, também usara a mesma palavra em relação a ele. Assim, o único herói da filmografia de Kubrick é derrotado prática e simbolicamente. É nesse contexto que se insere o mitológico encerramento de *Glória feita de sangue*.

Uma fusão nos mostra Dax caminhando pelo pátio em direção a seu escritório, quando ouve uma agitação vinda do bar ao lado e vai averiguar do que se trata. Ali dentro, vemos os soldados se divertindo e bebendo, enquanto uma espécie de mestre de cerimônias anuncia uma “*atração especial*”, uma “*pequena diversão*”, a “*última aquisição vinda diretamente do inimigo – Alemanha, a terra dos Hunos*”. Kubrick filma a ação alternando planos gerais e conjuntos do espaço e dos soldados, planos frontais do palco e, em paralelo,

a reação de Dax (do lado de fora, em plano próximo) assistindo a tudo aquilo. Chorando e amedrontada, a jovem alemã é trazida ao palco.

A partir desse momento, Kubrick passa a fazer primeiros planos dos rostos dos soldados que ridicularizam a moça. Se, antes, os víamos como grupo, agora, são indivíduos que se regozijam ao humilhar aquela que seria uma espécie de “representante do inimigo”. Dax desvia o olhar e suspira em profundo desencanto (Figura 99A). Se acabara de ser duplamente derrotado pelo poder, vendo que seus esforços sucumbiram inteiramente diante de uma lógica onde quaisquer valores humanistas não só não estão em questão como são considerados “sentimentalidades”, agora, vê seus soldados em intenso gozo sádico, sem qualquer compaixão por uma jovem prisioneira, visivelmente apavorada diante de seu escárnio. O suspiro repleto de asco de Dax nos rememora sua fala ao tribunal, quando dissera que por vezes sentia “*vergonha de pertencer à raça humana*”, constituindo uma dura rima dramático-visual. A decupagem continua recortando os rostos regozijantes em meio ao grupo, enquanto o mestre de cerimônias prossegue às desqualificações (Figura 99 B,C e D).



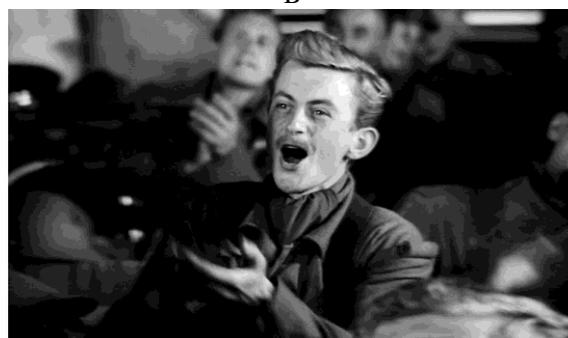
A



B



C



D

Figura 99 – Regozijo (C e D) e desprezo (A) ante a humilhação (B) - Fonte: *Glória feita de sangue*.

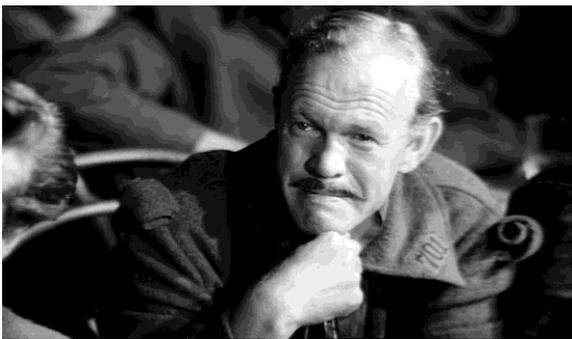
No entanto, no instante em que a moça começa a cantar, aos poucos, sua voz doce se faz ouvir sobre os grunhidos da plateia. A montagem e a mixagem sonora constroem a passagem do escárnio ao silêncio. Voltamos a ver os rostos dos soldados em primeiro plano, que, em silêncio, olham fixamente para a moça (Figura 100A). Enquanto vemos os rostos cada vez mais tristes, ouvimos as primeiras vozes entoando a melodia. Os soldados passam a cantar junto, cada vez mais emocionados. O escárnio se transforma em compaixão e identificação. Como a jovem, os soldados choram. Kubrick alterna planos de ambos (B,C,D). No último soldado (E), Kubrick faz um *zoom-in* em direção a seu rosto, que resalta suas emoções e suas lágrimas escorrendo-lhe pelo rosto. Voltamos a Dax (F) que dá um tímido sorriso e respira com certo alívio. Boulanger chega e informa que tem ordens para voltarem ao *front* imediatamente. Dax profere: “*Dê mais uns minutos a eles*”, caminhando em direção a seu escritório. A câmera o acompanha e sua expressão de tristeza ainda é dominante. Ele entra em seu escritório e surge *The end*.



A



B



C



D



Do ponto de vista do personagem Dax, a cena funciona como uma espécie de redenção, pois a constatação da completa falta de compaixão também por parte dos soldados o levaria a uma terceira derrota incontornável. Se aquele pequeno episódio não altera objetivamente os rumos e nem a lógica implacável das coisas ao redor, ao menos lhe alivia a sensação de completa inutilidade. É importante pontuar que a escolha por fazer de Dax um herói virtuoso foi uma opção de Kubrick, pois, no livro de Cobb, Dax é um personagem bastante mais ambíguo, que se enfronta e se mistura muito mais nas teias do poder do que o herói quase inteiramente reto de *Glória feita de sangue*. Tampouco essa cena final consta no romance.

A música escolhida por Kubrick foi “*Der Treue Husar*”, uma canção alemã do século XIV e de autoria popular, cuja letra fala de um soldado e sua amada. Porém, aqui, muito mais do que o significado objetivo da letra, Kubrick acaba por construir uma bela metáfora que condiz com sua busca mais profunda enquanto cineasta: ainda que não conheçam a língua alemã (e isto fica reforçado quando um deles pede debochadamente à moça que fale em uma “*língua civilizada*”, quando a mesma havia dito “*Guten Tag*” – “bom dia”, em alemão – para o grupo, ainda àquela hora, ensandecido), eles são profundamente tocados pela canção e efetivamente a ‘compreendem’. É exatamente a junção de componentes técnico-formais (a voz trêmula, a postura corporal, a melodia sentimental, a entonação, o ritmo cambaleante) que constrói a força e a potência do discurso, tornando a compreensão literal do que está sendo dito absolutamente desnecessária. Kubrick aqui retoma o tema chapliniano da arte sem língua – remetendo a *Luzes da cidade* (*City lights* – EUA – 1920)¹⁰⁴, na cena em que uma delicada Edna Purviance começa a cantar para uma grosseira plateia que, aos poucos, se debulha em lágrimas – evidenciado pela maneira com que os soldados acompanham a música, qual seja, pela junção entre sua melodia, harmonia e ritmo ou seja, é no que ela tem de mais específico e essencial que mora seu conteúdo mais profundo e universal.

¹⁰⁴ Não por acaso, *Luzes da cidade* estava entre os filmes prediletos de Kubrick – que se tenha conhecimento, havia uma lista de ‘10 melhores filmes’ feita pelo diretor, datando de 1963 e concebida para a revista norte-americana “*Cinema*”, que parou de ser publicada em 1976. Nessa lista, *Luzes da Cidade* ocupa a quinta posição. Disponível em <http://www.openculture.com/2013/07/stanley-kubricks-list-of-top-ten-films.html>.

Analogia que se volta para o próprio cinema, na medida em que se, através da música, os soldados são tomados pela emoção, é também através dela (articulada em conjunto com montagem, decupagem, fotografia, atuação), ou seja, pelo cinema, que ela também chegará ao espectador. Em seu texto, “O que é um plano”, Pascal Bonitzer cita Eisenstein:

Eu sempre agi com uma grande modéstia: peguei tal ou tal aspecto do fenômeno cinematográfico e me esforcei em analisá-lo da maneira mais detalhada possível. Fui tomado ‘em primeiro plano’. Mas as leis da perspectiva cinematográfica são tais que uma barata filmada em primeiro plano aparece na tela cem vezes mais perigosa do que uma centena de elefantes tomados em plano conjunto¹⁰⁵.

Aqui, Eisenstein investiga o poder único do cinema de promover reconfigurações da lógica objetiva material do mundo tal qual ele se coloca, além de conferir uma potência única ao discurso cinematográfico em função de sua possibilidade singular de promover aproximações e distanciamentos. Bela Balázs (1983) vai mais a fundo e investiga a possibilidade de o cinema estabelecer uma nova linguagem a partir de expressões e gestos, cujas nuances só podem ser percebidas em função da possibilidade técnica do cinema em aproximar-se do corpo humano com uma radicalidade nunca antes vista em outra arte:

Por outro lado, estas expressões são mais imediatamente induzidas por impulsos internos do que as palavras. Contudo, provavelmente será a arte do cinema que, afinal, poderá unir os povos e as nações, tomá-los familiarizados uns com os outros e ajudá-los no sentido de uma compreensão mútua. O filme mudo não depende dos obstáculos isoladores impostos pelas diferenças lingüísticas. Se olharmos para os rostos e gestos de cada um de nós, e os entendermos, não apenas estaremos nos entendendo, como também aprendendo a sentir as emoções de cada um. O gesto não é só uma projeção exterior da emoção, é também o que a deflagra (BALÁZS, 1983, p. 82).

Ora, em um filme que também pode ser lido como uma cinzenta parábola da falência da retórica enquanto um meio para a civilização, nada mais apropriado e

¹⁰⁵ S. M. Eisenstein, “En gros plan”, *Au-delà des étoiles*, Ed. 10/18, p. 112. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCwQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.geocities.ws%2Fruygardnier%2Fbonitzeroqueumplano.doc&ei=-U5xUve5H8jukQfZwoCYAQ&usg=AFQjCNGnOD7K60T94dIQ9X4vhEgf8BmncQ&sig2=OQeq94UlrBmpwM98ZwunjA>

modernamente poético do que uma cena em que a redenção possível prescinde da palavra. Kubrick utiliza os primeiros planos para intensificar a relação de desalento de Dax e do espectador, assim como, no polo oposto, criar uma profunda identificação com os pequenos gestos e expressões faciais cuja potência e riqueza imanentes simplesmente não são passíveis de serem colocadas em palavras. A montagem, nesse sentido, é central, pois realiza tanto a função de singularizar as experiências individuais – cada qual com sua potência e singularidades, quanto cuida para empreender um ritmo de disposição de planos que tenta obedecer à cadência, ao ritmo e à tonalidade do “discurso facial” de cada um.

O encerramento *Glória feita sangue* é comumente visto como uma exceção, por, em teoria, trazer consigo um forte conteúdo humanista e até esperançoso, em contraponto a um pessimismo e um desencanto que seriam reinantes em sua obra como um todo – no entanto, ambas as vertentes exigem análise cuidadosa sob a perspectiva aqui engendrada. Após deixar o bar, a expressão de Dax, apesar do pequeno alívio vivido, permanece triste e tensa e, no momento em que entra em seu escritório, ouvimos o mesmo rufar de tambores utilizado por Kubrick para demarcar a presença do poder burocrático desumanizador (como o caminhar de Mireau pelas trincheiras). Além disso, o último plano é da porta de seu escritório com um guarda em sentinela, cenário sobre o qual o letreiro “*The end*” pode ser lido (Figura 101). A ideia, portanto, é de continuidade. A guerra continua e permanece dirigida pela mesma burocracia que derrotara duplamente o herói que a ela se contrapôs.



Figura 101 – *The end?* - Fonte: *Glória feita de sangue* (1957).

Assim, parece difícil enxergar com tanta clareza uma perspectiva exatamente “otimista” ao final – inclusive, porque, como analisado, Kubrick vai cuidadosamente pontuando em torno de um filme que se passa durante a Primeira Guerra Mundial o surgimento das principais características e a consolidação da lógica que iria, em alguns

anos, desembocar no Totalitarismo. Por fim, após o “*The end*”, ouvimos a mesma canção da cena anterior em arranjo análogo ao que ouvimos “*A Marselhesa*” no início do filme, o que, além de fechar o arco dramático com ironia, dá tonalidade militar (o ritmo sincopado, a predominância dos metais, a grandiloquência) a uma melodia que, há pouco, fora associada a nobres sentimentos humanos.

Por outro lado, como verificado, do ponto de vista do discurso, parece haver, sim, uma utopia engendrada; porém, não a partir da crença ingênua em uma bondade essencial escondida no ser humano (e a escolha por dar o nome de Rousseau a um dos personagens não parece aleatória). Afinal, os mesmos soldados que humilharam a moça, depois se emocionam com ela, o que confere a eles dimensões contraditórias (podem ir da crueldade à compaixão, em questão de segundos). Mesmo em relação aos comandantes, não há, no filme, o discurso meramente maniqueísta: são burocratas (*a la* “*Eichmann, em Jerusalém*”¹⁰⁶) a serviço de uma instituição que sempre tirará do homem o que ele tem de pior (como em *Doutor Fantástico, Laranja mecânica, Barry Lyndon, Nascido para matar*). Kubrick não mira um ou outro general, mas a lógica que leva os homens a criarem instituições que se voltam contra eles próprios e contra sua própria liberdade. Nesse sentido, a derrota de Dax é a crítica da ilusão heroica, construída por toda a história e fundante do cinema clássico: não será um herói virtuoso o salvador do homem (nem mesmo no cinema – pelo menos, no de Kubrick).

Nesse sentido, é necessário voltar à dialética entre a arte e as condições materiais de produção que é também inerente ao cinema e que constitui elemento fundamental da singularidade de Kubrick na História do Cinema mundial. Para que pudesse viabilizar o filme junto ao estúdio, foi preciso retirar do personagem Dax a ambiguidade do romance: dessa forma, seu filme estaria cumprindo a “exigência” clássica da presença de um herói claramente identificado com o “bem” – e o fato de ser Kirk Douglas ajudava ainda mais a reforçar essa ideia. Ao mesmo tempo, o que seria um elemento “simplificador” em relação à complexidade do romance se redimensiona: somente com Dax sendo a personificação da virtude, Kubrick poderia fazer um filme sobre sua dimensão essencialmente ilusória. Ou seja, a arte, sobretudo a arte cinematográfica, nasce da tensão entre a ideia e a materialidade do mundo.

¹⁰⁶ Conforme já citado em nota anterior: livro de Hannah Arendt acerca do julgamento de Adolf Eichmann.

A utopia, pois, reside na explicitação poética de uma nova possibilidade de comunicação, de discurso, que através do não-verbal pode de alguma maneira oferecer chaves para uma nova relação civilizatória que parta de uma compreensão mais aprofundada do fundo contraditório do homem. Essa pode ser interpretada como a utopia de Kubrick, já formatada aqui – e que teve em *2001 – Uma odisseia no espaço*, talvez, seu ponto de depuração maior. Se, com o enorme grau de desconhecimento do homem sobre si mesmo e conseqüentemente sobre o outro, não há saída possível pelas vias institucionais de comunicação e linguagem (em *Doutor Fantástico*, George fala demais; em *Lolita*, dois mestres da palavra destroem a si próprios; em *Doutor Fantástico*, um problema de comunicação põe fim ao mundo; em *Laranja mecânica*, Alex tem uma língua própria; em *O iluminado*, Jack é um escritor bloqueado; em *Nascido para matar*, Joker é um soldado/jornalista; em *De olhos bem fechados* um ‘simples’ pensamento externado dispara o abismo), por outro lado, a própria arte – o cinema – pode ser o veículo capaz não só de apontar a necessidade do estabelecimento de uma nova forma de comunicação e conhecimento como pode ser também parte desta forma. O cinema seria, para Kubrick, a “língua civilizada” pela qual o soldado clama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

“2001: A space odyssey argues that a different form of communication may be needed, both by the human species as it moves to exhaustion and by the medium of film as it endeavors to create a nonliteral, metaphoric level of meaning.” (FALSETTO, 2001, p. 118).¹⁰⁷

Em discurso enviado em vídeo para o Directors Guild of America, como agradecimento pelo prêmio “D. W. Griffith pelo Conjunto da Obra”¹⁰⁸ concedido em 1997, Stanley Kubrick, falando sobre as glórias e as angústias inerentes a seu ofício, teceu uma aproximação entre a trajetória do próprio Griffith e o mito de Ícaro (discurso no anexo 2).

Como visto, a alusão ao mito de Ícaro não é inédita na carreira de Kubrick, tendo, inclusive, sendo citada quase nominalmente – via personagem Maurice, em *O grande golpe*. Não é por acaso, pois, que Kubrick, já nas filmagens daquele que seria seu último longa-metragem (*De olhos bem fechados*, 1999), utilizaria da narrativa para aludir não só a si mesmo, mas a aquele que é tido como ‘pai’ da gramática cinematográfica denominada clássica, bem como, em suas próprias palavras no discurso, da indústria cinematográfica como um todo.

Se, por um lado, a comparação de qualquer cineasta com Griffith é por si só ingrata, vista sua importância nuclear e de dimensão quase incalculável, por outro lado, é bastante esclarecedora em termos daquilo que Kubrick se propôs a realizar enquanto cineasta: desde o início, procurou ir além do estado de coisas que encontrou, realizando um duplo movimento que, ao mesmo tempo, redimensionou o cinema e, com ele, ou melhor, através, dele, a percepção do homem acerca de uma série de questões essenciais a seu estar no mundo.

Como ocorrera (e ocorre) com Orson Welles, não há cineasta pós-Kubrick que, de alguma maneira, não dialogue direta ou indiretamente com um, alguns ou diversos de seus filmes. Kubrick, dessa maneira, se coloca na tradição cinematográfica norte-americana e

¹⁰⁷ “2001 – Uma odisseia no espaço argumenta que uma forma diferente de comunicação pode ser necessária, tanto para a espécie humana, na medida em que ela caminha para a exaustão e também para o meio do cinema, na medida em que ele se esforça para criar uma forma não literal, um nível metafórico de significado” (tradução livre do autor).

¹⁰⁸ “D. W. Griffith Award for Lifetime Achievement”.

mundial como um criador essencial, um divisor de águas cuja carreira nasce exatamente num momento de impasse da chamada “era de ouro de Hollywood” para se consolidar em torno de um modelo também único em termos de relação entre a criação e os meios e contextos materiais que a circundavam: sem pertencer a nenhuma ‘geração’ propriamente dita, Kubrick teve que construir sua carreira buscando sua expressividade e originalidade entre o crepúsculo industrial do modo clássico de produção e a emergência do cinema moderno.

Encontrando sínteses potentes entre modos aparentemente opostos de produção (documentário versus ficção, clássico versus moderno, realismo versus formalismo), Kubrick foi construindo sua carreira a partir de uma relação intensa com todas essas vertentes, tendo sempre em vista um ponto central e decisivo: a crença no poder expressivo único do cinema em relação às outras artes e também às outras esferas do conhecimento. Arte que traz consigo a tensão entre o *tecne* e a *poiesis*, entre o artístico e o industrial, o cinema encerra em si a própria dimensão contraditória inerente à vida do homem na sociedade moderna – também repleta de contradições. De um modo geral, como se pode depreender da obra de Kubrick, é a razão aquela que traz consigo a característica básica que distingue o homem do restante da natureza, mas que, ao mesmo tempo, lança o próprio homem num abismo do desconhecimento de si próprio – e conseqüentemente do outro – cujas conseqüências são imprevisíveis.

Assim, ao insistir na singularidade e na força própria do discurso cinematográfico ao mesmo tempo em que reafirmava que a seu ver o cinema ainda não atingira todo o seu potencial expressivo e discursivo, Kubrick justificava sua busca constante, obsessiva, infrene e ilimitada pela originalidade que, no entanto, passava, como visto, por um denso mergulho na tradição. É exatamente chegando aos limites da tradição que se pode tê-los claros e, então, seguir adiante. O próximo passo, em Kubrick, foi a busca incessante pelo não-verbal, pela sensação, a atmosfera, o clima, o desconcerto, o mistério, ou como quer que se deseje chamar algo que, por definição, se pretende como uma força cuja dimensão transcende a própria ordem do discurso verbal/literário/racional.

Porém, como discutido, para que se obtenha esse efeito, essa força, essa potência, é necessária uma combinação do manejo da linguagem, do discurso e de refinada operação da técnica em contato com um mundo material objetivo, dado, concreto. Em outras palavras, uma combinação perfeita entre técnica, discurso e *mise-en-scène* que resulte, no limite, em uma fusão dessas esferas, em algo indiscernível que não mais possam ser

separadas. É exatamente esse o percurso realizado por Kubrick no período de sua obra por este trabalho estudado: do início documental dos três primeiros curtas-metragens que inaugura certa relação com o real que nunca seria abandonada – num caminho que vai da realidade como dado objetivo ao realismo como procedimento constante –, além da emergência de temas nucleares de seu interesse – primeiro, a violência versus técnica inserida na luta de boxe e, depois, a barbárie versus racionalidade encerrada no tema da guerra, passando pela busca explícita do gênero como mediador entre os desejos expressivos mais profundos e o *sine-qua-non* inerente ao cinema do estabelecimento econômico-comercial (*A morte passou por perto*), chegando ao domínio e à autonomia do discurso partindo também do gênero (*O grande golpe*) e à depuração da *mise-en-scène* enquanto modo de se chegar às ideias, aos climas, ao desconcerto (à abstração) a partir de uma relação concreta do *apparatus* com o mundo concreto e sensível com o qual ele trava contato (*Glória feita de sangue*). Assim, para além de constituir certo conjunto de filmes demonstrando o amadurecimento técnico-formal que o deixaria preparado para outros desafios adiante, a carreira inicial de Kubrick, dos curtas-metragens até *Glória feita de sangue*, constituiu um projeto formal, conceitual e estético com início, meio e fim, que já trazem consigo, como se espera ter demonstrado, toda a rede de preocupações filosóficas existenciais encerradas em toda sua carreira, bem como as tensões básicas e fundadoras constituintes de sua obra.

Dessa forma, não causa estranheza a menção direta, em seu discurso de aceitação de um prêmio pelo conjunto da obra, a um mito o qual mencionara em um filme temporalmente tão distante do momento em que se situara (*O grande golpe*) – ali estava expresso um desses centros da preocupação kubrickiana. Griffith, tal qual o protagonista Johnny (afinal, os gângsteres e os artistas guardam muitas semelhanças – conforme discursa o próprio Kubrick no filme), talvez, tenha chegado perto demais do sol. E mais, de certo ponto de vista, seu destino trágico – renegado pela própria indústria que criou – tenha um fundo ironicamente coerente com a dimensão autofágica da razão humana conforme a perspectiva kubrickiana. No entanto, ao fim de seu discurso, ao oferecer outra leitura do mito, Kubrick tece uma metáfora de sua própria busca, de sua própria utopia encerrada em sua relação com o meio pelo qual viveu.

Se, por um lado, muitas vezes as ideias que se depreendem de seus filmes são passíveis de aproximação com uma perspectiva pessimista, fatalista, negativa e desesperançosa do homem (embora sempre inevitavelmente inteligentes), por outro, há a

constante excitação (e medo) frente ao mistério e à dúvida; o assombro frente a uma sensação desconhecida e inominável; o intrigante passeio entre estranhamento e familiaridade. E tanto essas ideias quanto essas sensações – mas, principalmente, as últimas – são construídas essencialmente a partir e pelo cinema. Como poucos artistas/cientistas/intelectuais, Kubrick foi capaz de dominar e resignificar seu meio a fim de expressar aquilo que lhe era mais íntimo e importante, erigindo uma obra cuja própria existência e potência são o exemplo mais sólido para sua própria ideia e utopia de base: o cinema como uma porta para escaparmos da profunda crise encerrada pela presença do homem no mundo. Ou melhor, para tentarmos compreender certas dimensões dessa crise (compreensão esta que, necessariamente, precisa extrapolar a dimensão verbal, vista a falência da mesma). Não se trataria, ao menos no momento, de escaparmos do labirinto, mas de reconhecermos sua existência e conhecermos suas dimensões.

Voltando ao mito, é exatamente para fugir do labirinto que Dédalo dá as asas a seu filho. Ele, Dédalo (como Griffith? Como o homem de maneira geral?) que se viu preso no labirinto que ele mesmo criou. Não podendo oferecer certezas, a não ser a própria condição talvez essencial da dúvida (que, para o cineasta, deveria ser admitida e exacerbada ao limite), Kubrick optou por um trabalho incessante de aperfeiçoamento das asas.

REFERÊNCIAS:

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABRAMS, Jerold J. (Ed.). *The Philosophy of Stanley Kubrick*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2007.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *Entretenimento inteligente; o cinema de Billy Wilder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- ANDRADE, Ana Lúcia. “Hollywood – a capital do cinema clássico” (Folder da Mostra ‘Clássicos de Hollywood’ – Cineclube UFMG). Belo Horizonte: EBA/UFMG, 2003.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme; a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/Col. Humanitas, 1999.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem*, 2000.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 2002.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas/SP: Papirus, 2004.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
- AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.
- BAECQUE, Antoine. *Cinefilia*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BAXTER, John. *Stanley Kubrick: a biography*. NY: 1st Carrol & Graph Publishers, 2007.
- BAZIN, André. *Charlie Chaplin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BAZIN, André. *O cinema – Ensaaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BAZIN, André. *Orson Welles*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense / Edusp, 1994.
- BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, quem faz os filmes?*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- BOGDANOVICH, Peter, WELLES, Orson. *Este é Orson Welles*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema*. Trad. Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas / SP: Papirus (Coleção Campo Imagético), 2008.

- BORDWELL, David. *Narration in the film fiction*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- CAPUZZO, Heitor. *Alfred Hitchcock: o cinema em construção*. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1993.
- CAPUZZO, Heitor. *Lágrimas de Luz; o drama romântico no cinema*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CICCARINI, Rafael Luiz. *A visão de mundo e de cinema dos Irmãos Coen: Um estudo da narrativa cinematográfica de Joel e Ethan Coen, a partir da análise de Gosto de Sangue e Barton Fink*, 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes / Cinema). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes/UFMG, 2007.
- CHION, Michel. *Audio-Vision*. New York: Columbia University Press, 1994.
- CHION, Michel. *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: British Film Institute, 2001.
- CHION, Michel. *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press, 1999.
- CIMENT, Michel. *Conversas com Kubrick*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CIMENT, Michel. *Hollywood – Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CIMENT, Michel. *Kubrick – The definitive edition*. New York: Faber and Faber, 2001.
- COBB, Humphrey. *Paths of Glory*. New York: Penguin Books, 2010.
- CRONE, Rainer. *Drama & Shadows: Photographs 1945-1950*. London / New York: Phaidon, 2005.
- DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick: filmografia completa*. Köln: Taschen, 2008.
- EBERT, Roger. *A magia do cinema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FALSETTO, Mario. *Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis*. Westport: Praeger Publishers, 2001.
- FRIEDRICH, Otto. *A cidade das redes; Hollywood na década de 40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- GRINDON, Leger. *Knockout: the boxing and boxer in american cinema*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2011.

- KASPAROV, Garry. *How Life Imitates Chess: Making the Right Moves, from the Board to the Boardroom*, 2010.
- KAGAN, Norman. *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York: Continuum, 2000.
- KAMINSKY, Stuart M.. *American film genres*. Chicago: Nelson-Hall, 1991.
- KONIGSBERG, Ira. *The complete film dictionary*. New York: NAL Books, 1987.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film: the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- KROHN, Bill. *Masters of Cinema: Stanley Kubrick*. Paris: Cahiers du cinema Sarl, 2010.
- LEONE, Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- LOBRUTTO, Vincent. *Stanley Kubrick: a biography*. New York: Da Capo, 1997.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MATTOS, A. C. Gomes de. *Do cinetoscópio ao cinema digital: breve história do cinema americano*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- METZ, Chistian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NACACHE, Jacqueline. *O Cinema Clássico de Hollywood*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2012.
- NAREMORE, James. *On Kubrick*. London: British Film Institute, 2007.
- NELSON, Thomas Allen. *Kubrick: inside a film artist's maze*. Bloomington/USA: Indiana University Press, 2000.
- OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. *A mise-en-scène no cinema*. Campinas/SP: Papirus, 2013.
- PHILLIPS, Gene D. (Edi.). *Stanley Kubrick: Interviews*. Conversations with Filmmakers Series. Mississippi: University Press of Mississippi, 2001.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento e Realização*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.
- RANDALL, Stephen (Edi.). *Playboy interviews: the directors*. Milwaukie: 1st. M. Press Ed., 2006.
- RAPHAEL, Frederic. *Kubrick: de olhos bem abertos* (Trad. Lídia Cavalcante-Luther). São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- ROBSON, Eddie. *Coen Brothers*. Londres: Virgin Books, 2003.
- ROSS, Lillian. *Filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions 1929-1968*. Chicago: Da Capo Press, 1996.

SCORSESE, Martin & WILSON, Henry. *Uma viagem pessoal pelo cinema americano*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema: a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

TIRARD, Laurent. *Grandes diretores de cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock-Truffaut: Entrevistas*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos: textos sobre o cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WALKER, Alexander, TAYLOR, Sybil, RUCHTI, Ulrich. *Stanley Kubrick, director*. New York: W. W. Norton & Company Ltd., 2000.

WHITE, Lionel. *O Roubo no Hipódromo*. São Paulo: Livros do Brasil, 1988.

XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

ZWEIG, Stefan. *The Burning Secret*. New York: Trafalgar Square, 2009.

FILMOGRAFIA DE STANLEY KUBRICK (em ordem alfabética):

2001: UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (*2001: A space odyssey*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Arthur C. Clarke e Stanley Kubrick. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1968 (141 min.).

BARRY LYNDON (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e William Makepeace Thackeray. Intérpretes: Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1975 (184 min.).

DAY OF THE FIGHT (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Robert Rein. Intérprete: Douglas Edwards. Documentário. EUA, 1951 (16 min.).

DE OLHOS BEM FECHADOS (*Eyes wide shut*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Arthur Schnitzler e Stanley Kubrick. Intérpretes: Tom Cruise, Nicole Kidman, Madison Eginton, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1999 (159 min.).

DR. FANTÁSTICO OU COMO PAREI DE ME PREOCUPAR E AMAR A BOMBA (*Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*). Direção: Stanley

Kubrick. Roteiro: Peter Jorge e Stanley Kubrick. Intérpretes: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1964 (93 min.).

FEAR AND DESIRE (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Howard Sackler. Intérpretes: Frank Silvera, Paul Mazursky, entre outros. EUA, 1953 (72 min.).

FLYING PADRE (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Intérpretes: Bob Hite e Fred Stadmueller. Documentário. EUA, 1951 (9 min.).

GLÓRIA FEITA DE SANGUE (*Paths of glory*) Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Calder Willingham. Intérpretes: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Richard Anderson, dentre outros. EUA, 1957 (87 min.).

GRANDE GOLPE, O (*The killing*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Jim Thompson. Intérpretes: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, dentre outros. EUA, 1956 (85 min.).

ILUMINADO, O (*The shining*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stephen King e Stanley Kubrick. Intérpretes: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1980 (142 min.).

LARANJA MECÂNICA (*A clockwork orange*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Anthony Burgess e Stanley Kubrick. Intérpretes: Malcom McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1971 (136 min.).

LOLITA (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Vladimir Nabokov. Intérpretes: James Mason, Shelley Winters, Sue Lyon, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1962 (152 min.).

MORTE PASSOU POR PERTO, A (*Killer's kiss*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick. Intérpretes: Frank Silveira, Jamie Smith, Irene Kane, dentre outros. EUA, 1955 (67 min.).

NASCIDO PARA MATAR (*Full metal jacket*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Gustav Hasford e Stanley Kubrick. Intérpretes: Matthew Modine, Adam Baldwin, Vincent D'Onofrio, dentre outros. EUA / Reino Unido, 1987 (116 min.).

SPARTACUS (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Howard Fast, Dalton Trumbo. Intérpretes: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, dentre outros. EUA, 1960 (184 min.).

THE SEAFARERS (*idem*). Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Will Chasen. Intérprete: Don Hollenbeck. Documentário. EUA, 1953 (30 min.).

FILMOGRAFIA ADICIONAL CITADA:

CÃO ANDALUZ, UM (*Un chien andalou*). Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Salvador Dalí e Luis Buñuel. Intérpretes: Simone Mareuil e Pierre Batcheff. França, 1929 (16 min.).

CHANTAGEM E CONFISSÃO (Blackmail). Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Charles Bennett (autor da peça), Alfred Hitchcock (adaptação), Benn W. Levy (diálogos). Intérpretes: Anny Ondra, John Longden, Sara Allgood. Reino Unido, 1929 (85 min.).

CIDADÃO KANE (*Citizen Kane*). Direção: Orson Welles. Roteiro: Orson Welles e Herman Mankiewicz. Intérpretes: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore, dentre outros. EUA, 1941 (119 min.).

CIDADE NUA (*The naked city*). Direção: Jules Dassin. Roteiro: Albert Maltz e Malvin Wald. Intérpretes: Barry Fitzgerald, Howard Duff, Dorothy Hart, dentre outros. EUA, 1948 (96 min.).

CONFLITOS DE AMOR (*La ronde*). Direção: Max Ophüls. Roteiro: Arthur Schnitzler e Jacques Natanson. Intérpretes: Anton Walbrook, Simone Signoret, Serge Reggiani, dentre outros. França, 1950 (97 min.).

CRINA BRANCA, A (*Crin blanc: Le cheval sauvage*). Direção: Albert Lamorisse. Roteiro: Albert Lamorisse, Denys Colomb Daunat e James Agee. Intérpretes: Alain Emery, Laurent Roche, Clan-Clan, dentre outros. França, 1953 (47 min.).

DESEJOS PROIBIDOS (*Madame de...*). Direção: Max Ophüls. Roteiro: Louise de Vilmorin, Marcel Achard, Max Ophüls e Annette Wademant. Intérpretes: Charles Boyer, Danielle Darrieux, Vittorio De Sica, dentre outros. França / Itália, 1953 (105 min.).

DE MAYERLING À SARAJEVO (*Mayerling to Sarajevo*). Direção: Max Ophüls. Roteiro: Carl Zuckmayer, Marcelle Maurette, Curt Alexander, André-Paul Antoine, Marcelle Maurette e Jacques Natanson. Intérpretes: Edwige Feuillère, John Lodge, Aimé Clariond, dentre outros. França, 1940 (95 min.).

ENCOURAÇADO POTENKIN, O (*Bronenosets Potyomkin*). Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Nina Agadzhanova. Intérpretes: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, dentre outros. URSS, 1925 (75 min.).

ENTREATO (*Entr'acte*). Direção: René Clair. Roteiro: Francis Picabia e René Clair. Intérpretes: Jean Börlin, Marcel Duchamp, Man Ray, dentre outros. França, 1924 (22 min.).

FOGO CONTRA FOGO (*Heat*). Direção: Michael Mann. Roteiro: Michael Mann. Intérpretes: Al Pacino, Robert De Niro, Val Kilmer, dentre outros. EUA, 1970 (170 min.).

HOMEM DA CÂMERA, O (*Chelovek s kino-apparatom*). Direção: Dziga Vertov. Roteiro: Dziga Vertov. Intérprete: Mikhail Kaufman. Rússia, 1929 (68 min.).

IDADE DO OURO, A (*L'âge d'or*). Direção: Luis Buñuel. Roteiro: Luis Buñuel e Salvador Dalí. Intérpretes: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, dentre outros. França, 1930 (60 min.).

INTOLERÂNCIA (*Intolerance*). Direção: D. W. Griffith. Roteiro: Hettie Grey Baker, Tod Browning, D. W. Griffith, Anita Loos, Mary H. O'Connor, Walt Whitman e Frank E. Woods. Intérpretes: Lilian Gish, Spottiswoode Aitken, Mary Alden, dentre outros. EUA, 1916 (163 min.).

LOLA MONTÊS (*Lola Montès*). Direção: Max Ophüls. Roteiro: Cécil Saint-Laurent, Max Ophüls, Annette Wademant, Jacques Natanson, Peter Ustinov e Franz Geiger. Intérpretes: Martine Carol, Peter Ustinov, Anton Walbrook, dentre outros. Alemanha / França, 1955 (116 min.).

LUZES DA CIDADE (*City lights*). Direção: Charles Chaplin. Roteiro: Charles Chaplin. Intérpretes: Charles Chaplin, Virginia Cherrill, Florence Lee, dentre outros. EUA, 1931 (87 min.).

MARCHA NUPCIAL, A (*The wedding march*). Direção: Erich Von Stroheim. Roteiro: Harry Carr e Erich Von Stroheim. Intérpretes: Erich Von Stroheim, Fay Wray, Matthew Betz, dentre outros. EUA, 1928 (113 min.).

OUTUBRO (*Oktyabr*). Direção: Sergei Eisenstein. Roteiro: Sergei M. Eisenstein, Grigori Aleksandrov, Boris Agapow e John Reed. Intérpretes: Nikolay Popov, Vasili Nikandrov, Layaschenko, dentre outros. URSS, 1928 (142 min.).

OURO E MALDIÇÃO (*Greed*). Direção: Erich Von Stroheim. Roteiro: June Mathis e Erich Von Stroheim. Intérpretes: Gibson Gowland, Zazu Pitts, Jean Hersholt, dentre outros. EUA, 1924 (239 min.).

POWER AND THE GLORY, THE. Direção: William K. Howard. Roteiro: Preston Sturges. Intérpretes: Spencer Tracy, Colleen Moore, Ralph Morgan, dentre outros. EUA, 1933 (76 min.).

PRAZER, O (*Le plaisir*). Direção: Max Ophüls. Roteiro: Guy de Maupassant, Jacques Natanson e Max Ophüls. Intérpretes: Claude Dauphin, Gaby Morlay, Madeleine Renaud, dentre outros. França, 1952 (97 min.).

RASHOMON (*Raschômon*). Direção: Akira Kurosawa. Roteiro: Ryûnosuke Akutagawa, Akira Kurosawa e Shinobu Hashimoto. Intérpretes: Toshirô Mifune, Machiko Kyô, Masayuki Mori, dentre outros. Japão, 1950 (88 min.).

RIFIFI (*Du rififi chez les hommes*). Direção: Jules Dassin. Roteiro: Auguste Le Breton, Jules Dassin, René Wheeler. Intérpretes: Jean Servais, Carl Möhner, Robert Manuel, dentre outros. França, 1955 (122 min.).

SEGREDO DAS JOIAS, O (*The asphalt jungle*). Direção: John Huston. Roteiro: Ben Maddow, John Huston e W. R. Burnett. Intérpretes: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, dentre outros. EUA, 1950 (112 min.).

ANEXO 1 – GALERIA DE PERSONAGENS:

A) *MEDO E DESEJO:*

- Tenente Corby (interpretado por Kenneth Harp): Tenente que elabora o plano de construir uma balsa e fugirem à noite descendo o rio. Consegue escapar junto com Fletcher.
- Sargento Mac (Frank Silvera): Escolhido para abrir fogo contra o grupo do general, enquanto Corby e Fletcher invadem. É atingido e termina morto na balsa, ao lado de Sidney (que já está delirante).
- Soldado Sidney (Paul Mazurski): Soldado que, progressivamente, vai perdendo o controle e enlouquece ao ficar sozinho com a moça desconhecida.
- Soldado Fletcher (Stephen Coit): Termina conseguindo fugir com Corby.
- General (também Kenneth Harp): General comandante das linhas ‘inimigas’.
- A Garota (Virginia Leigh): Garota que surge repentinamente na selva.
- Narrador (David Allen).

B) *A MORTE PASSOU POR PERTO:*

- Davey Gordon (interpretado por Jamie Smith): Protagonista, lutador de boxe que vê sua vizinha Irene sendo agredida e acaba se envolvendo com ela. Quer receber o dinheiro que seu empresário (Albert) lhe deve ir embora com Irene.
- Irene Kane (Gloria Price): Dançarina do clube de Rapallo. Quer fugir com Davey, seu vizinho.
- Vincent Rapallo (Frank Silvera): Gângster obcecado por Irene. Manda matar Davey, quando descobre seu envolvimento com ela.
- Albert (Jerry Jarrett): Empresário de Davey. Morto por engano pelos capangas de Rapallo (que visavam Davey).
- Bailarina (Ruth Sobotka): Dança quando Irene conta a Davey seu passado.
- Gângster 1 (Mike Dana): Capanga de Rapallo.
- Gângster 2 (Felice Orlandi): Capanga de Rapallo.

C) O GRANDE GOLPE:

Grupo principal:

- Johnny Clay (interpretado por Sterling Hayden): líder do grupo e autor intelectual do roubo. Quer fazer o assalto e viajar para mudar de vida e se casar com a noiva Fay;
- George Peatty (Elisha Cook, Jr.): caixa do guichê de apostas do hipódromo. Marido de Sherry Peatty, sua motivação para a participação no assalto;
- Mike O' Reilly (Joe Sawyer): *barman* do hipódromo. Casado com Ruthie que está severamente doente, razão pela qual participa do roubo;
- Marvin Unger (Jay C. Flippen): contador aposentado, alcoólatra e amigo de Clay. É o financiador da ação. Sua motivação é a profunda devoção – talvez homoerótica – em relação a Johnny;
- Randy Kennan (Ted de Corsia): policial corrupto e jogador. Precisa do dinheiro para pagar dívidas com o agiota Leo.

Outros personagens:

- Sherry Peatty (Marie Windsor): esposa de George. Dissimulada, vaidosa, materialista e dominadora. Amante de Val Cannon;
- Val Cannon (Vince Edwards): jovem gângster amante de Sherry;
- Maurice Oboukhoff (Kola Kwariani): lutador de luta livre, ex-companheiro de Johnny na cadeia. É contratado para iniciar uma briga no hipódromo;
- Nikky Arcane (Timothy Carey): atirador contratado para atirar no cavalo Red Lighting na 7ª corrida;
- Leo (Jay Adler): agiota a quem Randy Kennan deve dinheiro;
- Joe Piano (Tito Vuolo): dono do motel no qual Johnny aluga o quarto que será usado na ação;
- Fay (Coleen Gray): noiva de Johnny.
- Ruthie (Dorothy Adams): esposa doente de Mike O'Reilly.

D) GLÓRIA FEITA DE SANGUE:

- Coronel Dax (interpretado Kirk Douglas): Protagonista, comandante direto das tropas e defensor dos acusados.
- General Paul Mireau (George Macready): General comandante da divisão e superior imediato de Dax.
- General George Broulard (Adolphe Menjou): General pertencente ao Estado-maior, superior a Mireau e, conseqüentemente, a Dax.
- Cabo Philippe Paris (Ralph Meeker) – Um dos três soldados condenados e executados. Foi escolhido pelo Tenente Roget por ter sido testemunha da covardia e assassinato do soldado Lejaune.
- Major Saint-Auban (Richard Anderson): Ajudante de ordens do General Paul Mireau e promotor de acusação na corte marcial que condena os soldados.
- Tenente Roget (Wayne Morris): Tenente alcóolatra que, em mistura de displicência e covardia, causa a morte do soldado Lejaune, em missão de reconhecimento do terreno.
- Soldado Lejaune (Kem Dibbs): Morto pela granada lançada pelo Tenente Roget, em missão de reconhecimento realizada por ambos e pelo Cabo Paris.
- Soldado Maurice Ferol (Timothy Carey): Um dos escolhidos para julgamento, condenação e execução. Escolhido por ser “socialmente indesejável”.
- Soldado Arnaud (Joseph Turkel): Outro escolhido para o julgamento, condenação e execução. Escolhido de forma aleatória.
- Sargento Boulanger (Bert Freed): Sargento de confiança de Dax, responsável pela tropa em sua ausência, vai buscar os colegas na cela no dia da execução, responsável pelo pelotão de fuzilamento.
- Cantora alemã (Susanne Christian / Christiane Kubrick): Jovem alemã obrigada a cantar para os soldados franceses no bar.
- Padre Dupree (Emilie Meyer): Padre que acompanha os prisioneiros em seu último dia de vida.
- Soldado em choque de guerra (Fred Bell).

ANEXO 2 – DISCURSO DE STANLEY DE KUBRICK (1997):

Discurso apresentado durante a cerimônia do Directors Guild of America, ao receber o prêmio D. W. Griffith pelo Conjunto da Obra - D. W. Griffith Award for Lifetime Achievement, em 1997:

“Good evening. I'm sorry not to be able to be with you tonight to receive this great honor of the D.W. Griffith Award, but I'm in London making Eyes Wide Shut with Tom Cruise and Nicole Kidman and, just about this time, I'm probably in the car on the way to the studio.

Which, as it happens, reminds me of a conversation I had with Steven Spielberg about what was the most difficult and challenging thing about directing a film. And I believe Steven summed it up about as profoundly as you can. He thought the most difficult and challenging thing about directing a film was getting out of the car. I'm sure you all know the feeling.

But at the same time, anyone who has ever been privileged to direct a film also knows that, although it can be like trying to write War and Peace in a bumper car at an amusement park, when you finally get it right, there are not many joys in life that can equal the feeling.

I think there's an intriguing irony in naming the lifetime achievement award after D. W. Griffith because his career was both an inspiration and a cautionary tale. His best films were always ranked among the most important films ever made. And some of them made him a great deal of money. He was instrumental in transforming movies from the nickelodeon novelty to an art form. And he originated and formalized much of the syntax of movie-making now taken for granted.

He became an international celebrity and his patronage included many of the world's leading artists and statesmen of the time. But Griffith was always ready to take tremendous risks in his films and in his business affairs. He was always ready to fly too high. And in the end, the wings of fortune proved for him, like those of Icarus, to be made of nothing more substantial than wax and feathers, and like Icarus, when he flew too close

to the sun, they melted. And the man whose fame exceeded the most illustrious filmmakers of today spent the last 17 years of his life shunned by the film industry he had created.

I've compared Griffith's career to the Icarus myth, but at the same time I've never been certain whether the moral of the Icarus story should only be, as is generally accepted, 'Don't try to fly too high', or whether it might also be thought of as, 'Forget the wax and feathers and do a better job on the wings'.

One thing, however, is certain. D. W. Griffith left us with an inspiring and intriguing legacy, and the award in his name is one of the greatest honors a film director can receive, something for which I humbly thank all of you, very much."

Tradução encontrada em matéria do Jornal A Folha de São Paulo, do dia 08 de Julho de 1997, e assinada pela "equipe de articulistas":

“Boa noite. Sinto não ter sido capaz de estar com vocês nesta noite para receber a grande honra que é o prêmio D. W. Griffith, mas estou em Londres, fazendo *De olhos bem fechados*, com Tom Cruise e Nicole Kidman. Agora, devo estar no carro a caminho do estúdio, o que me lembra de uma conversa que tive com Steven Spielberg sobre a coisa mais difícil e desafiadora de dirigir um filme. E acho que Steven sintetizou-o da forma mais profunda possível. Ele achava que o mais difícil e desafiador na direção de um filme era sair do carro. Estou certo que vocês todos conhecem a sensação.

Mas, ao mesmo tempo, todo aquele que já teve o privilégio de dirigir um filme também sabe que, mesmo que possa ser como tentar escrever ‘*Guerra e Paz*’ num carro de batidas de um parque de diversões, quando você finalmente consegue fazê-lo direito, não há muitas felicidades na vida que possam equivaler à sensação. Acho que há uma ironia intrigante ao batizar ‘*D. W. Griffith*’ este prêmio pela obra, pois a carreira dele foi uma lenda tão inspiradora quanto acauteladora. Os melhores filmes dele sempre estarão no *ranking* dos mais importantes já feitos e muitos deles deram a ele bastante dinheiro.

Ele foi fundamental em transformar os filmes de uma novidade barata numa forma de arte e ele deu origem e forma a muito da sintaxe cinematográfica agora tida como natural. Ele se tornou uma celebridade internacional e seus protetores incluíram muitos dos principais artistas e estadistas de sua era. Mas Griffith esteve sempre pronto a se arriscar

tremendamente em seus filmes e em seus negócios. Ele estava sempre pronto para voar mais alto. Ao fim, as asas do destino provaram ser, para ele, como aquelas de Ícaro, sendo feitas de nada mais sólido do que cera e penas.

E, como Ícaro, as asas derreteram quando ele voou perto demais do sol e o homem cuja fama excedia a do mais ilustre cineasta de hoje passou os últimos 17 anos de sua vida posto de lado pela indústria cinematográfica que ele havia criado. Comparei a carreira de Griffith ao mito de Ícaro, mas, ao mesmo tempo, eu nunca tive certeza se a moral da história de Ícaro deveria ser apenas, como em geral é aceito, ‘não tente voar alto demais’, ou se poderíamos pensar também ‘esqueça a cera e as penas e faça um melhor trabalho nas asas’. Uma coisa, porém, é certa: D. W. Griffith nos deixou um legado intrigante e inspirador e o prêmio em seu nome é uma das grandes honras que um diretor de cinema pode receber. É algo pelo qual eu, humildemente, agradeço muito a todos vocês.”