

Instituto Superior de Psicologia Aplicada



O BERÇO DE NEWTON

PSICOPATIA, PODER E VIOLÊNCIA
NO MUNDO DE KUBRICK

João Pedro Leite Porto

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia

Especialidade em Clínica

2008

Instituto Superior de Psicologia Aplicada

O BERÇO DE NEWTON
PSICOPATIA, PODER E VIOLÊNCIA
NO MUNDO DE KUBRICK

João Pedro Leite Porto

Dissertação orientada por Professor Doutor Frederico Pereira

Tese submetida como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre em Psicologia

Especialidade em Clínica

2008

Dissertação de Mestrado realizada sob a orientação de Professor Doutor Frederico Pereira, apresentada no Instituto Superior de Psicologia Aplicada para obtenção de grau de Mestre na especialidade de Psicologia Clínica conforme o despacho da DGES, nº 19673/2006 publicado em Diário da República 2ª série de 26 de Setembro, 2006

NOME: JOÃO PEDRO LEITE PORTO

Nº ALUNO: 12390

CURSO: PSICOLOGIA APLICADA

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: CLÍNICA

ANO LECTIVO: 2007/2008

ORIENTADOR: PROFESSOR DOUTOR FREDERICO PEREIRA

TÍTULO DA APRESENTAÇÃO: **O BERÇO DE NEWTON: PSICOPATIA, PODER E VIOLÊNCIA NO MUNDO DE KUBRICK**

RESUMO:

A presente dissertação apresenta-se como um exercício motivado, não apenas por uma necessidade de homenagem ao que pode ser considerado como o realizador que definiu o cinema no século passado e que pensou o século presente antes de poder conhecê-lo; mas também como um movimento na melhor compreensão do fenómeno da psicopatia através da sua ilustração no que é o veículo artístico mais completo gerado pelo Homem. Numa análise livre da obra de Stanley Kubrick, procurámos a representação mais amplificada da violência humana na sua forma livre de culpa e de remorso, na psicopatia.

Palavras-chave: Psicopatia; Stanley Kubrick; Violência; Cinema

NEWTON'S CRADLE

PSYCHOPATHY, POWER AND VIOLENCE IN KUBRICK'S WORLD

Thesis submitted for the purpose of acquiring the masters degree in clinical psychology

Abstract

This work presents itself as an approach to psychopathy as an absolute form of violence and power driven upon others by an individual.

As in Stanley Kubrick's body of work, psychopathy takes the form of the absolute vehicle of violence.

Kubrick presented us with the absolute form of everything, whether it would be the absolute form of reality as an hyper - reality, or of violence as an ultra - violence. So it seemed to us appropriate to, in somewhat of a movement of analysis, to point out the meaning and expression of the psychopathy, the power and the violence throughout the seminal cinematography of one of the most accomplished directors ever. In a world of magic, illusion and hyper realism, Stanley Kubrick was the father of an entire generation of illusionists that brought us visions of the humanity within us. So it is as an homage that this work presents itself.

(Key words: Kubrick; psychopathy; ultra – violence; power)

ÍNDICE

1 – O Berço de Newton: A Natureza da Violência Humana	1
2 – Gato e Rato	10
3 – Tempos de Violência	20
4 – A Herança de Verne e o Olho de Orwell: A psicopatologia dos novos tempos, a sociedade de consumo e o surgimento das novas psicoses	29
5 – Da Literatura ao Cinema: Uma ênfase no último século	34
6 – Stanley Kubrick: O Ultra – Realista	46
7 – Primeiras incursões na Sétima Arte	54
8 – 2001: Odisseia no Espaço	59
9 – Laranja Mecânica	67
10 – Barry Lyndon	77
11 – Shining	82
12 – Nascido para Matar	88
13 – De olhos bem Fechados	96
14 – Argumentações Finais	103

O Berço de Newton: A Natureza da violência Humana

O Berço de Newton

Newton's Cradle

Na corda embaladas
As esferas, incitadas
Ao choque do metal
Ao perpétuo embate

In the rope entangled
The spheres obliged
To the clashing of metal
To the everlasting sting

No vazio, o beijo frio
A dança forjada, e
Passo à frente, passo atrás
No fio da navalha

In the void the kiss, cold
The forged dance and
Step here and there
In the razor's edge

Vive o berço andante
Da dor que o trespassa
Do tilintar seco
No tempo que passa

So lives the walking cradle
Out of the pain that slashes
Out of the dry bang
As time goes by

Na corda embaladas
As esferas, incitadas

In the rope entangled
The spheres obliged

Ao Choque, ao embate
Ao beijo e à dança
À dor, ao tilintar
E ao tempo que passa

To the clash, to the sting
To kissing and dancing
To the pain and the bang
And time goes by

João Pedro Leite Porto

14.04.08 Lisboa

O Berço de Newton

A Natureza da violência Humana

Tal como num berço de Newton, as forças postas em movimento, por mãos de origem apenas indagável, impelem os seus componentes num confronto cuja violenta resolução não existe, perpetuando-se o choque e o embate, impelidos apenas pela sua natureza, seja o que for que esta, misteriosamente, comporte.

A História do Homem, tal como qualquer história que mereça ser contada, é intrinsecamente construída e polvilhada por perguntas e respostas, não necessariamente complementares. Perguntas que nos definem e respostas que nos redefinem.

Enfim, é da natureza humana perguntar. No entanto, o próprio conceito de natureza humana como ponto essencial que nos é comum a todos e que nos afasta de tudo o mais, é também dono de um cariz maioritariamente controverso.

Recorrentes são pois as tentativas de encontrar similitudes que nos unam a todos, um *nexus*, talvez com o objectivo de diminuir a solidão tão própria desta era de automatismos que, cada vez mais, nos força a repensar a nossa posição face a nós próprios e ao outro.

A partir do surgimento da Psicologia Científica, há cerca de um século, o estudo do Homem pelo Homem atingiu proporções tais, que o entendimento da sua dita natureza modificou o modo como, muito possivelmente, a sua

evolução se processará nos próximos passos de continuidade. Na compreensão dessa natureza surge o próprio conceito de evolução nos estudos do desenvolvimento humano. O desenvolvimento do Homem é pois, a chave para a percepção da sua natureza.

A abordagem científica ao processo contínuo de crescimento sócio-biológico é um passo essencial no entendimento dos módulos que nos compõem como seres donos de, por um lado, uma natureza hereditária e, por outro, uma natureza adquirida no meio, sendo este o conjunto específico do fabrico espaço-tempo em que nos inserimos.

A hereditariedade biológica é, hoje em dia, um facto incontestável e um factor decididamente assumido e de real importância no nosso desenvolvimento.

Contudo, difícil é estabelecerem-se barreiras ou fronteiras entre essa imposição biológica e o que apreendemos empiricamente desde o momento em que nos são conferidas as estruturas básicas que nos permitem interagir com o que fora de nós se encontra ou, menos controversamente, a partir do momento em que nos abrimos para o mundo que nos rodeia.

Em que medida é permitido ao meio trabalhar no nosso tecido genético? O peso da hereditariedade é inegável, no entanto, o meio surge como o factor preponderante pois é um *produto do Homem criado com o objectivo de criar o Homem*.

É pois, um ciclo associado a um processo contínuo de criação e reciprocidade criação-criador que não deixa de ser uma amostra flutuante do cariz de ambos. Assim, qualquer relação que se queira obter de um, tem que ser submetida a análise face ao contexto e circunstância de ambos.

Vários estudos relacionados com a Sociologia e diversos contextos associados à inserção do Homem num determinado meio e nas relações que esse meio estabelece com os processos básicos do seu desenvolvimento,

apontam para o factor deveras importante do que é adquirido ao longo desse desenvolvimento.

Parece pois que o conceito deveras limitado de natureza humana é erróneo e irrealista. Nada se limita a zonas pretas e brancas ou a padrões hereditários e indiscutivelmente fadados.

A natureza do Homem é pois, tal como as suas componentes biológicas e sociais, mutável e rica em conteúdos.

Se é certo que existem características comuns e restritas à humanidade, será também correcto afirmar-se que, perante a aprendizagem no seu próprio percurso, o Homem torna-se nada menos do que uma imagem espelhada ou o reflexo das suas criações, defeitos e virtudes, capacidades e incapacidades?

As respostas para o futuro do Homem jazem no contínuo fluxo do seu desenvolvimento enquanto ser que se relaciona activamente com o meio e com os outros.

As origens do comportamento agressivo parecem remontar ao início da nossa própria existência enquanto ser social. De facto, não será a relação entre a existência de comportamentos agressivos face ao outro e a existência de um modelo de organização social, mais directa do que pensamos?

Afinal de contas, difícil seria o acto de índole violenta contra o outro se não existisse o outro e se esse não tivesse numa posição que justificasse ou apenas permitisse a agressão.

Num nível mais pessoal e individual considera-se que as raízes do comportamento agressivo têm o seu início na infância e estão alicerçadas na relação de afecto com as figuras parentais.

Diversas correntes na área do estudo das psicopatologias e psicoterapias estão de acordo no aspecto que dita que o relacionamento afectivo entre pais e filhos é de extrema importância na formação da

personalidade da criança, podendo esta relação criar marcas positivas ou registos negativos que influenciarão a formação do chamado carácter e que construirão o próprio modo como o indivíduo se posicionará face à sociedade em que se insere.

Por exemplo, é de comum acordo que a falta de relação afectivo/corporal entre pais e filhos é o primeiro passo para o estabelecimento de um comportamento agressivo. Podem-se construir assim em campos extremos bases para comportamentos narcisistas ou de exclusão e outros comportamentos não aceitáveis pela sociedade em que se insere o indivíduo.

Então, e devido a inúmeros factores, os indivíduos podem partir para comportamentos *sociopáticos* na vida adolescente e/ou adulta.

De facto, a *normalidade* é considerada como adaptação social e o comportamento patológico é visto como violação das normas sociais.

Epistemologicamente, a própria palavra normal deriva de norma ou regra. No entanto, é de notar que nem sempre esta dualidade é vista a preto e branco e o conformismo social não é sinónimo de adaptação social.

O chamado desvio da norma social pode, pois, ter diferentes significados. Apenas um reduzido número de actos violentos são levados a cabo por indivíduos mentalmente perturbados.

A questão mais pertinente que se levanta face a este facto é a seguinte: Como separar comportamentos delituosos de índole violenta segundo a existência ou não de perturbações mentais e quais serão as repercussões de tal acto no presente sistema jurídico? Será o criminoso responsável pelos seus actos ou simplesmente vítima de um estado doentio?

Hoje em dia, mais do que nunca, têm de ser erguidas barreiras entre o que é desculpável e o que não é. No entanto, os *lobbies* biológicos e genéticos,

e as circunstâncias sociais modelam e distorcem qualquer tentativa de separar tais conclusões num regime dialéctico.

A criminalidade actual tem sido alvo das mais peculiares evoluções a nível da violação da lei, da moral e da ética. Do ponto de vista sócio-cultural, novos delitos têm surgido motivados pelas mais incompreensíveis razões e cometidos por cada vez mais ditas *pessoas normais*.

Tudo isto resulta na necessidade de criação de novas reflexões sobre as relações entre as psicopatologias e o acto delituoso violento. Desde que se começou a tomar como ponto de partida a criação de “perfis” para a compreensão de actos derivados de determinados indivíduos, que se tem cogitado acerca da existência de uma personalidade propensa ou com tendência para o crime, para o acto violento.

A especulação sobre o grau de noção ou de juízo que o criminoso tem do seu próprio acto e até que nível será senhor absoluto de todas as suas acções ou apenas um servo submisso da sua natureza genética ou social e vivencial, sempre foi uma preocupação activa de ciências como a Antropologia ou a Psiquiatria.

Diversos autores das áreas da Sociologia, Antropologia, Psiquiatria, Psicopatologia e outras, identificaram pessoas portadoras de uma transtorno anti-social de personalidade, ou sociopatas, psicopatas, ...

Como resultante destas perspectivas, diversos pontos podem ser destacados da literatura geral como consensuais, parecendo aceitar-se, de uma forma polémica, a existência de uma personalidade marcadamente criminosa; a flexibilidade ou inflexibilidade dessa personalidade criminosa, atribuir-se-ia ora, a uma predominância de factores genéticos, ora a factores emocionais e afectivos e ainda a factores sociais e vivenciais.

Por exemplo, hoje existem na *CID-10* (1993) critérios de diagnóstico para a Personalidade Dissocial, caracterizada por um desprezo das obrigações

sociais, falta de empatia para com os outros e por um desvio considerável entre o comportamento e as normas sociais. Neste tipo de personalidade há uma baixa tolerância à frustração e baixo limiar de descarga da agressividade, inclusive da violência, existindo também uma tendência a culpar os outros ou a fornecer racionalizações duvidosas para explicar um comportamento de conflito com a sociedade. Seriam sinónimos dessa Personalidade Dissocial, a Personalidade Amoral, Personalidade Anti-Social, Personalidade Associal, Personalidade Psicopática e a Personalidade Sociopática.

No *DSM.IV*, por exemplo, a característica essencial do transtorno da Personalidade Anti-Social seria um padrão de desrespeito e violação dos direitos dos outros, padrão este também conhecido como psicopatia, sociopatia ou transtorno de personalidade dissocial.

O engodo e a manipulação maquiavélica das outras pessoas são aspectos centrais neste transtorno da Personalidade, no qual ocorre também violação de normas ou regras sociais importantes.

Os comportamentos criminosos característicos desse transtorno de personalidade englobam a agressão a pessoas e animais, destruição de propriedade, defraudação ou furto e violação de regras.

As pessoas com transtorno da Personalidade Anti-Social não se conformam com as normas legais, desrespeitando os direitos ou sentimentos alheios, enganando ou manipulando os outros a fim de obter vantagens pessoais, mentindo repetidamente, ludibriando e fingindo. Esses indivíduos costumam ainda ser irritáveis ou agressivos.

A dúvida que costuma cometer a maioria dos estudiosos diz respeito à existência ou não de um componente psicopatológico atrelado à Sociopatia. Michel Foucault (1926-1984), por exemplo, contestava essa entidade estranha e paradoxal inventada pela psiquiatria do Século XIX, que era a Monomania Homicida ou a Loucura Moral, e que caracterizava crimes que não eram senão

uma forma de loucura ou, mais grave ainda, uma loucura que não se revelava senão através do crime.

A discussão que sempre existiu sobre a conduta humana dá-se entre dois argumentos causais: o Livre Arbítrio da pessoa, o qual implica consequência e eventual punibilidade dos actos de todas as pessoas e, por outro lado, a Constituição Biológica, como uma fatalidade orgânica que empurra a pessoa a agir desta ou daquela forma.

Gato e Rato?

“ É difícil imaginar
que os indivíduos e as sociedades
que se regem pela busca do prazer,
tanto ou ainda mais do que pela fuga à dor,
consigam sobreviver.”

Damásio, A.R. *O Erro de Decartes – Emoção, Razão e
o Cérebro Humano*, pág. 270

Gato e Rato?

Decerto, por inúmeras vezes e, nem que seja apenas através de veículos de informação visual, já observamos um gato a brincar casualmente com um rato nos momentos que precederam a morte voluntária do último pelo primeiro.

Ora num movimento de dissonância cognitiva, o espectador de tal acção explica a si próprio, muito provavelmente, que o gato apenas está entretido pelos movimentos erráticos e desalinhados do rato, não se apercebendo de todo do desespero, horror e mesmo dor que o rato está a sentir no mesmo momento.

Neste sentido, e para óbvio suspiro mental do espectador, o gato é inocente de qualquer acto de origem maquiavélica. O rato morre e o gato, num contínuo prevalecer darwiniano, é alimentado. No entanto, e aproveitando a menção do processo evolutivo, temos de nos perguntar acerca do porquê da atitude casual do gato ter prevalecido na sua evolução pessoal.

O que ganha o gato com o medo do rato? Diagnósticos diferenciais por parte de cientistas dir-nos-iam que o gato beneficia de químicos libertados pelo rato em estado de medo intenso.

Ora tal exercício metafórico é, de facto, uma pertinente analogia com as dinâmicas das pessoas que interagem com psicopatas.

Um facto aparentemente sólido é o de que todos os que interagem com pessoas com psicopatia sentem-se esgotados, baralhados, confusos, desprovidos de energia e mesmo de outros aspectos relacionados com a sua saúde.

A nossa consciência parece depender do processo de imaginar consequências, mas a maioria das consequências parece relacionar-se com a dor ou fuga desta e, neste sentido, os psicopatas não entendem a dor no sentido emocional. No entanto, estes entendem o conceito de frustração de não conseguir o que pretendem, o que nos remete para a noção de que estes funcionam numa base de avaliação de uma dada situação, ganhos e custos, embora estes custos não tenham absolutamente nenhuma relação com factores como a humilhação ou interrupção de um caminho para um futuro imaginado e concebido. Neste aspecto, ambas as dinâmicas possuem pontos em comum.

Seguindo este raciocínio, chegaríamos a uma linha de pensamento que colocaria o psicopata num patamar deveras diferenciado das ditas pessoas normais. No entanto diferentes abordagens foram já tomadas em diferentes períodos de tempo.

Do século XIX à actualidade, acreditava-se que elementos ou factores, internos ou externos, determinavam inexoravelmente uma espécie de Homem Criminoso. Recentemente, novas correntes ou tendências procuram compreender as vivências interiores do delinquente e o processo do acto criminoso, partindo dum pressuposto de que o delinquente não é um ser diferente, por natureza ou qualidade, das outras pessoas.

Em natureza e qualidade, o hipotético Homem Criminoso seria igual ao indivíduo dito normal, diferindo deste apenas em relação a um certo número de características, as quais facilitam nele a execução do acto criminoso. Com esta perspectiva deixaríamos o constitucional ou degenerado comprometedor da espécie humana, e passaríamos a considerar a pessoa com a sua história pessoal e o conjunto de processos psicológicos, afectivos, morais, sociais, etc..., eventualmente capazes de conduzir à criminalidade.

Esse certo número de características, que facilitam a execução do acto criminoso, parece tratar-se de algo relacionado com a escala de valores, ou

seja, um atributo muito mais arbitrário do que os determinismos estigmatizantes até então considerados.

Mas não será então pertinente a questão: Se a Personalidade é responsável pelo crime, quem é responsável pela Personalidade?

A personalidade é, digamos, a matriz da acção que define os processos do agir e, portanto, do acto, em certas e determinadas situações.

Hoje em dia é, portanto, cada vez mais difícil aceitar-se a existência de uma personalidade marcadamente ou tipicamente criminosa, nascida da sociopatia, e da psicose, defendendo-se sim, a existência de diferentes formas de organização e estruturação da dita personalidade, de diferentes maneiras de integrar os estímulos provenientes do meio (referindo-se à sociopatia) e os processos psíquicos (referindo-se à psicopatia) e de diferentes maneiras de se processar a relação com o mundo exterior.

No entanto, ainda há quem defenda e evoque, mediante uma severa “massagem mental”, as teorias evolucionistas da espécie para especular sobre os psicopatas como uma espécie de indivíduos dotados de um conjunto de atitudes direccionadas para a sobrevivência, tal como o gato supracitado.

Assim, tal como no processo de dissonância cognitiva feito para com as acções casuais do gato, surgem novas tendências como as de procurar méritos nas atitudes sociopáticas.

O denominado psicopata e o sociopata estariam, pois, tão próximos da humanidade quanto o dito *sujeito normal*, no entanto, apresentando falhas a níveis que se traduzem demasiado activamente na sua relação com o outro, com o mundo e mesmo consigo próprio.

Quem é pois o gato na nossa parte da alegoria? Quem, na sua subjectiva inocência, brinca com o rato antes de, num movimento desprovido de dúvida, fazer o término da sua vida?

Imaginemos, por um momento, como que num exercício mental, como seria viver sem uma consciência. Nenhuma, de todo, desprovidos de culpa ou remorso, independentemente do que possamos fazer, tal como o gato.

Imaginemos não ter de lutar com a vergonha, independentemente do tipo de acção egoísta, preguiçosa, maquiavélica, amoral ou imoral que façamos. Sem ter de nos preocupar com a palavra responsabilidade, como, pelo contrário, o fazem todos os outros que nos rodeiam.

Adicionemos ainda, a esta nossa fantasia, a capacidade de, num esforço por vezes, esse sim, sobre humano, conseguir esconder essa nossa faceta do próximo, daquele que se julga igual a nós ingenuamente, na sua própria e permanente maneira de viver, em refúgio quase autista numa placenta de valores redutores e agrilhoadores. Se todos partem do princípio que tal vivência é um ponto universal e comum, então este esforço pode mesmo não ser sobre humano.

Não há assim, algemas morais, guilhotinas de culpa, medo de projectos falhados, angústias de perda ou de abandono. No fundo, e com o devido cuidado, conseguimos nadar livremente no princípio do prazer, apenas levando o princípio da realidade em conta por precaução e não como fardo.

A expressão deste modo de viver não se faz necessariamente através da acção criminosa e da violência a que os arquétipos nos habituaram. O modo como o sociopata e o psicopata se expressam passa muitas vezes por actos simples e disfarçados no fio condutor da sociedade que nos rodeia. Astutos mentirosos que apenas se separam das suas violentas representações por oportunidade ou falta desta.

A fantasia referida não deixa de nos agradar a muitos níveis. De facto, muitas das características frequentemente associadas a psicopatas, são características desejadas pelo comum membro do resto da humanidade. Mesmo o narcisismo parece ser uma manifestação ou um dos sintomas adjacentes a esta condição.

No mesmo seguimento de ideias, podemos então considerar o psicopata criminoso como um “psicopata falhado”, sendo esta implicação derivada do facto deste retirar menos proveito da sua condição do que os que se inserem casualmente no fabrico social – “os psicopatas ambulatorios”.

Não é de admirar que procuremos o escapismo das nossas próprias teias morais, do nosso princípio activo da realidade, do nosso movimento ambulatorio autista na teia que nos envolve; através dos veículos que expressam magistralmente os nossos desejos e emoções – as artes. E que nessas artes encontremos, no meio e, talvez mesmo no cerne de todos os nossos desejos, o psicopata que não é nada mais do que uma expressão livre e arbitrária do nosso princípio do prazer, sem culpa e sem remorso, no fundo, sem consequência.

Em análise, o psicopata é um predador, tal como o gato. Não devemos no entanto, prostrar-nos a um mesmo tipo de dissonância cognitiva que atribui ao gato uma inocência da passagem ao acto.

O conceito dito moderno de psicopatia foi oferecido por Hervey Cleckley (1903 – 1984) no seu trabalho seminal: *A Máscara da Sanidade* (1941). De acordo com Cleckley, um psicopata é um indivíduo inteligente, caracterizado pela sua pobreza em emoções, que não tem nenhum sentido de vergonha, que é superficialmente charmoso, manipulativo, que mostra um comportamento irresponsável e que é motivado inadequadamente. Intrinsecamente colocadas nas descrições pragmáticas de Cleckley, estão frases como: agilidade mental, discurso que entretém, charme excepcional (Hare, 1993). Diz também o autor:

“O psicopata não está familiarizado com os factos primários de informação que podem ser designados por valores e, como tal, é incapaz de perceber estes conceitos. É impossível para o mesmo tomar interesse numa tragédia, numa comédia ou em qualquer forma de expressão humanista como a que encontramos em inúmeras obras de literatura ou arte. O psicopata é, pois, indiferente a todos estes assuntos no contexto da vida em si. A beleza e a

fealdade, com a exceção das suas semânticas mais superficiais, bondade, mal, amor, horror e humor, não provocam qualquer impacto e não possuem qualquer significado, nenhum poder no seu ser. Não tem igualmente a noção de que sentimentos desta ordem têm um impacto nos outros. É como se fosse daltónico face a esse aspecto da existência humana, independentemente do seu nível, por vezes elevado, de inteligência. Este não é um facto que posso, por si, ser explicado ao indivíduo psicopata, pois não existe absolutamente nada no seu espaço orbital que possa servir como ligação ou veículo de comparação. Pode assim repetir inúmeras palavras e repetir inúmeras vezes que as entendem sem que possa ser possível para este perceber que não as entende.”

(Cleckley, 1941, p 90)

No entanto, é difícil, a um certo nível, para nós, entendermos o comportamento psicopático. Se para o psicopata, entender os nossos sentimentos é uma tarefa gargantuesa, para nós, compreender a falta de ligação sentimental do psicopata pode ser igualmente um processo quase impossível, advindo deste o facto o nosso pensamento acerca do modo como o gato casualmente brinca com o rato sem se aperceber da sua dor, agonia e medo. No fundo, o que falta ao gato é um dos principais atributos da humanidade, a empatia. No mesmo sentido, esse atributo não se encontra no psicopata, o que pode fazer surgir quase como que um movimento de discriminação da nossa parte. Mais uma vez, ao tentar encontrar um “nexus” referente a todos nós, conseguimos distanciar-nos do que nos é, nalgum sentido, diferente.

Robert Hare (1993) decidiu construir uma “checklist” derivada do seu trabalho em instituições prisionais onde contactou com inúmeros indivíduos que considerou psicopatas. Nessa lista figuravam inúmeras características que estabeleciam o seu próprio “nexus” no mundo dos psicopatas:

“(…) psicopatas são pessoas superficiais, egocêntricas, hiperbólicas e grandiosas, desprovidos de remorsos, culpa, empatia; são enganadores e

manipuladores; possuem emoções ocas. Em termos sociais (...) são impulsivos, desprovidos de controlo comportamental; dependentes de excitação, não possuindo responsabilidade e demonstrando problemas de comportamento anti – social...”

(Hare, 1993, pp. 34 – 82)

Um dos aspectos mais interessantes relacionado com a psicopatia é que os psicopatas parecem estar extremamente à vontade consigo próprios, conseguindo ser extremamente eloquentes, inteligente, charmosos e convincentes. A psicopatia não consegue ser associada a um peso baixo aquando do nascimento, complicações de obstetrícia, más capacidades parentais, pobreza, traumas de primeira infância, experiências adversas ou mesmo traumáticas, ... O mesmo autor supracitado, Robert Hare menciona:

“Não consigo encontrar nenhum indício ou evidência que aponte que a psicopatia é o resultado directo de factores ambientais ou sociais...”

(Hare, 1993, p.170)

No entanto, no campo biológico, não se encontram provas avassaladoras que apontem qualquer tipo de responsabilidade genética, nenhuma prova neuroanatômica ou neuropsicológica a não ser uma correlação negativa entre o tamanho da metade posterior do hipocampo. Lesões ao nível do hipocampo dorsal têm sido significativas na perda do que designamos por medo, uma das características não encontradas nos psicopatas.

O estudo do Homem pelo Homem tem, pois avançado em passos de titãs nas inúmeras áreas que o todo da humanidade comporta. No entanto, a psicopatia continua envolta em mistérios de difícil acesso.

Se a Psicologia mostrou avanços consideráveis em inúmeros domínios da gnose humana, é pois essencial o avanço activo no estudo do psicopata enquanto ser que se enquadra num contexto que nos é muito próximo, na nossa sociedade. Compreender uma mente que, mediante determinadas

circunstâncias, conduz o sujeito para a violência é também compreender essas mesmas circunstâncias e, assim, atentar à prevenção e talvez reabilitação da dita “mente criminosa”.

Tempos de Violência

“It’s still the same old story
A fight for love and glory
A case of do or die
(...)
No matter what the future brings
As time goes by”

(Excerto de *As Time Goes By*,
música de Herman Hupfeld,
bso *Casablanca*, 1942)

Tempos de Violência

Se tivéssemos de indagar acerca do primeiro momento em que manifestamos ou nos expressámos através da violência, teríamos algumas hipóteses no prelo das nossas cavilações.

Será que tudo começou quando lutámos por algo que outro também queria? Será que tudo começou por instinto de sobrevivência? Num impulso de caçador? Será que o mundo que nos rodeava já era gordo de violência e nos alimentou do seu registo? Será que inerente à nossa condição já existia um impulso homicida que nos impeliu num movimento paralelo, pseudo-canibalista face à imagem de nós próprios?

Será que a visão de Kubrick, em que o Homem-macaco, pela primeira vez, ergue o instrumento de morte e o abate contra o seu semelhante, está longe da realidade? Se o mestre da imagem conseguiu mostrar visões estranhamente reais do cosmos numa era em que ainda não havíamos alcançado a lua, terá adivinhado os primeiros momentos de insurreição violenta do protótipo do Homem?

Independentemente do seu percursor, a violência prevaleceu, não só como catalizador, tanto da destruição como do progresso do Homem, mas também como característica inerente à sua própria condição, à sua própria natureza.

Como qualquer expressão do Homem para com o Homem, a violência enraizou-se em todas as suas áreas, em todos os seus refúgios, em todos os seus crepúsculos, em todas as suas criações.

Ao longo da sua história foi glorificada, denegada, desterrada de toda a sua lógica, criticada, banalizada, analisada, adaptada à posição do seu criador. Veículo de potências, arma de indivíduos, guilhotina de inocentes, a violência acompanhou-nos, por vezes superando-nos nos passos, por vezes cegando-nos para o mundo.

No entanto e, ainda que tenha dominado capítulos inteiros na História, poucas vezes mereceu tanta atenção, tantas análises, tanta exposição como nos calcanhares da pós-modernidade.

Sendo correntemente associada disparmente a adjectivos dissonantes como a beleza e a fealdade, é um fenómeno que, pela sua realidade, ainda nos amedronta, ainda nos inflige a mais cortante das dores, o maior desentendimento.

No livro I de *O Capital*, no capítulo 24, que tem por título “A chamada acumulação original”, legou-nos Marx um dos mais documentados e penetrantes repositórios sobre o papel da violência nas origens do modo de produção capitalista.

Segundo este, o motor da História foi a luta de classes. Nas suas palavras: “A violência é a parteira de toda a velha sociedade que está grávida de uma nova. Ela própria é uma potência económica (pp. 848)”.

O Materialismo Histórico e Dialéctico baseia-se na teoria de que, pelo ódio e violência entre opressores e oprimidos, um dia, os mais fracos chegariam ao poder através da luta armada, da revolução e da concretização da ditadura do proletariado, da construção de uma sociedade socialista e, numa etapa final, de uma sociedade sem classes – o comunismo.

Como exemplos e fundamentando a sua ideologia, Karl Marx começa por nos explanar que os escravos construíram as pirâmides pela força do

chicote numa luta entre amos e escravos; no mesmo seguimento de ideias diz Marx:

“A descoberta de terras de ouro e prata na América, o extermínio, escravização e enterramento da população nativa nas minas, o início da conquista e pilhagem das Índias Orientais, a transformação da África numa coutada para a caça comercial de peles-negras assinalam a aurora da era da produção capitalista” (p.848) (...) Contudo, mesmo nas colónias propriamente ditas o carácter cristão da acumulação original não se desmentia. Aqueles sóbrios virtuosos do protestantismo – os Puritanos da Nova Inglaterra –, em 1703, por decisão da sua assembly, estabeleceram um prémio de 40 lib. esterl. por cada escalpe de índio e cada pele-vermelha capturado (...). O parlamento britânico declarou que massacrar e escarpelar eram "meios que Deus e a Natureza tinham posto nas suas mãos". (p. 851) (...) Enquanto introduzia a escravatura de crianças na Inglaterra, a indústria do algodão dava, ao mesmo tempo, o impulso para a transformação da anterior economia escravagista mais ou menos patriarcal dos Estados Unidos num sistema de exploração comercial. Em geral, a escravatura velada de operários assalariados na Europa precisava, como pedestal, da escravatura *sans phrase* no novo mundo (p.858)”.

Seguindo o mesmo género de pensamento marxista, podemos indagar acerca do papel da violência noutras épocas de fertilidade do desenvolvimento humano.

Provavelmente um em cada quatro gauleses foram mortos durante as campanhas de César e um milhão destes aprisionados para escravagismo. Cerca de trezentas tribos foram subjugadas e oitocentas cidades destruídas. Na rebelião das tribos celtas na Bretanha aquando da ocupação romana, cerca de oitenta mil pessoas foram mortas.

Nas cruzadas, guerras a solo religioso, milhões padeceram face à espada. No século treze, os cavaleiros Mongóis destruíram inúmeras nações em debandadas de genocídio. Antes das invasões mongóis, as dinastias chinesas teriam aproximadamente cento e vinte milhões de habitantes. Após as

conquistas, a população desceu para cerca de metade. O mesmo decréscimo de população aconteceu nas suas invasões em território russo.

Os Aztecas sacrificaram centenas como oferendas ao deus sol, Huitzilopochtli, como forma de repor o sangue que este perdera. Para a consagração da grande pirâmide de Tenochtitlan em 1487, diz-se que, em quatro dias apenas, mais de oitenta mil foram sacrificados.

No que foi um dos conflitos mais destrutivos antes da primeira grande guerra na Europa – a guerra dos trinta anos – centenas de cidades foram destruídas.

A violência no Japão usou diferentes costumes e máscaras no todo da sua história. Desde o Samurai à arte Ninja, aos pilotos Kamikaze na segunda guerra mundial e às noções de honra que tão interligadas estão ao acto de suicídio ou seppuku, vulgarmente designado por harakiri.

Na Idade Média sofreram os servos da gleba contra os senhores dos castelos e das terras que tudo lhes tiravam, na Idade Moderna os reis absolutos levaram o exercício do seu poder ao extremo, fazendo justiça sem julgamentos e sem tribunais, mandando simplesmente decapitar ou enforcar os ditos culpados.

Na época Contemporânea e industrial, na luta entre operários contra os patrões, podemos destacar os lock-outs, os boicotes, o abuso do trabalho infantil e da mulher grávida, os incêndios de fábricas e a destruição de maquinaria.

Hoje em dia, a violência surge nos conflitos étnicos e nos nacionalismos exacerbados, nos separatismos e no terrorismo transnacional e institucionalizado do mundo global.

Recuando na História, antes de haver o Direito Romano, a lei era consuetudinária e a justiça era feita pelo poder do mais forte. Para o roubo, a

amputação de membros, para a mentira o corte da língua, para o adultério a morte pelo fogo ou pelo apedrejamento em algumas sociedades do Médio ou Próximo Oriente.

O gosto pelo espectáculo da morte pública como factor de entretenimento e forma de sadismo entre as populações da Europa; o requinte de malvadez da morte dos Távoras, em que o Marquês de Pombal manda montar palanques onde queima publicamente toda a família dos seus opositores; as decapitações de Ana Bolena e de Sir Thomas More, entre outras, o requinte da máquina de matar francesa: a guilhotina onde milhares de franceses assistiram, ao rolar das cabeças reais e de tantos contra-revolucionários, são apenas alguns exemplos do modo como a violência surgia como fio condutor da sociedade, mesmo quando as palavras de ordem eram liberdade, fraternidade e igualdade, mesmo quando o que se tentava atingir era o fim da própria violência.

A violência das batalhas a “céu aberto”, a que assistiam calmamente os monarcas e os grandes generais – a morte em campo de batalha, o derramamento de sangue, a violência dos combates, a morte de homens e cavalos, a que se seguiam pilhagens e violações.

A violência da escravatura no tráfico negreiro em porões para trabalhos forçados nos países coloniais e no novo mundo, os escravos presos no tronco e espancados até à morte no Brasil e na América espanhola ou até mesmo a tortura e a morte pelo “fogo purificador” infligidas pelo Tribunal da Inquisição em Portugal e Espanha; as procissões dos chamados “autos de fé” em que eram levados à fogueira cristãos-novos, judeus ou não católicos; a morte pelo fogo com acusação de heresia de Savonarola na Praça da Senhoria em Florença, as máquinas de tortura que hoje constituem Museu usadas pela Inquisição como a roda de esticar, os torniquetes ou a suspensão; surgem como instrumentos de uma maquiavélica forma de evolução social, em que o animalesco ressurge, emergindo sob a capa de cada vez mais elaboradas formas de disfarce, máscaras do grotesco.

Perante os olhos e através das mãos do Homem, assistimos à violência exercida pelos imperialismos; o chauvinismo, a xenofobia e o racismo ao longo da História, o anti-semitismo – o Holocausto, o ódio pelas minorias étnicas, a violência na URSS estalinista – as purgas e a morte pelo frio nos campos de trabalho na Sibéria e a assinatura de Estaline dizendo “não é suficiente”.

Desde o “Terror Vermelho” infligido pela Tcheka – a ferocidade da actuação a sangue frio do Exército Vermelho aquando da revolução de 1917 à idiossincrasia da Guerra do Vietname, do uso do napalm contra as populações indefesas, ao incêndio de aldeias, às prisões com tortura, aos julgamentos em teatro de guerra, às torturas do KGB ou da PIDE – a tortura do sono, da luz até à cegueira, do pingo de água na cabeça... fomos sempre conduzidos pelo derramar do sangue que nos é comum a todos.

“As Revoluções não são jogos de crianças, nem debates académicos onde apenas as vaidades provocam feridas em furiosos encontros, nem justas literárias onde se derrama, em larga escala, a tinta. A Revolução significa guerra, e inclui na sua definição a destruição dos homens e de inúmeras coisas. Naturalmente é uma pena que a humanidade não tenha inventado um meio mais pacífico de progresso, mas até ao presente, todo o passo em frente foi conseguido por baptismo de sangue”.

(Mikhail Aleksandrovitch Bakunin, *Staat und Anarchie*, 1873)

Navegamos, assim, pela História num navio construído pelas mãos daqueles que repousam agora no sempre crescente mar que o embala nas correntes vermelhas que o assombram, sem que consigamos distinguir a linha do horizonte.

“(...) O choro de séculos/Onde a verdade violentada se estiola no círculo/De Ferro/Da desonesta força/Sacrificadora dos corpos cadaverizados/Inimiga da vida/Fechada em estreitos cérebros de máquinas/De contorno/Na violência/Na violência/Na violência...”

(Agostinho Neto, *O Choro de África*, in *Poemas de Angola*, 1961)

E, mais uma vez, como num Berço de Newton, perpetua-se o movimento num infinito tilintar de espadas, baionetas, num erguer de bandeiras movido a balas de canhão, que por confronto e pelo confronto subsistem no vácuo que é preenchido apenas pelos mortos que já não falam, pois se o fizessem, certamente não o fariam num sussurro.

**A Herança de Verne e o Olho de Orwell:
A psicopatologia dos novos tempos, a sociedade de consumo e o
surgimento das novas psicoses**

“Celui qui un homme soit capable de la conception, d'autres hommes
pourront réaliser”

Jules Verne
(1828 – 1905)

“La grande ambition est la passion d'un grand caractère. Ceux-là ont accordé
avec cela peut exécuter de très bons ou très mauvais actes. Tout dépend des
principes qui les dirigent”

Napoleon Bonaparte
(1769 – 1821)

A Herança de Verne e o Olho de Orwell

A psicopatologia dos novos tempos, a sociedade de consumo e o surgimento das novas psicoses

No século passado assistimos a uma prolixidade no discurso do patológico da violência em obras que, como válvulas de uma gigantesca e monstruosa máquina a vapor, que foi o século XX, libertavam em tom de escapismo, gritos silenciosos dos medos e fobias que tanto acompanharam, passo a passo, as tão coloridas fases de tão admirável mundo novo.

A escalada da violência segregou-se em guerras globais ou ditas mundiais, campos de batalha que, nem laboratórios extensos, tomavam a forma de desculpas infundáveis para a experimentação do macabro. A globalização trouxe-nos o resultado de tão conseguidas experiências aos degraus das nossas portas e nasceu o culto pelo blindado, nasce assim o *Homem blindado* e, com ele, a ideia de *Homem máquina*. O êxodo de mentes brilhantes e atormentadas fez proliferar, sob a forma ideal da mentira lúdica, histórias romanceadas, crimes encadernados, golpes geniais cujos heróis caíam num lado obscuro de falhas e de medos espremidos dos seus próprios criadores.

São encaixados, pois, os humanos, em pequenos favos de gigantescas colmeias e é-lhes providenciado um meio ou diversos meios de comunicação com o exterior que cada vez mais se torna apenas inteligível. É finalmente atingida a auto-suficiência e, com ela, é perdida a independência. A promessa de liberdade é acompanhada de listas de adesão obrigatória e de publicidade reciclável que inunda o espírito que, sobre a forma do tão quente e confortável cobertor que é a dádiva do consumismo, nos cobre deixando apenas os pés de fora, ao frio.

O discurso e o estudo da lógica atenienses dão forma a uma nova maneira de fazer a política internacional e, assim, são prometidas as utopias para o novo milénio.

Neste século de ideias, neste crepúsculo de evolução catalisada, evolui também a noção e a ideia de violência, de poder.

Sentindo-se perdido no meio dos seus novos brinquedos, das suas novas e velhas criações, o “Homem máquina”, através de um processo *taylorista* de auto-realização, afasta-se mais do outro e, à falta de respeito por este, auto-medica-se com o analgésico do respeito por si próprio, dando espaço à criação de formas criativas de narcisismo que se enraízam fundo no inconsciente e criam escapes no perturbado consciente sob as mais variadas formas de obsessão.

No início do crepúsculo secular, divide-se o *maquinista* em novas formas de arte e nasce aquela que se irá tornar na ideal condensação de todas, na definitiva máquina de sonhos, na maior criadora de magia, o cinema. Vive assim, o marionetista, o tintureiro de sonhos, uma época dourada apenas posta em leve perspectiva pela sombra da promessa do conflito, da guerra. E assim implode o princípio do séc. XX, as suas primeiras décadas.

Cria a guerra novos síndromas, novos medos, novas obsessões, e deles se alimentando, desenvolve-se a psicologia e o estudo das psicopatologias no seio das psiquiatrias.

Surge, no meio de cavilações niilistas uma necessidade compensatória de pós guerra e são tecidos extremos no modo de viver. No entanto, esse novo estádio surge apenas na segunda metade do século e desenvolve-se muito depois da queda do muro e muito após a queda da pesada cortina. Do pós 2ª guerra salta o pacifismo, a revolução sexual, os Beatles, o desmembrar de super-potências, o desarmamento maciço e o armamento pessoal; o medo da recaída, o cano fumegante dos canhões ainda quentes dos dois lados do atlântico norte, apontados em promessas de aquecimento global de uma,

agora, Guerra - Fria. Uma Guerra - Fria onde veículos herdados da distorção das linhas de Júlio Verne e instrumentos de maquiavélica criação de segredos e conspirações arrecadados pelos olhos de George Orwell segredam ao coração dos Homens, sussurrando o medo da nova arma criada na manipulação do átomo.

Em tão progrido e fértil contexto secular, é normal a nutrição da anormalidade e, assim, surgem as bases, os alicerces para a escrita do manual para o psicopata moderno.

No entanto, este caminho não foi percorrido sem deixar rasto e fundas são as pegadas deixadas, não à toa, pelo Homem, nas suas mais valiosas impressões, nas suas artes. Na demanda pela compreensão, pelos processos gnoseológicos associados ao puzzle que é a natureza da violência humana, será pois, pertinente, o folhear crítico da literatura e a análise do sonhar acordado que é o cinema.

Partindo activamente do pressuposto de que os ditos personagens presentes nas referidas e ilustres formas de expressão não são apenas vivências delirantes dos seus criadores aquando da mentira lúdica, é possível, numa perspectiva um tanto ou quanto analítica, o “peeling” das máscaras sobrepostas que não são mais do que um espelho do Homem do final do século passado.

Da Literatura ao Cinema: Uma ênfase no último século

“If it can be written, or thought, it can be filmed”

Stanley Kubrick

(1928 – 1999)

“The screen is a magic medium. It has such power that it can retain interest as it conveys emotions and moods that no other art form can hope to tackle”

Stanley Kubrick

(1928 – 1999)

Da Literatura ao Cinema

Uma ênfase no último século

Ortega Y Gasset (1960) considera a necessidade de transcendermos as nossas próprias convicções, concebendo o horizonte de uma pessoa aberta para novos enfoques como “um órgão vivo”, como um horizonte que “emigra, dilata-se, ondula, elástico”, movimentos semelhantes aos da respiração. Pensar a palavra *estética*, a palavra *arte*, a palavra *beleza*, a palavra *literatura*, envolvidas num processo de transformação que os dicionários e manuais não acompanham, é representar as nossas próprias convicções, e respirar mais fundo. Oxigenar-se.

No entanto, todas essas manifestações humanas não são desprovidas de tudo o que o Homem tem em si e considera como dantesco ou mais negativo.

Em praticamente toda a literatura conhecida, a representação do que se designa por violência ou formas de expressão da violência é, não só rica e variada, mas também merecedora de destaque.

São inúmeros os autores que desbravam linhas através do fio condutor da violência e da psicopatia a esta associada. Muitas das personagens mais conhecidas saídas dos romances do princípio do século XX são donas de psicopatias, não se distanciando muito, por vezes, dos seus próprios criadores.

Internacionalmente são diversos os autores merecedores de citação e destaque relativamente ao tema.

A violência é, por exemplo, um tema preponderante em toda a obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski (1821 – 1881).

Franz Kafka (1883 – 1924) ilustra um género de violência psicológica deveras peculiar em *O Processo* (*Der Prozeß*, 1925). Hemingway (1899 – 1961) é apenas um dos muitos escritores a usar a guerra e a condição humana para ilustrar diferentes formas de violência, tendo o autor sucumbido de uma forma não muito afastada da tragédia que assombra as suas descrições da guerra.

De facto, a guerra trouxe novas preocupações aos homens de letras e muitos começaram a interrogar-se sobre a civilização ocidental e sobre os seus valores fundamentais.

Essa inquietação fez os escritores virarem-se de novo para o Homem, dando origem ao *novo humanismo contemporâneo*. A total ruptura dos valores operada pela guerra deu razão ao ser do dadaísmo, de entre outras correntes vanguardistas que se afirma como corrente anti-arte e anti-literatura. O cepticismo total, a troça e o sarcasmo, a negação absoluta e a renúncia à criação caracterizam este movimento literário.

Nos anos trinta, devido à crise económica e ao desenvolvimento dos fascismos, a literatura tornou-se mais empenhada politicamente, tendo muitos escritores militado na oposição aos regimes totalitários.

Começando a desenhar-se tendências existencialistas, de que é exemplo máximo Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), caracterizadas pelo absurdo, niilismo, o pessimismo, a ruptura com as convenções, a descrição de situações de violência, onde a atmosfera se revela amoral, a expressão directa e crua e o tom cínico.

Por exemplo, John Steinbeck (1902 – 1968), especula com os sentimentos de vazio e de absurdo, bem como o irracionalismo e uma certa animalidade das personagens. William Faulkner (1897 – 1962), por seu lado,

em *O Santuário* (1931), descreve os criminosos subdesenvolvidos não desprovidos de sociopatias diversas e de diversas formas de expressão da psicopatologia.

Há mesmo quem afirme que, apoiando-se na teoria psicanalítica, o surrealismo na literatura reivindica a autonomia da imaginação e a capacidade do inconsciente se exprimir sem limitações, representando-se cenas grotescas e absurdas e situações insólitas.

Também na primeira metade do século XX surgiram escritores que, aproveitando o gosto das grandes massas por um género de literatura de suspense, difundiram a novel policial. Georges Simenon (1903 – 1989) e Agatha Christie (1890 – 1976) constituem os expoentes máximos deste género.

Agatha Christie, em *O Misterioso Caso em Styles* (1920) apresentou-nos ao inimitável e inigualável Hercule Poirot, um reformado polícia belga que se tornaria numa das mais marcantes e eternas personagens de toda a ficção literária criminal. Com o seu encerado bigode e as suas *células cinzentas*, ele era exageradamente ordenado e meticoloso de tal forma que se pode mesmo considerar que sofria de obsessão.

Geralmente, as personagens chave deste género eram dotadas de capacidades intelectuais muito desenvolvidas, mas também de traços psicopatológicos que as tornavam interessantes e únicas.

A banda desenhada representa também um género com grande popularidade, tornando-se num sucesso mundial incontestável como meio de comunicação. Nesta forma dita de arte e mitologia, no dizer de Jean Cazeneuve (1915 – 2005), os heróis tomavam formas de pessoas normais que, devido a circunstâncias diversas, sofriam processos de mutação físicos e psicológicos que as dotavam de capacidades bizarras e muitas vezes de propensão para o acto violento.

Segundo Arnold Hauser (1892-1978), na sua História Social da Arte e da Cultura, à medida que decorre o século XX, Bernard Shaw (1856 – 1950), Bergson (1859 – 1941), Proust (1871 – 1922) e outros, partilham de um ideal de intelectualismo conferido às suas personagens, desde a auto-reflexão do herói, às escaramuças psicológicas que são conflitos dramáticos que objectivam atingir uma elevada intensidade e significados. Freud com as suas tópicas, Dali (1904 – 1989) e Magritte (1898 – 1967) com as suas representações neuróticas e psicóticas, criam uma nova via de ver o mundo. Segundo o mesmo autor, não há dúvida de que as neuroses e as psicoses são o preço que se tem que pagar pela nossa civilização.

É um facto, não muito registado, que a escrita de um autor possui algo de auto-biográfico nas suas entrelinhas, traços perdidos ou escondidos sobre as suas personagens. Afinal, o que podemos considerar relevante nas criações do autor, referindo-nos ao processo de *Quid pro Quo* no acto da criação literária?

Podemos considerar relevante a poesia de Edgar Allan Poe (1809 – 1849) no estudo da sua personalidade e traços depressivos, ou mesmo ter em conta a criação de heterónimos por Fernando Pessoa como distúrbio de personalidade ou mesmo de esquizofrenia?

Tudo questões mais relevantes e viáveis de escrutinação que apenas destacam ainda mais o facto de que são inúmeras as patologias que se podem encontrar na literatura, não fosse esta uma imagem espelhada dos seus autores e, como tal, da sociedade que os rodeava aquando do processo de criação.

Uma psicanálise das artes plásticas poderia considerar a prática do embalsamamento como um facto fundamental da sua génese e na origem da pintura e da escultura, encontraria o “complexo da múmia”.

Como tal, o cinema surge como o expoente de retenção das práticas humanas, uma vez que, no seu contexto, a imagem das coisas é também a sua

duração. Quer fossem os irmãos Lumière, Tesla, Edison, com o seu Kinetoscópio, Demeny com os seus retratos falantes, ou mesmo Nadar, todos objectivavam, nas palavras do último, registar atitudes.

O cinema, inicialmente mudo e depois sonoro, tem permanecido, em todo o mundo, como uma fonte de aventura, romantismo e diversão. A par das funções de entretenimento e sonho, o cinema seria também utilizado como fonte de escapismo ou evasão e de canalização do conflito interno humano, através das muitas personagens ditas tridimensionais criadas na tela.

A ida ao cinema responde a quatro ordens de motivações: a fuga ao quotidiano profissional e doméstico; a atracção do cinema pelo cinema; a atracção pela personagem com a qual o espectador pode ou não identificar-se e finalmente “ao sair do carro” (Steven Spielberg, cit. Por Stanley Kubrick in *Discurso de Agradecimento de Kubrick: Directors Guild of América D.W. Griffith Award*, 1998). O cinema transformou-se, assim, num poderoso meio de difusão de modelos psicológicos e sócio-culturais.

O cinema transforma, pois, a atitude estética em duas aspirações – a expressão das realidades espirituais em que o modelo se encontra transcendido pelo simbolismo das formas e outra que não é senão um desejo todo psicológico de substituir o mundo exterior pelo seu duplo.

Esta necessidade de ilusão, ao desenvolver-se rapidamente, devorou as artes plásticas. No entanto não resolve o problema da forma e do movimento, mas prolonga-se por uma expressão dramática tão poderosa, uma espécie de “quarta dimensão psíquica” capaz de sugerir a vida no ecrã.

Assim, segundo André Malraux (1901 – 1976) “o cinema não é senão o aspecto mais evoluído do realismo plástico”.

Como tal, a violência não possui o mesmo valor e peso na literatura e no cinema, o ecrã, no escuro, consegue um efeito mais provocante e fiel, sedutor e convincente. É aí que reside a inteligência cinematográfica.

Aquando da sua forma muda, o cinema conheceu um subgénero denominado tragicomédia, em que o acto violento andava de mãos dadas com um humor cínico e irónico.

Neste subgénero, o cinema ultrapassa definitivamente o teatro e, com ele, surgem actores de culto, como Chaplin (1889 – 1977) ou Keaton (1895 – 1966). Charles Chaplin ficou mundialmente conhecido pela sua personagem do vagabundo errante e humano Charlot, a quem aconteciam múltiplas peripécias e infortúnios que, independentemente do seu carácter mais sombrio, faziam o espectador rir perante situações de embaraço, escárnio e mesmo de violência. De facto, a grandeza trágica de Charlot, é também uma das menos acessíveis devido à subtilidade da sua psicologia. A natureza do seu cómico é de uma tal penetração que necessita, para ser bem compreendida, de um verdadeiro esforço de análise.

As características da personagem adquirem uma amplitude e um significado definitivos a partir da construção de modelos como Charlot ou Buster Keaton.

Em Fellini (1920 – 1993), e inserindo-se já num movimento extremista do neo-realismo, as suas personagens não evoluem, amadurecem ou, por fim, metamorfoseia-se, atingindo patamares de caracterização psicológica deveras superiores aos presentes no início do cinema.

Acompanhando o relevo conferido às novas personagens de novas produções dos novos tempos, as várias expressões da violência e as psicopatias a esta associadas sofrem também a sua devida evolução. Segundo Arnold Hauser (1892-1978), os danos morais causados pelo cinema são um tema preferido da crítica cultural do nosso tempo; mas fala-se apenas dos maus exemplos que dão os heróis cinematográficos com as suas vidas e não se tem em conta que nenhum mau exemplo pode ser tão pernicioso como a mentira vital que arrastam com o seu destino romântico, uma mentira que parece libertar os espectadores da própria e prosaica existência.

Segundo Jean Cazeneuve (1915 – 2005), um inquérito sobre o título dos filmes exibidos em França entre 1947 e 1957, apresenta cento e trinta e seis vezes as palavras “amante” e “amor”; noventa e duas vezes a palavra “mulher”; oitenta e três vezes o termo “rapariga”; sessenta e duas vezes as palavras “assassinar”, “matar”, “crime” e “massacre”; quarenta vezes as expressões “aventura” e “aventureiro”, vinte e cinco vezes a palavra “morte”. Encontram-se também títulos que visam identificar o espectador com o herói: oitenta e quatro filmes tinham títulos que começavam do seguinte modo “Eu sou...” (um prisioneiro, um fugitivo, um fora-da-lei, ...)

De entre as inúmeras psicopatologias que estão tão magistralmente retratadas nos rostos de muitos actores nos mais variados filmes, estudos revelam que as mais frequentes são: demência, personalidade anti-social/abuso de drogas, perversidade, depressão/suicídio, amor patológico, sadismo, travestismo, claustrofobia/pânico (e inúmeras outras fobias), auto-referência/narcisismo, alucinação, delirium, dissociação, surto psicótico, ciúme patológico/obsessão, depressão clínica e muitas outras.

Quanto ao modo como estas psicopatologias podem ou não induzir à violência no grande ecrã, basta talvez pensar nos géneros que surgiram a partir dessa mesma base.

Segundo Armand-Jean Cauliez (1962), o crime existe permanentemente na natureza: matar ou ser morto. O interesse do grande público pelos planos de violência mostra bem que a ideia de matar está enraizada no nosso inconsciente.

O Homem tem consciência, porém, da sua responsabilidade, da possibilidade do castigo, ou pelo menos do remorso. No entanto, para o espectador será recompensador não ter o remorso do assassino, não sofrer o castigo do psicótico, não sujar as suas próprias mãos de sangue. A tela contudo, em vez de exaltar o perdão das injúrias, compraz-se na ilustração e até na defesa do genocídio universal, nas suas formas mais pitorescas: a

vendetta corsa, a justiça sumária do Far-West, o banditismo generalizado, a astúcia do psicopata, o gangsterismo das cidades tentaculares e, até há pouco tempo, o terrorismo.

Nos relatórios contemporâneos sobre o crime, encontramos diversas figuras de exceção, monstros quase sagrados transformados em “heróis” lendários: Landru (1919), Hartmann (o carnicheiro de Hamburgo), Kuerten (o vampiro de Dusseldorf), Petiot (1944), Freddy Krueger, Jason Voorhees, Michael Myers, Leatherface, Dr. Phibese, Dr. Hannibal Lecter, Patrick Bateman, entre outros.

A este género de filme denominou-se justamente de Ficção Criminal ou Crime Psicológico.

Outro género imensamente conhecido nas esferas do cinema da violência e do desviante psicológico é o Horror Psicológico, que se transmite, através do chamado “ecrã demoníaco”.

Nesta confusão de sentimentos, a psicologia humana dita convencional é “condenada”. Com ela morrem as leis e concepções de uma sociedade conformista e as tragédias provocadas pelas mesquinhas ambições sociais. E, assim, o homem entra no âmbito da abstracção e experimenta, aterrorizado pelos fenómenos que se passam à sua volta e pelos mistérios que ele é incapaz de decifrar, o pesadelo e o horror, a fim de alimentar as suas “inquietações incuráveis” e muitas vezes inexplicáveis, as suas fobias.

O seu espírito cria, então, fantasmas, figuras bizarras como Frankenstein, Fausto, Drácula, lobisomens, figuras extraterrestres como Alien e muitas outras assombrações nascidas dos recônditos da nossa mente.

No cinema de terror e, mais especificamente, de suspense, é impossível não referir uma das figuras mais emblemáticas de toda a sétima arte, um realizador humanista que utilizou a psicologia e o estudo cinematográfico das fobias para nos deslumbrar, Alfred Joseph Hitchcock (1899 – 1980), o mestre do suspense. Nas suas obras o apenas denominado *mestre*, retratava

personagens perturbadas, mulheres com dúvidas e receios, homens com remorsos e ímpeto para o homicídio.

O propósito do filme Hichcockiano era demonstrar que, o criminoso, por muito monstruoso que seja, é mais para lastimar do que para censurar. O seu gesto deriva da psicopatologia. A força misteriosa que o impele deve ser analisada. Tal sentimento mostra-se recuperado das obras de Dostoievski como *Crime e Castigo* (1866) em que o leitor, e no caso do cinema, o espectador, cria uma inevitável empatia com a personagem muitas vezes narcisista que comete o odioso crime ou acto violento motivada por desígnios vários que se assentam na sua peculiaridade psicológica ou psicopatologia.

Em defesa da sétima arte, especialistas em psicopatologia poderiam afirmar sem hesitações que o cinema poderia ter um valor terapêutico contra a neurose. Ora a neurose está muitas vezes na origem da determinação criminosa.

Uma Psicose poderia ser, segundo os mesmos, neutralizada pela identificação do espectador com a personagem.

O cinema, segundo Cauliez (1962), tem apenas um inconveniente, se é que o podemos tratar como tal: ser mais concentrado do que a vida. É, segundo o mesmo, “uma espécie de álcool extraído da vida fermentada”. No entanto e citando Tchékhov (1860 – 1904): “quando falamos de ladrões de cavalos, é inútil dizer que roubar cavalos é mau”. Se a arte é impotente para dominar o *mal* pela sua própria expressão, não serão as ditas moralidades que fornecerão a sentença.

Novamente segundo Armand-Jean Cauliez: “Se amanhã o assassinato não passasse de uma arte, acabaria apenas por inspirar um género obsoleto, o burlesco sangrento...com roupagens históricas!”

O que é certo é que a maioria das pessoas atribui aos “mass media” e sobretudo ao cinema, uma responsabilidade importante no desenvolvimento da licenciosidade sexual e da violência.

Quanto a este assunto, Stanley Kubrick (1928 – 1999), indagando sobre o cinema e a vida explana a sua posição de uma forma deveras clara:

“Não há provas de que a violência nos filmes ou na televisão provoque violência social. Procurar atirar as responsabilidades todas para cima da arte como causa de vida parece-me uma maneira de fugir ao problema...ignorando as suas principais causas.

A arte remodela a vida mas não a cria, não a produz. Além disso, atribuir grandes capacidades de sugestão ao cinema choca com a experiência cientificamente comprovada segundo a qual, mesmo após uma hipnose profunda, em estado pós hipnótico, uma pessoa não pode ser levada a fazer coisas que choquem com a sua própria natureza. Portanto não aceito essa conexão casual vida-cinema. Mesmo supondo que assim fosse, eu diria que o tipo de violência que um impulso imitativo pode causar é um tipo engraçado: a violência que vemos nos filmes de James Bond ou nos desenhos animando de Tom & Jerry. Violência irrealista, higienizada, apresentada de forma burlesca...mas estou convencido de que nem isto tem realmente um efeito. Aliás quase, quase dou razão à ideia segundo a qual efectivamente todo o tipo de violência no cinema tem um fim social útil, permitindo que as pessoas descarreguem, em jeito de substituição, emoções e instintos agressivos escondidos, que se exprimem melhor nos sonhos ou no estado onírico quando se assiste a um filme, do que em qualquer forma de realidade ou de sublimação”.

Seja um processo de escapismo, fuga ou evasão, de troca de emoções, de retrato e conservação, de puro divertimento ou de indução de tendências, o cinema será sempre o maior e mais procurado espelho ou retrato cinético do Homem em todas as suas vertentes e, como tal, um caleidoscópio de gigantescas proporções da sua psique e suas patologias.

Stanley Kubrick: O Ultra – Realista

“Real is good, interesting is better”

Stanley Kubrick
(1928 – 1999)

“I have 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.’”

Stanley Kubrick
(1928 – 1999)

Stanley Kubrick: O Ultra – Realista

“Stanley Kubrick nunca procurou transmitir a realidade. Ele era um realizador teatral”

Sidney Pollack (1934 – 2008)

Stanley Kubrick, num percurso do Bronx à Inglaterra, dominou o século do cinema através da mestria da arte. De facto “o que de comum existe entre todos os seu filmes é a perfeição do estado da arte” (Steven Spielberg, in *Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan).

Kubrick, exímio jogador de xadrez, ao jogar com as nossas emoções, pergunta-nos acerca da sociedade que almejamos, acerca do modo como funcionamos e, não se rendendo à simples perspectiva documental da sétima arte, hiperboliza a realidade, tornando-a mais inteligível, porém não totalmente aberta ao escrutínio.

De facto, num movimento deveras próprio de Kubrick, quando confrontado com algo, propõe uma pergunta com o intuito de, tal psicoterapeuta, fazer mover os mecanismos interiores de quem a recebe, de modo a fazer surgir uma resposta, talvez não apenas propícia e útil para nós, mas igualmente para o sempre sequioso por conhecimento, Kubrick.

Numa curta cinematografia, onde prevaleceu o aspecto qualitativo sobre o quantitativo, o realizador depositou muitas das idiossincrasias próprias do Homem, conseguindo ao mesmo tempo cativar uma, então jovem, geração de realizadores que se tornariam no principal veículo de imagens do século XX.

Aos treze anos o pai ofereceu-lhe uma máquina fotográfica, despertando uma nova paixão no jovem Kubrick. Durante uma contratação precoce na revista *Look* como fotógrafo, investiu todo o seu dinheiro na realização do seu

primeiro documentário *Day of the Fight* (1950), um filme de dezasseis minutos sobre o pugilista Walter Cartier. A este documentário seguiram-se dois filmes auto financiados e de baixo orçamento – *Fear and Desire* (1953) e *Killer's Kiss* (1955). Após o filme *The Killing* (1956), *Paths of Glory* (1957) marcou o começo da sua ascensão como um dos maiores realizadores do século passado.

A criatividade extrema e os recursos imaginativos de Kubrick estão patentes no todo do seu trabalho. No entanto, foi a partir do seu primeiro filme que produziu na Grã-Bretanha, que o realizador começou a vincar o seu cunho na indústria.

Num ano em que motins raciais assolavam os Estados Unidos da América quando um estudante negro ingressou na Universidade do Mississippi, em que cientistas recebiam o prémio Nobel da Medicina e Fisiologia pela descoberta do ADN e em que Marilyn Monroe morria sob misteriosas circunstâncias, Kubrick estreava um filme baseado no livro igualmente controverso de Vladimír Nabokov (1870 – 1922) – *Lolita*.

O filme, que apresentava as cenas mais eróticas apresentadas no grande ecrã da altura, contava-nos a história de uma obsessão de um homem de meia-idade por uma precoce e sedutora rapariga. Numa aura de incesto ou, mais concretamente, de pedofilia, os temas tabu chocaram o público-alvo de uma maneira algo díspar, nem que seja eufemisticamente. Kubrick começava então a dar a conhecer às audiências emoções que não deviam sentir ou, mais concretamente, que não lhes era permitido sentir, ver ou ouvir.

O seu filme seguinte, num movimento satírico e provocador, foi descrito, tanto como uma engenhosa comédia, como uma obra-prima da Guerra-Fria. O filme era *Dr. Strangelove*, título seguido de um subtítulo cujo carimbo de farsa era paralelo ao da sua genialidade – *Or How I Stop Worrying and Love the Bomb*.

O filme mantêm-se, até hoje, como um dos maiores movimentos críticos face às políticas dos Estados Unidos da América, fazendo desenrolar mediante

os nossos incrédulos olhos, um desfile de paranóias, narcisismos, e mesmo conceitos diversos relacionados com o poder de uma nação que se intitula como superpotência mundial, num mundo em que basta um premir de um botão ou um telefonema para que um fanático, montado num objecto fálico de destruição massiva, destrua tudo aquilo que conhecemos.

Já quase na década de setenta, Stanley Kubrick produz os seus filmes mais vincados em movimentos de adopção do estatuto de culto. Exactamente um ano antes da Missão Lunar Apolo (1969) que levou Lance Armstrong à lua, Kubrick mostra-nos uma visão hiper-realista do futuro e do cosmos como então ainda não o conhecíamos com *2001: A Space Odyssey* (1968).

Três anos mais tarde, o realizador, de novo num registo de choque, oferece-nos uma visão sobre a violência e a brutalidade com *A Clockwork Orange* (1971).

Em *2001: A Space Odyssey* e, através de um período total de quase dois anos, em que foram compreendidos os períodos de pré-produção, produção e pós-produção, o realizador fornece-nos o que está mais próximo de uma experiência visual do que de um mero projectar da película.

No início da década de 60, Anthony Burges (1917 – 1993) foi incorrectamente diagnosticado com um tumor cerebral inoperável e com um tempo limitado de vida. Num levietan de desespero e sob a acção de drogas, o autor escreveu inúmeras obras como forma de providenciar sustento para a sua família. Uma destas obras foi *A Clockwork Orange*.

A perspectiva da proximidade da morte confere à obra de Burges uma sinceridade mórbida e supra realista do mundo que não o deixava mais viver.

Num registo completamente diferente e, fazendo jus à sua versatilidade, Kubrick realizada e 1975 o filme de período Barry Lyndon que recebe sete nomeações da academia.

Numa tentativa de superar o género de filmes que enchia as bilheteiras no início dos anos 80, o realizador adapta para o grande ecrã um romance de Stephen King – *The Shining* (1977). Numa nova mudança de registo cinematográfico, Kubrick consegue criar o que é considerado por muitos críticos como o definitivo filme de terror, jogando activamente com as noções de psicopatia e com as nossas próprias emoções enquanto receptores da projecção literal sobre a tela que produz a nossa própria projecção nos corredores enigmáticos do *Overlook Hotel*.

Novamente numa tentativa de tornar seu um género de filme, Stanley Kubrick, em 1987, torna seu o objectivo de criar um filme sobre a guerra, não anti-guerra como o havia feito com *Paths of Glory* (1957), mas sobre a realidade, esta exacerbada, nua, crua, e desprovida de positivismo. Nasce assim *Full Metal Jacket* (1987).

Cartazes para o filme diziam despreocupadamente: “In Vietnam the wind doesn’t blow, it sucks!”; “Vietnam can kill me, but it can’t make me care!”.

De facto, o filme não se afasta das atrocidades da guerra e da inconsistência do sentido para a guerra no Vietname.

O último filme a ser realizado por Stanley Kubrick seria *Eyes Wide Shut* (1999). Novamente adaptado a partir de um romance o filme retrata um novo tipo de violência, a violência psicológica intra-conjugal.

Excêntrico, obsessivo, misterioso, solitário, recluso, demente, maníaco, mesmo magalomaníaco, meticuloso, perfeccionista, enigmático, controverso, hermético, chocante, exigente, tirano, fóbico, subversivo, audacioso, visionário, lendário, ... Numa lista passível de eternidade e infinitude, Stanley Kubrick foi bombardeado com rótulos por vezes injustos e inadequados, por vezes falsos, por vezes verdadeiros. “Ele era conhecido como um ameaça futura à paz e ao sossego” diz eloquentemente Sir Peter Ustinov (1921 – 2004) numa entrevista para o documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*.

Alternando entre brilhantes jogadas defensivas e jogadas agressivas, aplaudido e criticado, Kubrick, na sua forma calma característica, conseguiu cativar o mundo, tanto exercendo pressão na sua jugular, como deixando fermentar o que sabia no seu íntimo ser o futuro.

Deste modo, o mestre da imagem, conseguiu um enorme poder no cerne da indústria cinematográfica, um poder jamais igualado e sem precedentes, um poder que lhe permitiu criar obras gordas em perfeição e obesas na sua polémica.

Quando Nabokov não conseguiu publicar o seu livro nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, tendo este apenas sido publicado em Paris, Kubrick tornou - o real, conseguindo provar que nem o Bem nem o Mal vêm na embalagem esperada.

Quando se deu a identificação maciça com o seu filme sobre a delinquência e violência juvenil, Kubrick retirou-o do mercado britânico durante trinta anos.

Numa época em que o cinema americano estava em crise, no início dos anos sessenta, e o sistema dos estúdios estava numa situação precária, Kubrick já possuía autoridade suficiente para tomar as suas próprias decisões. Quando o mundo tremia com a possibilidade da guerra atômica, o cineasta propôs o riso e o humor.

Por volta de 1963, Kubrick tinha ganho tal posição que podia escolher os seus projectos sem se vergar perante as condições da indústria, tendo adquirido uma enorme independência criativa.

Escrevendo novos capítulos na história do cinema e executando com mestria o virar de página nos pergaminhos da visão humana, Stanley Kubrick deu-nos a conhecer a verdade como esta ficará na nossa História. Não se limitando a nos providenciar o mundano e o olvidável, o grande cineasta mostrou-nos como o real seria se todos o víssemos através das lentes do

gênio, do iluminado, de um filtro que nos permitisse observar a humanidade como ela será lembrada, não como um documentário, mas como uma marca de arte, uma sinfonia que faça ressoar no vazio do espaço que nos é apenas inteligível, todo o cerne do Homem, a sua natureza, o seu papel no mundo e a maneira como amamos, odiamos, cuidamos, violentamos, enfim, vivemos.

Primeiras incursões na Sétima Arte

Day of the Fight (1951)

Fear and Desire (1953)

Killer's Kiss (1955)

The Killing (1956)

Paths of Glory (1957)

Spartacus (1960)

Lolita (1962)

Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (1954)

“Name me one Kubrick film you can turn off once you start watching it...
You can't, he's got this safety button somewhere...”

Steven Spielberg

(Em entrevista para *Uma Vida em Filmes*,

Produzido e Realizado por Jan Harlan)

Primeiras incursões na Sétima Arte

A Visão que Kubrick nos propõe sobre o psicopata e acerca deste ser um modelo representativo da normalidade do chamado Homem comum, é um dos movimentos mais cínicos e geniais de escolha do fenómeno como actor para o filme que exprime a realidade na sua forma mais fermentada.

A escolha da sociedade como o outro indivíduo na partilha da bestialidade do real, levou o realizador a ser alvo de inúmeras críticas por parte do público juiz.

No entanto, será de notar que muitos destes homens cegos não se aperceberam da visão do homem de um olho só. De facto, o homem com o olho fechado apenas o tinha como tal para focar o antagónico e o subjectivo, produzindo uma mira muito mais calibrada para a realidade do que a que criava o tiro aleatório que era o cinema de então.

Nos seus primeiros trabalhos, encontramos psicopatas como vilões e como figurantes, personagens periféricas, como o papel do gestor do salão de dança no filme *Killer's Kiss* (1955), e na personagem de Val, em *The Killing* (1956).

O uso de pessoas embebidas em psicopatia como se o fenómeno fosse formol, apenas se consegue destacar a partir de *Paths of Glory* (1957), nas figuras dos generais intrigistas Broulard e Mireau. Confrontados com o herói, desempenhado por Kirk Douglas, um oficial liberal, os generais geram uma nova visão sobre os barões da guerra e sobre os líderes de países, minando a

nossa visão esperançosa da sua, até então, indubitável inteligência, engenho e competência.

Um dos generais supracitados, mesmo após incessantemente ter ordenado o assassinio das suas tropas através da sua própria artilharia, não é capaz de aceitar a culpa e a responsabilidade dos seus erros e, sem demonstrar qualquer forma de remorso, sacrifica outros como forma de divergir as atenções que pairam sobre esses erros. Tal engenho é típico de uma personalidade dita psicopática.

O mesmo general, utilizando o liberal e criando uma relação precária deste com outro general, assume que a personagem desempenhada por Douglas é um homem como ele, jogando as suas próprias cartas para benefício próprio. Deste modo, o general mostra não possuir capacidades empáticas e de distanciamento egóico.

A indignação de que é dono o general aquando da sua acusação, ilustra outra faceta interessante geralmente associada à psicopatia: o peculiar sentido de justiça. Desprovidos de empatia e falhando o reconhecimento do seu comportamento como imoral, conseguem ver a resolução do seu destino apenas como o confluir de interesses de outros, como que numa paranóia criada pela dificuldade de distanciamento do eu.

Da mesma forma, os senadores romanos em *Spartacus* (1960) criam jogos de poder, sendo o sistema onde se inserem, a Roma Imperial, considerado como corrupto. No entanto, enquanto que a personagem desempenhada por Kirk Douglas em *Paths of Glory* (1957) era um liberal com princípios, em *Spartacus*, o herói, desempenhado pelo mesmo actor, era um liberal com escrúpulos. *Spartacus* tem, ao longo da história, sido conotado como um representante do pensamento e dos ideais de esquerda.

Em *Lolita* (1962), Clare Quilty possui diversos aspectos passíveis de conotações com a psicopatia, sendo um pedófilo dotado de maquiavélicas formas de manipulação e em *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop*

Worrying and Love the Bomb (1964), podemos também apontar diversas personagens que parecem desprovidas de qualquer moralidade.

Deste modo e, nas suas primeiras incursões na Sétima arte, mundo que arrebataria e tomaria como seu por tempos vindouros e indefinidos, Stanley Kubrick começa por criar personagens fundeadas na complexidade do tecido humano e nas peculiaridades que este acarreta.

2001: Odisseia no Espaço

2001: A Space Oyssey (1968)

"How could we possibly appreciate the Mona Lisa if Leonardo had written at the bottom of the canvas: 'The lady is smiling because she is hiding a secret from her lover.' This would shackle the viewer to reality, and I don't want this to happen to 2001."

Stanley Kubrick
(1928 – 1999)

"If 2001 has stirred your emotions, your subconscious, your mythological yearnings, then it has succeeded."

Stanley Kubrick
(1928 – 1999)

2001: Odisseia no Espaço

2001: A Space Oyssey (1968)

1968 foi um daqueles anos que marcam uma década e destruiu todo o processo de rememoro relativo aos anos que o precederam. Como o relata Enrico Ghezzi (2003), responsável pela programação cinematográfica da RAI 3 e estudioso de Kubrick: “Eddy Merckx ganha o seu primeiro giro na cidade do México, Beamon faz 8, 90 no salto em comprimento, Maio, Praga. Além disso, sai *2001: A Space Odyssey...*”

Com *2001*, Stanley Kubrick, naqueles que seriam os seus anos dourados na indústria, dá um salto significativo para o panteão dos realizadores autores. Tal facto advém do filme já possuir características que permitem apresentá-lo como o principal signo de toda a obra do realizador. Além disso, *2001* veio reforçar a ideia a que se referia Casetti (1978) no *Castoro* a propósito de Bertolucci: “Cada filme é um projecto diferente, nem uma deixa repetida”.

O filme de Kubrick apresenta-nos o mais famoso e clássico dos itinerários da História da civilização: a Odisseia.

A manifestação artística, senão catártica, do filme levou muitos a catalogarem-no como um objecto exterior a toda a obra de Kubrick. Isto devido talvez ao seu positivismo e carácter afirmativo, por oposição ao pretenso pessimismo negativo de todos os outros filmes, dizendo que a sua feitura era mais poética e analógica, por oposição à ironia e à análise que dominavam habitualmente a criação Kubrickiana.

A esse respeito diz Ghezzi (2003):

“A interpretação que se vê em *2001* quase como um momento dionisíaco baseia-se também numa leitura centrada no final feliz da formação do Homem nietzschiano (no qual já fazia lembrar o *Zarathustra* de Richard Strauss na banda sonora no início e no fim do filme, e em concomitância com o aparecimento do monólito!), enquanto todos os outros filmes terminavam mal. Na realidade, o curtíssimo enquadramento do rosto inquietante do feto que aparece no espaço, o último enquadramento do final, é a máscara enigmática de uma pura e vazia possibilidade de superação e mudança”.

No entanto o mesmo afirma que: “(...) o filme demonstra sobretudo um prolongado momento de crise...”

De facto, e afastando-nos de dialécticas positivismo/negativismo, o filme de 1968 não está desprovido da hiper-realidade dita crua e exacerbada a que nos havia habituado o realizador. A temática da violência como ponto central na nossa evolução está bem presente no capítulo inicial do filme: “The Dawn of Man”.

Neste início, numa perspectiva curiosa de Darwinismo versus comportamentos/dinâmicas grupais (o que até podemos estabelecer como preâmbulo ou prelúdio à temática mais desenvolvida no seu filme seguinte, em que as mesmas dinâmicas grupais, mais requintadas pelo tempo e pelo artifício, escoam-se em actos criminosos levados a cabo por um grupo de delinquentes), Kubrick inicia-nos numa viagem quase redentora, onde o primeiro acto de violência é levado a uma metamorfose no belo e futurista instrumento de exploração do cosmos.

No momento em que o Homem macaco ergue o instrumento de morte sobre o seu semelhante assegura, não só a sua permanência no ciclo da vida, mas também a sua posição grupal e o escapismo tão patente na forma como procede a destruir os ossos que o rodeiam.

Será que o protótipo de Homem sente culpa por matar o seu semelhante? Não é um facto patente no filme e, como tal, podemos concluir tal questão negativamente. É portanto a violência e a precoce falta de remorso que despoleta, tal catalisador, a evolução do Homem e a sua separação do resto do mundo, num caminho que o levará ao trono celestial que mais tarde atribui a Deus que, na forma de um monólito extraterrestre o ensina, o faz despoletar, acordar para o futuro.

Kubrick, indagando sobre a presença de Deus no seu próprio filme realça a sua ambiguidade:

“O Conceito de Deus está no centro de 2001, mas não o conceito das imagens tradicionais e antropomórficas de Deus. Não acredito em nenhuma das religiões monoteístas terrestres, mas tenho a certeza de que se poderia construir uma fascinante e interessante definição científica de Deus, sabendo nós que só na nossa galáxia há 100 biliões de estrelas, que cada estrela pode ser um sol que dá vida, e que só no universo existe cerca de 100 biliões de galáxias.

As qualidades que alguns seres extraterrestres poderão ter desenvolvido até à incorporeidade são muito semelhantes às que habitualmente se atribuem a Deus. Foi nisso que residiu o meu fascínio pelo tema”.

Existem portanto diversos signos e expressões do poder e da violência em *2001: A Space Odyssey*. Mas não só de poder e de violência, a psicopatia enraíza-se nas várias componentes holísticas e mesmo oníricas do filme.

A mecanização dos tripulantes da Discovery face à humanização do computador e da própria nave traz-nos uma problemática interessante. A aproximação quid pro quo dos dois lados intervenientes produz um resultado devastador e destrutivo, o que resulta na morte de quase todos os membros da tripulação e do próprio computador de bordo, num registo que nos leva a sentir mais empatia pelo computador do que pelas pessoas. Sobre o assunto explica Kubrick:

“O nosso amor pelos instrumentos e as armas, seja um automóvel ou uma pistola é indiscutível. Existe uma relação muito profunda entre nós e eles. Há uma estética da máquina, como se fosse um erotismo da máquina. Na indústria espacial americana o adjectivo sexy faz hoje parte da gíria técnica, para definir uma bela máquina.

O Homem, num futuro muito tecnicizado, terá de atingir maior disciplina e controlo de si próprio. Inversamente, a máquina, para comunicar com o Homem e alargar o seu horizonte, terá de se tornar mais humana. Isto está previsto cientificamente. Muitos peritos em computadores pensam que as máquinas, tornando-se mais complexas e aperfeiçoadas, provavelmente ficarão sujeitas às nossas mesmas doenças e poderão vir a ter problemas psicológicos. Chamámo-lo Hal para lhe dar um nome humano. Na verdade, o nome dele é uma sigla composta pelas iniciais dos termos que designam os dois métodos de conhecimento e comunicação: o heurístico e o algorítmico.

Um criptógrafo observou que as letras H, A, L, antecedem respectivamente I, B, M. A probabilidade estatística de uma relação matemática entre estas seis letras era de um em seis milhões. E não fora feito de propósito.

Olhando para um futuro longínquo, creio que não será inconcebível o desenvolvimento de uma cultura semi-consciente de robot-computador que um dia poderia decidir que já não precisava do Homem”.

O jogo cósmico de descoberta que se estabelece quando é encontrado o monólito na lua não é diferente da aproximação dos Homens-macaco ao monólito inicial que surge na Terra.

Do monólito da lua surge um feixe de radiações que estabelecem, não só um circuito de comunicação, mas um caminho aberto, linhas, canais, relés, que levarão Homem e máquina, mais uma vez criador e criação, numa busca pelo desconhecido e enigmático, acabando por se encontrar a si mesmo na proto-forma que caracteriza a base do seu poder de super homem-nietzschiano.

Nesta viagem, os papéis confundem-se activamente – entre a máquina humanizada e o Homem mecanizado. O próprio HAL toma muitas vezes o

lugar do Homem no centro da imagem-fotograma. Os diálogos entre a máquina e o seu criador são assolados pelas dúvidas de HAL e pelas respostas frias de Bowman. Explica Ghezzi:

“O computador, monumento do intelecto formalizado, da razão pura, que no âmbito da revolução copernicana e kantiana ocupa o centro com o mesmo direito do corpo humano, assemelha-se ao homem até no seu erro que paradoxalmente é a indicação de uma avaria que não existe”.

A própria Discovery, um monumental símbolo fálico de Descoberta, uma instrumentalização do poder na sua mais rudimentar e arcaica forma, um veículo portanto humano na sua forma e no seu intento, identifica-se com a humanidade de HAL, tornando-se os seus membros e instrumentos de morte. Refere Enrico Ghezzi:

“Sobre a figuração da identidade substancial Homem-máquina, precisamente quando surge a oposição, termina a longa primeira parte. A aventura revela-se repentinamente viagem mítica, confronto na caverna entre Ulisses e o Ciclope e Circe e os Lestrígonos, entre o herói e o dragão. A Discovery torna-se momentaneamente a haunted house do mito terror, e regressa precisamente o aparelho Kubrickiano de fábula-mito”.

Numa parte do filme, Bowman, encontrando-se fechado no exterior da nave devido à insurreição de HAL que resultou do seu medo de finitude, decide voltar para o interior da nave, para a cavidade intra-uterina securizada, optando por se projectar traumáticamente como que um instrumento fecundador. A violência e o poder individual dissimulados no fundo interpretativo sexual é evidente. Entretanto, na caverna, o ciclope – HAL, procede a matar todos os hibernados, inconscientes do trauma que ocorre à sua volta. Aquiles, matando Heitor, na sua ignorância, prepara assim a sua própria morte.

E é essa morte que fundeia um dos momentos mais angustiantes da história cinematográfica. A morte do ciclope por um frio e sem remorso Ulisses,

enquanto a besta suplica e canta no seio do medo petrificante que assola o seu coração.

O criador mata a sua criação, superando não a razão, mas o sentimento. Tornando paralela a sua psicopatia à de HAL, e assim fundindo as semânticas Homem e máquina num só sujeito desprovido de emoção e talvez de razão, num paradoxo de anulação.

É no seguimento de tal confronto que o Homem – máquina procede a sua Odisseia, chegando através de uma afunilação espaço – tempo a um setting familiar e no entanto extremamente deslocado. Nesse quarto humanizado, a morte supera-se a si mesmo através da morte. O encontro com os seus próprios envelhecimentos leva Bowman não à morte, mas ao estado crisálida, ao início, ao positivismo do contínuo viver, levando-nos no entanto, a uma angústia desconcertante que é dissipada nas notas da música de Strauss que nos eleva na magnificência, leia-se poder, do Homem como semente da Terra e do Cosmos.

A violência que advém do desejo de poder e as transformações que ocorrem no decorrer dessa Odisseia, a perda de tudo o que nos é tido como humano e a aproximação do homem à sua criação como veículo de descoberta do que considera ser o seu próprio criador, cria assim uma experiência que nos faz erguer da nossa própria condição e nos leva a olhar para dentro através de uma viagem para fora, para o cosmos que é nada mais do que a própria natureza humana.

Laranja Mecânica
A Clockwork Orange (1971)

“ It was the most painful thing I’ve ever written, that damn book . . . After that I had to learn to start loving again. “

Anthony Burgess
autor de *A Clockwork Orange*

“Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra
– violence and Beethoven”

Texto presente no cartaz original do filme *Laranja Mecânica*

Laranja Mecânica:

A Clockwork Orange (1971)

O filme de 1971 resulta da adaptação do romance *A Clockwork Orange*, publicado por Anthony Burgess em 1962, quase uma década antes. No seu romance, Burgess leva-nos a conhecer os “droogs”, gíria em russo, que nos remete para um grupo de jovens delinquentes.

“A questão remetente para a relação entre a delinquência juvenil e o crime dito adulto, possui muitas facetas. Até que ponto podemos considerar as ofensas por crianças e por adultos como estando distribuídas pelas mesmas categorias legais, “assalto”, “roubo”, “destruição de propriedade”, “furto”, etc...? Até que ponto, mesmo quando estes actos são legalmente idênticos, podemos considerar que possuem o mesmo significado para crianças ou jovens e para adultos? Até que ponto são as carreiras de criminosos adultos apenas uma continuação directa dos seus actos de infância? Não podemos resolver todas estas questões, mas podemos no entanto, enfatizar o perigo de fazer presunções e teorizações sem fundamento. Se assumirmos que crime é crime, que criança e adulto são artífices do mesmo ramo e, se as nossas presunções estiverem erradas, então o caminho em direcção ao erro é vasto.

Facilmente e inconscientemente podemos imputar diversas noções sobre a natureza do crime e as suas causas, derivando directamente do que sabemos do crime adulto, mas será mais prudente não o fazer; será mais prudente olhar sobre a delinquência juvenil com um novo olhar e tentar simplesmente explicar o que vemos”

(Albert K. Cohen, *Delinquent Boys*, 1958)

No filme, a dicotomia violência/crime não é tão explorada como as suas partes constituintes. Tal como sempre, Kubrick não nos mostra o crime, não nos mostra a violência, mas sim as suas formas mais extremas.

O título original do filme significa, na sua tradução literal, “Laranja com mecanismo de Relógio”. O título alude a uma visão mecânica, quase artificial, programável, o que é expresso no filme através da reeducação behaviorista social.

O componente cor/objecto “Orange” – laranja, remete-nos, na sua forma inglesa, para a similitude com a palavra “orang – utan”, ou seja, orangotango, uma forma mais animal do humano, o humano reeducável, passível de ser mecanizado e programável pela instituição, livrando-se das suas vicissitudes e erros.

No título encontramos igualmente reminiscências em relação a uma expressão londrina que significa “incomum”. Kubrick, sendo um ávido interessado nem expressões, simbologia e imagética britânica, deve certamente ter acolhido o título de Burges de braços abertos.

De facto, duas das componentes que mais se salientam no filme são o idioma e a imagética. Alex, a personagem principal, num papel desempenhado por Malcom McDowell, fala o “Nadsat”, que significa adolescente em russo. Na mesma linha de expressão, são as terminações das palavras em russo que constituem os números de dez a vinte.

“You could peet it with vellocet or synthemesc or drenchrom or one or two other veshches”

(Malcom McDowell como Alex)

Muitas das palavras utilizadas por Burges e mantidas por Kubrick são utilizadas com grande mestria, sendo verdadeiramente arquitetadas: “lewdies” (pessoas); “millicents” (milícia); “cutter” (dinheiro).

Em jeito de prelúdio para o filme, o seu cartaz anuncia: “Being the adventures of a young man whose principal interests are rape, ultra-violence and Beethoven”.

Não confundindo o comportamento do jovem Alex com o de um arquétipo como o de “punk amoral”, a análise do seu comportamento e trejeitos apontam-nos para um registo deveras psicopático, desprovido de qualquer culpa na passagem ao acto de todos os resquícios de maldade.

Mesmo fazendo-nos imergir num mundo controverso e violento, Kubrick cria uma rede composta por contrapontos musicais e teatrais que nos fazem embarcar numa das suas obras mais poéticas e assustadoramente ultra-realistas do quão desviante pode ser o futuro do Homem no contexto da passagem ao acto e das dinâmicas grupais de ordem criminal.

A imagética agressiva alia-se ao seu contraponto musical, tal como a imagética ultra-realista futurista de 2001: Odisseia no Espaço se alia a Strauss.

No início do filme, na sua abertura, o trecho musical de *Elegy in Death of Queen Mary*, de Pucell executado em órgão, acompanha um afastar longo de câmara que parte dos olhos de Alex, desligados da realidade, e no entanto deveras focados no atento espectador. À medida que nos afastamos, imagens de manequins brancos com perucas coloridas vão surgindo quase inteligivelmente, ao som da narração de Alex.

O niilismo higiénico e submisso das mulheres manequins sobrepostas, formando as mesas do *Korova Milkbar*, contrasta com a tensão e o sobrepôr de emoções contidas, prestes a serem impostas sobre o mundo, que se nutrem através do leite drogado que sai dos seios de uma manequim também nua, uma mãe frígida no seu infinito branco, que é a fonte do catalisador de toda a violência que se seguirá.

Na sua narração, Alex expõe-nos os princípios básicos do mundo em que nos estão a inserir, apresentando-nos os seus companheiros como se o princípio de uma peça teatral ou de uma área de ópera se tratasse.

“There was me, that is, Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim. And we sat in the Korova Milkbar trying to make up our minds what to do with the evening.

The Korova Milkbar sold milk-plus, milk plus vellocet or synthemesc or drenchrom, which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of the old ultra-violence”

(Malcom McDowell como Alex em *A Laranja Mecânica*)

O nome da personagem principal não é desprovido de simbolismos diversos: Alex representa o homem à margem da lei – A – lex, remetendo-nos igualmente para a figura de Alexandre o Grande (Alex The Large e não Alex the Great).

Na sua primeira expressão da dita ultra-violência, Alex e os seus “droogs”, nas suas vestimentas características, espancam severamente um mendigo alcoolizado que lamenta o estado da sociedade e do mundo, ao que, o jovem Alex pergunta: “Porquê? O que é que está errado com o mundo?” e procede a pontapear violentamente, sem qualquer remorso, o velho.

Onde anteriormente se ouvia a sua voz enfraquecida a cantar “Molly Malone” agora ouvem-se instrumentos de cordas e de sopro, enfatizando não só a dialética construída pela violência face a uma música a esta dissonante, mas também o estado de espírito dos delinquentes, do sociopata Alex, que dir-se-ia coadunante com o estado do mundo que para si se mostra tão proveitoso.

Alex é, no fundo, o psicopata mais óbvio na obra de Kubrick. Neste, o realizador criou com sucesso uma personagem tão desprezível como atractiva.

Um jovem inteligente, confiante, corajoso, aventureiro, com sentido de estética apurado como está patente nesta sua quase poética descrição:

“The Durango 95 purred away real horrorshow; a nice warm vibraty feeling all through your gutty-wuts. And soon it was trees and dark, my brothers, with real country dark”

(Malcom McDowel como Alex em *A Laranja Mecânica*)

No entanto, ao mesmo tempo que consegue descrever sensações físicas simples, Alex parece absolutamente desprovido de qualquer sentimento próximo de empatia por qualquer ser humano, não possuindo escrúpulos ou consciência. É assim, uma personagem sádica, narcisista, promíscua, um mentiroso impelido pelas suas fantasias de poder e de domínio. Alex vê os seus actos como uma forma de expressão artística. A violência não é mascarada, mas sim contrabalançada com momentos dissonantes de música.

Depois de regressão dos seus movimentos predatórios, onde podemos observar uma violação de uma mulher na sua própria residência e a subsequente agressão ao seu marido, vemos a personagem principal a depositar, no seu próprio quarto, os despojos da noite, um relógio e algum dinheiro, numa gaveta onde estão outras dezenas de relógios, o que indica claramente o perpetuar de uma acção rotineira contínua de ultra-violência.

No entanto, Alex não procura um objectivo na riqueza, tal como o seu companheiro, o Droog Georgie, que aspira a uma carreira criminal mais convencional. Em resposta aos desígnios do seu companheiro, Alex responde:

“And what will you do with the big, big, big Money? Have you not everything you need? If you need a motorcar, you pluck it from the trees. If you need a pretty Polly, you take it...”

Esta atitude parece ser coadunante com a de um perfil psicopático. Longe de entender o planeamento e as necessidades do amigo que, noutro

momento ele próprio agride, Alex justifica-se mostrando-se um personagem de cariz oco em sentimentos e sonhos.

A manipulação é outra ferramenta de cariz psicopático, muitas vezes utilizada por Alex, mentindo aos pais, que lhe providenciaram um ambiente familiar deveras dissonante com aquele a que nos acostumamos a ver nas suas saídas nocturnas predatórias. Quando confrontado com acusações de homicídio, Alex não hesita em culpar os seu droogs.

Os seus pais e o seu subsequente ambiente familiar são representativos da classe trabalhadora britânica. Sem qualquer movimento identificatório de Alex para com os pais, este isola-se no seu quarto, entretendo fantasias com actos de violação e de ultra-violência enquanto ouve “o bom do Ludwig Van” (a nona sinfonia de Beethoven utilizada magistralmente por Kubrick como, mais uma, um contrapondo de medidas gargantuosas entre o belo e o grotesco. Mais tarde no filme, a música de Beethoven ganha uma diferente utilidade.

Quando Alex é aprisionado ou detido, rapidamente adopta o papel de prisioneiro modelo, como seria de esperar de um astuto sociopata, utilizando a Bíblia como veículo, tanto para promover a sua confiança junto do capelão, como veículo para as suas cavilações sadistas e para as suas fantasias.

Mesmo, aquando do seu condicionamento, Alex tenta manipular os cientistas que o tentam condicionar. Numa posição de dominância claramente oral, e portanto deveras rudimentar e básico, Alex, tendo perdido a hipótese de se movimentar, abre e fecha a boca como mecanismo para ser alimentado por outros, exercendo assim, a sua dominância sobre ministro que o alimenta.

Alex, no decorrer do filme, nunca perde a sua necessidade por dominância, pelo poder que sabe conseguir exercer sobre os outros, sem quaisquer sentimentos de culpa.

Stanley Kubrick, ao criar tão verosímil e repugnante personagem, não se viu livre da necessidade de a explicar:

“Parte do desafio artístico da personagem é o de apresentar a violência como a vê e não com o olho desaprovador do moralista, mas subjectivamente, tal como Alex a sente”

“Estou interessado na natureza brutal e violenta do Homem pois esta é uma imagem verdadeira deste. Qualquer tentativa de criar qualquer instituição numa visão falsa da natureza do Homem está, muito provavelmente condenada ao fracasso...A ideia de que as restrições sociais são más é baseada numa visão utópica e irrealista do Homem”

(Stanley Kubrick em entrevista para o *New York Times*)

No entanto e, talvez ainda mais interessante é o facto de Alex não ser o único psicopata no filme de Kubrick. O realizador, de acordo com a sua visão acerca do institucionalizado e da sociedade como cobertor ou máscara para a insanidade dos seus constituintes, faz surgir no caminho de Alex diversos arquétipos.

O escritor que é brutalmente agredido no início do filme, no reverso da moeda, consegue dominar o psicopata, desta feita sendo ele o agente da tortura. O moralista aparece na forma do capelão da prisão e os cínicos surgem como os guardas da prisão e o seu director. O interrogador da polícia parece gostar de torturar Alex e ministro não se demonstra menos manipulador do que a nossa personagem principal.

Na visão ultra-realista de Kubrick, que muitas vezes é confundida injustamente com pessimismo, a instituição é o veículo legal de comportamentos tão psicopáticos quanto os do jovem delinquente.

O governo, a tecnologia e as instituições sociais pioram assim a condição do Homem ao tentar ajudá-lo, condicioná-lo.

No final do filme Alex aparece aparentemente curado dos seus desvios, com um futuro auspicioso e uma carreira no governo.

É-nos claro, no entanto, através de todas as suas fantasias, que ele irá perpetuar a sua psicopatia, agora de uma posição mais elevada, com um novo estatuto.

Seja no seio de orgias a uma velocidade estonteante e ao som da abertura da Cavalaria Rusticana, numa gaveta onde habita uma python, numa cena de ultra-violência entre gangues rivais, numa agressão em câmara-lenta junto a uma marina, Kubrick mostra-nos o Homem como ele é quando se prostra à expressão da sua violência. Violência esta que, no fundo, é uma estrutura constante do fenómeno humano.

“Classificar o crime como um dos fenómenos sociológicos normativos não é apenas dizer que constitui um fenómeno inevitável, embora lastimável e resultante da maldade incorrigível dos homens; é afirmar que é um factor de saúde pública, uma parte integrante de toda a sociedade sã. Este resultado é, à primeira vista, tão surpreendente que nos desconcertou durante muito tempo. Todavia, uma vez dominada a surpresa, não é difícil encontrar as razões que explicam esta normalidade e, concomitantemente, a confirmam. (...) o crime é normal porque seria inteiramente impossível para uma sociedade mostrar-se isenta dele.”

Emile Durkheim (1858 – 1917)

(Cit por Enrico Ghezzi in *Stanley Kubrick*, 2003)

No entanto, e atentando ao carácter ingénuo das palavras de Durkheim, dizer-se que o mal é normal não é torná-lo isento da responsabilidade que este acarreta no seu seio. Kubrick não advogava pois, a violência, nem incitava o acto violento, como muitos jornais da época o indicavam. O Realizador mostrou-nos apenas a realidade, mesmo que esta nos tenha sido presenteada na sua forma mais exacerbada.

Barry Lyndon (1975)

“No lad who has liberty for the first time, and twenty guineas in his pocket, is very sad, and Barry rode towards Dublin thinking not so much of the kind mother left alone, and of the home behind him, but of tomorrow, and all the wonders it would bring”.

Narrador no filme *Barry Lyndon* (1975)

Barry Lyndon (1975)

A seguir de *Clockwork Orange* (1971), Stanley Kubrick enveredou por um projecto diferente, em tom, em produção, enfim, díspar em todas as suas vertentes.

Barry Lyndon apresenta-se como um filme algo díspar pois começa por nos fazer emergir numa narrativa algo simples e comum de uma história de crime passional que promove uma fuga da justiça por um desertor tornado libertino e caçador de fortunas. O que se segue é porém, mais complexo.

Em *Barry Lyndon* seguimos o herói, chamemos-lhe de tal, liberalmente, no que é uma epopeia social de ascensão forçada, em que a sorte e o engenho produzem consequências longitudinais na sua vida.

A estrutura do filme é a de ascensão e queda de Redmond Barry, personagem principal. O que de tão extraordinário caracteriza a vida de Barry é a sua capacidade de adaptação quase amoral às circunstâncias que permitem a sua premente sobrevivência.

Redmond Barry cai, e deveríamos talvez utilizar a expressão: sobe, num processo gradual de refinação social que o leva da sua modesta casa na Irlanda, ao exército inglês, ao exército prussiano e, finalmente ao serviço e presença do Cavaleiro de Balibari, um velho irlandês que, tal como Barry, vive da impostura.

É ao emprego do Cavaleiro de Balibari que Barry toma contacto com Harriet Lyndon, com quem casa após a morte do seu marido, do qual retira sem escrúpulos o último nome para seu próprio proveito.

A composição do filme coloca-nos no lugar de observadores, afastando-nos das personagens e do processo de identificação comum que estas nos despoletam e colocando-nos na presença de composições que se assemelham em larga escala a quadros de época. Isto permite-nos reagir face à personagem de Lyndon da mesma maneira que o fazem as personagens secundárias, apostando na sua previsibilidade e irrelevância. O percurso conseguido por Lyndon contraria todas estas impressões, provocando no nosso cerne tanta admiração e espanto que quase nos faz sentir díspares no nosso ser egosintónico. Tal facto, noutra registo, faz-nos desconfiar, provocando-nos paranóia e interesse, da narração do progresso da história.

O roubo que inicia a partida e afastamento de Redmond da sua casa e família na Irlanda, é um momento de troca angustiante, em que pai e filho ladrões, Captain Feeny e filho, retiram a Redmond todo o espólio que lhe confere ligações à sua própria família: a espada e pistolas do pai e o dinheiro que a mãe lhe dera.

Mais tarde, ao serviço do Cavaleiro de Balibari, Redmond encontra a figura paternal no que é uma associação por conveniência criminosa, tal como o havia sido entre o Captain Feeny e o seu filho.

De facto, as figuras parentais que se cruzam com Redmond acabam por funcionar como colagens num processo de busca da identidade que possa colmatar o vazio que apenas é preenchido pela necessidade e capacidade de mentir e de sobreviver.

A violência no filme é representativa, começando na Guerra dos Sete Anos, no seio de batalhas a mosquete, seguindo através de duelos de pistolas e espada e passando mesmo por combates de boxe. É a violência que se traduz na escalada social de Redmond que se salienta.

Pela primeira vez, num filme de Kubrick, vemos longitudinalmente a odisseia. Seguimos assim, um longo período de tempo na vida de uma personagem, vendo-o envelhecer lentamente durante toda a duração do filme.

Para Kubrick, o tipo de controlo necessário para seguir todas estas transições apenas seria possível numa atmosfera marcadamente setecentista.

O Século XVIII surge assim como a imagem cristalizada do mundo, juntamente com as suas antinomias inacabadas, possibilitando, segundo Enrico Ghezzi (2003) um movimento “idêntico à imagem Kantiana da razão no tribunal de si própria”.

O século das luzes revela-se, portanto, como o veículo essencial e a matriz perfeita para o desenrolar de uma epopeia pessoal.

William Makepeace Thackeray (1811 – 1863), autor do romance no qual Kubrick baseou o seu projecto, criou uma história num século onde podemos procurar as raízes dos binómios ambigualmente aplicados com frequência ao realizador: optimista – pessimista, romântico – clássico, cínico – utópico, racionalista – irracionalista, hegeliano – nietzschiano, ...

O termo épico vem do étimo grego *epos*, que significa “palavra” ou “discurso”. Foi baseando-se nesta etimologia que Brecht (1898 – 1956) designou o seu teatro de *épico* e é nesta linha da palavra e do discurso que são contadas histórias. Neste sentido, *Barry Lyndon* é das mais épicas histórias contadas pelo nosso cineasta.

Shining
The Shining (1980)

“All work and no play makes Jack a dull boy”

Jack Torrence em *Shining* (1980)

“Na realidade este é um filme otimista (...) Em certa medida este filme é acerca de fantasmas. Qualquer coisa que indique que há algo depois da morte é otimista...”

Stanley Kubrick

(cit por Jack Nicholson em *Uma Vida em Filmes*,
Produzido e Realizado por Jan Harlan)

Shining

The Shining (1980)

Jack Torrance, ex-professor, aceita tomar a função de guarda de um grande hotel – o Overlook Hotel, nas montanhas Rochosas dos Colorado – que durante a estação invernal permanece isolado do mundo.

Tece assim, Stephen King, no seu romance, o preâmbulo do que se viria a tornar na experiência mais cinematográfica do fenómeno do terror.

Enrico Ghezzi, nos seus escritos sobre Kubrick, chama-nos à atenção para o nome do Hotel onde a acção decorre:

“To Overlook” (Dicionário Garzanti – Hazon, 1961 – 1980, e crf. Oxford Dictionary):

Olhar de cima; dominar de cima

Descurar; deixar escapar/passar

Tolerar; fechar os olhos

Inspeccionar; vigiar

Enfeitiçar; lançar mau olhado

“Overlook”, paradoxalmente significa, tanto prestar atenção, aguçar o olhar, como descurar deixar passar. Neste aspecto *The Shining* é um filme a que se deve inúmeros revisitares. Ghezzi elabora:

“(…) o filme mais trabalhado e complexo que se possa ver, e que exige expressamente um “over”, um “acrescento” de olhar atento, é também dos mais descurados, aliás é um filme que se deixa escapar ou que se considera poder

ser visto de cima suportando-o e fechando um olho no que diz respeito à incursão do autor num território proibido como é o do terror”.

Ora para um hotel situado nas montanhas, com o nome indicativo da sua posição, a sensação a que nos remete Kubrick é a de claustrofobia e de isolamento.

O filme enquanto viagem, retrata o enlouquecimento progressivo de um homem, no que é um contexto místico, recheado por fantasmas que, como num inconsciente emergido, assolam os confusos novos residentes do Hotel.

A temática da violência face ao desespero é recorrente e sempre presente no decorrer de *The Shining*.

A sobreposição de personagens reais e fantasmagóricas, perdidas cada uma nos seu tempo, porém convergindo todas no mesmo espaço relembra-nos a visão organística que Freud descreveu em *O Mal Estar na Civilização* (1929) quando quis justificar a presença e reemergência de conteúdos mnésicos presos no inconsciente. Em *O Mal Esta na Civilização*, Freud descreve uma Roma em que seria possível ver ou aceder a camadas diferentes da sua evolução, dizendo sobre o mesmo: “ Evidentemente não faz sentido desenvolver esta fantasia; conduz ao inimaginável, aliás ao absurdo”.

Um absurdo que justamente Kubrick recria em *The Shining*, justapondo nos mesmo espaços quase alegóricos, pessoas e acontecimentos que se deram noutros dados momentos e que são perceptíveis apenas a quem é dotado de uma capacidade denominada de “shining”. Danny, o filho de Jack é dotado de tal capacidade, sendo capaz de aceder visualmente e mesmo fisicamente a atrocidades que acontecem no hotel. Jack também possui a mesma capacidade, não estando, no entanto, tão lúcido quanto ao que lhe é passível de ver e de entrar em contacto, entrando mesmo em períodos óbvios de negação.

O cozinheiro do hotel, possuindo a mesma capacidade de Danny, adverte-o para tais acontecimentos, dizendo-lhe que, às vezes, quando algo de muito mau acontece, deixa um rasto, uma marca de si mesmo. O que, no fundo, poderá ser uma alegoria para o mecanismo de recalçamento.

Não só o inconsciente como estrutura e linguagem está marcadamente presente no filme, mas também outras temáticas como a triangulação edipiana e a sua resolução.

Podemos dizer com segurança que Kubrick utilizou, na concepção do seu filme o mais avançado discurso elaborado pela cultura ocidental a propósito do medo, do horror e do terror, chegando mesmo a citar numa entrevista para a *Cahiers du Cinema* um estudo sobre o perturbador (pp.82 – 118, ed.cit., vol. X) – Das Unheimliche. É este texto teórico de Freud o principal referente de *The Shining*, mesmo mais do que o próprio livro de Stephen King.

Segundo Kubrick, a palavra alemã “unheimlich” (perturbador, inquietante, sinistro, lúgubre, ...) é uma antítese para a palavra “heimlich” (confortável, de Heim – casa), “heimisch” remete-nos para algo familiar, portanto se algo não nos é familiar, mete-nos medo, produz-nos horror.

Ora é no seio de um labirinto que a personagem enlouquecida de Jack tenta matar o seu próprio filho, num ambiente desconhecido, talvez a própria fisicalidade da semântica desconhecido.

Além disso e, segundo Ghezzi, a origem etimológica grega de labirinto – *labrys*, remete para machado, o instrumento com o qual Jack tenta mutilar a mulher e o filho como o havia feito a personagem que, no inconsciente despertado do hotel, volta a ressurgir, a reemergir.

Seguindo a tendência de nos providenciar com visões sobre uma dada realidade exacerbada, hiperbolizada, Kubrick mostra-nos uma expressão exacerbada do próprio inconsciente, da loucura emergente, da perda novamente da humanidade através da violência sobre o outro.

No filme, a personagem de Jack Torrance, desempenhada magistralmente pelo actor Jack Nicholson, destila diversas características psicopáticas à priori, antes mesmo de se iniciar e de se render ao processo de enlouquecimento progressivo. Jack maltrata verbalmente a sua mulher, chega mesmo a abusar fisicamente do filho, embora num movimento de dissonância cognitiva o releve; e tem uma história de alcoolismo. Tem dificuldades em manter o emprego. Não mostra amor ou afeição pela sua família e é perfeitamente capaz de ser manipulador quando pretende algo, como o cargo no Hotel Overlook. No entanto, é a psicose que se sobrepõe à psicopatia no final do filme.

Chocando-nos com imagens de sangue que jorra por entre elevadores, com visões de mutilações humanas e principalmente com o progressivo enlouquecer de Jack, Stanley Kubrick consegue tornar a violência explícita no choque menos intenso do filme, marcando o género do terror pela inserção do terror psicológico, conduzido por “steadycams” entre corredores percorridos por um triciclo.

Nascido para Matar
Full Metal Jacket (1987)

"The criminal and the soldier at least have the virtue of being against something or for something in a world where many people have learned to accept a kind of grey nothingness, to strike an unreal series of poses in order to be considered normal.... It's difficult to say who is engaged in the greater conspiracy--the criminal, the soldier, or us."

Stanley Kubrick

(1928 – 1999)

Nascido para Matar

Full Metal Jacket (1987)

Freud, no início das suas *Intemporais Reflexões Acerca da Guerra e da Morte*, apresenta-nos o título: “The Desillusion of War”.

Ora, numa perspectiva livre de carácter antropomórfico, psiquiátrico ou filosófico e, no entanto, bebendo de todos estes paradigmas, Freud começa por nos situar na experiência humana da guerra:

“Presos no vortex desta era belicosa, e guarnecidos apenas com pouca informação enviesada, com algum distanciamento das grandes alterações que têm já acontecido ou que estão prestes a acontecer, e com nenhum sentido ou noção do futuro que se aproxima e que se forma, começamos a ter dúvidas acerca do significado das impressões que nos rodeiam, começamos a duvidar o valor do nosso próprio julgamento.

Parece-nos que nunca nenhum evento destruiu tanta propriedade comum à humanidade, tantas foram as mentes tornadas confusas (...) até mesmo a ciência perdeu a sua imparcialidade (...) O antropologista vê-se obrigado a retratar o inimigo como inferior e degenerado, o psiquiatra tem de anunciar o seu diagnóstico de distúrbio de intelecto ou psique. No entanto a nossa percepção do mal no nosso tempo é provavelmente imoderada (...) O indivíduo que não é um combatente, e que se torna um pequeno rolamento na vasta máquina da guerra, sente-se confuso, perdido nas suas orientações...”

O que é pois, a guerra, esse veículo organizado humano que nos assola e que nos une desde o começo das sociedades organizadas e das dinâmicas grupais?

A guerra é uma desculpa, um semi-frio dialéctico entre a liberdade dada ao que se pode fazer e ao que nos é mandado fazer. É um artefacto humano que torna legal e oficializa a morte, depositando-a nas mãos de quem apenas a ordena e retirando-a das mãos de quem a leva ao acto.

Aristóteles disse que fazemos a guerra para que possamos viver a paz. No entanto existem entre nós “warmongers” ou instigadores da guerra que subsistem apenas pelo prazer da batalha, pelo sadismo da morte, pelo ressoar da bala.

No que viria a ser o penúltimo filme de Kubrick, este tenta pôr-nos em contacto com a guerra tal como ela é. Fria, com um “glamour sanguíneo” e instrumento de trauma. Falhando miseravelmente na sua tentativa de produzir um filme que não fosse anti-guerra, como o havia feito com *Paths of Glory*, Kubrick acaba deixando as melhores partes do guião para a própria instância da guerra. Esta, falando por si, acaba revelando o seu carácter, afastando-se de qualquer réstia de positivismo.

No que se revelava como uma área da indústria cinematográfica onde os grandes realizadores apostavam no realismo documentário, como Oliver Stone, ou no surrealismo visionário como Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick actua, mais uma vez, sob o manto do hiper-realismo.

Em *The Deer Hunter*, em *Platton* (1986), em *Apocalypse Now* (1979), em *Born on the 4th of July* (1989), ..., somos arrastados nos monólogos interiores dos personagens principais para o que é um inferno criado pelo Homem e para o inferno no interior do homem. Em *Full Metal Jacket* o monólogo é atonal, cronológico, geográfico.

Segundo Enrico Ghezzi: “Em *Full Metal Jacket* o Vietname faz, no máximo, as funções de revelador, de catalisador de uma psicose difundida pelo próprio exército. O cancro diagnosticado pelo nosso cirurgião – cineasta nasce no coração do sistema: é aí que se encontra essa violência institucionalizada”.

Enquanto que na maioria dos retratos da guerra do Vietname, o inferno é localizado no cerne do napalm, nas praias vietcongs, ou até mesmo no regresso a casa, no filme de Kubrick o inferno começa na instituição militar, com o instrutor, o sargento que, para formar os marines, deforma-os, despindo-os da sua humanidade.

O filme surge perante os nossos ingénuos olhos como um ciclo de perpetuação da violência através do veículo da institucionalização e do condicionamento.

Stanley Kubrick sempre havia mostrado interesse em criar um filme estilizado sobre o fenómeno da guerra, não como um filme anti-guerra, mas sobre esse fenómeno. Em *Full Metal Jacket* assistimos à crisálida que o origina. Assistimos à metamorfose que se produz quando a brutalidade é exercida sobre jovens ainda livres de permeabilidade, como forma de os transformar em assassinos, ironicamente, natos.

De certa maneira a violência não é estilizada nem largamente representada através de qualquer forma de imagética representativa como em *Clockwork Orange* (1971). É sim uma violência real, nua, crua e chocante. Quando “Pyle” se suicida na casa de banho, o grafismo não é escondido pela simples apresentação do som da arma. Quando os soldados estão a ser alvos de fogo de um atirador, não nos escondem o efeito das balas com focos escolhidos das suas expressões.

A psicopatia não está presente de uma forma inata nos soldados ou nos recrutas, mas sim é quase imposta como um registo obrigatório para a sobrevivência darwiniana do mais forte, do que mais capacidade tem para matar e para não sentir remorso ou culpa. É nas ordens que se perde o remorso, é na delegação da tarefa da morte que se perde a culpa, e é neste ciclo que encontramos o narrador “Joker” – o brincalhão, que utilizando mecanismos defensivos de dissonância cognitiva aliados a um refinado sentido de humor, diz ter-se alistado no exército para conhecer culturas novas e

interessantes e para matá-las, referindo ter um prazer pessoal em ser o primeiro da sua área de residência a ter provocado uma morte confirmada.

A psicopatia está então presente no sistema em si, no sargento que não mostra qualquer preocupação em derramar sangue na bandeira para manter as suas listas vermelhas. Está também presente na guerra como fenómeno. Se considerarmos este paradoxal jogo de tabuleiro em que se jogam as vidas humanas, como um mecanismo anestésico para o princípio da realidade, temos de, numa analogia alegórica, chamá-lo pelo mesmo nome com que rotulámos o delinquente, o culpado sem remorso, o assassino necessitado – o fenómeno da guerra é pois, um fenómeno psicopático no seu cerne, no seu âmago.

Desde o princípio do filme, as personagens são desprovidos, não só dos seus cabelos, mas também dos seus nomes, e assim, das suas identidades, tornando-se cada vez mais distanciados das suas realidades, e tornando-se gradualmente em armas funcionais para o sistema patológico onde se inserem.

No capacete de “Joker”, aquando da sua comissão como jornalista no Vietname, pode-se ler “Born to Kill” – nascido para matar. Ora, ao seu peito encontra-se um símbolo da paz. Esta dialéctica não passa despercebida a um superior que lhe pergunta o que este quer transmitir com tal incoerência.

Esta representação de bipolaridade literal é, por si própria, um símbolo do tipo de purgatório moral que o filme descreve. Como seria um tema recorrente ao longo da obra de Kubrick, as suas personagens são dotadas de máscaras para, não só se conseguirem exprimir e representar aquilo que são verdadeiramente, mas para também, num registo bipolar, conseguirem ser algo mais, algo que lhes é pedido que sejam, tal como os actores, que através do escrutínio no mestre forçavam o seu ser ao máximo, quase até à orla do esgotamento, da descompensação.

A máscara serve então, não só para encobrir o verdadeiro, mas também para o fazer realçar, exhibir-se como forma ultra-realista da representação

egosintónica do sujeito que, só a partir desse tipo de liberdade, consegue elaborar certas passagens ao acto que, regidas por princípios organizadores do mundo real, não seriam levadas a cabo.

A guerra torna-se então numa máscara de teatro quase Kabuki, em que a “sobre-representação” é a liberdade que desprende o actor desse grande teatro que é a vida, como o havia dito Shakespeare. Torna-se pois, num disfarce da loucura sintomática dos princípios que a regem e que a compõem, formando-se assim um ciclo inexpressivo em sentimentos e expressivo em actuações, tal como o faz o psicopata e o sociopata que se têm de inserir no contexto que, para eles, se apresenta como estranho e mesmo estrangeiro no país que é o seu eu.

A guerra é portanto a máscara psicopática que livra o Homem da sua culpa, que o ascende às funções de Deus, regendo a morte e decidindo quem vive ou não, e que o diminui à condição de arma taylorista, saída de uma fábrica comum, que no filme é “Parris Island”, nascida de um sistema cancerígeno mutogénico e contagiante.

Em muitos aspectos, *Full Metal Jacket* pode ser considerado complementar e mesmo inverso a *Clockwork Orange* (1971). No último, a personagem principal parte da delinquência para um processo imposto de condicionamento que o modifica, mesmo que temporariamente.

Ora, no filme de guerra de Kubrick, as personagens principais partem do zero existencialista, não nos sendo fornecidas nenhuma informação acerca do seu passado, e são, através do processo de recruta e voluntariado, condicionados pelo sistema para se tornarem assassinos e, em última análise, criminosos.

Toda e qualquer moralidade inculcada pela sociedade até então é deliberadamente invertida pelo sistema e a agressividade, a agressão sexual e a profanidade tomam o seu lugar.

Qualquer empatia é despida dos seus portadores através de um processo explícito na cena em que, pelos erros de “Pyle”, todos os outros pagam, o que produz um ódio generalizado contra a sua pessoa e se reproduz num acto de agressão física grupal.

Uma vez no Vietname, “Joker” e “Rafter Man” observam o psicopata que, retirando um enorme prazer das suas acções procede a matar mulheres e crianças nos arrozais.

Mostrando na sua ultra-forma, no seu realismo mais cruel, Stanley Kubrick desglorifica a guerra, desconstruindo a falta aparente da ambiguidade do guerreiro mas explicitando a ambiguidade do fenómeno, que não é mais do que uma desculpa para o macabro, para o desonroso e para a liberdade, não no seu sentido mais elevado, mas na sua crueldade e incoerência.

No final magistral do filme, todos os soldados, sobreviventes do trauma ainda vivo em cada um, percorrem o campo da destruição entoando a “marcha do Rato Mickey”, recuando na sua condição de assassinos para um lugar seguro na infância. Tornando-se crianças novamente, conseguem suportar a atrocidade. Mas até quando? Por quanto tempo e de que maneira? O filme não nos responde a estas questões, deixando-as para o estudiosos das consequências e não do fenómeno em si.

O próprio titulo do filme: *Full Metal Jacket* remete-nos para uma bala blindada, imparável, uma ultra-bala, a bala na sua condição mais letal. No fundo, Kubrick cria uma alegoria para o todo do filme.

De olhos bem Fechados

Eyes Wide Shut (1999)

“What do you want a meaning for? Life is a desire, not a meaning”

Charles Chaplin

(1889 – 1977)

De olhos bem Fechados

Eyes Wide Shut (1999)

Segundo Nicolau Sevcenko, em *A arte Política de Schnitzler e Kubrick*: “*Eyes Wide Shut* é um testamento à altura de Stanley Kubrick” (in Jornal "Folha de São Paulo", domingo, 05 de setembro de 1999)

O filme é baseado na obra de Schnitzler (1862 – 1931) – *Traumnovelle*. Schnitzler, contemporâneo de Freud destila sobre a página um género elaborado de horror, se não quisermos chamá-lo de violência.

Numa viagem dantesca à paranóia, fixação e guerrilha emocional como veículos da destruição do indivíduo e do casal, Kubrick, na sua adaptação, cria uma dança próxima entre o sexo e a morte.

Mais uma vez, o texto diverge da imagem. Porém muitas das linhas condutoras da obra de Schnitzler prevalecem no ecrã. No filme, o sonho continua a ter repercussões na vida, consequências reais entre o verdadeiro e a representação.

Freud, contemporâneo de Schnitzler na Viena da viragem do século, era um ávido leitor da sua obra, chegando mesmo, através do veículo da carta, a confessar-lhe o receio que tinha de que a sua obra pudesse de alguma maneira influenciar e enviesar o seu raciocínio analítico.

Eyes Wide Shut, na sua tradução literal tomaria talvez a forma de De olhos largamente/abertamente fechados. De facto, a expressão wide é geralmente utilizada no contexto de wide open – largamente aberto ou aberto na sua totalidade/total extensão, mais alegoricamente e, no contexto ocular: esbugalhado. No entanto, no título, os olhos estão largamente fechados, como que numa ambiguidade que nos remete para a relação sonho/realidade ou o

limiar entre ambos, que provoca alterações no seu fabrico, tanto no sonho, como no real.

Podemos argumentar que a temática sexual do tabu como veículo de uma história contada no seio de uma relação algo conflituosa (*Lolita*), o visual como representação da viagem onírica (*2001: A Space Odyssey*), a violência do mascarado como o medo do inigmático (*A Clockwork Orange*), as relações no seio de alguém que tenta aceder através do seu estatuto a um patamar desconhecido da/de uma sociedade (*Barry Lyndon*), o terror e os movimentos de câmara aquando das entradas de uma divisão que nos engole para o seu útero e o enlouquecer gradual do sujeito (*The Shining*), ou até mesmo a viagem da personagem principal e a empatia que nos faz acompanhá-la (*Full Metal Jacket*); são temas todos eles presentes em *Eyes Wide Shut*.

Kubrick deixa-nos assim com um filme em que todos os arquétipos do seu legado, que no fundo apenas possui arquétipos no todo dos seus constituintes e não nas suas partes, que tão distintas nos são apresentadas, estão presentes de forma a nos induzir um sono onírico semi – acordado em que as nossas emoções são tão alvo do jogo do tintereiro como o são as emoções do personagem principal quando confrontado com uma realidade desprovida da firmeza do real concreto.

Segundo Ghezzi, a odisseia erótica de Bill Harford parte do desconcerto do homem perante a confissão do desejo feminino. Larry Gross (*Too Late the Hero, Sight and Sound*, 1999) considera o momento crucial do filme como sendo a confissão ou revelação de Alice Harford.

De facto, Alice expõe-se abertamente, “wide open”, ao seu marido mudo, “wide shut”, num momento análogo a uma sessão analítica de associação livre em que uma transferência faz desbotar uma contratransferência por parte do analista, Bill, que se prende no seu silêncio patriarcal, produzindo por si próprio um filme cujo realizador é a sua loucura que, tal catalisador da necessidade da passagem ao acto o leva numa viagem tal Ulisses à procura do cântico das sereias, à procura da desculpa que o afaste da filha Helena (cujo nome,

segundo Ghezzi, remete-nos sublimemente para *Ilíada*) e da mulher Alice, que tal *Alice no País das Maravilhas*, ao entrar num mundo desconhecido e inesperado, despoleta a destruição desse mesmo mundo e das personagens/fantasia que nele habitam.

Segundo Enriço Ghezzi: “ Sexo e guerra, amor e morte, vencedores e vencidos (...) são uma constante Kubrickiana e *Eyes Wide Shut* não é excepção. As relações entre os Homens são inseparáveis das dinâmicas do poder, e neste último filme, Stanley Kubrick volta a analisar o conflito incessante do ser humano entre o desejo de posse e o medo da perda.

Emiliano Morreale em *Cineforum* (398, Novembro, 1999) produz um ensaio intitulado *Macrofísica del Podere*, indagando acerca deste assunto, considera *Eyes Wide Shut* como um animal político Kubrickiano. Diz o mesmo: “...é um filme povoado por criados, camareiros, subalternos: a babysitter (...), a criada (...), o mordomo (...), as acompanhantes (...), a prostituta (...), o taxista (...). O personagem principal é um sujeito de poder”.

Na mesma linha de pensamento de Morreale, podemos talvez inserir o factor estatuto. Bill Harford é médico e, por inúmeras vezes, utiliza tal cunho como veículo quase nepotista de abertura de possibilidades.

Não só o poder em Bill se espelha no estatuto e na forma como estabelece as suas relações, mas também na sua obsessividade, no carácter rotineiro dos seus dias, no fato e na camisa bem prensado, na organização do seu espaço, seja o do escritório ou o da sua casa, ambos os espaços pelos quais dança ao som de uma música que, no início do filme, estabelece o fixo e rotineiro que, num preâmbulo dos nossos próprios receios, se afigura como frágil.

Na relação com Alice, Bill também exerce um poder que caracteriza como confiança, não sendo esta mais do que uma comum dissonância cognitiva para, num acto de auto – securização, estabelecer o controlo que

necessita para manter o *status quo* que, permitindo-nos a indiscrição verbal, assola a sua tal perfeita vida.

Ainda no reino do onírico será prudente destacar que o filme foi produzido na sua totalidade em solo inglês, sendo que as ruas nova – iorquinas que na película se apresentam não possuem qualquer semelhança com as reais ruas de Nova Iorque.

Segundo Sidney Pollack (1934 – 2008), tudo isto envolve o filme numa aura estranha, inserindo-nos num sonho em que, tal peça de teatro, apenas o actor é real, os cenários, por mais magníficos que sejam, tornam-se representações por si próprios, imagens que podiam nos surgir no dito sonho.

Num movimento que nos dota das nossas próprias suspeitas e que nos imerge igualmente numa activa paranóia, as personagens surgem-nos geralmente de costas, sobretudo os nus. No entanto, as duas cenas que comportam e encerram o início e o fim da viagem de Bill, são aquelas em que o casal está frente a frente, seja na confissão de Alice ou na consumista e redentora loja de brinquedos no final. Estas duas cenas aparecem-nos como antagónicas da que o casal se abraça frente a um espelho que, tal como no romance: *Do Outro Lado do Espelho*, do criador de Alice no País das Maravilhas, surge como um portal para o que está para vir, levando Alice a olhar para si própria enquanto o insuspeito marido a induz no acto sexual.

No final, a normalidade é reposta, ou talvez mais precisamente, imposta, através de um novo recalçamento. Um recalçamento consciente e estabelecido talvez mesmo por outrem, ou outra identidade exterior ao casal, seja esta Helena, a sua filha; a ordem da sociedade contemporânea, a sobrevivência no seio do consumismo; ou até mesmo o amor de Alice que se torna externo finalmente no último frente a frente do filme.

Num jogo dançante de agressividade, narcisismo, paranóia e auto-destrutividade, abandona-nos Kubrick no seio de um dos seus mais criativos e representativos filmes. Embora muitos advoguem que o filme não é o “final cut”

do realizador e digam que sofreu retoques por obra de outrem, *Eyes Wide Shut* surge-nos como o canto do cisne do realizador que criou o cinema moderno tal como o conhecemos, moldando gerações vindouras de marionetistas da película, tinteiros do real, ilusionistas do sonho tornado projecção.

Argumentações Finais

“ A film is – or should be – more like music than like fiction. It should be a progression of moods and feelings. The theme, what’s behind the emotion, the meaning, all that comes later”

Stanley Kubrick

(1928 – 1999)

“Ce qu’on peut voir au soleil est toujours
moins intéressant que ce qui
se passe derrière une vitre »

Baudelaire

(Petits Poèmes en Prose)

Argumentações Finais

Neste finalizar de um processo livre de análise, começaríamos por dizer que Kubrick é um binómio. Porém não o fazemos. A constatação é errada em todas as premissas. Kubrick não pode ser reduzido a um binómio.

No entanto talvez possamos tornar plural a solução. Kubrick é um aglomerado de binómios. Um enxame de dialécticas, um ser de contradições. Talvez tenha sido aí exactamente que residia o busílis que levava muitas vezes à sua incompreensão por parte da humanidade, que no conforto da visão diatónica se instalava.

O mestre realizador criava, no seu devido tempo, em laivos de jogadas de xadrez, visões gordas da humanidade que o rodeava, ficando esta ainda centrada na sua magreza.

Stanley Kubrick era um fiel detentor do mito da arte. No entanto, não continha em si qualquer confiança ou noção da influência das suas obras. Era um discípulo da razão, porém afirmava num registo setecentista que a verdade de uma coisa encontra-se na sua sensação e não na conceptualização. Como o explicita Ghezzi: “(...) Acredita na expansão da vida do Homem, mas a sua vida está na película dos filmes...”

Produzindo através do aperfeiçoamento da arte, da técnica, um conjunto infindável de estruturas mecanizadas e inumanas para retratar o que de mais humano está em nós, Kubrick leva-nos a pensar na desumanização como intrínseca à própria humanidade.

São estas disparidades que enriquecem as dúvidas relativas às suas motivações. Muitos consideraram o realizador negativista, interessado apenas

nas facetas mais sombrias da humanidade. Ora nada pode estar mais longe do registo do cineasta. É a humanidade que transparece pela via da realidade hiperbolizada do filme, da película, num registo que não prima pela previsibilidade, tal como o Homem em todas as suas vertentes artísticas.

Psicopatia, poder, violência. Parecem-nos palavras assombrosas na sua etimologia, na sua semântica, nas emoções que despertam no seu sibilar. No entanto, para Kubrick, talvez não fossem tão próximas do que queria que os seus actores transpirassem. A questão mais premente é a de que se a honestidade da câmara face à realidade é vista num filtro de hiperbolização, de representação simbólica, de sobre – actuação, então talvez o resultado seja um emergir de emoções, de maneiras de agir, de resolução dinâmicas que apontam para as características humanas mais extremas.

Nesse sentido, o poder e a violência remetem-nos para situações que oscilam entre o básico e o complexo, possuindo apenas o ponto em comum que dita que são longitudinais a toda a humanidade, tal como se pensava ser, por exemplo, a empatia.

Não sendo, pois a empatia que nos define, por estar excluída no registo psicopático, o que podemos tornar substituto no cerne básico, no *nexus* que nos torna um uno?

O poder mostra-se como uma necessidade quase básica de retenção do mundo, como num registo muito arcaico de desenvolvimento em que adquirimos como nosso o seio através de um impulso básico de sucção. A violência é subjectiva e, mesmo nesse nosso inicial diálogo, chamemos-lhe assim, a violência não está ausente. São pois noções básicas, instintos quase, necessidades do Homem.

A psicopatia vem beber destas necessidades, vem fortalecer-se na necessidade de poder, na expressão pela violência. Em todos os seus movimentos esta procura a corrupção de tudo o que consideramos humano quando falamos acerca da semântica comum à palavra “bem”. No canto

oposto, na dialéctica mais arcaica, o que denominamos comum ao “mal” produz conotações mais fortes com o poder, com a violência.

De facto, a violência, não sendo desprovida de lógica ou de explicação, nem lutando contra palavras como produtividade ou evolução, é um caminho que pressupõe a destruição, o desaparecer de estruturas, tal como na psicopatia desaparecem estruturas que contribuem geralmente para a manutenção da organização, do sistema de leis que, não sendo pré-existentes ao Homem, foram por este criadas.

Kubrick descrevia a composição de um filme através do seu processo de montagem, um dos seus processos favoritos na produção cinematográfica. O cineasta defendia que um filme deveria ser composto por partes diferentes, distintas umas das outras em ambiente, em história, em objectivo. Ora, neste sentido, tentámos produzir, sobre a forma da palavra e não da imagem, um conjunto de capítulos complementares e, no entanto, díspares no ambiente, na história, no seu objectivo. É a união, o *nexus* entre todos os capítulos que promove a análise livre, no fundo a marca impressionista de uma película lida acerca de imagens, de representações tanto no sentido analógico como pragmático.

Bibliografia Consultada:

Agel, Henri (1972). *O Cinema*, Tradução de António Couto Soares, Livraria Civilização - Editora, Porto

Agostinho Neto (1961). *Poemas de Angola*, Porto Editora, Porto

Almeida, Faria de (1970). *A Técnica do Cinema*, Edição do Autor, Lisboa

Ajuriaguerra, J. de, (1982). *Manuel de Psychiatrie de l'enfant*, (2ª ed.), Paris: Masson

Aranda, Francisco s/d. *Cinema de Vanguardia em Espanha*, Guimarães Editores, Lisboa

Aristarco, Guido (1961). *História das Teorias do Cinema*, Tradução de Maria Helena Sacadura e Júlio Sacadura, Vol I e II Arcádia, Lisboa

Arnheim, Rudolf s/d. *A Arte do Cinema*, Tradução de Maurice Francis Nunes, Editorial Aster, Lisboa

Aron, Raymond (1984). *Les Dernières Années du Siècle*, Paris, Julliard

Azevedo, Manuel de (1944). *O Cinema em Marcha - Ensaio-* in *Cadernos Azuis (Problemas Contemporâneos)*, Livraria Latina Editora, Porto

Azevedo, Manuel de (1957) *O Cinema Italiano do Após- Guerra e o Neo-Realismo*, Contraponto, Coimbra editora, Limitada, Coimbra

Bachman, Gideon (1969). *Cinema Americano de 1960 a 1968*, *Cadernos de Cinema* Publicações D. Quixote, Lisboa

Bakunin, Mikhail Aleksandrovitch (1873). *Staat und Anarchie*

Bazin, André (1992). *O Que é o Cinema?*, Tradução de Ana Moura, Livros Horizonte LDA. Lisboa

Baptista-Bastos, *O Cinema na Polémica do Tempo*, 1959, Gomes e Rodrigues, Ida, Lisboa

Baptista-Bastos (1962), *O Filme e o Realismo*, biblioteca Arcádia de bilso, Lisboa

Bovay, Georges-Michel (1957). *Cinema, Un Oeil Ouvert sur Le Monde*, La Guide du Livre Lausanne, Colecção Habitat, Switzerland

Cadernos de Cinema Projecção, Cine-Clube do Porto, *O Cinema e a Criança*, Porto, 1954

Casetti, Francesco (1978). *Teorie del cinema dal dopoguerra ad oggi*

Cauliez, Armand-Jean s/d. *O Filme Policial*, Tradução de Helena Cidade Moura, Editorial Aster. Lisboa

Caunter, Julien (1966). *Truques Cinematográficos*, Tradução de Pedro Neves, Colecção Diafragma, Lisboa

Cazeneuve, Jean s/d. *Guia Alfabético das Comunicações de Massas*, Edições 70. Lisboa

Chaplin, Charles (1965). *Autobiography*, Tradução e Prefácio de António Lopes Ribeiro, Editora Ulisseia, Lisboa

Châtelet, François e outros (1983). *História das Ideias Políticas*, Rio de Janeiro, Zahar

CID-10, (1993). *Classificação dos Transtornos Mentais e de Comportamento da CID 10 – Descrições Clínicas e Directrizes Diagnósticas*. Genebra: World Health Organization.

Clair, René s/d. *Reflexões*, Tradução de João Paulo Monteiro, Editorial Aster, Lisboa

Cleckley, H.M. (1941). *The Mask of Sanity: An Attempt to Reinterpret the Socalled Psychopathic Personality*. St. Louis: The C. V. Mosby Company

Cronologia Enciclopédica do Mundo Moderno, direcção de Neville Williams, Edição do Círculo de Leitores, Lisboa, 1989

Cruz, J.A. da (1946). Cinema e Cultura, Edições Estudos, Coimbra

Crouzet, Maurice (1956). *Histoire Générale des Civilizations*, Paris, PUF

Damásio, A. (1994). *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Europa - América

Debrix, Jean R. (1960). *Les Fondements de L'Art Cinematographique*, Editions du CERF, Paris

Dicionário Garzanti – Hazon, 1961 – 1980, e crf. Oxford Dictionary

Duarte, Fernando (1956). *História do Cinema*, Vol I, Edição do Autor, Rio Maior

Duca, Lo (1949). *História do Cinema*, Publicações Europa.-América, Colecção Saber, Lisboa

Eisenstein, Sergei (1972). *Reflexões de um Cineasta*, Tradução de José Fonseca Costa, Precedido de um Ensaio de José Fonseca Costa, Arcádia, Lisboa

Eisner, Lotte s/d. *O Ecran Demoníaco*, Tradução de João Ribeiro Belo, Editorial Aster, Lisboa

Escudero, Garcia s/d. *O Cinema Social*, José Carlos Gonzáles, Editorial Aster, Lisboa

Escudero, Garcia (1971). *Vamos Falar de Cinema*, Tradução de Luís Freitas da Costa, Editorial Verbo, Lisboa

Fragoso, Fernando e Faria da Fonseca, Raul s/d. *A Maravilhosa História da Arte das Imagens*, Lisboa, Edições Aladino

França, José Augusto s/d. *Dez anos de Cinema*, Sequência, Lisboa

Freud, Sigmund (2005). *On Murder, Mourning and Melancholia*, Modern Classics, Penguin, London

Gasset, José Ortega y (1960). *La Desumanization del Arte y otros ensayos Estéticos*, Revista do Ocidente, Madrid

Ghezzi, Enrico (2003). *Stanley Kubrick*. Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema

Geada, Eduardo (1976). *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Moraes Editores, Lisboa

Gromo, Mário (1957,1958 e 1959). *Cinema Italiano*, direcção de Lidio Bozzini, Roma

Hauser, Arnold (1958). *História Social da Arte e da Cultura*, Jornal do Foro. Lisboa

Hare, R. D. (1993). *Without Conscience: The disturbing world of psychopaths among us*. New York, NY: Simon and Schuster

Harrison, Richard (1957). *Cinema*, Tradução de Álvaro Garcia Fernandes, Livraria Civilização. Editora, Porto

História do Século Vinte (1995), direcção de António Reis, Publicações Alfa, Lisboa

Hobsbawm, E.(1988). *A Era do Capital*, Lisboa, Presença

Hobsbawm, E.(1998). *A Era dos Extremos*, Lisboa, Presença

Houston, Penelope (1963). *O Cinema Contemporâneo*, Tradução de José Vaz Pereira, Ed. Ulisseia, Lisboa

Lawson, John Howard (1970), *Hollywood Glória e Decadência*, Tradução de António Damião e outros, Cadernos de Cinema Publicações D. Quixote, Lisboa, 1970

Losey, Joseph (1970). *Censura e Cinema*, Cadernos de Cinema, Tradução de António Damião e outros, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1970

Leprohon, Pierre s/d. *Charles Chaplin – O Seu Destino e a Sua Obra*, Tradução de Alberto Seixas Santos e Prefácio de René Clair, Colecção Vida e Cultura, Edição “Livros do Brasil”, Lisboa

Macedo, António (1960). *Evolução Estética do Cinema*, Vol I e II Clube Bibliográfico Editex, Lda, Lisboa

Manvell, Roger s/d. *O Filme e o Público*, Tradução de Manuel Emídio, Editorial Aster, Lisboa

Martin, Marcel (1971). *A Linguagem Cinematográfica*, Tradução de Vaso Granja e Lauro António, Ed. Prelo, Lisboa

Marx, Karl (1974). *O Capital*, Tradução de J. Teixeira Martins e Vital Moreira, com estudo introdutório de Vital Moreira, Editora Centelha, Águeda

Merveilles, Ernest des s/d. *Le Cinéma*, Librairie Hachette, Paris

Múrias, Manuel Moutinho (1962). *História Breve do Cinema*, Editorial Verbo, Lisboa

Nobre, Roberto s/d. *Horizontes de Cinema*, Ensaios, Guimarães Editores e C^a, Lisboa

Pelayo, Jorge (1947). *Cinema de Vanguarda*, Edições Gama, Lisboa

Pudovkin, Vsevolod s/d. *Argumento e Realização*, Tradução, prefácio e notas de Manuel Ruas, Arcádia, Lisboa

Resnais, Alain (1969). *Cadernos de Cinema*, Tradução de António Landeira e outros, Publicações D. Quixote, Lisboa

Revista de Cultura Cinematográfica, direcção de Fábio Horta, Rio de Janeiro, 1957

Revista de Actualidades Cinematográficas Visor, direcção de Fernando Duarte. Gráfica Riomaiorense, Editorial Organizações, Lisboa, 1953

Revista Portuguesa de Cinema Celulóide, direcção de Fernando Duarte, Lisboa, volumes referentes ao ano de 1977

Revista Cinéfilo, Suplemento Semanal de o Século, Lisboa, de 1930 e 1931

Revista Filmagem, direcção e edição de A. Cardoso Lopes, Lisboa 1945 e 1946

Revista Imagem, direcção e edição de Baptista Rosa, Lisboa, 1950

Revista Mensal de Cinema Filme, direcção de Luís de Pina, Editorial Organizações, Lisboa, 1959

Revista da Unitalia Film (Vol. 1 a 7), direcção de Lidio Bozzini, Roma, 1965 a 1972

Revista da Unifrance Film, Paris, 1964

Sadoul, Georges s/d. *História do Cinema Mundial*, das Origens aos Nossos Dias, Vol I a VI, Tradução de Júlio Sacadura, Livros Horizonte, Lda, Lisboa

Siclier e Labarthe s/d. *Cinema e Ficção Científica*, Tradução de Francisco Xavier Pacheco, Editorial Aster, Lisboa

Sousa, Ernesto de (1960). *O que é o Cinema*, colecção Série Arte, Ed. Arcádia, Lisboa

Sousa, Ernesto de (1969). *O Argumento Cinematográfico*, Colecção Imagem e Som, Sequência, Lisboa

Sousa, Ernesto de (1969). *A Realização Cinematográfica*, Colecção Imagem e Som, Sequência, Lisboa

Wain, G (1961). *Como Filmar*, Tradução de Rui de Moura, Colecção Diafragma, Edições Prelo, Lisboa

Weyergans, Franz (1971). *Tu e o Cinema*, Tradução de Ruth Delgado, Livraria civilização, Porto



Malcom McDowell como Alex
e três dos seus "droogs" no filme *A Clockwork Orange* (1971)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Malcom McDowell como Alex e um dos seus "droogs" no filme *A Clockwork Orange* (1971)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Malcom McDowell como Alex aquando do seu condicionamento e posteriormente em recuperação no filme *A Clockwork Orange* (1971)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Jack Nicholson como Jack Torrance (em cima) e Danny Lloyd como o seu filho Danny (em baixo) no filme *The Shining* (1980)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Danny Lloyd como Danny no filme *The Shining* (1980)



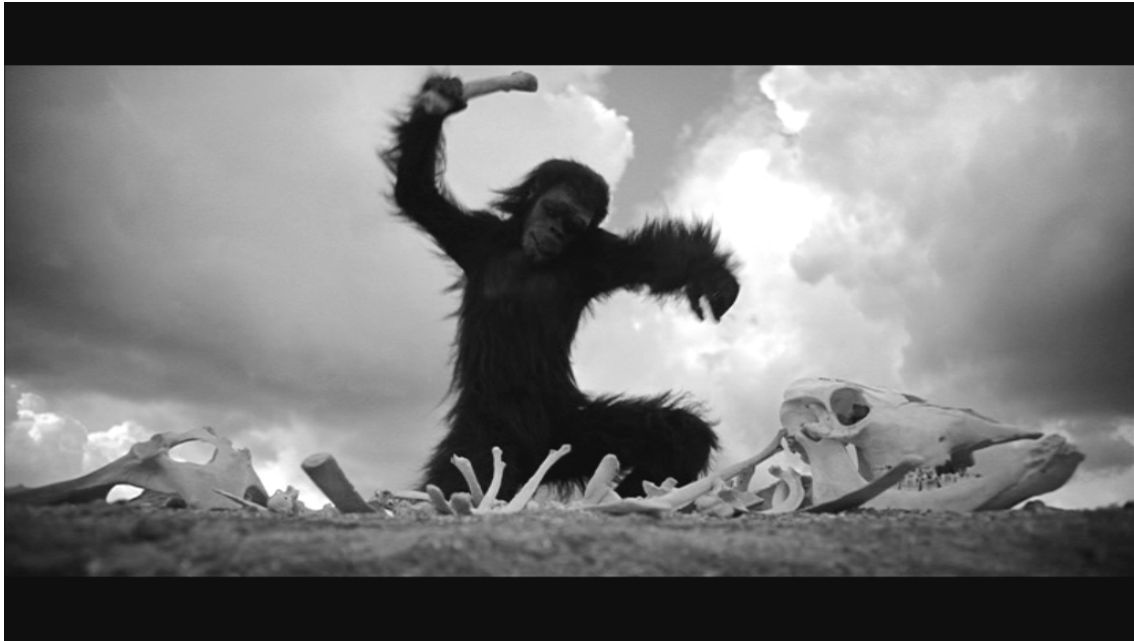
Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



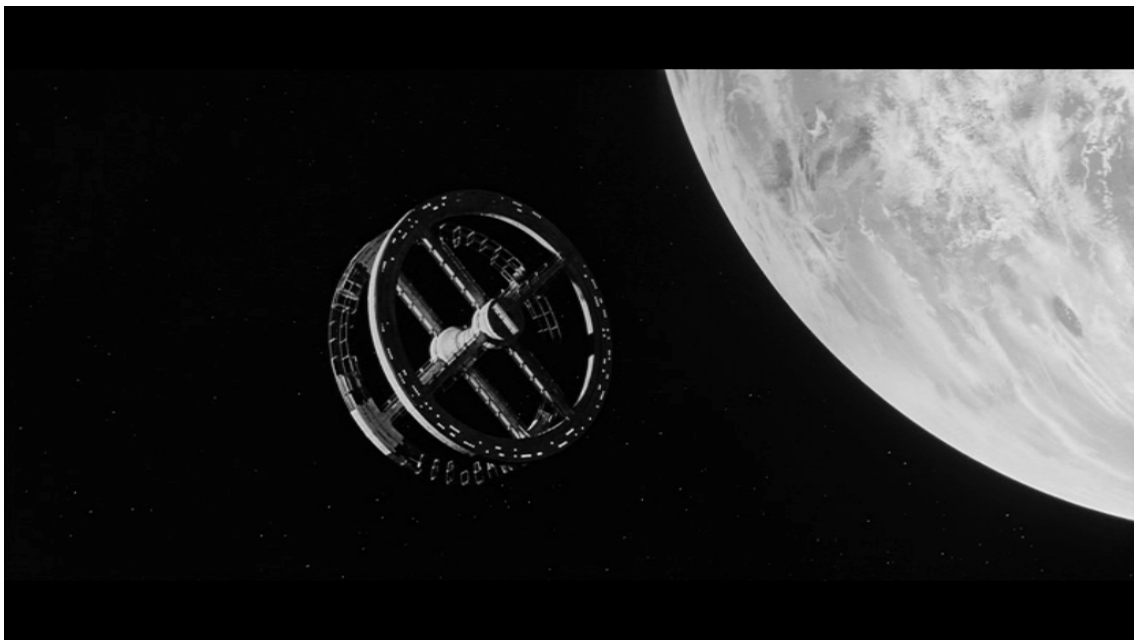
Shelley Duvall (em cima) e Jack Nicholson (em baixo) no filme *The Shining* (1980)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



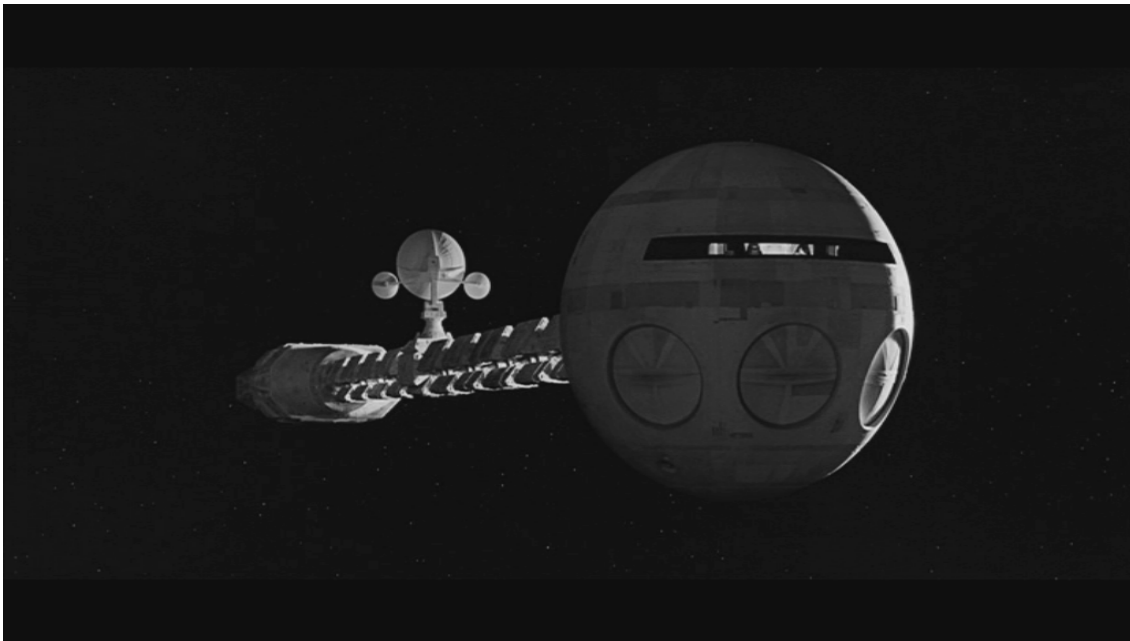
Homem – Macaco (em cima) e nave espacial orbital (em baixo)
no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



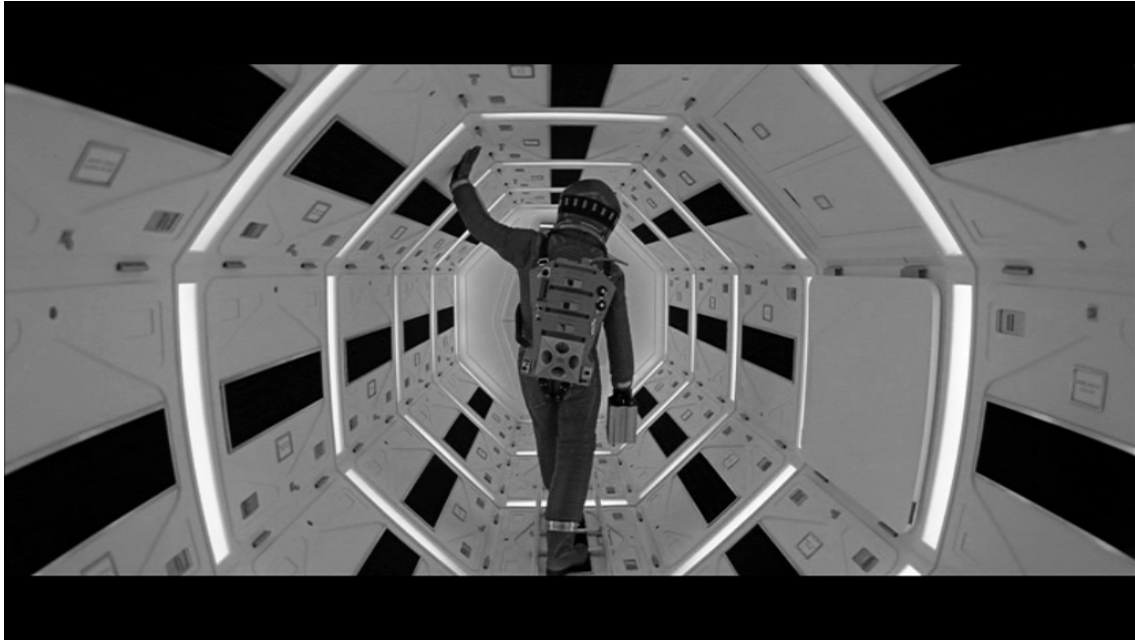
Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Investigadores junto a monólito (em cima) e nave espacial Discoverey no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



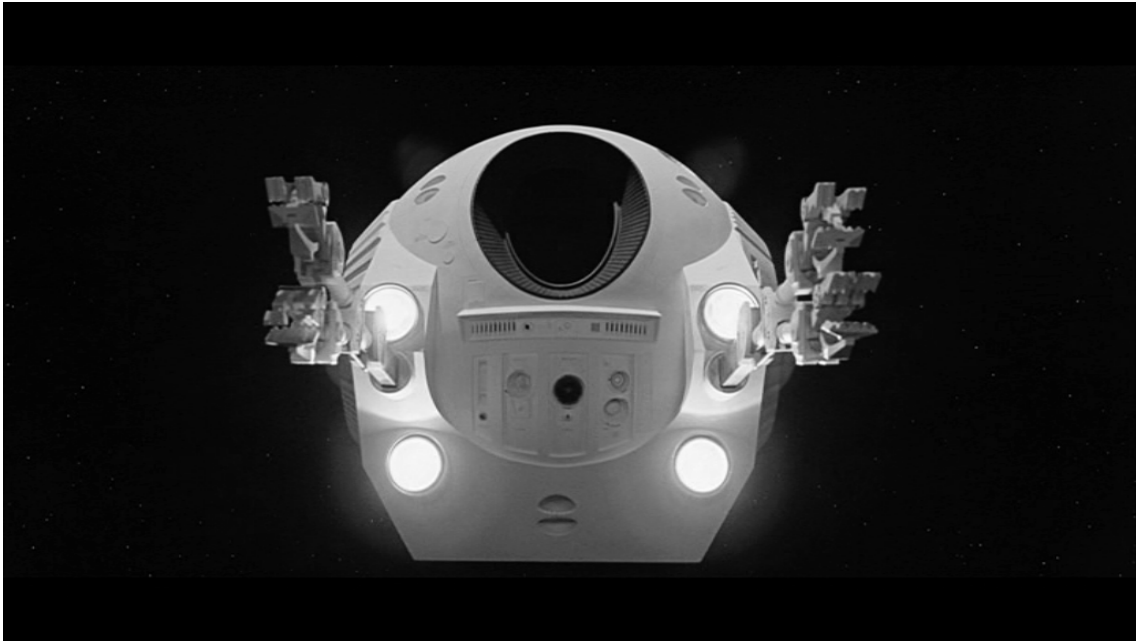
Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Astronautas a bordo da Discovery no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



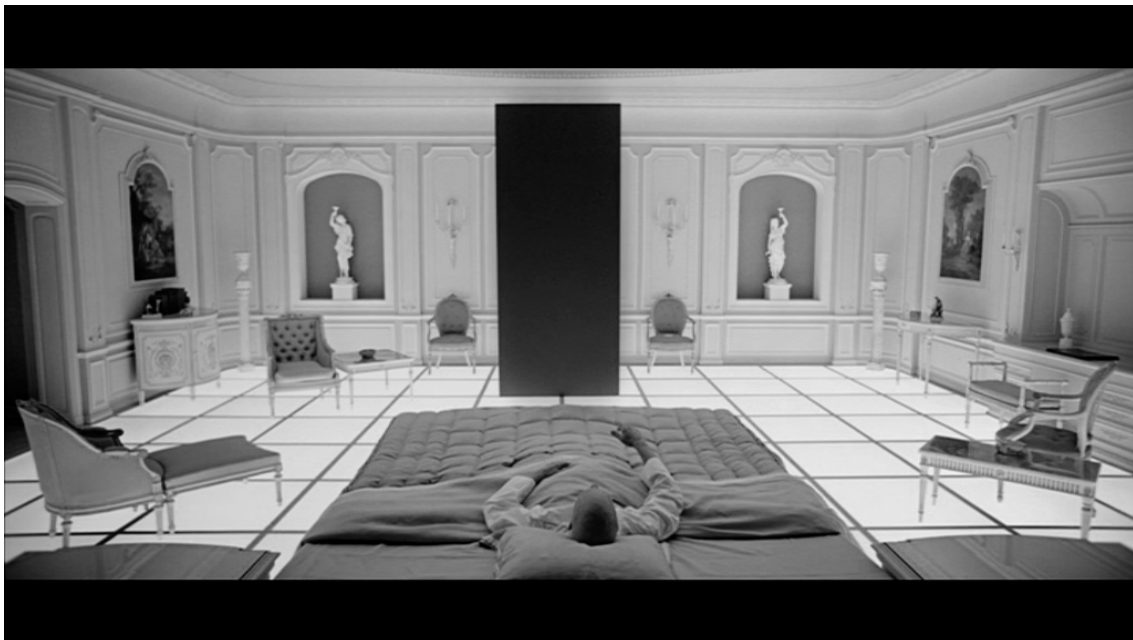
Nave exploratória/HAL no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Astronauta Bowman a desligar HAL (em cima) e na presença do monólito (em baixo)
no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Astronauta Bowman na presença do monólito (em cima) e na sua proto-forma embrionária (em baixo) no filme *2001: A Space Odyssey* (1968)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



R Lee Ermey como Gny. Sgt. Hartman (em cima) e
Vincent D'Onofrio como Pvt. Pyle (em baixo)



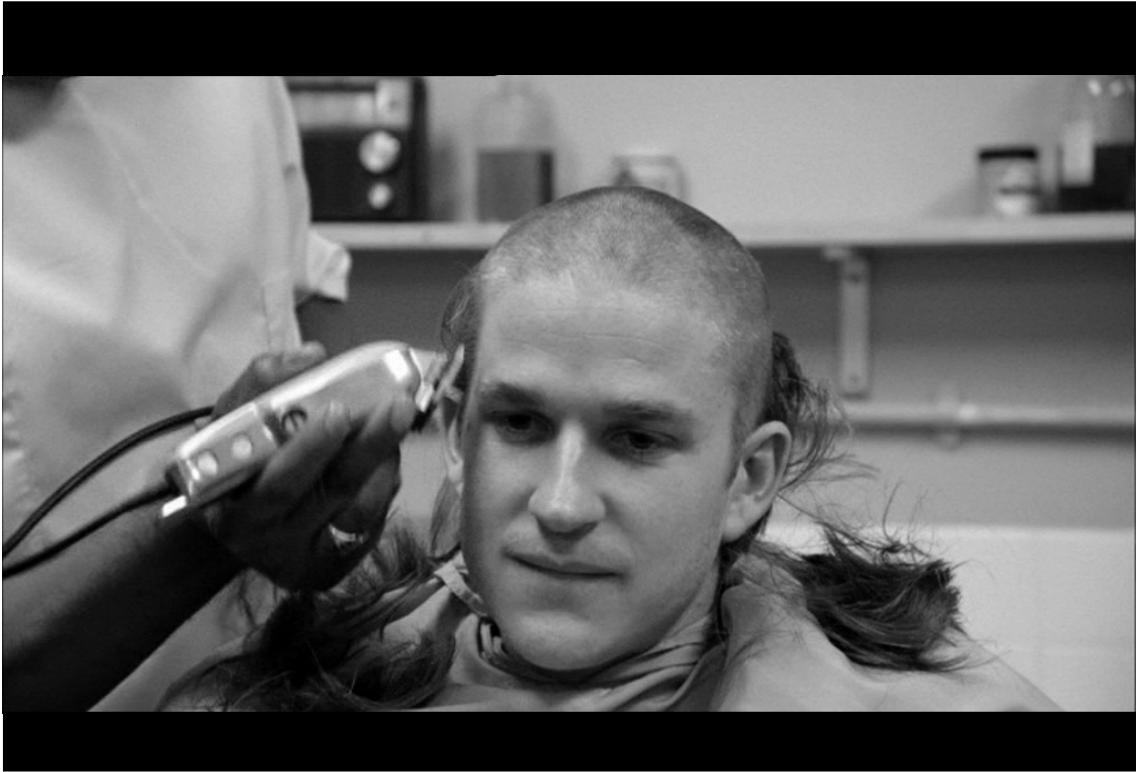
Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Marines americanos em treino (em cima) e fileira de mortos no Vietname (em baixo)
no filme: *Full Metal Jacket* (1987)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Mathew Modine como Pvt. Joker (em cima) e
Dorian Harewood como Pvt. Eightball (em baixo)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Nicole Kidman (em cima) como Alice Harford e Tom Cruise como Bill Harford (em baixo) no filme *Eyes Wide Shut* (1999)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



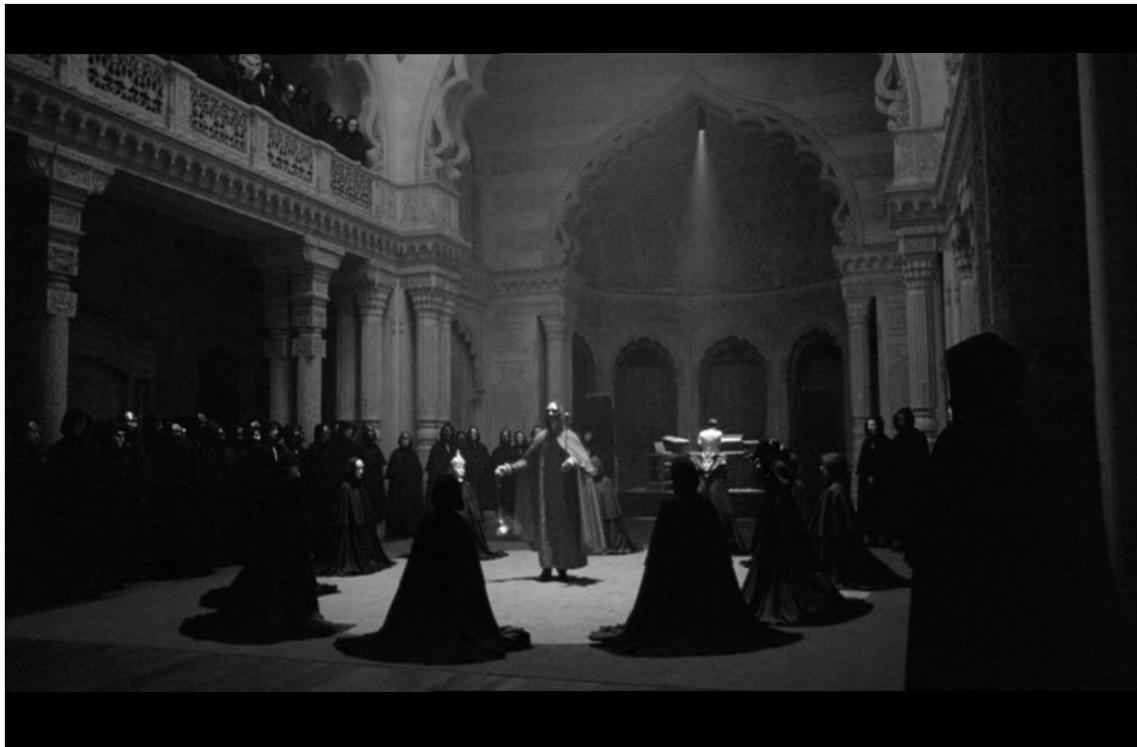
Tom Cruise como o doutor Bill Harford e Nicole Kidman como Alice Harford (em cima) e fantasia sexual de Alice (em baixo) no filme *Eyes Wide Shut* (1999)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Tom Cruise como o doutor Bill Harford (em cima) e cerimónia secreta (em baixo)
no filme *Eyes Wide Shut* (1999)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Tom Cruise como o doutor Bill Harford (em cima) e Nicole Kidman como Alice Harford (em baixo) no filme *Eyes Wide Shut* (1999)



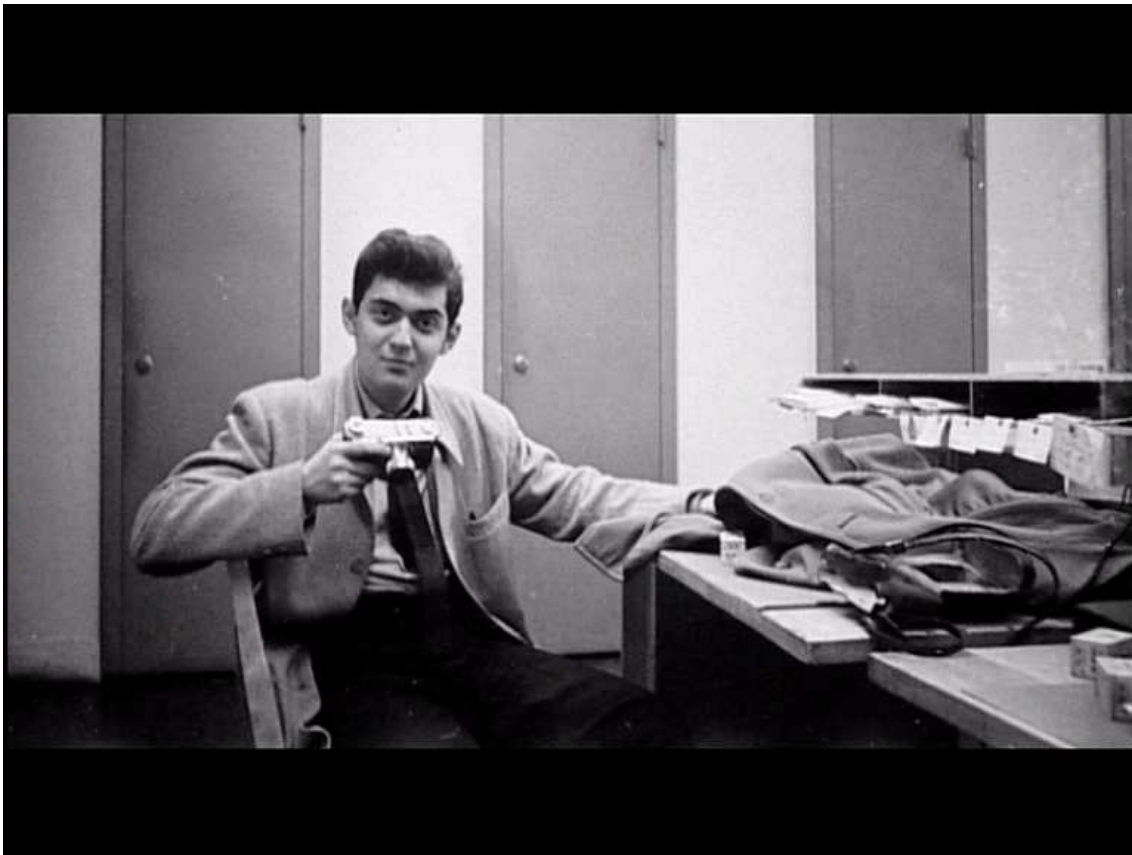
Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Sue Lyon como Lolita (em cima) e Slim Pickens como Maj. T.J. `King` Kong (em baixo)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Stanley Kubrick como fotógrafo para a publicação *Look*



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Stanley Kubrick (em cima) e acompanhado por Kirk Douglas (em baixo)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



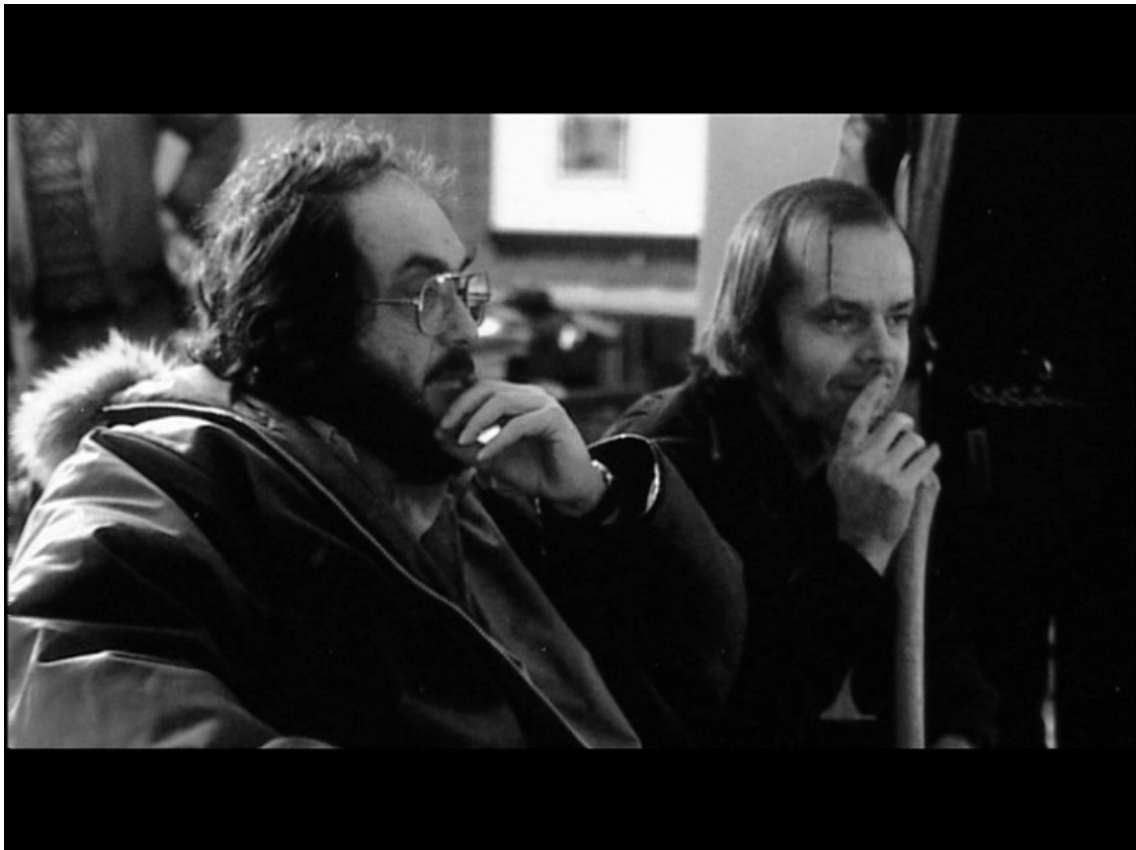
George C. Scott como Gen. 'Buck' Turgidson (em cima) e Peter Sellers como Dr. Strangelove (em baixo)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Stanley Kubrick no cenário do filme *2001: A Space Odyssey* (1968) (em cima) e com Jack Nicholson no cenário do filme *The Shining* (1980) (em baixo)



Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan



Stanley Kubrick (1928 – 1999)

Todas as fotografias apresentadas em *O Berço de Newton – Psicopatia, poder e violência no mundo de Kubrick* são originárias dos filmes de Stanley Kubrick e do documentário *Stanley Kubrick: Uma Vida em Filmes*, Produzido e Realizado por Jan Harlan, Produtor Associado Anthony Frewin, Editor Melanie Viner Cuneo, Câmera e Som Manuel Harlan