



Stanley Kubrick dirigindo 2001: Uma Odisseia no Espaço

Stanley Kubrick – do cineasta ao pensador

por Augusto Vieira¹

Discente do curso de Cinema e animação da UFPel

INTRODUÇÃO

A paixão pelo cinema se desenvolveu cedo, quando ainda era criança. Assisti a incontáveis filmes que marcaram minha juventude. Maravilhosos contos de fada como *Conta Comigo* (Stand By Me, Rob Reiner, 1986), a trilogia *De Volta Para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985; 1989; 1990) e *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993). Como foi o caso com muitos de minha geração, esses foram os filmes que me encantaram e me transportaram para outro lugar. Jurassic Park me inspirou, por muitos anos, a estudar paleontologia.

Os filmes foram minha primeira janela para o mundo e continuaram a ser quando fiz minha transição para a adolescência. Foi nessa época que eu descobri as obras de diretores como Federico Fellini, Ingmar Bergman, Vittorio de Sica, Martin Scorsese, Charlie Chaplin e tantos outros que marcaram minha vida profundamente. Mas nenhum deles me atingiu de maneira tão impactante quanto Stanley Kubrick.

Sua obra é uma das poucas no mundo do cinema a que se pode atribuir o adjetivo de monumental. Seu trabalho tocou em todas as questões relevantes para a humanidade: natureza humana, guerra, amor e sexo, ciência e tecnologia, sociedade, cultura, hipocrisia e loucura. Como obras puramente cinematográficas, produziu o melhor exemplo de cada gênero em que trabalhou. Fez guerra,

¹ augusto_vieira185@hotmail.com

ficção científica, noir, drama, épico, comédia, distopia, horror, e filme histórico. Era um técnico perfeccionista que participava de cada aspecto da produção, da escrita do roteiro à mixagem de som. Vindo de uma carreira como fotógrafo, era um visionário da imagem, compondo meticulosamente seus quadros a cada *frame* da película. Frequentemente realizava inúmeras tomadas de uma cena até conseguir o que desejava.

Alguns criadores são maestros que dominam sua arte e aperfeiçoam a linguagem. Esses são os professores de suas artes e importantes aqueles que querem estudar a técnica. No cinema, cito Alfred Hitchcock, Akira Kurosawa e Steven Spielberg. Outros são os originais. Provocadores e experimentalistas, que desafiam convenções sociais e regras narrativas para transmitir suas mensagens e trazer novas perspectivas. Cito Luis Buñuel, Jean-Luc Godard e Gaspar Noé. E outros são os pensadores que usam seus meios de comunicação como ferramenta para discutir questões pertinentes a toda a humanidade. Nessa categoria cito François Truffaut, Yasujiro Ozu e Ingmar Bergman. Todos são relevantes à sua maneira e nenhum se define apenas por essas “categorias”. Mas são poucos os que trabalharam em todos esses níveis com tanto sucesso.

O primeiro filme de Kubrick que assisti foi *De Olhos Bem Fechados* (*Eyes Wide Shut*, 1999). Na época, eu não sabia quem era Stanley Kubrick. O que me chamou a atenção foi a presença de Tom Cruise, que, para mim, era o eterno Maverick de *Top Gun - Ases Indomáveis* (*Top Gun*, Tony Scott, 1986). Mas cinco minutos depois eu estava magnetizado pela imagem. O mistério me atraiu. Acompanhar o personagem de Cruise na sua descoberta deste submundo de orgias e festas ritualísticas se tornou imperativo. Pela primeira vez eu não estava apenas assistindo ao desenrolar de uma trama, eu estava tendo uma experiência. A maneira não convencional com que

Kubrick narra a história também me pegou de surpresa. Os encontros noturnos de Tom Cruise e as discussões com sua esposa (Nicole Kidman, casada com Cruise na época) são narrados num fluxo constante de surrealismo e intimidade e representam quase que dois universos distintos, paralelos. O desenrolar dos acontecimentos assume um tom de sonho e paranoia crescente que lembra os romances kafkianos. Foi também a primeira vez que eu tinha visto sexo ser representado de maneira tão honesta e numa discussão séria sobre o assunto sem ser usado como atrativo de bilheteria.

Foi apenas quando revisitei o filme, alguns anos depois, que eu compreendi o escopo total da obra. O grande mistério não está na trama envolvendo a seita de mascarados, mas sim nos personagens. Kubrick discute questões sobre a natureza das emoções humanas, do sexo, do desejo e das relações conjugais. A trama é secundária nesse filme que pergunta o quão grande é a distância que separa um casal.

As contribuições de Stanley Kubrick para o cinema são consideráveis. Tanto do ponto de vista técnico quanto do ponto de vista de inovação. Como pensador, foi uma das pessoas mais interessantes a trabalhar nessa mídia.

Meu objetivo com este texto é apresentar uma análise sobre o diretor em três aspectos: como mestre de seu meio; como inovador e “expansor” da gramática do cinema e; como pensador, usando, para isso, seus filmes e registros históricos.

Kubrick disse em uma entrevista:

Eu vejo as pessoas tentando dar essas explicações de cinco linhas (sobre filmes), mas se um filme tem qualquer substância ou sutileza, qualquer coisa que você diga nunca é completa, está geralmente errada,

e é necessariamente simplista. A verdade é muito multifacetada para se botar em uma explicação de cinco linhas. Se o trabalho é bom, o que você diz sobre ele é geralmente irrelevante. (Rolling Stone, 1987)

COMO TÉCNICO

Kubrick tornou-se infame por repetir tomadas incansavelmente. Na produção de *O Iluminado* (The Shining, 1980), ele expôs uma quantidade de 1,3 milhões de pés de rolo de filme e usou menos de 1% dessa quantia na montagem final. Isso torna a proporção de filme gravado para filme usado de 102 para um. A média, na maioria dos filmes, é de 5 a 10 para um. Ele aparentemente gravou a famosa cena do banheiro mais de 100 vezes.

Kubrick era um perfeccionista. Sua atenção e obsessão com todos os aspectos da produção renderam-lhe detratores que o chamavam de megalomaniaco e auto-indulgente. Sydney Pollack (que trabalhou com ele como ator em *De Olhos Bem Fechados*) defendeu seu modo de trabalho, dizendo o seguinte: “você gasta milhões de dólares preparando, construindo sets, contratando pessoal, fazendo o figurino. Meses ou até anos escrevendo o roteiro. E aí você chega lá e para na tomada cinco? Não é bobo?” (The Last Movie: Stanley Kubrick, Channel 4, 1999).

Para Kubrick, não havia motivos para encerrar a gravação de uma cena se não se estava completamente satisfeito com ela, e, devido à grande complexidade técnica de seu trabalho, um número grande de tomadas era necessário para se atingir o nível de excelência pelo qual ele primava. Alguns atores ficavam extenuados com esse modo de trabalho. Jack Nicholson, alegadamente, ficou tão frustrado com as constantes alterações feitas no texto por

Kubrick, que começou a jogar fora as páginas que recebia todos os dias. Ele esperava que tudo fosse modificado novamente e passou a decorar suas falas horas (e algumas vezes minutos) antes da cena ser filmada.

Kubrick também era acusado de ser controlador e impedir a espontaneidade no processo criativo. Teve inúmeras brigas com Kirk Douglas durante a gravação de *Spartacus* (1960). No fim das gravações, o relacionamento que os dois tinham construído em *Gloria feita de sangue* (Paths of Glory, 1957) se encerrou. As desavenças com astros também impediram que o diretor realizasse *A Face Oculta* (One-Eyed Jacks, Marlon Brando, 1961). O filme seria dirigido por ele e estrelado por Marlon Brando, mas o ator acabou demitindo Kubrick e dirigindo o filme ele mesmo.

Apesar da fama de tirano no set, houve algumas situações em que o diretor permitiu mudanças no texto e improvisações. A primeira vez foi com Peter Sellers. Kubrick escalou Sellers para o papel de Clare Quilty, amante da protagonista em *Lolita* (1962). Ao ver seu trabalho, o diretor considerou Sellers um gênio cômico, e permitiu improvisações nas falas do personagem. Na segunda parceria da dupla, em *Dr. Strangelove* (1964), Kubrick mais uma vez permitiu modificações do ator nos diálogos. Em *Nascido Para Matar* (Full Metal Jacket, 1987), ele deu total liberdade ao ator R. Lee Ermey para criar suas falas (Ermey, que interpretava um sargento instrutor no filme, era, de fato, um instrutor aposentado). Em *O Iluminado*, a famosa fala de Jack Nicholson para sua assustada família - “Heeeeere`s Johnny!” - foi improvisada pelo ator durante a tomada. Kubrick gostou tanto que deixou a frase na montagem final. Em *De Olhos Bem Fechados*, o diretor fazia algumas tomadas com Nicole Kidman seguindo o roteiro, e depois a deixava experimentar com o personagem.

Mas essas eram as exceções à regra. Em um meio

colaborativo por natureza, Kubrick buscou (e obteve) o controle total. De acordo com ele, era válida a troca que se fazia pelo resultado final. Talvez se perdesse algo de espontaneidade e naturalismo no processo, mas o controle sobre a obra permitia que sua visão fosse transmitida mais claramente, formando um todo unificado e coeso.

Kubrick possuía um enorme conhecimento técnico em todas as áreas da produção cinematográfica. Seu domínio do movimento de câmera é notável (Jean-Luc Godard notou a influência de Max Ophuls no trabalho do diretor, fato que ele confirmava). O uso da cor, da luz, os enquadramentos perfeitamente compostos, os movimentos de câmera, o uso de música e efeitos sonoros, tudo era levado em conta. Steven Spielberg considerava o trabalho do diretor impecável, e o mais bem realizado na história do cinema (JOYCE, 1999).

Seus planos-sequência eram famosos. A abertura de *O Iluminado* possui uma das tomadas aéreas mais célebres do cinema. O plano (filmado de um helicóptero) acompanha um fusca, percorrendo uma estrada à beira de uma encosta. A largura do quadro, as cores saturadas, a música forte e pungente, tudo converge para criar uma cena hipnótica e atmosférica que estabelece imediatamente o tom da narração. A cena também representa o trabalho de Kubrick do ponto de vista temático. O lago na cena aparece como uma superfície lisa, estática, monolítica, refletindo perfeitamente as montanhas geladas em segundo plano na imagem. Isso serve como uma metáfora para o personagem de Jack Nicholson (que, para mim, realiza seu melhor desempenho nesse filme), como um espelho. O personagem se apresenta tranquilo na superfície, mas existe algo assustador em seu interior.

Mas o destaque dessa cena é a fluidez do movimento da câmera. *O Iluminado* foi apenas o terceiro filme a usar uma

Steadicam. O inventor da *Steadicam*, Garret Brown, que foi convidado a participar da produção, disse que foi a primeira vez que seu equipamento foi usado com intuito narrativo em um filme, e que aperfeiçoou sua própria técnica ao trabalhar com Kubrick. A cena de abertura, o labirinto gelado no fim do filme, as cenas com escadas, a câmera que transita pelos corredores vazios do hotel, como um fantasma vagando por um mundo de sonhos, todas essas são cenas que demonstram a proeza da Steadicam e o talento dos cineastas. Mas o melhor exemplo é, sem dúvida, a famosa cena do triciclo, onde Danny, o filho do personagem de Nicholson, pedala pelos corredores do hotel. Sem o uso do inovador equipamento essa cena não seria possível. A câmera o acompanha, inicialmente a meia altura para depois baixar ao seu nível quase tocando o chão, entre paredes estreitas e guinadas bruscas de noventa graus. A *Steadicam* permitiu que a câmera se movimentasse livre e fluentemente num espaço pequeno com precisão e velocidade igualada a do triciclo.

COMO INOVADOR

Steven Spielberg, que se tornou amigo de Kubrick e chegou a finalizar um dos projetos inacabados do diretor após sua morte (*AI - Inteligência Artificial; A.I., 2001*), relembra uma conversa que teve com ele. Kubrick disse que queria mudar a maneira de se fazer filmes, criar um novo modo de contar uma história. Spielberg disse a ele: “Mas você não fez isso com 2001?”. E Kubrick respondeu: “Só um pouquinho, mas não o suficiente”. (JOYCE, op.cit).

Sua busca por novas maneiras de contar histórias que acomodassem suas visões resultou em filmes originais, e é interessante notar, que apesar de muitos de seus filmes se encaixarem em definições clássicas de gênero, todos eles são únicos, com inovações técnicas e narrativas.

Em *O Grande Golpe* (The Killing, 1956), considerado seu primeiro “grande filme”, Kubrick usa uma narrativa não linear para contar sua história de corrupção e trapaças. Um artigo da revista “Time” (1956) afirmava que o diretor “mostrou mais audácia com câmera e diálogo do que Hollywood viu desde Orson Welles”. A cena mais memorável do filme é a do grande roubo na corrida de cavalos, apresentada por múltiplos pontos de vista. Os golpistas criam um plano de distração para roubar a maleta de apostas. Um deles arranja uma confusão com os guardas e uma briga generalizada toma conta do local. Enquanto isso, um dos comparsas aproveita a oportunidade e toma o dinheiro. A cena é apresentada do ponto de vista do primeiro homem, e depois repetida do ponto de vista do segundo. Quentin Tarantino disse que *O Grande Golpe* foi uma enorme influência em seu primeiro filme, *Cães de Aluguel* (Reservoir Dogs, 1992). Ele também usa o mesmo recurso extensivamente em *Jackie Brown* (1997). Akira Kurosawa já tinha feito algo semelhante seis anos antes em *Rashomon* (1950), mas de outra maneira e com outro efeito. Nesse filme, os personagens narram três pontos de vista diferentes de um mesmo fato, e cada cena é diferente. No filme de Kubrick, a cena é a mesma, porém apresentada de ângulos diferentes. Também é aparente a atenção ao detalhe e o primor técnico do diretor. Todas as versões da cena são construídas em tempo real e o desenrolar dos fatos acontece de maneira exatamente igual em todas elas, com continuidade e sincronia. *O Grande Golpe* também marca a primeira vez que Kubrick faria uma adaptação de um livro. Todos os seus filmes a partir desse ponto foram adaptações literárias.

Em *Lolita* (1962), Kubrick usou filtros de cores especiais exclusivos da MGM para criar uma “aura de sonho e pureza”. Nesse filme, seu estilo começa a apontar para um cinema mais pessoal, onde sua visão se torna mais proeminente. *Lolita* foi o primeiro filme controverso do

diretor devido à natureza de seu tema. A história de um professor acadêmico de meia idade (James Mason), que se apaixona e fica obcecado por uma menina (Sue Lyon), discute sexualidade humana, loucura, obsessão e as hipocrisias da sociedade. Kubrick usa o fim do livro de Vladimir Nabokov como abertura de seu filme. Ele considerava o final espetacular, mas achou que ao sacrificá-lo ajudava a criar interesse por uma narrativa que ele considerava ficar entediante, na metade final, devido ao fato de que o professor já tinha conquistado Lolita. O filme possui narração do professor em algumas partes. A narração em primeira pessoa (monólogo interior) é o principal recurso narrativo do livro de Nabokov, mas no filme de Kubrick, é usada esparsamente. Apesar da narração não ser abundante em nenhum de seus filmes, ela é usada de alguma maneira em vários deles. Kubrick via esse recurso como uma boa maneira de se ter um *insight* do personagem e, principalmente, como modo de narrar agilmente uma parte da história que levaria muito tempo para se narrar visualmente.

Em 1964 Kubrick lança *Dr. Strangelove*, uma comédia de humor negro sobre a ameaça do holocausto nuclear. O crítico Roger Ebert (1999) disse que o filme é “a maior sátira política do século”. Esse é o primeiro de três icônicos filmes onde Kubrick proporia uma abordagem radical à narrativa.

O livro em que o filme se baseia (Red Alert, Peter George, 1958) é um sério conto caucionário, mas Kubrick o transformou em uma farsa devido à natureza da trama (que ele considerava que seria vista como implausível pelo público) e sua crença de que através da sátira era possível revelar os paradoxos e impotências da humanidade.

Como foi o caso com todos os filmes de Kubrick “pós *Spartacus*”, *Dr. Strangelove* foi mal recebido na época

em que foi lançado, mas considerado um clássico em retrospectiva.

A narrativa é apresentada como um pesadelo alternativo para a Guerra Fria. No filme, estrelado por Peter Sellers em três papéis, um general americano à beira da insanidade, movido por um patriotismo distorcido, manda secretamente dois aviões bombardeiros armados com ogivas nucleares para um ataque fulminante à União Soviética. Na Sala de Guerra do Pentágono, o presidente dos Estados Unidos se reúne com seus conselheiros para tentar impedir que as bombas sejam detonadas. O terceiro cenário do filme é a cabine de um dos aviões carregando as ogivas.

Dr. Strangelove é infestado de ironias e sátiras visuais. A cena de abertura mostra o abastecimento de um avião em pleno vôo encaixando um sugestivo tubo de gasolina na traseira do B-52. A música que acompanha essa abertura, *Try a Little Tenderness* (Irvin King) em versão orquestral, é um modo sutil de ilustrar a conotação sexual dos confrontos bélicos. Kubrick usa mais uma vez a música pop como fonte de ironia na icônica cena final do filme. A suave e doce versão de Vera Lynn para *We'll Meet Again* serve de trilha sonora para o final apocalíptico quando Major Kong, o piloto de um dos aviões, literalmente cavalga a ogiva (outra metáfora sexual) em queda livre dando início ao fim dos tempos.

O personagem título, interpretado por Peter Sellers (indicado ao Oscar), é uma adição importante de Kubrick à trama. *Dr. Strangelove* não existe no livro. No filme, ele é o conselheiro científico do presidente americano (também interpretado por Sellers). Especialista em armas e aparentemente um ex-nazista, o personagem é uma amálgama do matemático e coordenador do Projeto

Manhattan, John Von Neumann, e de Edward Teller, o “Pai da Bomba de Hidrogênio”. Seu visual foi inspirado no cientista louco de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927).

O próximo filme de Kubrick foi *2001: Uma Odisseia no Espaço* (2001: A Space Odyssey, 1968). É, sem dúvida, seu filme mais original. É também o mais difícil de descrever, um atestado à proeza narrativa do filme. Kubrick queria fazer um filme sobre a história da espécie humana, as questões existencialistas e a possibilidade de vida extraterrestre. O filme de 142 minutos, dividido em capítulos, contém pouquíssimo diálogo, e o uso de música, efeitos sonoros e do silêncio substituem as falas. Kubrick disse que queria produzir uma experiência que só poderia existir em forma fílmica. *2001* é um dos melhores exemplos do poder narrativo do cinema e da engenhosidade de Kubrick.

O filme é uma espécie de adaptação literária, como o resto de seus filmes, mas dessa vez o livro foi escrito paralelamente à produção do filme. Kubrick foi indicado a trabalhar com o autor de ficção científica, Arthur C. Clarke, que co-escreveu o roteiro ao lado do diretor. Ao compararmos filme e livro, percebemos as diferenças temáticas e estruturais. O livro de Clarke assume uma abordagem muito mais convencional à narrativa da trama, e se assemelha mais a uma clássica história de mistério. O fim do livro também é diferente, com uma conclusão mais “amarrada” e definida que não abre espaço para a reflexão proposta por Kubrick.

Tecnicamente, o filme é inovador em várias áreas. Foi o primeiro filme a utilizar uma técnica que usa dois projetores para criar uma imagem sobreposta a outra (nesse caso, as savanas africanas). Novos equipamentos de som foram criados para os efeitos sonoros. A famosa cena do Portal Estelar foi criada com a exposição de negativos em

tanques de produtos químicos variados. Kubrick recebeu o único Oscar de sua carreira pelos efeitos especiais desse filme.

2001 também é notável pela sua precisão científica (o que revela um pedaço da personalidade e das visões de mundo do diretor). A descrição, no primeiro capítulo, da evolução da espécie humana estava de acordo com o conhecimento científico da época. Os primatas do filme são cobertos de pelos, o que é uma imprecisão histórica, já que os ancestrais desse período tinham a pele mais descoberta, mas Kubrick teve de fazer essa concessão porque a censura não permitiria que fossem mostrados seus órgãos sexuais, a intenção inicial do diretor. A representação de baixa gravidade, da falta de som no vácuo espacial e das instalações espaciais são todas precisas. As previsões tecnológicas feitas por Kubrick foram baseadas em pesquisas com especialistas e algumas se tornaram realidade, como a identificação por voz, a tela plana e o uso de robos para o gerenciamento de tarefas.

Por fim, vale tocar na questão da música. Até o lançamento de 2001, os filmes geralmente tinham trilha musical própria, composta para a produção. Mas na montagem inicial do filme, Kubrick usou música clássica para compor as cenas. Depois de tentar outras composições, o diretor ficou tão apegado a sua escolha temporária, que decidiu mantê-la no produto final. A música era *Assim Falou Zarathustra* (Richard Strauss). Essa escolha de músicas consagradas influenciou outros diretores a fazer o mesmo. E Pauline Kael (1994), famosa detratora de Kubrick, chamou esse filme de “uma gigantesca falta de imaginação”.

Barry Lyndon (1975) é um dos filmes mais inovadores do diretor do ponto de vista da cinematografia. Kubrick mandou desenvolver lentes especiais para filmar cenas

com baixa exposição iluminadas apenas por luz de velas. Essa técnica permitiu a criação de uma fotografia que refletia as pinturas do século XVIII. Ele empregou um ritmo lento e meditativo aos movimentos de câmera e ao tempo dos planos que davam a sensação de passagem de tempo de um período pré-industrial.

COMO PENSADOR

É nesse aspecto que o trabalho de Kubrick desperta o maior interesse. Kubrick é um analista, um observador. Todo seu trabalho como criador e veiculador de ideias é permeado por uma visão de mundo que é quase científica. Essa observação crua e desprendida da espécie humana é, se não única, pelo menos rara entre cineastas.

Por causa disso, Kubrick foi e continua sendo acusado de ser um diretor emocionalmente estéril. Muitos dizem que falta “alma” no trabalho do diretor. Isso não é verdade. O que alguns falham em perceber é que Kubrick não faz filmes com o intuito de emocionar. E não se interessa em certificar-se de que o público simpatize com seus personagens. O ponto não é criar obras que respondam aos anseios narrativos de quem vai ao cinema esperando uma determinada experiência. Seu maior objetivo é a busca pela verdade. Seu cinema é o de reflexão. E nesse sentido Kubrick se assemelha mais a um cientista do que a um artista. Não existem “cenas obrigatórias” (como ele mesmo coloca), que respondem as perguntas de toda narrativa clássica. Em *Nascido Para Matar* (1987), o sargento do batalhão é apresentado como um homem duro e violento. Não há espaço para sentimentalismo. E nunca há uma cena que o de redenção como personagem. Suas ações são um produto das necessidades e conflitos da humanidade. Como o diretor coloca, “em um mundo que não necessite de homens violentos, talvez suas ações

fossem discutíveis. Mas não vejo necessidade de mostrar uma cena dele olhando pela janela orgulhoso dos garotos.” (KUBRICK, Rolling Stone, 1987).

Ilustro o pensamento do diretor com um trecho dessa entrevista (uma das poucas) que deu para a revista americana Rolling Stone em 1987, e com dois comentários retirados do arquivo de memórias do diretor. A entrevista reflete o seu modo de fazer cinema, e os comentários refletem as suas visões de mundo.

Na entrevista, ele fala sobre o que faz um bom filme:

Eu não desconfio do sentimento e da emoção. A questão é, você está dando algo a eles para fazê-los um pouco mais felizes, ou você está adicionando algo que é inerentemente verdadeiro ao material? As pessoas estão se comportando da maneira que nós nos comportamos ou da maneira que gostaríamos que elas se comportassem? Quero dizer, o mundo não é como apresentado nos filmes de Frank Capra. As pessoas adoram esses filmes, que são lindamente feitos, mas eu não os descreveria como um retrato verdadeiro da vida. A questão é sempre, é verdadeiro? É interessante? Se preocupar com essas cenas obrigatórias que algumas pessoas acham que faz um filme é geralmente apenas se curvar a alguma concepção de audiência. E o resultado é quase sempre o sentimentalismo. (KUBRICK, 1987, op. cit.)

Vemos nesse trecho a preocupação de Kubrick com a verdade. Como ele diz, nenhuma cena deve ser posta apenas por ser obrigatória ou para tornar o público mais

feliz. Toda cena deve adicionar algo de verdadeiro.

O cinema é uma linguagem. E como todo sistema complexo de comunicação, possui regras e estruturas axiomáticas. Comunicar um conceito por meio de um processo linguístico é um processo complexo, impreciso, e muitas vezes, intuitivo.

Por isso, cineastas como Stanley Kubrick buscam incansavelmente um novo modo de contar uma história. Mudar a forma e refinar a linguagem para acomodar melhor seus pensamentos. A vida é mais complexa do que o cinema pode oferecer como explicação, e quando as formas atuais de narração se tornam incapazes de traduzir essa complexidade é necessária uma mudança. Essa é uma busca valorosa e vital. Nesta citação Kubrick revela um pouco sobre sua observação do mundo:

O fato mais aterrorizante sobre o universo não é que é hostil, mas sim que é indiferente. Mas se nós conseguirmos entrar em termos com essa indiferença, então nossa existência como espécie pode ter verdadeiro significado. Por mais vasta que seja a escuridão, nós devemos suprir nossa própria luz. (KUBRICK, Playboy, 1968)

O terceiro texto é um trecho de Kubrick, livro de memórias sobre o diretor escrito por Michael Herr, amigo próximo de Kubrick e co-roteirista de *Nascido Para Matar*:

Stanley tinha opiniões sobre tudo, mas eu não as chamaria de políticas. Sua visão sobre democracia não era, nem de esquerda, nem de direita, e nem exatamente impregnada de crença. Um nobre, mas falido experimento no

processo evolutivo, derrubado por instintos básicos, dinheiro, interesse pessoal e estupidez. Ele achava que o melhor sistema poderia ser o de um déspota benigno, mas que tal homem não poderia ser encontrado. (HERR, 2001)

Nesses dois trechos vemos o cientista racional. Um observador desprendido que se afasta daquela visão “de artista” descompromissada e unilateral. Kubrick era ateu e cético. Mas apesar de toda a imagem de gênio misantropo (imagem essa refutada por ele e por sua família), nas poucas entrevistas que deu se mostrava bastante mundano. Humano e sentimental como qualquer mortal. Era fã de futebol americano e adorava assistir a comerciais.

Quanto à visão equivocada de sua obra em relação à questão sentimental, é fácil de perceber o porquê do equívoco. Seus filmes são analíticos, não sentimentais e não apologéticos. Apesar disso estão entre os mais profundamente humanos. A beleza está nos sentimentos reais. A alma está no paradoxo da condição humana.

Martin Scorsese considera *Barry Lyndon* (1975) um dos filmes mais tocantes que já viu. E de fato o é. A trajetória do jovem irlandês, sua ascensão e queda, é devastadora. O filme não precisa recorrer a sentimentalismos baratos. A verdade da história fala por si mesma. A tragédia está na inevitabilidade dos acontecimentos. Barry Lyndon é um personagem trágico. Condenado à destruição, não pelo destino, mas por sua própria natureza. É como a humanidade. Boas intenções que escapam por entre os dedos.

O protagonista de *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange, 1971), Alex, é o hedonista/nihilista. Sua busca inescrupulosa e desenfreada por prazer simboliza uma

faceta da experiência humana. O sociopata apaixonado por Beethoven é preso e reabilitado pelo Estado opressor que o criou. No livro, Alex realmente se reabilita e tem sua redenção como personagem, redimindo, no processo, o espírito humano. No filme, isso não acontece. A cena final revela o sonho de orgia do rapaz, aparentemente transformado. Não é uma visão pessimista. Alex não é mau. O Estado não é mau. O convívio de um com o outro é apenas incompatível.

Humbert Humbert, o professor acadêmico obcecado por Lolita, é a hipocrisia da sociedade. Ou talvez não hipocrisia. Talvez apenas o desejo inalcançável de civilização. A busca pelo domínio do intelecto sobre o impulso. Humbert revela seus pensamentos mais íntimos através da narração e assim percebemos a visão oculta de um homem aparentemente civilizado em relação à vida suburbana, e seu desejo crescente pela ninfeta, que, gradualmente, consome sua sanidade.

UM VISLUMBRE DO TODO

Stanley Kubrick foi um dos pouquíssimos cineastas de importância para o seu próprio meio e também tiveram algo a dizer ao resto da sociedade. Alguns nomes como Martin Scorsese, Jean Renoir e Sergei Eisenstein podem ser citados.

Sua influência em outras gerações é enorme e diretores tão variados quanto Steven Spielberg, Martin Scorsese, Woody Allen, David Lynch, Christopher Nolan, Darren Aronofsky, George Lucas, James Cameron, os irmãos Coen, Quentin Tarantino, Michael Mann, Lars von Trier, Gaspar Noé e até o documentarista Michael Moore, citaram o diretor como fonte de inspiração.

Suas contribuições para o cinema são muito maiores do

que as apresentadas nesse texto. Apenas o seu uso de música renderia páginas de dissecação. Sua habilidade com adaptações literárias também é notável, não existe diretor que tenha trabalhado com tanta maestria nessa área.

Sua dedicação ao trabalho também poderia ser expandida com inúmeros exemplos. Para realizar sua obra fetiche, uma biografia de Napoleão Bonaparte (filme que nunca pode fazer), Kubrick leu mais de 100 livros sobre o homem. Acabou usando o conhecimento adquirido para fazer *Barry Lyndon*. Para *2001*, entrou em contato com a NASA e passou três anos pesquisando o assunto.

Como pensador e contestador é, sem dúvida, um dos maiores do século XX. Controverso talvez, mas impiedoso em sua busca pela verdade e talentoso o suficiente para articular seus objetivos.

Seus filmes foram alvo de muitas críticas e mal recebidos inicialmente, mas sobreviveram ao teste do tempo, e são hoje discutidos pelos mais diversos círculos sociais. Até mesmo seus detratores devem admitir sua técnica impecável e domínio da linguagem.

Pauline Kael, a crítica de cinema mais famosa da história, era uma forte detratora dos filmes do diretor (apesar de adorar *Lolita*). Mas qualquer que fosse sua opinião, estava sempre lá, na estreia de seus filmes, e escrevia longos textos sobre o diretor.

Como Kubrick disse, “se o filme é bom, tudo que se diz sobre ele é irrelevante”. E seus filmes eram bons. Em todos os textos que li sobre a obra do diretor, o melhor que se pode ter é um vislumbre do todo. O melhor é assistir aos filmes. 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANKS, Gordon. **Kubrick's Psychopaths**, 1990. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0004.html>>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

CAHILL, Tim. **The Rolling Stone Interview: Stanley Kubrick** in 1987, Rolling Stone, 7 de março, 1987. Disponível em: <<http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

Cinema: The New Pictures, TIME, 1956. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,867001,00.html>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

COCKS, GEOFFREY. **The Wolf at the Door: Stanley Kubrick, History, and the Holocaust**, 2011. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0110.html>>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

EBERT, Roger. **Dr. Strangelove**, 1999. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990711/REVIEWS08/907110301/1023>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

GHAMARI-TABRIZI, Sharon. **Dr. Strangelove**, 2011. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0097.html>>. Acesso em: 9 de maio, 2011.

HERR, Michael. **Kubrick**, 2001. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick's_personal_life_and_beliefs>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

JOYCE, Paul. **Spielberg on Kubrick**, 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=B62f1gQliLY&feature=related>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

KAEL, Pauline. **For Keeps**, 1994. Disponível em: <<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19680101/CRITICALDEBATE/40305008>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

KLEIN, Michael. **Narrative and Discourse in Kubrick's Modern Tragedy**, 1981. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0028.html>>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

MARTEL, Mark. **Another Odyssey: Design and Meaning in 2001**, 2011. Disponível em: <<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0018.html>>. Acesso em: 8 de maio, 2011.

STANLEY, Kubrick. **Interview**, 1987 <<http://www.rollingstone.com/culture/news/the-rolling-stone-interview-stanley-kubrick-in-1987-20110307?page=2>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011

_____. **Playboy Interview: Stanley Kubrick**, Playboy, 1968. Disponível em: <<http://paulnahm.blogspot.com/2010/06/playboy-interview-wstanley-kubrick-in.html>> <<http://amiquote.tumblr.com/post/759342878/stanley-kubrick-on-life-playboy-if-life-is-so>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.

The Last Movie: Stanley Kubrick, Channel 4, 1999. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=8k6GcN9Bc6s>>. Acesso em: 5 de setembro, 2011.