

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Caio M. G. de Carvalho

Uma retórica a serviço da morte e da vida: estudo de um idioleto de *background*
metafórico e metonímico no cinema de Stanley Kubrick

Mestrado em Comunicação e Semiótica

SÃO PAULO

2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP

Caio M. G. de Carvalho

Uma retórica a serviço da morte e da vida: estudo de um idioleto de *background*
metafórico e metonímico no cinema de Stanley Kubrick

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de São
Paulo, como exigência parcial para obtenção do
título de MESTRE em Comunicação e
Semiótica, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Leda
Tenório da Motta.

SÃO PAULO

2018

Banca Examinadora

A Lamont, Margolis, Marlowe e Olive.

Agradecimentos I

Antes de mais nada, agradeço a *você*, **leitor**, que optou (ao menos eu presumo) por ler esta dissertação do início ao fim, começando por esta sessão de agradecimentos – na qual você encontrará nomes de pessoas que provavelmente nunca passaram pelos seus ouvidos (como os nomes de meus pais e de meus amigos). Dessa forma, lhe agradeço duas vezes: pelo interesse em ler os capítulos deste trabalho e por reservar parte deste interesse em se debruçar sobre a única sessão desta pesquisa na qual pude afrouxar o cinto do “academicismo” e falar de mim na primeira pessoa (e de algo à parte do que prometi falar no resumo desta dissertação). Ditas essas considerações, gostaria de agradecer:

À **Irlene Menezes** e **Arlindo Carvalho**, meus pais, pelo grandiosíssimo (incalculável) afeto e pelo apoio e compreensão inestimáveis. Vocês são *meus melhores amigos*. Acredito que não exista declaração de amor filial maior que essa.

À Prof. Dr^a. **Leda Tenório da Motta**, minha orientadora, por sua paciência e atenção em mim depositadas. Se evolui bastante como acadêmico e pesquisador ao longo desses dois anos e meio de mestrado (e sei que evolui), isso se deve **muito** a suas orientações.

À **Samira Carvalho** (ou Samy ou minha maleta querida), minha companheira, por ser uma intensa e incansável fonte de energia, desvelo, estima e doces sorrisos. Obrigada por tudo que aprendi com você, ‘bb’, e por compartilhar suas alegrias, tristezas, medos e esperanças comigo.

À **Regizane Gomes** (ou Regiz ou Gigi), minha irmã e fã incondicional (assim como eu) da banda *Chocolate Sensual*. Conte sempre comigo (parafraseando aqui o título daquele filme) – e tenha certeza que estaremos presentes na estreia de *Um Príncipe em Nova York 2*. Primeira fileira do cinema.

A **Gustavo Sampaio**, **Raul Campos** e **Vitor Rodolfo**, essas ‘bruxas modolôres’ sobre as quais tenho a alegria e a honra de dizer que são meus *irmãos*. Vocês não sabem o quanto me sinto feliz em estar na companhia de vocês.

A **Paulo Costa**, grande amigo, com o qual, ao longo do desenvolvimento desta dissertação, dividi o prazer em discorrer sobre metáforas envolvendo Mickey Mouse, taças e Aquiles – sem falar nas conversas à parte de minha pesquisa (a envolverem Gentle

Giant, Zeca Urubu, a Divina Comédia, ficção científica, filmes do Adam Sandler, linguística, etc.).

À **Susane Pereira** (ou Sue Krsteli), minha grande amiga, que ao lado de meus pais, Samy, Gigi, Paulo, Gustavo, Raul e Vitor, me presenteou (e me presenteia) com ótimas conversas. Mesmo estando longe fisicamente, senti todos vocês mais perto de mim do que nunca.

A **Raffaele Petrini** (ou só Petrini), outro grande amigo, diretor do Cine Praia Grande, a *única* pessoa que conheço que merece o título de “cinéfilo” – com a qual tenho o prazer em dividir a admiração pelo cinema de Stanley Kubrick (deste “bom velhinho”, como ele gosta de chamar o falecido cineasta).

A **Josué Brandão** (ou Trovadoor), grande amigo daqui de São Paulo (apesar dele ser ludovicense também), que, assim como eu, adora falar de Dylan Dog e Wittgenstein a Antonioni e Hermes & Renato. Nossas conversas sobre os filmes de Kubrick foram valiosíssimas.

À **Alba Carvalho** (professora doutora – tenho que dizer. O título está entranhando belamente em sua identidade) e a **Caio Filho** (também Carvalho), respectivamente minha madrinha (e tia) e meu padrinho (e tio). Nunca esquecerei daquelas tardes junto a vocês, discutindo meu projeto, tomando café e assistindo a *2001 – A Space Odyssey*.

À Prof.º Dr.ª **Josefa Batista**, amiga querida, pelo apoio na decisão e no planejamento no que concerne à entrada neste mestrado.

À **Kátia Rocha, Rogério Tandaya, Rafael Tandaya e Rodrigo Tandaya** – por sempre me fazerem lembrar que também tenho família em São Paulo. Obrigado pelo carinho e pela companhia de vocês em todas aquelas reuniões maravilhosas.

Ao Prof.º Dr.º **José Ferreira Junior**, que me recebeu de muitíssimo bom grado para falar sobre meu projeto antes de eu entrar no mestrado.

A **Tércio Fernandes e Tamilla Lemos**, que me deram uma ajuda importante quando precisei discorrer rapidamente nesta pesquisa sobre “cinema digital” (e obrigado, Tércio, pelo livro do Syd Field. Prometo que vou lhe devolver).

E, por fim, agradeço a **Alex Sbabo, Lize Antunes, Manuella Reale, Marília Rezende e Marcelo Matos**, colegas do mestrado, que me ajudaram, cada um a seu jeito e a seu momento, na travessia desta pós-graduação.

Ah! E uma última consideração, caro leitor: **preste tanta atenção às notas de rodapé quanto ao conteúdo do corpo do texto em si.** Dito isso, sigamos em frente.

Agradecimentos II

Eu, na condição de bolsista, não posso deixar de agradecer ao **CNPq** (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) pela bolsa integral, concedida a partir do primeiro semestre de 2017, que possibilitou uma melhor organização entre minha vida acadêmica e minha vida em uma cidade nova.

Resumo

Voltada à filmografia do diretor Stanley Kubrick (excetuando seus curtas-metragens), esta pesquisa busca expor e analisar um quadro de relações intertextuais (nosso objeto empírico) que nela se estabelecem, de filme a filme, a partir do qual se permite supor um código metafórico ao longo do conjunto da obra deste diretor. Procura-se demonstrar como esta rede intertextual revela um código ‘próprio’ kubrickiano (definido como um idioleto *na* filmografia) a unir os treze longas-metragens do cineasta (nosso *corpus* de estudo) em torno de várias amálgamas metafóricas com o semema <<morte>>. Define-se como ‘intertexto’ as diferentes relações de correspondência de conteúdo entre sistemas semióticos iguais (como de filme a filme) ou diferentes (como de filme a um texto estritamente verbal) – o que nos permite tratar este conceito como sinônimo de ‘intersemiótica’, cuja base de funcionamento repousa na definição umbertiana de ‘função sígnica’ (nosso objeto epistemológico nº 1). Busca-se, ao final da exposição desta rede intertextual (ou intersemiótica), uma interpretação crítica a respeito do que este idioleto pode nos dizer sobre o cinema de Stanley Kubrick. Dessa forma, propõe-se – sob a ótica da metáfora (nosso objeto epistemológico nº 2) e do intertexto que ela funda na obra do cineasta – outras maneiras de abordar a filmografia deste diretor norte-americano. A fundamentação teórico-metodológica pauta-se na semiótica de Umberto Eco – teórico que sempre se mostrou empenhado em estudar os mecanismos que impõem, que permitem (e que também, diga-se não de passagem, represam) os diferentes níveis de leitura oferecidos pelo resultado de qualquer uso estético da linguagem, como o uso fílmico ou literário. Pautamo-nos, também, em abalizadas leituras sobre cinema e, claro, sobre o cinema de Stanley Kubrick.

Palavras-chave: cinema; Kubrick; intertexto; semiótica umbertiana; metáfora; idioleto.

Abstract

Based on the filmography of the director Stanley Kubrick (short-films excluded), the present work focuses on exposing and analyzing a framework of intertextual relations (our empiric object) which are established movie-by-movie, from the point where it is allowed to suppose a metaphoric code through Kubrick's filmography. It was aimed to demonstrate how this intertextual network reveals an 'own' Kubrickian code (defined as idiolet *in* his filmography), by gathering the filmmaker's thirteen full-length movies (our study *corpus*) and correlating them to several metaphorical amalgams with the <<death>> sememe. It is defined as 'intertext' the different matching relations of content between equal (as in film-to-film) or different (as in a film to a strictly verbal text) semiotic systems – which permitted us to consider this concept as a synonym of 'intersemiotics', which its base of functioning lies in the umbertian definition of 'sign-function' (our number 1 epistemological object). At the end of the display of this intertextual network (or intersemiotics), it has been pursued a critical interpretation in relation to what this idiolet can tell us about Stanley Kubrick's cinema. Therefore, it is proposed – under the optics of metaphor (our number 2 epistemological object) and the intertext it establishes in the filmmaker's work – different forms to address the North-American director's filmography. The theoretic-methodological basis is guided by Umberto Eco's semiotics – a theorist who has always shown commitment to study mechanisms which impose, allow (and that also limit, one could say) the different levels of reading offered through the result of any aesthetical use of language, such as film or literature. This work is also based on informed readings about cinema, and of course, Stanley Kubrick's cinema as well.

Key words: cinema; Kubrick; intertext; umbertian semiotics; metaphor; idiolet.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1:	
A FUNÇÃO SÍGNICA NO CINEMA.....	21
1.1) DOS FUNTIVOS AOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFICOS.....	21
1.2) DOS CÓDIGOS FÍLMICOS AO IDIOLETO.....	31
1.3) APÊNDICE 1.....	42
CAPÍTULO 2:	
UM IDIOLETO NO CORPUS – DOS ARTIFÍCIOS RETÓRICOS NO CINEMA DE KUBRICK.....	46
2.1) DO SEMEMA AO CONCEITO DE ENCICLOPÉDIA.....	46
2.2) DO CONCEITO DE ENCICLOPÉDIA AOS TROPOS RETÓRICOS DE LINGUAGEM.....	56
2.3) DA EXPOSIÇÃO DO IDIOLETO PROPOSTO.....	68
2.4) APÊNDICE II.....	94
CAPÍTULO 3:	
UMA LEITURA CRÍTICA SOBRE O IDIOLETO PROPOSTO	127
3.1) DOS LIMITES DA INTERPRETAÇÃO: INTENTIO AUCTORIS VS. INTENTIO LECTORIS VS. INTENTIO OPERIS.....	127
3.2) DO TRÁGICO AO RETÓRICO (E DO RETÓRICO AO TRÁGICO)	140
3.3) DAS CONCLUSÕES.....	157
3.4) APÊNDICE III.....	162
BIBLIOGRAFIA.....	172

"O caos é uma ordem por decifrar"
(José Saramago, citando um fictício Livro dos Contrários).

Introdução

Os longas-metragens do diretor Stanley Kubrick, hoje já considerados dignos de infinda revisitação, por muito tempo foram considerados por muitos críticos como que pertencente menos a uma classe de filmes de um *auter* do que de um *metteur en scène*¹. Segundo Michel Ciment, crítico a que este mestrado faz apelo, parecia haver naquele cineasta – famoso por se interessar em adaptar obras literárias – uma obsessão em contradizer-se a cada obra fílmica, em fazer de cada novo filme uma antítese do anterior (CIMENT, 2013, p. 49), como se houvesse um desejo de surpreender tanto a si mesmo quanto aos seus espectadores, decepcionando, dessa maneira, as expectativas do público e, principalmente, a dos seus críticos. Em razão disso – e ainda segundo o autor citado –, houve quem insistisse em negar a Kubrick um estilo próprio, uma personalidade, uma inflexão marcante ao longo de sua filmografia, enxergando-o somente como um “inventor” versátil e genial. Isso fica explícito, por exemplo, em uma declaração de Jean Tulard no volume 1 de seu Dicionário de Cinema, ao afirmar que Kubrick (em razão mais do que nunca de seu filme 2001 – A Space Odyssey [2001 – Uma Odisseia no Espaço, 1968] é, antes de mais nada, o triunfo da técnica (TULARD, 1996, p. 356).

Se é verdade que a arte moderna nos acostumou com a novidade, como argumenta Ciment (2013, p. 49), ela também nos acostumou com a condição de que o autor, uma vez que tenha descoberto seu estilo, mantenha-se nele. Identificar a marca do artista (não raro contrapondo seu trabalho às obras de outros artistas) passa a compor, assim, o prazer

¹ Esta diferenciação entre um autor de cinema e um “metteur” diz respeito a uma discussão cara aos tempos de ouro da revista *Cahiers du Cinéma*, às voltas com aquilo que ficou conhecido através de Godard, Truffaut e cia. como *politique des auters* (“política dos autores”), a defender (e demonstrar) que grandes obras-primas tinham sido realizadas não só por uma pequena elite de cineastas “(a camada culta que recobre o comercialismo da actividade cinematográfica), mas por toda uma série de autores cujo trabalho havia sido rejeitado e votado ao esquecimento” (WOLLEN, 1979, p. 76). Por mais que esta política dos autores não tenha se desenvolvido de forma, digamos, ‘organizada’, seja através de um manifesto detalhado, ‘explicando’ seu *modus operandi*, ou de uma declaração coletiva, sempre ficou clara sua vocação em sinalizar a grandeza na assinatura reconhecível de um diretor – aquela marca pessoal que definiria a obra de um cineasta. *Aquela marca que definiria a obra de um autor*. Dessa forma, como nos esclarece Peter Wollen, isso deu ensejo a duas escolas principais de críticos cinematográficos: “uma, daqueles que insistiam em revelar um núcleo de significações, de motivos temáticos, e outra, daqueles que acentuavam o estilo e a *mise en scène*. Existe aqui uma distinção importante [...]. O trabalho de um autor possui uma dimensão semântica, não é puramente formal, enquanto o de um *metteur en scène*, ao contrário, não ultrapassa o domínio da execução, da transposição para o complexo específico de códigos e canais cinematográficos de um texto preexistente: um argumento, um livro ou uma peça. [...] a significação dos filmes de autor é construída a posteriori; a significação – mais semântica que estilística ou expressiva – dos filmes de um *metteur en scène* existe a priori. Em casos concretos é claro que esta distinção nem sempre se mostra evidente. Há certa controvérsia sobre se este ou aquele realizador deve ser considerado autor ou *metteur en scène*” (WOLLEN, 1979, p. 80).

em acompanhar o trabalho dele. O cinema de Kubrick, porém, pareceu querer ‘brincar’ com esse prazer na identificação de uma ‘marca’ própria – principalmente a partir de *Lolita* (*Lolita*, 1962) –, como se houvesse uma rebeldia contra a satisfação dos espectadores em reconhecer imediatamente, facilmente a ‘assinatura’ do artista. Uma marca de liberdade criativa². Afinal de contas,

O que há de mais oposto ao Dr. Fantástico [*Dr. Strangelove*, 1963] – com seu tom farsesco ferino, a dimensão atribuída a seus atores para criar caricaturas incisivas, o rigor implacável de seu roteiro – do que o devaneio poético de uma experiência não verbal de *2001: Uma Odisseia no Espaço*? Por sua vez, *Laranja Mecânica* [*Clockwork Orange*, 1973] é a antítese de *2001*, como que por um movimento dialético que a cada etapa nega a precedente. E o fracasso de crítica de Barry Lyndon [*Barry Lyndon*, 1975] nos países anglo-saxões poderia ser explicado, em parte, pela decepção dos críticos diante de uma história de amor e de guerra tão desprovida de sexo e de ultraviolência quanto *Laranja Mecânica* (CIMENT, 2013, p. 49).

Por mais que este padrão tenha como ‘marco zero’ o filme *Lolita* – que, não por acaso, é o filme que inaugura um Kubrick decidido mais do que nunca a ter o controle criativo total sobre todos seus projetos fílmicos (CIMENT, 2013, p. 34) –, o primeiro cinema deste diretor, menos ‘heterogêneo’ em relação a este que vem a partir do seu sexto filme, ainda oferece *a priori* um contraponto à sua segunda fase, cuja disparidade se dá por conta dos diferentes tipos de ‘gêneros’ aos quais este diretor lançou-se: filme de guerra (*Full Metal Jacket* [Nascido para Matar, 1987]); filme de época (*Barry Lyndon*); filme de ficção científica (*2001 – A Space Odyssey*); filme de terror (*The Shining* [O Iluminado, 1981]); filme de sátira política (*Dr. Strangelove e Clockwork Orange*); comédia de costumes (*Lolita*); drama e suspense (*Eyes Wide Shut* [De Olhos Bem Fechados, 1999]). Na primeira fase do diretor, em contrapartida, apenas três gêneros se fazem ser identificados: filme de guerra (*Fear and Desire* [1953] e *Paths of Glory* [Glória Feita de Sangue, 1957]); filme policial (*Killer’s Kiss* [A Morte Passou por Perto, 1955] e

² Olivier Père, crítico francês e diretor artístico do Festival de Locarno, em depoimento a Francisco Valente (constante de nossa bibliografia), afirma que o percurso de Kubrick como cineasta representa um caso único de liberdade em um meio artístico “caro demais para pretensões tão autorais”, parafraseando, aqui, uma declaração crítica da revista *Variety* ao filme *2001* na época de estreia desta obra (CIMENT, 2013, p. 45). Ao longo de 46 anos de realização cinematográfica, o diretor norte-americano construiu um forte capital simbólico a lhe permitir ter os “meios para fazer filmes relativamente caros com a liberdade artística que tiveram na Europa, e com meios inferiores, [Luis] Buñuel, [Ingmar] Bergman ou [Federico] Fellini”, nas palavras de Père ao artigo já referenciado. A filmografia do diretor de *2001*, entretanto, é pequena se comparada a outros colegas de profissão, como Alfred Hitchcock (58 longas-metragens em 54 anos de carreira) ou Robert Altman (37 longas-metragens em 40 anos como diretor de cinema, excetuando os 19 anos como roteirista e diretor de seriados para televisão).

The Killing [O Grande Golpe, 1956]); épico histórico (*Spartacus* [1960]). A essa profusão de gêneros pós-*Lolita*, soma-se – ainda nessa segunda fase – uma alternância entre “obras mais meditativas, e até mesmo melancólicas, de ritmo lento e outras, tensas, quase espasmódicas, animadas por um dinamismo às vezes frenético [...]” (CIMENT, 2013, p. 101).

Esta ‘marca’ profusa (ou ambivalente) do cinema kubrickiano, contudo, não é a única ‘assinatura’ de sua filmografia, o que demonstra que a coerência não é necessariamente o último refúgio dos que não tem imaginação – ao contrário do que um Oscar Wilde, por exemplo, já havia maliciosamente afirmado³. Mas a coerência interna deste cinema é difícil de ser elucidada, tal como desabafa Ciment (2013, p. 50). Encontra-se escamoteada em razão da abundância e da diversidade das pesquisas formais (levadas a cabo pelo diretor durante a pré-produção de cada filme) e da predileção do cineasta por adaptar obras literárias⁴. Tal coerência existe, mas é difusa; tem muitas faces. Ciment, ao longo da sessão “*Entre razão e paixão: 20 reflexões sobre uma obra*” (2013, p. 49 – 83), nos elucida muitas delas. A começar pelo o que o crítico chama de “abordagem centrípeta” (ibidem, p. 51) – na qual cada longa-metragem kubrickiano, por mais diferente que seja em relação ao seu precedente, ‘refere-se’ a este de algum modo, fundando, assim, um “sistema autárquico” na filmografia:

³ “A coerência é o último refúgio dos sem imaginação” (WILDE apud CASTRO, 1989, p. 29).

⁴ Dos treze longas-metragens do diretor, apenas seus dois primeiros (*Fear and Desire* e *Killer’s Kiss*) advêm de roteiros originalmente concebidos para tornarem-se filmes. Todos os onze ‘restantes’ são baseados em obras literárias: *The Killing* (baseado no romance *Clean Break* de Lionel White), *Paths of Glory* (adaptação do romance homônimo de Humphrey Cobb), *Spartacus* (roteirizado a partir do romance homônimo de Howard Fast), *Lolita* (baseado em *Lolita* de Vladimir Nabokov), *Dr. Strangelove* (adaptado a partir do livro *Red Alert* de Peter George), *2001 – A Space Odyssey* (roteirizado a partir do conto *The Sentinel* de Arthur Clarke), *Clockwork Orange* (baseado no romance homônimo de Anthony Burgess), *Barry Lyndon* (adaptação do romance *The Memoirs of Barry Lyndon* de Makepeace Thackeray), *The Shining* (baseado no livro homônimo de Stephen King), *Full Metal Jacket* (roteirizado a partir do romance *The Short-Timers* de Gustav Hasford) e *Eyes Wide Shut* (baseado no livro *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler). Todos os filmes tiveram a iniciativa de Kubrick para serem realizados e todos foram corroteirizados pelo diretor em parceria a algum profissional (às vezes em parceria ao próprio autor do romance adaptado, como Nabokov), com a exceção de *Spartacus* – para ambas afirmações. Por mais que Kubrick renegue *Spartacus*, pois este foi roteirizado inteiramente por Dalton Trumbo e também porque não foi iniciativa sua fazê-lo, tal como afirma Ciment (2013, p. 69), os temas em jogo no longa-metragem lhe diziam respeito. Contudo, a experiência de não poder ter exercido o controle criativo total de um projeto fílmico fez o diretor se mudar dos Estados Unidos para Inglaterra decidido a primar mais do que nunca pelo controle de todos os elementos de seus longas-metragens, desde a compra dos direitos de adaptação da obra e a escritura do roteiro, até a campanha publicitária do lançamento e as salas de cinema que exibirão o filme (idem, ibidem, p. 34). Convém lembrar também que *Clockwork Orange* e *Barry Lyndon* foram os únicos filmes que Kubrick roteirizou sozinho.

[O personagem] Quilty se mete em uma toga no início de *Lolita* e declara: “Sou Spartacus”. A explosão cósmica no fim de *Dr. Fantástico* é um prelúdio a *2001*. O olho do feto no fim deste último filme anuncia o primeiro plano de *Laranja Mecânica*, o do olho do mutante Alex. A fala do mendigo no início deste último filme: “Homens na Lua, homens girando ao redor da Terra e ninguém mais presta atenção na lei e na ordem terrestres!” remete explicitamente a *2001*, como a capa do disco na galeria para onde vai Alex. Barry compra um quadro de um pintor chamado Ludovico, que é o nome do tratamento infligido a Alex na prisão. Alex se vê em um filme antigo seduzindo as criadas de sua mulher, como Barry trai a sua com putas. Enfim, aristocratas vestidos com roupas vitorianas que aplaudem as proezas sexuais de Alex no último plano de *Laranja Mecânica* serão os futuros leitores de Thackeray, celebrando as excentricidades de Barry? (CIMENT, 2013, p. 51).

Em segundo, temos as relações de convergência entre o <<amor>> e a <<morte>> a forrarem os percalços motivacionais e/ou relacionais de vários personagens de Kubrick:

[...] em *O grande golpe*, o gângster impotente descarrega seu revólver na mulher que o traiu; em *Lolita*, a paixão de Humbert é uma longa autodestruição que acaba na morte de Quilty; em *Dr. Fantástico*, o general Jack D. Ripper decide aniquilar o adversário que, segundo ele, polui os fluidos naturais do corpo ao colocar flúor na água do mundo inteiro, e decide evitar ter relações sexuais; em *Laranja Mecânica*, os balés eróticos de Alex com a sra. Alexander ou com a Mulher dos Gatos são também balés de morte [...]” (CIMENT, 2013, p. 55).

Em terceiro, o comportamento do ‘jogador de xadrez’ a moldar o herói kubrickiano, cuja precisão e lógica sempre serão frustradas, contudo, pela paixão ou, mais precisamente, pelo ‘lapso’ emocional.

Como diz o narrado [em *Barry Lyndon*], “Barry fazia parte daqueles seres que nasceram com inteligência suficiente para conquistar uma situação, mas que são incapazes de mantê-la. Pois as qualidades e a energia que levam um homem a realizar a primeira tarefa são muitas vezes as que, em seguida, causam sua perda”. [...] o herói de Kubrick dispõe os peões de uma estratégia incontestável que, entretanto, o levam à sua queda (CIMENT, 2013, p. 74 – 75).

Em quarto, a presença – em quase todos os filmes – de um personagem que é um *alter ego* (o duplo) de outro personagem dentro de uma mesma história.

Quilty é o duplo de Humbert, como Humbert Humbert é um nome duplo [...]. Em *Fear and Desire*, Kubrick salientava – de modo bastante pesado – essa singular e ambígua presença de um outro de si mesmo ou de sua própria negação: dois militares matavam um general inimigo e seu ajudante, e cada

vítima e seu assassino eram interpretados pelo mesmo ator. Em *Spartacus*, a ideia de cem escravos respondendo com uma única voz ao nome do herói deve ter seduzido Kubrick. Em *2001*, Bowman vê a si mesmo em várias etapas de seu envelhecimento. Em *Laranja Mecânica*, o sr. Alexander é o reflexo de Alex (em seu próprio nome, em seu rosto parecido com o de Beethoven, na campainha de sua porta, que toca as primeiras notas da *Quinta sinfonia*). Em *Barry Lyndon*, Barry Lyndon responde foneticamente como um eco de Bullingdon, seu enteado, e a Balibari, seu protetor (CIMENT, 2013, p. 67 – 68).

Em quinto, a espetacularização teatralizada, não raro a nutrir fortes relações com o disfarce da máscara; em sexto, o jogo, seja como “espetáculo, de um lado, trabalho e ciência, do outro, atividade lúdica, produtividade material” (CIMENT, 2013, p. 65): boxe (*Killer’s Kiss*), duelos (*Spartacus*, *Barry Lyndon*), sinuca (*Clockwork Orange*, *Eyes Wide Shut*), pingue-pongue (*Lolita*), tênis (*Eyes Wide Shut*), corrida de cavalo (*The Killing*), o jogo de cartas (*Barry Lyndon*, *The Killing*) – e, claro, o xadrez.

Joga-se xadrez, literalmente, em *O grande golpe* (no clube do Maurice), *Lolita* (entre Humbert e Charlotte) e *2001* (entre Bowman e HAL 9000), mas, de modo mais profundo, a maioria dos filmes de Kubrick baseia-se em relações de força, em cálculos de probabilidades em que se mesclam prudência e audácia. Golpe (*O grande golpe*), estratégia militar (*Glória feita de sangue*, *Spartacus*, *Dr. Fantástico*), manobras políticas (*Laranja Mecânica*) ou pessoais (*Lolita*, *Barry Lyndon*) revelam o mesmo esquema de um avanço regular, pontuado por golpes de força, que é também uma luta contra o tempo, e portanto contra a morte (CIMENT, 2013, p. 65).

Note-se que cada uma dessas marcas, cada uma dessas ‘assinaturas’, está para um conteúdo (<<amor e morte>>, <<razão e paixão>>, o <<duplo>>, etc.) que ‘circula’ entre um filme e outro. Cada marca se dá através de relações de correspondência que cada longa-metragem kubrickiano nutre com outro longa-metragem específico dentro da mesma filmografia, a fazer, por exemplo, com que uma ‘parte’ A de um todo fílmico B (a representar este todo) esteja para uma ‘parte’ C de um filme D. A ‘parte’ A (e, por consequência, o filme B) assumem, portanto, uma representação – uma *função sígnica* (ECO, 2013a, 2014) – em relação à ‘parte’ C (e, por implicação, ao filme D). Evidentemente, a ‘parte’ C assume também uma função sígnica em relação à ‘parte’ A. Tais representações de ‘mão dupla’ – a correlacionar um filme ao outro a partir de um relação não-genérica⁵ – enquadram-se, assim, naquilo que se costuma chamar de

⁵ Damos ênfase a este “não-genérico” pois seria fácil relacionar qualquer filme com outro só porque em ambos aparecem uma <<cadeira>> ou a <<Avenida Paulista>>. Toda relação entre enunciados que mereça

intertextualidade, termo que evoca, dentro de uma tradição concernente à narratologia e à teoria dos textos, a relação que diferentes enunciados entretêm entre si. Como nos explica Robert Stam:

O termo “intertextualidade” foi introduzido por [Julia] Kristeva na década de 1960 como tradução para “dialogismo”, termo cunhado por [Mikhail] Bakhtin nos anos 1930 [...]. O dialogismo remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Um enunciado, para Bakhtin, diz respeito a qualquer “complexo de signos”, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme (STAM, 2017, p. 225).

Para a semiótica de Umberto Eco, estes “complexos de signos” estão relacionados a toda e qualquer forma discursiva de forte ambição estética – incluído, claro, os empreendimentos discursivos fílmicos (sejam aqueles que escapam ou não ao escopo da ‘grande arte’). Por trás da experiência de recepção destes empreendimentos, repousam mecanismos de reconhecimento (e/ou de aprendizagem) concernentes ao modo como o discurso nos foi apresentado tendo como base um código “próprio”: *um idioleto* (ECO, 2013a, 2014) – que nada mais é do que outro nome para a noção de estratégia textual (idem, 2012, p. 99). Se nos atentarmos à etimologia da expressão |texto| (em tempo, <<tecido>>, <<tessitura>>), não podemos negar que todo filme encerra uma tessitura própria, que articula conteúdos verbais, sonoros e ‘imagéticos’ – e o idioleto é justamente a regra que ‘tece’ estes conteúdos, estas ‘mensagens’, a serviço da capacidade receptiva, interpretativa do espectador, que deve se ver instigado a querer compreender aquela tessitura, aquela *estratégia*. Se o diferencial do ato comunicativo estético é nos “reenviar antes de tudo não às coisas de que a obra fala, mas ao modo pelo qual ela fala” (idem, 2015, p. 334) – fundando, assim, uma *auto-reflexividade* calcada em uma manipulação da linguagem, seja verbal ou não-verbal –, qualquer obra de arte exige respostas originais traduzidas enquanto esforço interpretativo por parte do destinatário, seja este um leitor ou um espectador, obrigando-o a perguntar *a que ela, a obra, veio*.

Feita essas considerações a respeito do cinema de Kubrick e de alguns conceitos básicos necessários ao prosseguimento deste trabalho, agora sim nos é dada a chance de falar a que veio *esta* dissertação que se encontra em suas mãos, a qual está às voltas com um idioleto que se permite ser apreendido não dentro dos limites de um único filme de

ser chamada de ‘intertextual’ deve se pautar em o quão pertinente e específico é o ‘diálogo’ entre os filmes. No capítulo 2 isso ficará bem exemplificado.

Stanley Kubrick, *mas ao longo de sua filmografia*. Um idioleto que organiza uma série de relações intertextuais a fundar outra ‘marca’ kubrickiana, que tangencia e até perpassa por entre aquelas ‘assinaturas’ citadas acima. Uma ‘marca’ que, por meio de artifícios retóricos, une os treze longas-metragens do diretor em torno de várias amálgamas metafóricas com o semema <<morte>>. Portanto, em seu movimento principal, esta dissertação busca assinalar esta rede de metáforas em jogo, de filme a filme, na obra de Stanley Kubrick, rede que pontua a especificidade da intertextualidade posta em análise pela presente proposta de pesquisa. Da “intertextualidade” ou das “relações intersemióticas”, como é permissivo de ser denominado também este fenômeno relacional entre tais “complexos de signos” que na semiótica umbertiana – a pedra angular teórico-metodológica desta dissertação – atendem pelo nome de “idioletos”. Assim sendo, a estrutura desta dissertação se dividirá da seguinte maneira: no capítulo 1, desenvolveremos melhor nosso primeiro objeto epistemológico, a “função sónica”, sem o qual não se pode falar de “código”, “semema”, “produção sónica”, “correlações de conteúdo” e “idioleto”. No capítulo 2, antes de expormos a rede intertextual de background retórico entre os treze longas-metragens de Kubrick, desenvolveremos uma incursão à definição umbertiana de *pragmática*, que por sua vez nos coloca diante do conceito de *background knowledge* (ECO, 1984a, p. 16) ou *enciclopédia*, necessário para que falemos dos recursos retóricos relativos à “metonímia” e à “metáfora” (que nada mais é do que uma dupla metonímia). Por fim, no capítulo 3, em razão das consequências teóricas concernentes à definição de “idioleto”, desenvolveremos um exercício interpretativo a respeito deste nosso idioleto e uma exposição de *como* se deu esta construção interpretativa a partir do que o idioleto conjecturado nos permite dizer sobre os direitos da filmografia de Kubrick (em ressonância aos interesses enunciativos de cada filme).

Pelo fato de estarmos adotando o cinema como nosso âmbito de análise, foi imprescindível também ter como ponto de apoio referências bibliográficas relativas a este ‘gênero’ artístico. Adentramo-nos, assim, ao campo da enciclopédia destinado ao cinema a partir de três pontos de interesse: (1) aquele relativo ao estudo da história do cinema (Philip Kemp, Mark Cousins, Ismail Xavier, etc.); (2) aquele cujas preocupações teóricas convergem exclusivamente para a análise do cinema a partir do estudo dos signos (Peter Wollen, Christian Metz), não a rivalizar com nosso âmbito teórico principal aludido acima, mas a complementá-lo apenas; e (3) aquele voltado exclusivamente ao estudo da

filmografia de Stanley Kubrick (Michel Ciment, Juan Droguett, Paul Duncan, Renato Vieira Filho).

Convém fazermos, contudo, uma última observação.

Frederic Raphael, que roteirizou *Eyes Wide Shut* em parceria ao diretor deste filme, certa vez chegou a afirmar que Kubrick talvez fosse um diretor de cinema que por acaso era um gênio – e *não* um gênio que por acaso era um diretor de cinema (RAPHAEL, 1999, p. 46). Pois bem: você, leitor, tem em mãos uma dissertação de semiótica que ‘por acaso’ fala sobre cinema. O leitor-modelo desta pesquisa (e nós definiremos o que é um “leitor-modelo” nas próximas páginas) deve gostar de cinema, sem dúvidas – mas *antes de tudo* deve gostar muito de semiótica.

Esperamos, para seu próprio bem, leitor, que este aviso não lhe soe como uma intimação, mas, antes de mais nada, como um convite para que tenha interesse em ser nosso leitor-modelo.

Não há autor-modelo que não faça, *mutatis mutandis*, esse convite a seus leitores empíricos – sejam leitores de uma dissertação ou espectadores de um filme.

Capítulo 1:

A função sógnica no cinema

1.1) Dos *funtivos* aos códigos cinematográficos

Façamos de conta que nunca assistimos ao filme *Eyes Wide Shut* (*De Olhos Bem Fechados*, 1999) de Stanley Kubrick. Nada sabemos, portanto, a respeito dos dois *plot points* principais do enredo em questão – aqueles “pontos de virada” (ou situações-chave) que permitem a história avançar sem que pareça que estamos diante de um filme como *Sleep* (1963) de Andy Warhol⁶. Imaginemos agora que a primeira cena de *Eyes Wide Shut* que nos é dada a assistir não seja aquela que começa logo depois que o título do filme é mostrado, mas sim uma cena de um avançado estágio de desdobramentos do segundo *plot*, a qual se inicia com um carro saindo de uma autoestrada e estacionando-se em frente a um portão discreto, mas elegante, localizado ao lado de várias árvores. Um homem jovem sai de dentro do carro, acompanhado de uma música extradiegética ao piano (a música tem um *ethos* agourento, sinistro, o que já codifica uma situação de suspense). Ao sair, tal homem olha para o que está além das barras azuis do portão, com um semblante apreensivo, e percebe, em seguida, que uma câmara de vigilância denunciou sua chegada. (Lembremo-nos que nada sabemos a respeito do que existe para além deste portão, mas podemos desde já, com base no elemento ‘câmara’, por exemplo, deduzir algo como uma mansão ou um clube). De repente, vindo do outro lado das barras, outro carro se aproxima e para perto do portão. O semblante apreensivo do homem intensifica-se, deixando-se aflorar cada vez mais enquanto representatividade de um sentimento de aflição. Um homem idoso, meio careca e de óculos, com um olhar ameaçador e um tanto aborrecido, sai deste segundo carro e dirige-se ao portão atrás do qual está o homem de olhar amedrontado, entregando a este um envelope sem dizer uma palavra sequer. O homem jovem pega, então, o envelope, dosando sua aflição com certo estarrecimento, fazendo com que o referido representante da terceira idade retome seu caminho de forma igualmente silenciosa, entrando no carro que o trouxe e sendo reconduzido por um motorista ao lugar de onde veio. Ao presenciar a saída deste idoso, aquele que recebeu o envelope toma uns segundos para si antes de abrir o que tem em mãos. Seu semblante nos autoriza ainda a concluir que algo o está deixando receoso (e a música ao piano, que virou

⁶ Segundo Syd Field (2001, p. 6), “um ponto de virada (plot point) é qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” na narrativa fílmica. Sobre o conceito de “ação”, teremos considerações mais adiante.

uma mesma nota repetida entre espaços de tempo cada vez menores, prepara-se para atingir um clímax). A partir de determinado momento, o envelope nos é mostrado como se o estivéssemos espiando por cima dos ombros deste homem, permitindo-nos observar, dessa maneira, que as palavras “Dr. William Harford” foram estampadas em um dos lados do invólucro de papel. E é deste mesmo ponto de vista que, enfim, assistimos ao homem abrir o envelope, revelando para si (e para nós) uma carta. A música alcança o clímax e nos deixa em silêncio para podermos ler, junto com o homem, o seguinte pequeno texto impresso:

Give up your inquiries which are completely useless, and consider these words a second warning.

We hope, for your own good, that this will be sufficient⁷.

A câmera volta a enquadrar aquele que recebeu a carta, cujo semblante, ainda a revelar alguma perturbação, passeia entre um estado de reflexão e espanto. A mesma música agourenta volta a se fazer presente, intensificando o impacto sinistro daquilo que podemos minimamente entender, através da carta (se tivermos *competência* para ler um texto em inglês, claro), como uma *ameaça* por parte de outrem (mesmo que as circunstâncias desta enunciação missiva, ocorrida dentro dos limites do âmbito diegético, não sejam de conhecimento daquele que não esteja assistindo ao filme desde o começo). Após ler esta carta, o jovem homem retira-se do presente local – e a cena se dá por encerrada.

Durante pouco mais do que três minutos, estivemos diante de uma *estratégia combinatória* do uso de várias modalidades de *produção sígnica*, apresentada a serviço de um dado *conteúdo* posto enquanto oferta enunciativa. Fizemos, há três parágrafos, um intermédio desta oferta ao leitor por meio de palavras (ou pelo menos daquilo que julgamos plausível em função da suposição de termos visto a cena à parte do contexto do filme⁸). Vocês *leram*, nesta dissertação, aquilo que foi lexematicamente posto em pertinência desta porção de conteúdo – inclusive aquilo que foi posto para ser deveras

⁷Eis uma tradução do texto originalmente exposto: “Desista de suas investigações que são completamente inúteis, e considere estas palavras um segundo aviso. Esperamos, para seu próprio bem, que ele seja suficiente”.

⁸ Isso se revelará útil ao falarmos de denotação cinematográfica e conotação fílmica mais adiante.

apreendido por meio do ato da leitura nesta experiência fílmica. Neste último caso, transcrevemos neste suporte material chamado “folha de papel” – por meio de um *continuum* material chamado “tinta” – uma réplica do composto expressivo impresso na carta (carta cuja representação icônica nos foi exposta⁹). Nos demais casos, operamos uma transposição de um nível do *plano do conteúdo* (originalmente veiculado não por palavras e reforçado musicalmente¹⁰, tudo devidamente arregimentado por códigos específicos) através de outra lógica expressiva, regida por outro tipo de código.

Tentemos, agora, ser menos complicados (ou menos bizantinos, como diz Umberto Eco, cujo arcabouço teórico semiótico será nossa pedra angular até o final desta dissertação, como dissemos na Introdução¹¹). Note-se que o “plano do conteúdo” assinalado acima permite-se ser definido, em um primeiro momento, como uma ausência que se faz presente por meio de uma composição expressiva que o representa, seja esta formada por palavras ou *projeções*. Estas últimas abarcam uma condição representativa produzida segundo *ratio difficilis*, o que implica em dizer que o plano do conteúdo direciona a forma do plano da expressão (em oposição a uma representação por *ratio facilis*, cujo teor exemplificativo mais imediato encontra-se nos *lexemas*, a abarcar um repertório expressivo pré-formado – repertório conhecido como “paradigma” pelos estruturalistas). Definindo em outras palavras (ou em outra construção sintagmática, ‘pinçada’ a partir do paradigma): veicular uma porção de conteúdo é representá-lo por

⁹ A iconicidade é uma instância representativa cuja base epistemológica foi desenvolvida pela semiótica de Charles Sanders Peirce. Tal instância foi revisada e retrabalhada por Eco no *Tratado Geral de Semiótica* em função de uma construção teórica própria. Nas palavras do semioticista italiano, “representar iconicamente [um] objeto significa então transcrever por meio de artifícios gráficos (ou de outro gênero) as propriedades culturais que lhe são atribuídas” (ECO, 2014, p. 181). Dentro da semiótica umbertiana, contudo, esta definição fica à sombra de outra lógica categórica, baseada em uma classificação não dos tipos de representação, mas dos modos de produção representativa, ou *modos de produção sígnica*. No caso, a tipologia umbertiana sugere que falemos não mais em *ícone*, mas em *projeções*, um dos tipos de representação regidos por *ratio difficilis*, categorias sobre as quais iremos paulatinamente detalhar. No que tange às outras categorias desta tipologia, apenas aquelas diretamente relacionadas aos interesses desta dissertação serão aqui trabalhadas, como a *transformação*.

¹⁰ É verdade que o sistema semiótico destinado a representar graficamente uma peça musical (sistema conhecido por notação musical) trata seu plano expressivo enquanto correlacionado a um sistema de valores matemáticos e medidas oscilográficas ou espectrográficas (ECO, 2014, p. 77). Portanto, o significado (outro nome que podemos dar ao plano do conteúdo) atribuído a cada nota musical não ultrapassa um valor de frequência sonora em relação a escala utilizada para fazer a notação. Mas também é verdade que nenhum *arranjo ou composição musical* está desprovido de estar associado culturalmente a um caráter sentimental intersubjetivamente reconhecível – ou àquilo que os gregos antigos chamavam de *ethos* da música, “um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante” (WISNIK, 2002, p. 117).

¹¹ “Ser bizantino” no que diz respeito a ser <<complicado>> e <<pomposo>> é uma expressão que Eco se dá ao luxo de usar de maneira um tanto gracejadora em algumas passagens de suas obras, como por exemplo na página 143 do *Tratado Geral de Semiótica* (2014) ao falar de como poderíamos retraduzir uma citação de P. F. Strawson sobre a questão da *referência* ou *menção* nos termos da sua Teoria dos Códigos.

um meio expressivo convencionalizado, tornando ambos, a porção e o meio, *funtivos* de uma correlação ou *função sígnica* prevista por um código. Dessa maneira, sempre que ocorrer uma correlação deste tipo, culturalmente reconhecida, existe signo.

Um signo é sempre constituído por *um (ou mais) elementos* de um PLANO DA EXPRESSÃO convencionalmente correlatos a *um (ou mais) elementos* de um PLANO DO CONTEÚDO, [mas] tais presunções implicam algumas consequências: (a) UM SIGNO NÃO É UMA ENTIDADE FÍSICA, porquanto a entidade física é, no máximo, a ocorrência concreta do elemento pertinente da expressão; (b) UM SIGNO NÃO É UMA ENTIDADE SEMIÓTICA FIXA, mas antes o local de encontro de elementos mutuamente independentes, oriundos de dois sistemas diferentes e associados por uma correlação codificante. Propriamente falando, não há signos, mas funções sígnicas¹². [Melhor dizendo:] uma função sígnica se realiza quando dois funtivos (expressão e conteúdo) entram em mútua correlação: mas o mesmo funtivo pode também entrar em correlação com outros elementos, tornando-se assim um funtivo diferente, que dá origem a uma outra função sígnica (ECO, 2014, p. 39 – 40, caixa alta do autor, grifo nosso).

Esta última condição do funcionamento correlativo entre funtivos é o que funda a lógica do fenômeno da *semiose*, permitindo, desse modo, que aquilo veiculado como “conteúdo”, no sistema semiótico que for, encontre uma nova veiculação expressiva (pertencente ou não ao sistema de origem), suscetível de ser interpretada ou substituída, ao seu turno, por outra expressão (e assim sucessivamente¹³), seja por meio de um intérprete ou não.

¹² Esta afirmação faz eco às argumentações de Louis Hjelmslev presentes em seu *Prolegômenos a uma Teoria da Linguagem* – e o próprio Eco não esconde isso. O semioticista italiano bebe muito da fonte deste linguista dinamarquês (cujo modelo de signo, por sua vez, desenvolveu-se a partir daquele proposto pelo linguista suíço Ferdinand de Saussure).

¹³ A semiose é outro termo que Eco toma emprestado da semiótica de Peirce a fim de compor uma peça cara ao seu próprio projeto semiótico. O processo nomeado por este termo, dentro da teoria original, pressupõe obrigatoriamente três elementos. Explicando a grosso modo, temos um dado objeto ou estado do mundo (nos termos de Peirce, o **Objeto Dinâmico**), que é representado por um **representâmen** (também chamado de Objeto Imediato), cujo significado pode ser traduzido num **interpretante**, que nada mais é do que outro representâmen. O interpretante identifica-se, dentro da semiótica umbertiana, com as várias representações expressivas que um dado conteúdo, ou significado, pode assumir – mas Eco, no entanto, deixa em suspenso a necessidade de associar um signo a um estado de mundo, a um Objeto Dinâmico, abrindo mão deste terceiro elemento em sua Teoria dos Códigos, uma vez que esta considera o significado de um termo, antes de tudo, enquanto relativo a uma *unidade cultural*. “Em qualquer cultura, uma unidade cultural é simplesmente algo que aquela cultura definiu como unidade distinta, diversa de outras, podendo ser assim uma pessoa, uma localidade geográfica, uma coisa, um sentimento, uma esperança, uma ideia, uma alucinação” (ECO, 2014, p. 56 – 57), ou uma criatura mitológica, como um unicórnio ou um vampiro – e até mesmo uma preposição, um artigo, uma conjunção, etc. (aquilo que a linguística clássica chamava de termos *sincategoremáticos*, cujos significados não corresponde a um objeto real, mas a diretrizes de uso puramente sintático). Pode-se verificar a existência ou não destas unidades culturais por meios físicos, mas isso diz respeito a outro “aspecto de uma teoria da produção sígnica que consiste em produzir enunciados que intentam afirmar algo de verdadeiro ou de falso em torno de um estado do mundo: esse aspecto da produção (e interpretação) sígnica [é] estudado por uma teoria dos atos de menção ou referência” (ECO,

O intérprete – como protagonista ativo na interpretação – está certamente pressuposto no curso de um processo de comunicação (eu digo *rosa* para alguém e esse alguém compreende que quero dizer ‘flor vermelha’). Esse intérprete, porém, não é necessário num sistema de significação, isto é, num sistema de instruções que manda corresponder ‘flor vermelha’, como interpretante correto, à expressão *rosa* (ECO, 2012, p. 183).

A Teoria dos Códigos de Eco, portanto, a abarcar uma semiótica dos sistemas de significação, sustenta-se independentemente da figura de um emissor ou de um destinatário, os quais, porém, “tornam-se dignos de interesse no quadro de uma Teoria da Produção Sínica e, em especial, [daquilo relativo a uma] teoria dos atos comunicativos” (ECO, 2014, p. 45).

Seria muito simplista, contudo, dizer que o código fixa apenas o conteúdo de expressões sem prover indicações acerca das suas possibilidades de combinação. O código é amiúde entendido não só como regra correlacional, mas também como conjunto de regras combinatórias – o que implica em dizer que o código deve ser entendido, antes de mais nada, como uma competência comunicacional compartilhada¹⁴. Assim sendo, ele **não** organiza signos, mas provê regras para *gerá-los como ocorrências concretas* no curso da interação comunicativa em dada circunstância e contexto. Daí que a produção sínica é possível somente graças às regras providas pelo código e, por conclusão, uma função sínica pode ser definida em si mesma e em relação às suas próprias possibilidades combinatórias no interior de contextos diversos – contextos que *direcionam* as várias propriedades semânticas que uma dada função sínica pode abarcar, selecionando aquelas pertinentes ao seu uso.

Em princípio, uma expressão isolada não designa um objeto, mas veicula um conteúdo cultural (*ver nota de rodapé nº 13*). Ou melhor dizendo, veicula uma série de propriedades que são culturalmente atribuídas a esta expressão. O conjunto desta série de

2014, p. 43). Tais atos dizem respeito a uma semântica extensional (em contraponto à semântica intencional da Teoria dos Códigos), uma vez que a extensão de uma expressão é justamente sua condição de verdade. Dessa maneira, ‘significar’ é a função de um enunciado, enquanto mencionar ou referir-se, assim como querer instituir verdades e falsidades, são uma das funções do uso de um enunciado. Mesmo que o projeto de qualquer código tenha se dado a partir de objetos ‘reais’, estes não são a condição necessária para seu funcionamento *semiótico* – ainda que no caso dos códigos cinematográficos, como veremos adiante, tais objetos sejam necessários para seu funcionamento *técnico*.

¹⁴ “Assim sendo, o fato de que uma expressão como |João tem triste| resulte inaceitável DEVE depender do código. Certamente, a prática da produção e da interpretação sínica pode tornar admissível também |João tem triste| inserindo-a num contexto que a justifique (assim como se pode produzir um contexto poético que torne semanticamente aceitável o fato de que as ideias verdes sem cor dormem furiosamente)” (ECO, 2014, p. 79, caixa alta do autor).

propriedades forma uma unidade semântica ou *semema*, o que nos permite concluir que “a representação do semema assigna a uma unidade cultural todas as propriedades que lhe são unanimemente atribuídas no âmbito de dada cultura” (ECO, 2014, p. 75). Essas propriedades abarcam *marcas denotativas* e *marcas conotativas*, sendo que o conjunto dos interpretantes de um semema é bem mais vasto que o conjunto dessas marcas semânticas codificadas¹⁵.

Falar em denotação é falar de um funtivo do sistema do conteúdo cujas propriedades nutrem marcas de aspecto ‘primário’ em relação a outras, conotativas, ‘secundárias’ – sendo estas concernentes a um código que se institui à base de um código mais fundamental. Um código conotativo pode, assim, ser definido como um *subcódigo*, uma vez que se alicerça num código-base, podendo dar a um funtivo subjacente vários níveis de conteúdo para além do nível denotativo¹⁶.

Até onde uma função sgnica, no seu processo de multiplicar conotações, pode ser regulada por mais de um código ou subcódigo, cada código insere seus próprios nós combinatórios. Falando de um tipo tão complexo de competência social como a linguagem verbal, não se deve pensar num único código, mas num sistema de códigos inter-relacionados. A este sistema de funções sgnicas pode-se igualmente chamar ‘uma língua’, embora se possa aplicar este termo também a outros tipos de códigos sem risco de licença metafórica (ECO, 2014, p. 78 – 80).

¹⁵ A representação semântica de uma dada expressão, contudo, “deve e pode conter também marcas não verbais, como direções, disposições espaciais, relações de ordem, e assim sucessivamente. O conteúdo de |cão| deve ter, entre suas marcas, também imagens de cães, assim como o conteúdo da imagem de um cão tem entre suas marcas também o conceito <<cão>> e a mesma palavra correspondente. [Esta proposta de] enciclopédia semântica [...] é naturalmente mais uma hipótese reguladora do que matéria de conhecimento individual global: *é a representação social virtual, postulando a qual se podem explicar as possibilidades de decodificação e os atos de comunicação*” (ECO, 2014, p. 192, grifo nosso). No capítulo 2 veremos isso com mais detalhes.

¹⁶ Para exemplificar: peguemos a expressão |nonsense|. Tal expressão inglesa veicula uma carga semântica de denotações pejorativas (<<disparate>>, <<absurdo>>, <<tolice>>, <<incoerência>>) muito bem representadas pelos interpretantes |sem sentido| ou |contrário ao bom senso|. Seu uso corriqueiro diz respeito ao constrangimento, à reprovação ou à repreensão de qualquer ação, circunstância ou discurso que fazem jus às marcas semânticas citadas acima. Exemplos: *His parents grounded him because of all the nonsense that was coming out of his mouth* (*Os seus pais o castigaram por causa de todas as tolices que saíam da sua boca*). Dentro de um campo semântico relativo às artes literárias ou filmicas, o <<absurdo>> denotado pela expressão é frequentemente acompanhado pelas marcas <<comicidade>> e <<recurso>>. <<Nonsense>>, desse modo, adquire uma *conotação* a definir uma maneira de fazer humor a partir de situações disparatadas ou ineptas. Os filmes ou livros que encerram este tipo de humor funcionam como interpretantes (por consequência de serem representantes) desta expressão em seu sentido de ‘gênero de comédia’. A figura 1 do apêndice I, a representar um fotograma de uma cena do filme *Kung Pow* (2002, dir. Steve Oedekerk), exemplifica um dos vários níveis de absurdo cômico que podem ser trabalhados pelo cinema nonsense.

Abordar o cinema enquanto campo comunicativo codificado, no entanto, é saber fazer as ressalvas semióticas pertinentes a tal âmbito artístico, uma vez que este possui um repertório expressivo próprio e, por consequência, diretrizes próprias de operacionalização articulatória e combinatória deste repertório. Portanto, por mais que o cinema tenha um parentesco com a literatura (COSTA, 1985, p. 27), compartilhando com ela **o uso da palavra** (através da boca das personagens; de textos, como no exemplo da carta em *Eyes Wide Shut*; ou de eventuais narradores cuja presença na trama se dá somente pela voz) e **a finalidade de contar histórias** – o que significa *descrever* personagens *em ação* –, essa ‘descrição’ deve ser colocada em termos metafóricos caso estejamos falando de uma obra fílmica¹⁷. Em um filme de ficção, ações não são descritas. São expostas. Dessa maneira, há uma diferença crucial na estruturação da ação entre esses dois ‘gêneros’ artísticos: “o romance diz ‘acontece isso e depois aquilo, etc.’, enquanto o filme coloca diante de nós uma sucessão de ‘isso + isso + isso, etc.’, [ou seja:] uma sucessão de *representações de um presente*” (ECO, 2016, p. 191, grifo do autor) codificadas cinematograficamente, com base nas quais códigos mais especializados atuam (e são condicionados): os códigos fílmicos.

Temos assim, portanto, os dois códigos principais que dão ao cinema um estatuto particular de *linguagem*: os códigos cinematográficos e os códigos fílmicos (ECO, 2013a, p. 139), que interagem e se condicionam alternadamente de tal sorte que o estudo de uns não pode prescindir do estudo dos outros. Se estes primeiros produzem justamente a base expressiva da linguagem fílmica (em cima da qual se integram conteúdos veiculados verbal e/ou sonoramente), estes últimos dizem respeito a um mapa para a construção de um discurso, pois codificam uma comunicação com base em várias diretrizes de exposição narrativa.

O plano da expressão cinematográfico (relativo mais especificamente a tudo aquilo que pode ser colocado sob o nome de ‘imagem em movimento’ ou de ‘projeções

¹⁷ A *ação*, definida como uma relação estabelecida entre uma série de eventos (ECO, 2016, p. 190 – 191), representa a condição de toda narratividade. Em *Lector in Fabula*, Eco retoma as condições propostas por Teun van Dijk, colocando a ação como a ‘ponta de lança’ da definição de narração: “uma narração é uma descrição de ações que requer para cada ação descrita *um agente* [o personagem], uma *intenção* do agente, um *estado* ou mundo possível, uma *mudança*, com a sua *causa* e o *propósito* que ela determina; a isto poderíamos acrescentar *estados mentais*, *emoções*, *circunstâncias*; mas a descrição só é relevante [para uma história, cuja estruturação se dá através de um enredo], se as ações descritas são *difíceis* e somente se o agente não tem uma *escolha óbvia* sobre o curso de ações a empreender a fim de mudar o estado que *não corresponde* aos próprios *desejos*; os eventos que se seguem a esta decisão devem ser *inesperados* e alguns deles devem parecer *inusuais* ou *estranhos*” (2011, p. 90).

temporalizadas¹⁸) é regido pela capacidade que qualquer *coisa* (objeto ou pessoa) tem de ser ‘enformada’ a partir do que o enunciador queira expor, ou veicular, em um plano expressivo ‘próprio’. Temos, assim, uma produção signica por *ratio difficilis* (já introduzida na página 23 deste capítulo), na qual o plano da expressão é criado ‘sob medida’ para determinado plano do conteúdo. Ou melhor: é motivado pela organização semântica de seu conteúdo. Representações por *ratio difficilis* “são correlatas a certos aspectos do semema correspondente, tornando-se expressões cujos traços são ao mesmo tempo traços semânticos e por consequência marcas semânticas transformadas e projetadas sobre o plano sintático¹⁹ (ECO, 2014, p. 191 – 192). Quando Eco fala em “alguns aspectos” é porque ele também está colocando dentro deste entendimento representações tais como desenhos ou pinturas. Uma cultura, ao definir seus objetos, remete-nos a alguns *códigos de reconhecimento* (idem, ibidem, p. 181) que individualizam traços pertinentes e caracterizadores deste objeto enquanto unidade cultural. “Portanto, dado um tipo de conteúdo de algum modo reconhecível, seus traços pertinentes deverão ser ‘projetados’ num certo *continuum* expressivo²⁰ por meio de algumas TRANSFORMAÇÕES” (idem, ibidem, p. 167 – 168, caixa alta do autor). No que diz respeito aos códigos cinematográficos, isso se radicaliza, pois qualquer representação cinematográfica paga um pedágio ontológico, digamos assim, às representações fotográficas (mesmo se estivermos falando do cinema digital). Assim sendo, por meio de artifícios *fotográficos*, a câmera é aquela que *tecnicamente* faz essa transcrição das propriedades visuais não só tornadas pertinentes (relativamente ao que se entende por condições culturalizadas de reconhecibilidade), mas imanentes a tudo aquilo que foi apreendido fotograficamente, constituindo, assim, o plano expressivo cinematográfico. Tal tipo de transcrição remete-nos não só ao que se sabe ou ao que se aprendeu a ver sobre um dado objeto, mas ao que veríamos se estivéssemos no lugar da câmera²¹. Daí que os

¹⁸ A experiência de assistir a um filme em uma sala de cinema (ou em casa, através de um *notebook*) é estar assistindo a uma réplica das projeções em sequência (ou uma representação sequencial das representações), fato que as deixa temporalizadas, dando-nos a “impressão de movimento” ou “impressão de realidade”, tão abordada pelos teóricos do cinema.

¹⁹ No caso do cinema, este plano sintático pode ser entendido tanto ‘microscopicamente’ (no que tange a cada um dos 24 fotogramas por segundo necessários para nos passar a ‘impressão de movimento’) como ‘macroscopicamente’ (ao nível da montagem filmica).

²⁰ No caso do cinema analógico, esse *continuum* expressivo é a película (ou suporte argêntico flexível). Quando falamos, no entanto, do cinema digital – cada vez mais onipresente tanto em termos de realização quanto de fruição –, definir esse *continuum* material se torna bem mais difícil, uma vez que o que passa pela lente da câmera não queima mais uma película para marcá-la, mas é convertido em sinal (*bits*) para em seguida gerar um arquivo digital – que é uma instância intangível, impalpável.

²¹ Ressalvas devem ser feitas àquilo que se pode obter através de um nível especial de manipulação do que é apreendido cinematograficamente. Estamos nos referindo às técnicas de manipulação por computação

códigos cinematográficos traduzem, antes de tudo, um ato de referência – *e depois* um ato de denotação. Códigos cinematográficos fazem, portanto, um testemunho referencial e denotam tudo aquilo que se faz ser assimilável – na condição de interpretantes projetados – por códigos de reconhecimento.

Tomemos o exemplo de um fotograma (fotograma 2 do apêndice I) retirado de uma sequência de *Eyes Wide Shut*. Denotativamente, temos como conteúdo: <<homem jovem dentro de um carro, vestindo o que parece ser um pesado blazer preto, ostentando um semblante sério e pensativo>>. No contexto fílmico, entra em jogo *também* uma conotatividade própria²² (ou, pelo menos, *um primeiro nível* de conotação em função do que estamos a acompanhar enquanto percurso narrativo), possibilitando-nos apreender, assim, o seguinte conteúdo: <<o médico Bill Harford em meio às consequências de uma gama de ações, tanto suas quanto de outros personagens – e em especial, nesta presentificação em questão, a de sua esposa Alice e de alguém que lhe telefonara no meio da noite>>. O telefonema foi para avisar que um paciente de Bill havia morrido e que estavam requerendo a presença deste na casa do falecido, o que fez com que o Dr. Harford pegasse um táxi e fosse até lá. Antes desta chamada, contudo, Alice havia acabado de revelar a Bill que chegou a ter vontade, por um momento, de abandoná-lo para viver um *affair* com um marinheiro com o qual havia trocado olhares durante as últimas férias – revelação que fará com que seu marido abandone a zona de conforto da rotina em função de ideias fixas, medo e raiva silenciosa. A ação de Alice se deu verbalmente, e o conteúdo veiculado através da réplica sonora de unidades combinatórias do paradigma (signos que possuem também uma representação acústica) integrou-se para injetar valores conotativos próprios ao fotograma citado acima, mas tal ação não deixou de ser construída de maneira a também ser *exposta*. O que nos permite concluir que todo conteúdo veiculado sonoro-verbalmente, por mais importante que seja para também construir um valor conotativo em relação aos códigos cinematográficos, não deixa de ser elaborado dentro de uma *estratégia visual*. Esta estratégia se dá a partir daquilo que podemos chamar

gráfica, a fazer com que um cotonete verde gigante, por exemplo – com o qual o ator teve que originalmente interagir durante a gravação de uma cena – se torne, na fase de pós-produção, um *dragão*. Contudo, uma ativação das marcas semânticas do semema <<dragão>>, relativo aos traços semânticos que esta unidade cultural ganhou para ser reconhecida como tal, não deixou de ser operacionalizada.

²² Os valores de conotatividade fílmica são atribuídos por um código “particular”, o *idioleto*, sobre o qual falaremos na sessão seguinte.

de *códigos fílmicos*, os quais nos introduzem à representação de um “mundo possível”²³ (ECO, 2011, 2010b).

A notar que por mais que tenha sido assinalada, no começo deste capítulo, uma decodificação denotativa do conteúdo veiculado por aquela seleta cena – ao sabor de uma suposta falta de conhecimento a respeito de tudo que envolve o contexto fílmico de *Eyes Wide Shut* –, uma decodificação fílmica não deixou de se fazer minimamente presente. Afinal, os códigos fílmicos revelam uma operacionalidade do material codificado cinematograficamente – e isso se fez perceptível, por exemplo, ao longo das mudanças de ‘pontos de vista’ permitidas pelo processo de montagem (o que já nos permitiram realizar pequenas inferências dentro daquele ‘mini-contexto’ de pouco mais de três minutos). Sem contar o veiculante musical operacionalizado em sincronia com a cena – e mesmo que este diga respeito a um repertório expressivo fora da competência dos códigos fílmicos, músicas podem ditar o ritmo dos cortes e do sentido a ser reforçado (ou totalmente introduzido) ao plano do conteúdo em projeção.

Filmes narrativos de ficção, portanto, operacionam uma manipulação do plano da expressão em favor de uma história posta em exposição discursiva, desenvolvendo, desse modo, uma SUPERFUNÇÃO SÍGNICA (ECO, 2014, p. 230) que relaciona uma bateria de correlações de conteúdo – coordenando, admitindo e muitas vezes estimulando outras

²³ Um filme de ficção (que é o que nos interessa nesta dissertação) não ‘reproduz a realidade’, mas produz uma história com base em elementos referenciais expositivos que encontramos no “mundo real”, podendo criar suas próprias regras de verossimilhança para este “mundo possível” – o que permite, por exemplo, que vacas saibam e consigam lutar *kung fu* com humanos, tal como no filme *Kung Pow*. Contudo, por mais fantástico que seja um filme, ele se calca em um fundo de representação da realidade, do “mundo real”, proporcionado pelo testemunho fotográfico a repousar em qualquer plano cinematográfico (METZ, 1972, p. 94). Assim sendo, podemos concluir que os “mundos possíveis” são uma espécie de ‘parasitas’ do “mundo real”, ainda que aqueles não deixem de operacionalizar algum nível de *mentira* em relação a este – sem que isso signifique necessariamente que não queiram afirmar algo de verdadeiro para além da verdade literal. No que tange aos filmes “baseados em fatos reais” (sic), mesmo estes não deixam de reorganizar a exposição destes fatos dentro de uma linguagem fílmica, circunscrevendo a ‘narração’ com estratégias de vários tipos, ‘ficcionalizando’, desse modo, estes fatos do “mundo real”. (A palavra [ficção] vem do latim [fictione] que, por sua vez, é uma declinação de [fingere] que está para <<fingir>>, <<modelar>>, <<inventar>>). Podemos arriscar uma hipótese e afirmar **a grosso modo** que em um filme de ficção, *a função referencial está a serviço de uma função estética*. Ao contrário de um documentário, por exemplo, no qual *a função estética estaria, grosso modo também, a serviço de uma função referencial* – mas ainda assim poderíamos usar o ‘formato’ de documentário para mentir, como no caso dos falsos documentários, os *mocumentários*. Como exemplo deste ‘gênero’, temos *This is Spinal Tap!* (*Isto é Spinal Tap*, 1984, dir. Rob Reiner), e *What We Do In The Shadows* (*O que fazemos nas sombras*, 2014, dir. Taika Waititi e Jemaine Clement). Não queremos, contudo, exaurir esta discussão dentro dos limites desta dissertação, já que as ponderações sobre os limites entre ficção e documentário não são discussões fáceis. Afinal, não podemos desconsiderar o fato de que nem o antropólogo Robert Flaherty, diretor do famoso documentário *Nanook of the North* (*Nanook, o Esquimó*, 1922), um documentário ‘sério’, esteve isento de pedir para que Nanook e sua família refizessem algumas ações para que fossem representadas diante das câmeras como sendo ‘espontâneas’.

correlações a nos revelar outros níveis de conteúdo. Ou, se se preferir, níveis de interpretabilidade (no sentido cabível às ações de um intérprete), coordenadas por um *idioleto estético*.

1.2) Dos códigos fílmicos ao *idioleto*

Decorridos mais de cem anos desde o período conhecido como “primeiro cinema”²⁴ – de 1895 a 1915 –, faz-se necessário constatar que tal ‘gênero’ artístico encontra-se já consolidado enquanto linguagem codificada, integrando um sistema *próprio* de expectativas e diretrizes, de convenções, de opções técnicas e/ou formais devidamente dicionarizados²⁵, concernentes ao tratamento da configuração das projeções e dos sons – fenômeno franqueado pelo desenvolvimento e imposição econômica do cinema narrativo clássico, como pontua Ismail Xavier (1983, p. 11). É este *trato* que justamente caracteriza o cinema como um âmbito específico de manipulação *estética* de seus elementos expressivos, definidos e trabalhados historicamente – desde a época do cinema mudo, filmado e exibido em película, passando pelo advento do som (musical, verbal, etc.) e pela revolução digital –, provocando (e sendo provocados por) um remanejamento do conteúdo cinematográfico em prol da enunciação de uma história (história definida como o primeiro nível deste conteúdo veiculado pelo cinema narrativo). Isso nos remete ao processo natural de qualquer âmbito de incursões estéticas (estejam elas dentro ou não do escopo da “grande arte” ou de um maior ou menor compromisso com uma lógica de mercado – afinal, cinema também é indústria), no qual os fenômenos tidos como ‘inventivos’ ou de ‘inspiração’, como o “vertigo effect” de Alfred Hitchcock ou a “hip-hop montage” do Darren Aronofsky (só para citar dois), tendo alcançado certo grau de reconhecimento positivo numa dada comunidade cultural (no caso, as da crítica e realização cinematográficas), não estão isentos de produzirem imitação, maneirismo, jogos de influências mais ou menos explícitas e conscientes, consuetude (estilística, técnica, etc.), enfim, novas convenções. Dão-se, assim, novos processos de catalogação,

²⁴ Tal período foi definido como tal por Flávia Cesarino Costa através de um texto presente no livro *História Mundial do Cinema* (livro organizado por Fernando Mascarello). Segundo a autora, a expressão “transformação constante” definiria muito bem esses primeiros 20 anos do cinema, o qual nasceu sem um código próprio e misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica e o teatro popular. “Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950, esse primeiro cinema testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (2010, p. 17).

²⁵ Dentre os vários empreendimentos voltados a operacionalizar níveis de dicionarização do capital cultural relativo à produção de um filme, temos como exemplo *Os cinco Cs da cinematografia* e *Gramática do Cinema*, a constarem na bibliografia.

incrementando as opções já ofertadas pelos códigos fílmicos e possibilitando, assim, mais diretrizes a qualquer planejamento de discurso dentro do cinema, seja para se desviar ou não de certas normas estabelecidas (desvios que, ao longo do tempo, podem ser codificados também como normas estilísticas, como nos ensina toda a História da arte e da cultura)²⁶.

Dentro do arcabouço teórico-semiótico de Umberto Eco, o fenômeno da *esteticidade*, que funda o estatuto artístico (concebido, aqui, a partir de um sentido *lato*) dentro dos empreendimentos comunicativos, é identificado e definido tendo como base um resgate da teoria das funções da linguagem proposta pelo linguista Roman Jakobson (1896 – 1982), cuja incumbência está em pontuar os modos com os quais nós fazemos funcionar a comunicação²⁷. Para além daquelas circunstâncias presencialmente intersubjetivas, regidas segundo uma dialética entre a espontaneidade e a premeditação a exigir respostas imediatas do interlocutor – como perguntar a um transeunte da calçada onde fica determinado endereço ou conversar pessoalmente com a orientadora de mestrado a respeito do que deve ou não ser colocado em uma dissertação –, concernentes a um tratamento mais referencial ou fático da linguagem, há aquelas circunstâncias, entretanto, em que nos vemos diante de uma enunciação de preocupações estéticas (ou poéticas), cujas peculiaridades carregam também um acentuado desdobramento metalinguístico (afora o fato não raro de que o emissor nunca está fisicamente presente²⁸). Metalinguístico pois *auto-reflexivo*, uma vez que tais enunciações atraem a atenção

²⁶ A resenha crítica de Adrian Martin sobre o filme *Acossado* (*A Bout de Souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, inclusa no compêndio *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer* (2013, p. 370), nos apresenta uma oportuna ‘ilustração’ a respeito da restituição do desvio estético às convenções estilísticas ao discutir sobre a ‘herança’ desta obra para a posteridade: “O que resta de *Acossado* nos dias de hoje? O que ele comunica a uma plateia contemporânea e jovem – quando *jump cuts* aparecem em quase todo comercial de tevê [...]; quando ‘comédias de costumes’ contrapondo americanos e europeus são lugar-comum; e quando é mais provável que a mistura de um enredo solto envolvendo crimes e gângsteres, uma atitude ‘esperta’ e um apanhado moderno de citações da alta e baixa cultura seja atribuída a Quentin Tarantino do que a seu verdadeiro predecessor, Jean-Luc Godard?”

²⁷ Eco (2013a, p. 52), ao expor de maneira sintética as seis funções da linguagem de Jakobson, as ordena e resume da seguinte maneira: a) *referencial*: “a mensagem tenciona denotar coisas reais (inclusive realidades culturais)”; b) *emotiva*: “a mensagem visa a suscitar reações emocionais”; c) *imperativa*: “a mensagem representa uma ordem”; d) *fática ou de contacto*: “a mensagem finge expressar ou suscitar emoções, mas na verdade pretende unicamente verificar e confirmar o contacto entre os dois interlocutores”; e) *metalinguística*: “a mensagem elege para seu objeto outra mensagem”; f) *poética ou estética* – sobre a qual discutiremos com mais detalhes neste capítulo. É importante ressaltar que estas funções não raramente vêm inter-relacionadas em uma mesma mensagem, embora uma delas sempre predomine.

²⁸ Claro que isso não é exclusividade dos textos estéticos, uma vez que esta situação abarca todos os textos “concebidos para uma audiência bastante vasta [...], [nos quais] o Emissor e o Destinatário acham-se presentes não tanto como polos do ato da enunciação, mas como *papéis actanciais* do enunciado”, como nos ressalta Eco (2011, p. 44, grifo do autor) através da teoria jakobsoniana. A respeito destes papéis falaremos mais adiante, dando ênfase a como esses papéis estão dispostos num texto de caráter estético.

sobretudo para a forma como foram organizadas, manipuladas (manipulação traduzida semioticamente como *ambiguidade*²⁹), em contraponto ao que se poderia esperar, em termos práticos, funcionais, do uso de determinado código³⁰. Auto-reflexiva pois reclama condições de assimilação (seja por reconhecimento ou por autoaprendizagem) do *código próprio* – cunhado por Eco (2013a, 2014) como *idioleto* – posto em formação através desta operação de atualização das potencialidades do código ‘de base’ – no caso, os códigos cinematográficos, que codificam a “reprodutibilidade” (todas as aspás do mundo) da realidade por meio de aparelhos próprios, como vimos na sessão anterior deste capítulo. Textos de função estética predominante evidenciam, portanto, um tratamento particular do plano expressivo, pondo em circulação uma radical reformulação do conteúdo em concomitância aos próprios mecanismos de apreensão (decodificação) deste conteúdo. O idioleto é, portanto, um tipo de código que se faz apreensível dentro de uma solidariedade contextual, sendo instituído ao mesmo tempo em que o produto de sua arregimentação é recepcionado. É um código ‘particular’ a um “retículo de *atos locutivos*, ou *comunicativos*, que objetivam solicitar respostas originais” (ECO, 2014, p. 222) – retículo também conhecido como ‘obra de arte’.

Esta operação estética de manipulação e articulação do plano expressivo a partir do que se quer obter enquanto conteúdo reflete-se, de certa forma, nos códigos que servem de base para essa operação, provocando um processo de *mutação de código* (ECO, 2014, p. 222). No tocante ao cinema narrativo de ficção, tal mutação está a serviço daquilo posto como contexto através de um enredo projetado audiovisualmente e diz respeito ao contraponto entre a *denotação cinematográfica* e a *conotação fílmica*, também já introduzidas na sessão passada. Esta projeção de específica articulação expressiva, melhor conhecida como “filme”, permite-se ser entendida também como aquilo que Eco (2011, p. 55) define enquanto “manifestação linear do texto”, uma vez que, como o próprio autor pontuou,

²⁹ “Existem, neste sentido, mensagens totalmente ambíguas (como |wxdsrtb mu|), que violam tanto as regras fonológicas quanto as lexicais; mensagens ambíguas do ponto de vista sintático (|João é quando|) e mensagens ambíguas do ponto de vista semântico (|o quebra-nozes se pôs a dançar|), mas é óbvio que nem todos os tipos de ambiguidade produzem efeito estético, e que existem numerosos estados intermediários (por exemplo, as palavras |baleneone| e |lontanlantema|, usadas na primeira tradução italiana da *Anna Livia Plurabelle* de Joyce) que são, por certo, lexicalmente ‘ambíguos’, mas muito menos que |wxdsrtb mu|” (ECO, 2014, p. 223).

³⁰ Como afirma Christian Metz: “o filme, como a linguagem verbal, é suscetível de ser usado apenas como veículo, sem qualquer preocupação artística, reinando sozinha a designação (= denotação). Por isso, a arte do cinema [...] será elevada de um grau” (METZ, 1977, p. 94).

o conceito semiótico de texto é o mais amplo do que aquele meramente linguístico, e as propostas teóricas, que apresento, aspiram, com os oportunos ajustamentos, tornar-se aplicáveis também a textos não literários e não-verbais. Permanece aberto, por isso, o problema da cooperação interpretativa na pintura, no cinema, no teatro” (idem, *ibidem*, p. XIV).

Se tanto o cinema como a pintura, a literatura ou o teatro fundaram-se enquanto âmbitos de construções idioletais – dadas as devidas especificidades³¹ de como isso se deu ao longo da história relativa a cada qual –, podemos concluir que, no caso da sétima arte – cuja vocação estética se encontra plenamente ancorada no âmbito do discurso narrativo³² –, os códigos fílmicos, com sua reserva própria de competência a respeito da operacionalização daquilo codificado cinematograficamente, nada mais são do que um mapa de diretrizes idioletais. Constituem-se, dessa maneira, como um paradigma³³ dos modos de enquadramento (angulação e altura da câmera; distância dos elementos visuais em relação à câmera); de direcionamento da continuidade, do corte e montagem dos planos³⁴ (definidos como um ponto de visualidade cujo tempo de duração é estabelecido entre dois cortes); de composição imagética (entendida enquanto disposição de elementos visuais, sejam móveis ou estáticos, a compor uma determinada *mise-em-scène*); dos tipos de movimentação de câmera – tudo, enfim, a serviço de um *modus operandi* estético cujas diretrizes estão codificadas, permitindo-nos identificá-las por meio de uma terminologia devidamente catalogada. Por exemplo, antes de determinado corte entre dois planos no filme *The Shining* (*O Iluminado*, 1980) – corte que funda uma última alternância entre duas cenas específicas –, temos um *meio primeiro plano* frontal do personagem Jack (*fotograma 3 do apêndice I*) dentro do Hotel Overlook enquanto observa (com um semblante dubio) uma representação em maquete de um labirinto que deveras existe e

³¹ Afirmamos isso por mais que saibamos que o nascimento da pintura ou da poesia, por exemplo, não seja tão identificável no curso do tempo quanto o cinema, âmbito por meio do qual “assiste-se pela primeira vez na história à eclosão de uma arte, desde sua invenção até à sua maturidade, da qual possuímos todos os marcos (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 16).

³² É bom ressaltar que existe um filão de filmes ‘não narrativos’ (que nutrem atualmente um apelo *underground*), como os curtas-metragens abstratos e pioneiros de Oskar Fischinger – estes os quais foram feitos em sua maioria entre as décadas de 1920 e 1930 –, interessados mais em oferecer única e exclusivamente *sensações* do que em contar histórias.

³³ Um paradigma ‘frouxo’ se comparado àquele relacionado à linguagem verbal, obviamente. Tal ressalva se deixa evidenciar ainda mais, por exemplo, diante dos processos de composição imagética, mais dados, segundo Joseph Mascelli, às “preferências artísticas, percepção emocional, gostos pessoais [...], embora certos fatores matemáticos e geométricos ajudem [na elaboração da composição]” (MASCELLI, 2010, p. 229). De qualquer jeito, estes processos fazem parte de um paradigma relativo ao que cada realizador *deve ter em mente* ao empreender uma produção fílmica. Este paradigma enumera, assim, quais devem ser as preocupações, por assim dizermos, de um realizador fílmico.

³⁴ Não confundir com aquilo que foi definido como fúntivos. O plano, neste caso, está associado aos tipos de enquadramentos, e é uma palavra que tem sua própria significação na “taxonomia” fílmica.

que fica ao lado do referido hotel. Um corte nos leva a uma aproximação em *primeiríssimo plano* do semblante de Jack (*fotograma 4*), estando este em uma leve *angulação de 45°* em relação à câmera, ainda a observar a maquete (que, em razão do novo enquadramento, ficou fora de *campo*). Um outro corte é acionado em seguida, mas dessa vez levando-nos a um *grande plano geral* (em completo *plongée* e com um *zoom in* em operação) do imenso Overlook Maze, o real labirinto (*fotograma 5*), dentro do qual os personagens Wendy e Danny (respectivamente esposa e filho de Jack), estão brincando e passeando desde *seis planos atrás*. O plano em *plongée* do labirinto é tão aberto que nos dá a impressão de que Wendy e Danny estão passeando *na maquete*, e que Jack está, na verdade, *vigiando-os* – permissividade de interpretação que reforça as isotopias relativas à associação de Jack com a figura do Minotauro, identificação que Michel Ciment (2013, p. 108 – 109) faz em determinado momento de sua “leitura” a respeito do filme³⁵. Outro exemplo: ainda em *The Shining*, se analisarmos o discurso escolhido para expor o diálogo entre as personagens Danny e Dick Halloran na cozinha do hotel, nos depararemos com a aplicação do tradicional³⁶ *campo / contracampo* (*fotograma 6 e 7*), entremeado por alguns planos nos quais os dois personagens aparecem dentro de um mesmo enquadramento, como aqueles em que Dick encontra-se bem mais próximo à câmera, de lado, e Dany levemente mais afastado e posicionado mais frontalmente em relação ao ponto de vista exposto ao espectador (*fotograma 8*). Aquilo que mais ressalta³⁷,

³⁵ A *isotopia* é, a priori, uma categoria de autoria de Algirdas J. Greimas e, segundo as considerações de Eco (2011, p. 75), trata-se de um termo que cobre diversos fenômenos semióticos que permitem uma coerência de um percurso de leitura com base em um conjunto de redundâncias textuais (ou fílmicas, se se admite que um filme possui sua própria ‘tessitura’).

³⁶ Já que qualquer pretensão de originalidade, de unicidade, pressupõe (ou ao menos deveria pressupor) o reconhecimento de uma tradição (ou das tradições), de uma evolução das formas artísticas (CIMENT, 2013, p. 51), os próprios códigos fílmicos são, por excelência, os códigos ‘de base’ para qualquer incursão de desvio em relação às convenções de manipulação e articulação expressiva dentro do cinema. Podemos, por exemplo, expor uma conversa entre dois personagens de maneira a subverter a aplicação do *campo / contracampo*, diretriz que propicia um tipo de planificação e montagem totalmente estabelecido como consuetudinário em qualquer sequência de diálogo após a introdução do cinema verbalmente sonoro (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 360). Dado uma estratégia a respeito do que se planeja veicular como conteúdo em dado contexto, podemos fazer com que os momentos de interlocução de cada um dos dois personagens envolvidos na conversa não sejam enquadrados, mas somente os momentos alternados em que cada um assume o papel de ouvinte. Dessa maneira, assim que um dos personagens tomar a vez da fala, ele sai automaticamente do enquadramento, dando lugar ao antigo interlocutor – e assim sucessivamente, tornando a voz um elemento sempre em *off* (e não *over*, pois ela ainda será *diegética*). Eis um exemplo nosso para exemplificar a diferença entre “criatividade regida pelas regras” e “criatividade modificadora das regras”, termos usados por Eco em *As formas do conteúdo* (2010, p. 78).

³⁷ Ciment (2013, p. 104) nos dá um exemplo do que o filme nos possibilita a fazer enquanto correlações interpretativas a partir do que é veiculado como conteúdo conotativo ‘mais evidente’ em meio a outras isotopias. Esse diálogo entre uma criança e um negro, ambos dotados de capacidades sobrenaturais, “como também alguns elementos topográficos (o hotel foi construído sobre um antigo cemitério indígena), relacionam as provas dos personagens à magia, ao animismo, concepção do mundo que povoa o universo

neste último caso, é o conteúdo veiculado através do que é *emitido verbalmente* tanto por Dick quanto por Danny, a compor um importante bloco que prepara o expectador para o que virá ao longo do enredo. É a partir deste diálogo, por exemplo, que somos introduzidos ao quarto 237 e que ficamos sabendo o significado do título do filme – e que o próprio *Hotel Overlock* é também uma espécie de *shining*.

Conclui-se, dessa forma, que a construção discursiva de um todo fílmico faz parte de uma estratégia desenvolvida pelo emissor tendo em vista aquilo que podemos inferir como o que foi planejado para ser veiculado enquanto peças de conteúdo do enredo, cujo somatório está diretamente relacionado às outras correlações de conteúdo que um filme permite e/ou estimula³⁸. Daí porque em Eco o idioleto é perfeitamente identificável com essa noção de “estratégia textual” (que chamaremos, para os devidos fins desta dissertação, de *estratégia fílmica*) – e o próprio semioticista italiano permite essa identificação ao afirmar que tal estratégia é “a re-tradução mais articulada da noção de idioleto” (idem, 2012, p. 99).

O idioleto pode também nos remeter (ainda que de maneira incompleta) à noção de *estilo*, mas este termo, tal como nos aponta Eco (1994, p. 21), diz muito e pouco, pois associa-se a um processo pessoal fechado. Em *O grau zero da escrita* Roland Barthes dirá uma “forma sem nenhuma destinação clara, [...] uma porção privada do ritual” (1971, p. 21). Uma definição mais completa de idioleto preocupa-se, assim, em enquadrá-lo enquanto estratégia de recepção enunciativa, a nos fazer pressupor determinada oferta (ou intencionalidade) de fruição artística por parte daquele enunciador que intuímos enquanto *autor-modelo* (ECO, 2011, p. 45). Daí que a estratégia fílmica está diretamente relacionada ao tipo de espectador requerido por cada tipo de filme: o *espectador-modelo*³⁹, que não deve ser confundido com o espectador empírico. O espectador

de espíritos. A criança [...] está mais próxima dessas atividades psíquicas que caracterizam a humanidade em um estágio anterior [àquilo que os antropólogos evolucionistas do séc. XIX chamariam deturpadamente de ‘civilização’]”. Podemos, inclusive, ‘brincar’ com o fato de que o *cozinheiro* do Overlook, Dick Halloran, seja justamente aquele único capaz de lidar com Tony – um garotinho que, segundo Danny, se esconde na *boca e no estômago* deste (e que está diretamente relacionado aos poderes da criança). A cena do diálogo, onde Danny reluta em falar sobre Tony, mas acaba revelando detalhes importantes, se dá, inclusive, na cozinha do hotel. O filme, enquanto texto, permite essa pequena ‘brincadeira’ interpretativa.

³⁸ Nem tudo é operacionalizado em um filme de forma a atender a somente estimulações de ordem intelectual. Devemo-nos lembrar que há também em jogo a esquematização de um âmbito de emoções posto em mira enquanto oferta e efeito. Falar a respeito deste âmbito é falar de uma *emoção estética* (ECO, 2016, p. 163) correlacionada a uma série de artifícios levados a cabo enquanto estratégias de *impacto*. Temos que levar em consideração também, entretanto, que toda resposta emotiva evoca um *background* intelectual, algum nível de decodificação semântica, o que faz com que o sensível e o inteligível, enquanto âmbitos do “ser-consciente”, imponham-se como difíceis de serem trabalhados como isolados um do outro

³⁹Dentro do *corpus* bibliográfico de Umberto Eco, a conceito relativo a este termo atende originalmente pelo nome de *leitor-modelo*. Devido aos propósitos concernentes a esta dissertação (às voltas com uma

empírico é este que vos fala, neste momento, através deste texto (e que se refere a si mesmo na terceira pessoa do plural por motivos de ‘academicismo’); são vocês que estão lendo este capítulo; a banca de defesa desta dissertação de mestrado – todos nós quando nos submetemos a assistir a algum filme. Os espectadores empíricos podem recepcionar o que estão assistindo de várias formas, “e não existe lei que determine como devem recepcionar, porque em geral utilizam o filme como um receptáculo de suas próprias paixões⁴⁰, as quais podem ser exteriores ao filme ou provocadas pelo próprio filme” (ECO, 1994, p. 14). O espectador-modelo encarna, por outro lado, uma espécie de tipo ideal de espectador que o filme não só prevê como *colaborador*, mas que ainda procura criar, formar (idem, ibidem, p. 15). O autor-modelo também não deve ser confundido com o autor empírico (que, no caso dos filmes, são frequentemente associados ao diretor), mas sim identificado com uma operação enunciativa fílmica a revelar uma hipótese de espectador-modelo por parte do autor empírico⁴¹. Em outras palavras: o autor-modelo é *a própria estratégia fílmica* que delimita um corpo de “instruções” dadas ao longo da experiência receptiva, deduzidas e/ou abduzidas com base em uma imagem-tipo construída por meio do que se verificou anteriormente como ato de enunciação e presente filmicamente como enunciado⁴². Querer saber que tipo de espectador determinado filme

abordagem semiótica do cinema), adaptamos esta categoria para *espectador-modelo*, preservando tanto o rigor do significado original veiculado como suas condições de uso. A partir de agora, toda vez que citarmos algum trecho do semioticista italiano onde o termo “leitor-modelo” aparece, associado ou não a termos como “texto” ou “ler”, faremos a troca respectivamente para “espectador-modelo”, “filme” e “recepcionar”.

⁴⁰ Isso diz respeito, por exemplo, a algumas interpretações expostas no documentário *Room 237 (O Labirinto de Kubrick)*, 2012, dir. Rodney Ascher), já que “nem sempre se pode distinguir tão claramente o autor-modelo e com frequência o leitor empírico tende a ofuscá-lo com notícias que já possui a respeito do autor empírico enquanto sujeito da enunciação” (ECO, 2011, p. 46). Sobre essas interpretações desenvolvidas no documentário, traçaremos alguns comentários ao discorrermos no capítulo 3 sobre a *intentio lectoris, intentio auctoris e intentio operis*.

⁴¹ Como nos diz Arlindo Machado (2007, p. 19) por meio de uma citação indireta de Edward Branigan: “[...] sempre tendemos, por força de determinações históricas, a imaginar o sujeito [da enunciação, ou o autor-modelo, usando nossa categoria umbertiana] como *alguém*, no sentido de *uma pessoa*, em vez de uma atividade ou uma função simbólica” dentro do ‘texto’ fílmico. Por mais que devamos ter em mente que todo filme pressupõe o trabalho de um profissional de ‘carne e osso’ – que pode ser um diretor-autor ou um *metteur en scène* (WOLLEN, 1979, p. 80) – a dirigir uma equipe de pré-produção, de filmagem e de pós-produção e a estabelecer um jogo de influência com os financiadores do filme (os produtores), nós estamos interessados no filme como idioleto-código, como ponto de partida para uma série de escolhas interpretativas possíveis de acordo com todos aqueles parâmetros identificáveis enquanto *estratégia fílmica*. Em outras palavras: estamos interessados no que Kubrick-modelo pode nos ‘dizer’ através de suas obras.

⁴² Tal como Umberto Eco nos ressalva (1994, p. 23), o “autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até no mais pífio dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas”. É o caso também, por exemplo, daquelas produções cinematográficas bem mais convites com aquilo que seus realizadores sabem – *ou pensam saber* – a respeito do que os espectadores já sabem, já desejam, querem ou não querem fruir. São filmes acentuadamente mais preocupados com uma perspectiva de mercado, em querer lotar as salas de cinema, que “fixam com perspicácia sociológica e com brilhante mediedade estatística o seu espectador-modelo”

deseja que nos tornemos e como o autor-modelo faz para guiar seus espectadores significa estar apto a desenvolver um grau de envolvimento receptivo cinematográfico bem maior do que apenas querer saber como a história do filme vai terminar.

Se “todo texto quer alguém que o ajude a funcionar” (ECO, 2011, p. 37), uma vez que postula a cooperação, a colaboração do receptor como condição própria de sua atualização, podemos concluir que todo filme, encarado também como texto (mais especificamente um texto estético), não deixa de ser um “mecanismo preguiçoso” (idem, ibidem, p. 11). No que tange ao cinema narrativo, empenhado em construir um mundo que inclui uma multiplicidade de situações e de personagens, essa “preguiça” se evidencia no fato de ser impossível filme algum poder dizer tudo a respeito desse mundo – sob pena de não poder terminar jamais se tiver que dizer tudo que o receptor deve compreender a respeito da história⁴³. Ao espectador cabe a tarefa, portanto, de preencher determinada série de lacunas, a fazer parte do trabalho do filme⁴⁴. De preencher aquilo relativo ao *não-dito*, àquilo “não manifestado em superfície, a nível de expressão; mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo” (idem, ibidem, p. 36). O *não-dito* e o *já-dito* são, assim, elementos que a estratégia textual contrabalança em prol de um maior ou menor nível de operacionalização da vocação “preguiçosa” de qualquer texto. No cinema, o *já-dito* se faz, por exemplo, nas falas dos personagens; na voz *over* de um possível narrador (que pode ser um narrador-personagem, como no caso de *Clockwork Orange* [*Laranja Mecânica*, 1971] ou um narrador-observador, como no caso de *Barry Lyndon* [Barry Lyndon, 1975]) e, principalmente, o *já-dito* faz-se enquanto uma ‘voz silenciosa’ a nos dizer, através da câmera, “veja isso! E agora veja isso e isso” – instância através da qual a ‘voz’ do autor-modelo permite ser percebida mais diretamente⁴⁵. ‘Dizer’ algo por meio do que é posto a ser visualmente recepcionado pode

(ECO, 2011, p. 41), fazendo com que tudo ali exposto enquanto circulação de conteúdo e de efeito seja previsivelmente entendido e estimulado pelo / no espectador previsto para aquela recepção. Um caso exemplificativo desse posicionamento ‘didático’ diante do público-alvo diz respeito aos produtores de *Blade Runner* (*Blade Runner – o caçador de andróides*, 1982, dir. Ridley Scott). Na época do lançamento do longa-metragem, estes acharam que o filme carecia de ‘explicações’ e trataram de contratar o roteirista Roland Kibbee para escrever uma narração em voz *over* para o personagem do ator Harrison Ford.

⁴³ Ou sob pena de ser julgada como insuportavelmente didática. Afinal, “o segredo de aborrecer é dizer tudo” (VOLTARE apud CIMENT, 2013, p. 345). Ou, pelo menos no nosso caso, *querer* dizer tudo.

⁴⁴ Dos tipos de texto que menos podem se dar ao luxo de querer investir nessa ‘preguiça’, seja por uma preocupação formal e/ou didática (aliadas ou não a uma dada circunstância de repressividade) que os compele a lançar mão de especificações ulteriores, ressalvas ou certos tipos de redundâncias, os textos científicos (ou de caráter acadêmico, melhor dizendo) são um bom exemplo. Esta quadragésima quarta nota de rodapé (incluindo todas as outras que ainda virão), por exemplo, não nos deixa mentir.

⁴⁵ O autor-modelo é o verdadeiro ‘narrador’ de cada filme. É aquela ‘testemunha invisível’ pelos ‘olhos’ da qual vemos o que é exposto em cada enquadramento. É ele, em última instância, que ‘conta’ a história a

provocar níveis de sugestibilidade mais ou menos explícitos a respeito do que o autor-modelo quis que ficássemos sabendo sobre a história. Em *O Grande Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998), dos irmãos Coen (para citar trabalhos de outros diretores), o autor-modelo, em avançados pontos de desdobramento das situações narradas, faz questão de evidenciar (por meio de dois *planos*, cada um pertencente a uma cena diferente) que o suposto dedo da personagem Bunny foi falseado: que nunca cortaram o dedo dela e que, na verdade, enviaram o dedo mindinho do pé esquerdo de outro personagem como sendo o de Bunny. Neste caso, o autor-modelo preocupou-se em não deixar essa questão (se o dedo era ou não dela) em *aberto*. Há situações expositivas, contudo, que podem requerer um esforço abduutivo tão grande (ou até maior) quanto aquele acionado diante de situações de não-dito, em razão de um investimento – por parte da estratégia fílmica – na densidade de ambiguidade que determinada configuração expressiva pode suportar em ordenação aos blocos de correlação de conteúdo veiculados narrativamente dentro do contexto fílmico⁴⁶. Promove-se, dessa maneira, uma condescendência ainda maior para com o trabalho cooperativo do destinatário a requerer (e também a intentar formar, criar) outros tipos de espectador-modelo, aptos a participarem de outro tipo de ‘jogo’. É o caso, por exemplo, da cena final do filme *2001 – A Space Odyssey* (*2001 – Uma Odisseia no Espaço*, 1968).

Conclui-se, portanto, que todo filme outra coisa não é do que a estratégia que constitui o universo das suas interpretações legítimas – universo a ofertar não só pertinências, mas relações contextuais entre tais pertinências. O idioleto, regra que coordena as manipulações da linguagem, funda um sistema de relações internas que atualiza certas ligações possíveis e narcotiza outras, e uma análise de um idioleto deve mostrar a estratégia acionada pela obra como matriz de pertinências possíveis. É o que faremos no capítulo seguinte, porém não de maneira a empreendermos uma aproximação ao idioleto *inteiro* de cada obra da filmografia de Kubrick – o que seria deveras exaustivo e nunca completamente resolvido, dado que a análise de um idioleto é “destinada a aprofundar-se de leitura em leitura, assumindo o processo interpretativo o aspecto de uma *aproximação infinita*” (ECO, 2014, p. 231). Por mais que o idioleto seja tratado, *a priori*,

partir do que ele quer que nós vejamos em cada plano fílmico. Sobre isso, ver também MACHADO (2007, p. 9 – 30).

⁴⁶ Daí que todo empreendimento interpretativo deve intentar formar um *sistema* (como veremos com mais detalhes no capítulo 3), a se preocupar **não** em querer atualizar as supostas “intenções do sujeito empírico da enunciação, mas as intenções virtualmente contidas no enunciado” (ECO, 2011, p. 46).

como algo específico a cada obra (no nosso caso, a cada filme), é permissivo abordá-lo como uma instância reguladora que subsiste ao conjunto da obra de determinado autor empírico. A rigor, Eco (2014, p. 230) nos fala sobre um IDIOLETO DE CORPUS e sobre um IDIOLETO DE CORRENTE / DE PERÍODO HISTÓRICO. O primeiro é o resultado de uma abstração crítica (ou de uma média estatística) e representa a aplicação, por parte do autor, de uma mesma regra *em cada uma* de suas obras (ou pelo menos em uma parcela do conjunto de suas obras). Aqui, sim, a identificação do idioleto com um *estilo* faz-se mais pertinente, o que demonstra o quanto este conceito consegue ser de difícil apreensão⁴⁷. O segundo diz respeito ao resultado de um processo de influências (mais ou menos explícitos, mais ou menos conscientes) que um idioleto específico pode desencadear em relação ao desenvolvimento de qualquer outra obra, uma vez que, em dado período histórico, um “idioleto estético produz ‘encastamentos’ de regras de hipercodificação (um certo tipo de *calembours* já não é hoje considerado como desvio do inglês, mas como puro ‘Finnegarian’ ...)” (idem, ibidem, p. 231). A hipercodificação, segundo Eco (2012, p. 123), procede de códigos existentes a códigos específicos, a subcódigos mais analíticos. “[...] com base numa regra anterior, [se propõe] uma regra aditiva para uma aplicação extremamente particular da regra geral” (idem, ibidem, p. 121). É uma operação dedutiva, ao contrário da hipocodificação, abdutiva, que “procede de códigos inexistentes (ou ignorados) a códigos potenciais [...]” (idem, ibidem, p. 123). Sendo assim, estamos propondo um idioleto kubrickiano *hipocodificado*, formado a partir do cruzamento intertextual (ou intersemiótico) entre os 13 filmes que compõem o conjunto da obra do Kubrick empírico, cada qual a encerrar um idioleto individual. Por estarmos lidando com a conjectura de um idioleto, convém frisar que ainda estaremos trabalhando com pertinências e com a relação contextual entre cada pertinência – pois, no nosso caso, a correlação entre estas pertinências de cada obra só permite ser acionada em razão do contexto que cada filme oferece. Portanto, nos empenharemos em demonstrar não um idioleto de corpus, mas um idioleto no corpus deste diretor, a fundar *uma reserva*

⁴⁷ De fato, Eco procura sempre contornar este conceito sem querer limitá-lo em demasia. “A individuação crítica de um idioleto estético não é tão fácil como a sua postulação teórica [...]. [No que tange] aos idioletos de corpus ou de período, não se trata senão de esquemas muito gerais que devem ser incorporados em novas substâncias. A diferença entre tal esquema e uma obra concreta é a mesma que existe entre um código e suas possíveis mensagens; o *idioleto de corpus* é assim uma espécie de receita do tipo ‘para fazer uma obra definível como barroca é preciso recorrer aos seguintes artificios...’. Em suma, mesmo quando um idioleto de obra seja identificado ao máximo grau, permanecem infinitos matizes, *ao nível da pertinentização dos níveis do continuum expressivo, que nunca serão completamente resolvidos, porque muitas vezes nem o autor está consciente deles* (ECO, 2014, p. 231, grifo nosso).

específica de correlações de conteúdo entre seus filmes. Específica pois se dá a partir de um *background retórico*.

1.3) Apêndice I.



Fotograma 1



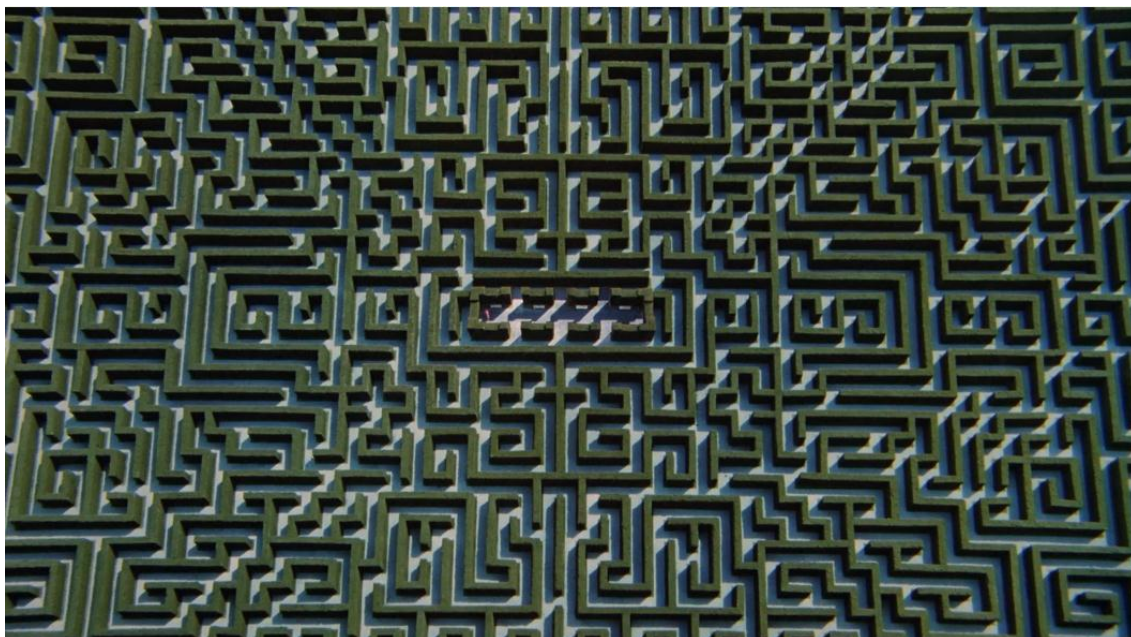
Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8

Capítulo 2:

Um idioleto *no corpus* – Dos artifícios retóricos no cinema de Kubrick

2.1) Do *semema* ao conceito de *enciclopédia*

Façamos uma revisão de alguns conceitos. Isso será necessário para falarmos a respeito de categorias que não encontraram espaço para serem devidamente discutidas nas sessões passadas (como “campos semânticos”) – mas que se mostrarão importantes para que façamos uma ponte segura com os conceitos umbertianos de *metáfora* e de *metonímia*, recursos de linguagem a comporem nosso *background retórico kubrickiano*. No começo da sessão 1.1 do capítulo 1, empreendemos uma articulação de interpretantes verbais para comunicar tanto as ações que estão em jogo em uma seleta cena de *Eyes Wide Shut* quanto as parcelas do “mundo real” representadas cinematograficamente e rerepresentadas filmicamente como parcelas do “mundo possível” da obra. Sendo assim, pertinentizamos por *ratio facilis* algumas porções deste conteúdo que se encontram projetadas por *ratio difficilis* na cena do filme⁴⁸. Sabemos agora que o “homem jovem”, na história, chama-se Bill Harford (e muitos leitores evidentemente já conheciam o ator hollywoodiano que empresta seu corpo e rosto ao personagem). Mas chamá-lo de “homem jovem” foi uma solução econômica diante da lógica de representação dos códigos cinematográficos. Como observa Eco:

As articulações introduzem-se num código [linguístico] para poderem comunicar o máximo de acontecimentos possíveis com o mínimo de elementos combináveis. [...] No momento em que se estabelecem os elementos combináveis, empobrece-se, indubitavelmente, o código, em relação à *realidade que ele enforma*; no momento em que se estabelecem as possibilidades combinatórias, recupera-se *um pouco* daquela riqueza de eventos que se deverão comunicar [...]. Isso faz com que, mal nomeemos a realidade, seja através de uma língua verbal, seja através do pobre código sem articulações da bengala branca do cego, empobrecemos nossa experiência. Mas esse é o preço que se paga por querermos comunicá-la (2013a, p. 149, grifo nosso).

⁴⁸ Estamos cientes de que o termo “pertinentizar” e suas flexões (bem como aquilo que mais tarde chamaremos de arranjo “dicionarial”) encerram o que chamamos de *termos bárbaros*, termos que não comportam vernáculos previstos pelo código da língua portuguesa. *Estes termos, contudo, são usados pelos próprios tradutores de Umberto Eco*. Mesmo que muitos acusem-os de terem lançado mão de ‘traduções ruins’, defendemos o uso de tais barbarismos em nome de uma melhor dinâmica textual. Em muitas orações, o termo “pertinentizar”, por exemplo, permite uma concatenação mais fluida das ideias postas aqui em explanação.

Da mesma maneira, ao dizermos |homem idoso, meio careca e de óculos| estaremos empobrecendo a experiência do leitor em relação ao que ele poderia apreender tendo acesso ao conteúdo veiculado por *ratio difficilis* (fotograma 10 do apêndice II). Este recurso às projeções típicas do cinema faz do contexto veiculado por um filme uma experiência receptiva mais rica. O contexto pertinente a uma enunciação estritamente verbal permite-se ser definido de maneira resumida como uma estrutura que se articula diacronicamente, em progressão sequencial, gerando cordões de elementos a partir de uma sintaxe que discrimina, junto a uma semântica, quais elementos devem e não devem ser ‘amarrados’ entre si sem sacrificar a coesão e a coerência. (Não esqueçamos que, conforme vimos no capítulo passado, uma função poética pode colocar em crise determinado código, criando novas possibilidades comunicacionais). Eco (2013a, p. 149 – 150), ao falar de como o cinema se organiza sintaticamente através da interação entre os códigos cinematográficos e os códigos fílmicos, nos propõe um tecido no qual podemos encontrar uma mescla entre diacronia e sincronia. Neste tecido, os diversos significados não se sucedem apenas ao longo da progressão diacrônica de uma montagem ou dos 24 frames por segundo, mas também aparecem conjuntamente, sincronicamente, e reagem alternadamente, fazendo brotar várias conotações tanto entre si quanto em combinação ao conteúdo veiculado pelo som (incluindo a música e a fala). Tais conotações surgem ao sabor das imposições (conotações particulares), sugestões e permissões do idioleto em meio às marcas denotativas veiculadas por *ratio difficilis*. (Lembrem-se da nota de rodapé nº 37 da sessão 1.2 do capítulo 1, concernente àquela nossa ‘brincadeira interpretativa’ que o idioleto de *The Shining* nos permite fazer em meio a tudo que é veiculado durante a conversa entre Danny e Halloran na cozinha do hotel Overlook – inclusive em relação ao que já foi veiculado antes dela). Cada filme diz respeito a “uma linguagem [a repousar seu estatuto nos códigos fílmicos] que fala outra linguagem preexistente, ambas interagindo com seus sistemas de convenções” (idem, ibidem, p. 144). Esta linguagem preexistente (concernente ao que se falou no capítulo passado sobre *códigos de reconhecimento*) repousa, por sua vez, naquela a representar por *ratio facilis* as unidades semânticas – *sememas* – relativas ao que dada cultura pertinentizou da realidade, do “mundo real”. A uma dada forma do campo do conteúdo (as noções culturais de <<cachorro>>, <<planta>>, <<homem>>, <<mulher>>, <<tristeza>>, <<orgasmo>>, etc.) tem-se, assim, uma correspondência com uma dada forma, um dado elemento do plano da expressão (respectivamente: |cachorro|, |planta|,

[homem], [mulher], [tristeza], [orgasmo], etc.⁴⁹, no que tange a um campo pré-formado do repertório expressivo de uma língua). Cada semema, cada carga semântica relativa a cada um desses elementos do campo da expressão (ou a cada um destes significantes ou *representâmens* – a teoria umbertiana é generosa o suficiente para abraçar estas categorias como semelhantes) é formado por marcas ou componentes semânticos, tanto denotativos quanto conotativos – que chamaremos também de *semas* – suscetíveis de serem organizados hierarquicamente (segundo critérios que discutiremos adiante quando falarmos de uma representação por *árvores de Porfírio*). Em outras palavras: “[...] a representação do semema assigna a uma unidade cultural todas as propriedades que lhe são unanimemente atribuídas no âmbito de uma dada cultura [...]” (ECO, 2014, p. 75), como já foi falado na sessão 1.1 do capítulo 1⁵⁰. Vale lembrar (e ainda citando nosso semioticista italiano) que “[...] nenhuma marca semântica realiza por si só uma função sígnica; [uma vez que] o código associa um conjunto de marcas semânticas funcionando como um todo indivisível” (idem, ibidem, p. 82). Nenhuma propriedade, portanto, funciona única e exclusivamente por si só. O código funda associações interdependentes, *marca a marca*. No entanto, os semas, tais marcas da representação componencial de um semema, não escapam de complicarem potencialmente ao infinito a análise de cada unidade cultural. Dessa forma, *são também interpretantes*, uma vez que cada marca se apresenta como o ponto de origem de uma nova representação. O que implica em dizer, por sua vez, que o significado de qualquer unidade cultural só se faz mediante relações fúntivas com *representâmens* (ou significantes) previstos por um código – que, por sua vez, também são outros interpretantes (para mais detalhes, voltar à sessão 1.1 do capítulo 1).

⁴⁹ Lembremo-nos que cada unidade cultural pode ser também definida como uma unidade ‘intercultural’, “que permanece imutável através da substituição dos significantes que a veiculam: [cão], dessa forma, denota uma unidade intercultural que permanece constante mesmo se expressa em termos de [dog], [chien] ou [hund]. No caso de outras unidades culturais, pode-se perceber como elas variam de ‘confins’ conforme a cultura que as organiza: o exemplo, já clássico, é o de nossa <<neve>>, que na cultura esquimó dispõe de quatro unidades correspondentes a quatro diferentes estados físicos” (ECO, 2014, p. 57). Ressaltar isso faz-se necessário dado que na sessão 2.3 deste capítulo iremos trabalhar com o idioma original falado pelos personagens kubrickianos.

⁵⁰ No que tange aos termos *sincategoremáticos*, como advérbios ou conjunções, que fora de qualquer contexto parecem não significar coisa alguma, uma representação que nos forneça instruções sobre as expectativas semânticas que estes termos podem implicar em contextos diversos é possível. Dessa forma, “o destino e as determinações textuais da expressão não são ignorados, [sendo] assumidos pela representação enciclopédica, que se coloca precisamente como uma ponte entre o lexema isolado e a sua inserção textual” (ECO, 2011, p. 10).

Assim sendo, o conceito de interpretante, dentro da lógica da teoria umbertiana, abarca:

I – o significado de um significante, entendido como unidade cultural veiculada também através de outros significantes e por isso semanticamente independente do primeiro significante [...].

II – a análise intencional ou componencial através da qual uma unidade cultural é segmentada numa unidade menor ou marca semântica, sendo pois apresentada como semema que pode entrar, por amálgama dos seus sentidos, em diversas combinações contextuais – esta definição assimila o interpretante à de *representação componencial de um semema* [...].

III – cada uma das marcas que compõem a árvore componencial de um semema, cada unidade ou marca semântica tornando-se por sua vez representada por um outro significante e aberta a uma representação componencial própria – esta definição assimila o *interpretante ao ‘sema’ ou componente semântico*, conforme apresentado por Greimas” (ECO, 2014, p. 62, grifo do autor).

Note-se que no começo do capítulo anterior, para tornarmos a falar do conteúdo relativo à expressão |homem idoso, meio careca e de óculos| sem precisar repetir elementos deste mesmo plano expressivo, lançamos mão de |representante da terceira idade|, *representâmen* eufemístico do semema <<homem velho>> cujas marcas semânticas podem ir de <<pele enrugada>> e <<cabelos brancos>> até <<experiência de vida>> e <<impotência sexual>> – e por mais que saibamos que este semema não possua por *implicitação obrigatória (entailment)* as marcas <<meio careca>> e <<de óculos>>, a noção cultural relativa ao semema <<terceira idade>> nos diz que este momento da vida *pode trazer* queda de cabelo e acentuar problemas na vista⁵¹. No contexto da cena de *Eyes Wide Shut* em questão, estas duas propriedades (<<meio careca>> e <<de óculos>>) acompanham o conteúdo veiculado – foram efetivadas, *magnificadas*, portanto (ao contrário de <<impotência sexual>>, por exemplo, que fora *narcotizada* e que nem valeria a pena ser atualizada pelo espectador, dado que este sema não apresenta qualquer relevância para a cena).

Uma unidade cultural não poderia, contudo, ser identificada apenas através da série dos seus interpretantes – e o próprio Eco é muito enfático com relação a isso. Cada

⁵¹ Todas essas informações dizem respeito àquilo que discutiremos melhor mais tarde como sendo parte de uma *competência enciclopédica*, uma vez que não fogem aos dados culturais socialmente aceitos – neste caso devido à sua ‘constância’ estatística (ECO, 2011, p. 5).

semema deve ser definido como *posto* num sistema de outras unidades culturais que lhe opõem ou a circunscrevem. Sendo assim, cada interpretante representa uma unidade da forma do conteúdo, de um certo *campo do conteúdo*. Como sublinha o próprio autor: “uma unidade cultural ‘existe’ tão-somente enquanto é definida numa outra que lhe opõe. Somente a relação entre os vários elementos de um sistema de unidades culturais é que subtrai a cada um dos termos aquilo que é trazido dos outros” (ECO, 2014, p. 62) (lembramos de Bill Harford como um representante do conteúdo <<homem jovem>> ou, melhor dizendo, <<homem não-idoso>>). A Teoria dos Códigos do nosso semiótico italiano, portanto, visa presentear com implicações, contornos estruturalistas o conceito peirciano de interpretante enquanto cadeia semiótica, enquanto eterna ‘fuga de representações’, fazendo-o também ser compreendido enquanto construção em Forma, isto é, em Sistema. Este jogo de posições e oposições que cada semema traz consigo será importante para compreendermos mais tarde quão ‘difícil’ uma metáfora pode se apresentar em meio a uma identidade entre semas vindos de dois sememas diferentes.

Esta proposta teórica ‘ecclética’ de Umberto Eco (cujas discussões em volta das críticas que alguns teóricos lhe fazem em razão deste sincretismo *não serão trabalhadas nesta dissertação*) faz com que possamos imaginar as unidades culturais isoladas como um número muito rico de bolinhas magnetizadas contidas numa caixa a estabelecerem entre si um sistema de atrações e repulsões. Ou melhor:

Podemos pensar que cada unidade cultural [...] emite determinados comprimentos de onda que a põem em sintonia com um número limitado (embora muito amplo) de outras unidades. [...] Só que se deveria admitir que os comprimentos de onda podem mudar por força de novas mensagens emitidas e que, portanto, as possibilidades de atração e repulsão mudam no tempo” (ECO, 2014, p. 113).

Tais ‘comprimentos de onda’ podem ser entendidos justamente como as propriedades de cada semema, a definirem as posições e oposições de cada unidade cultural em dado sistema de significação e, por consequência, suas atrações e repulsões em relação a diversas posições em diversos campos semânticos (campos a representarem nada mais do que uma vasta série de sistemas parciais).

Os campos semânticos dizem respeito ao modo como dado núcleo cultural enformou tanto o conteúdo do “mundo real” quanto o sistema dos significantes que

nomeiam cada unidade semântica e as ‘interpretam’⁵² – e quando nos referimos àquilo que pode ser pertinentizado enquanto conteúdo do “mundo real” estamos incluindo também as ideias, os pensamentos, enfim, *o todo* – “talvez Wittgenstein dissesse ‘o místico’, aquilo de que não se pode falar, que se deveria calar, e de que, ao contrário, a semiótica [juntamente com o restante da população mundial, não esqueçamos] procura falar” (ECO, 1984a, p. 19, observação entre colchetes nossa). Tais campos constituem, em suma, uma determinada organização ou visão de mundo, estando submetidos, por consequência, “aos fenômenos de aculturação, de revisão crítica do conhecimento, de crises de valor e assim por diante” (idem, 2014, p. 66). Lembremos, por exemplo, do filme *The Gods Must Be Crazy* (*Os Deuses Devem Estar Loucos*, 1980, dir. Jamie Uys), no qual os boxímares (a tribo africana do personagem Xi) não possuem significantes para aquilo que nós conhecemos como <<semana>> (<<week>>) ou <<culpado>> (no sentido jurídico), uma vez que eles dividem o curso do tempo de maneira própria e não conhecem a noção de <<crime>> por serem de uma tribo comunitária, pequena, isolada e pacífica (o que deixava o personagem Mpudi em maus lençóis ao ter que traduzir para Xi noções culturais nossas que tal tribo deste “mundo possível” não possui). Em um mesmo âmbito cultural, aliás, campos semânticos contraditórios ou complementares (ou de maior e menor precisão analítica) podem coexistir, fazendo com que uma mesma unidade semântica posicione-se de várias formas em relação a diferentes sistemas. Complementando nossa explanação com o que podemos trazer de pequenos exemplos retirados diretamente do “mundo real”: enquanto qualquer pessoa estaria a par de identificar genericamente os representantes extensionais relacionados aos conteúdos <<rato>> , <<cobra>> ou <<barata>>, um biólogo ou um zoólogo possuiria um sistema de conteúdo e, em consequência, um código linguístico bem mais articulado e preciso; e tornar-se-ia difícil dizer se, ao nível do uso cotidiano da linguagem, um brasileiro de baixa ou mediana competência linguística intercultural percebe a diferença que os ingleses estabelecem entre *|monkey|* e *|ape|*, “ali onde muito indistintamente falamos de *|macacos|*,

⁵² O plano da expressão, **o *continuum* material pelo qual se fala**, traduz-se também como palco de pertinentizações tanto quanto o plano do conteúdo, **o *continuum* do qual se fala**. Como explica Eco, “nosso aparelho fonador pode produzir uma grande variedade de sons: podemos deslizar ao longo de um contínuo de três oitavas, emitir gritos estentóreos ou sufocados, grunhidos, uivos. Porém, dentro do âmbito da língua, tornamos pertinentes um número muito limitado de elementos diferenciais – os fonemas –, organizados num sistema de oposições” (2010a, p. XII). Articulamos estes elementos entre si de maneira a formar palavras que, por sua vez, também são organizadas dentro de um sistema diferente de oposições. (Diferente pois semântico, já que fonemas isolados não dizem respeito a nenhum sentido, a nenhum significado). Pertinentizamos fonemas e os articulamos formando palavras, com as quais podemos articular inúmeras cadeias de expressão a partir de um sistema de competências e expectativas, *o código*.

quando muito precisando |macaco grande| se o |ape| for muito crescido” (idem, ibidem, p. 68). Poderíamos continuar e nos perguntar “se um italiano inculto percebe a diferença entre uma |crítica| como exame dos defeitos de outrem e uma |crítica| como interpretação, ainda que elogiosa, de um texto literário” (idem, ibidem); isso sem falar que uma unidade cultural como <<baleia>> ocupou historicamente posições distintas em diferentes campos semânticos, fazendo seus representantes extensionais serem classificados primeiramente entre os <<peixes>> através de representações pictográficas (*gravura I do apêndice II*) e discursos ‘antigos’ (Bíblia, fábulas, bestiários medievais), sendo retratados, assim, pelas marcas semânticas concernentes às noções promovidas por este semema, para depois, no que diz respeito a discursos ‘modernos’ – ou pelo menos depois de Georges Cuvier, como nos ressalta Eco (2011, p. 5) – serem reclassificados entre os <<mamíferos>>, sendo redefinidos, portanto, com base nas marcas semânticas relacionadas ao que se passou a entender a partir da pertinentização deste outro semema.

Podemos concluir, dessa maneira, que nas linguagens naturais as unidades culturais raramente encerram entidades completamente unívocas – o que dá ensejo àquilo que a lógica das linguagens culturais chama de “*fuzzy concepts*” ou “conjuntos esfumados” (LAKOFF apud ECO, 2014, p. 72). E este fato – de que o estudo dos sistemas de conteúdo *tenha* de lidar com conjuntos esfumados – faz com que *tenhamos* que admitir um modelo semiótico que analise as unidades de um sistema semântico em sua ‘equivocidade’, enquanto abertas a possíveis ‘leituras’ dentro dos limites de um contexto (no nosso caso, um contexto fílmico, um contexto estético), sendo previstas ou explicadas por uma análise componencial que isole no semema estes possíveis percursos de leitura ou sentidos compostos por diversos nós, frutos do funcionamento daqueles ‘comprimentos de onda’ de cada unidade cultural, ‘comprimentos’ que, por sua vez, são a base para a lógica dos mecanismos retóricos tal como veremos na sessão seguinte e, posteriormente, na sessão 2.3, a ser dedicada exclusivamente ao nosso *corpus*. Como nos explica o semiótico italiano:

Enquanto a decisão acerca da escolha do ‘percurso’, ou ‘leitura’, ou ‘sentido’ a privilegiar é matéria para a produção e interpretação sígnica, as condições estruturais dessa escolha são matéria para a teoria dos códigos. Desse modo, uma teoria da interpretação ou desambiguação do semema baseia-se numa teoria da sua natureza componencial (ECO, 2014, p. 84 – 85).

Esta condição estrutural de cada semema é o que torna possível sua natureza componencial e é o que nos possibilita falar das unidades semânticas como unidades inseridas numa massa de nós interligados por diversos tipos de liames associativos. Esta contínua sobreposição de correlações – ou a soma desses atravessamentos – constrói aquilo que dentro da teoria umbertiana chamamos de *Modelo Q* (ECO, 1984a, 2014). Tal modelo – cuja inicial diz respeito ao seu criador, Ross Quillian – fora originalmente concebido na década de 1960 como um modelo muito empírico de memória semântica voltado para a construção de um computador. Dentro da Teoria dos Códigos de Umberto Eco, entretanto, tal modelo fora usado como um exemplo de esquematização gráfica do fenômeno segundo o qual *as propriedades semânticas dispostas para analisar um semema encerram também, cada uma por sua vez, outros sememas a serem postos também em análise* – fenômeno a representar uma consequência teórica já sinalizada ao falarmos de como se dá o conceito de interpretante. Se “cada marca constitui, em suma, no interior do semema, uma sorte de semema ‘*embedded*’ que gera sua própria árvore [componencial] e assim por diante, ao infinito”, como nos argumenta Eco (2014, p. 110 – 111), e se, por consequência, isso possibilita a cada marca ‘puxar’ associações com semas de outros sememas, o Modelo Q diz respeito a um panorama que não conhece limites, dado a sua infinita recursividade. Tanto é que, por representar um panorama semântico de proporções potencialmente infinitas, fora reproduzido no apêndice II (*gravura 2*) tal como Eco o reproduziu em suas obras: apenas em suas proporções reduzidas no que concerne ao lexema |plant|. Em inglês, este *representâmen* pode significar <<planta>> no sentido de <<árvore>> ou no sentido de <<instalação industrial>>, ou pode dizer respeito ao verbo |to plant|, a significar uma ação relacionada a como fazer nascer uma <<árvore>>. Percebam que cada marca semântica usada no modelo para delimitar as posições que o semema <<plant>> encerra ao longo de diferentes campos semânticos (<<living structure>>, <<apparatus>>, <<industry>>, <<seed>>, etc.) dão margem para outras árvores componenciais que, por sua vez, darão origem a outras representações semânticas e assim sucessivamente.

O Modelo Q diz respeito a uma noção de um modelo *ideal* de representação semântica nos moldes de uma *enciclopédia*, que deve nos dar acesso a todas as propriedades da noção cultural em jogo, *inclusive por meio de interpretantes não-verbais* – e eis aqui a incrementação que Umberto Eco deu ao modelo de Ross Quillian. Já havíamos feito, aliás, uma antecipação em relação a esta noção umbertiana de

representação enciclopédica ideal na nota de rodapé nº 15 do capítulo 1. Tornamos a lembrar (através novamente das palavras do próprio autor):

[...] o que é potencialmente o conteúdo da palavra *cachorro*? São todas as definições de *cachorro* existentes nos dicionários, são todas as imagens de *cachorro* que posso encontrar nos livros, são todos os *cachorros* exibidos nas exposições como exemplos de sua categoria, são todos os livros nos quais a palavra *cachorro* esteja inserida num contexto tal que eu possa saber mais sobre cachorros, porque num livro lerei que o cachorro late e em outro que é o melhor amigo do homem. Isto é, o conteúdo me é continuamente revelado através do recurso a outras expressões que são todas entidades física e socialmente verificáveis (ECO, 1984a, p. 38 – 39).

Além disso, este modelo, por mapear os percursos de leitura a que cada semema pode nos levar, deve também ser entendido, em última instância, como um modelo da criatividade linguística (ECO, 2014, p. 113). Não foi à toa que Eco optou pelo recorte desta esquematização concernente ao lexema |plant| para poder, no meio de sua exposição, lançar mão da metáfora epistemológica da “árvore componencial”, evidenciando, assim, as conotações didáticas que o sema <<galho>> pode nos oferecer a partir do que a própria enciclopédia nos diz sobre a morfologia das árvores. Eco lançou mão, em outras palavras, de uma espécie de metalinguagem metafórica.

A teoria umbertiana referente à natureza componencial dos sememas encerra, dessa forma, *uma semântica com instruções pragmáticas*, o que implica em dizer que seu modelo para a construção de um sistema de significação preocupa-se em introduzir também instruções sobre as condições de felicidade de seu emprego, seja para mapear caminhos de ‘leitura’ pertinentes a uma dada enunciação estética (a abarcarem nossos interesses dissertativos), seja para articular possibilidades enunciativas criativas. A pragmática, dentro dos contornos que a teoria umbertiana a delimita, concerne em máxima parte aos *processos* de comunicação. Sendo mais preciso, diz respeito – e aqui Eco cita a definição de Yehoshua Bar-Hillel – ao “estudo da dependência essencial da comunicação, na linguagem natural, do falante e do ouvinte, do contexto linguístico e do contexto extralinguístico” (BAR-HILLEL apud ECO, 1984a, p. 16), o que, em outras palavras, significa dizer que ela abrange o estudo das condições de entendimento de uma mensagem, seja qual for, em cima da qual analisam-se a natureza do emissor, a natureza do destinatário, do contexto desta mensagem e das condições circunstanciais dentro das quais esta mensagem se fez ser enunciada. E, acrescenta Yehoshua: “é o estudo da

disponibilidade do conhecimento de fundo e da boa vontade dos participantes no ato comunicativo” (BAR-HILLEL apud ECO, *ibidem*). Este conhecimento de fundo (*background knowledge*) é justamente aquilo que em Eco se define enquanto *enciclopédia*, cujo modelo estrutural ideal repousa naquilo já visto como Modelo Q⁵³.

Adaptada aos processos de recepção enunciativa fílmica, esta proposta pragmática diz respeito às reservas potenciais de correlações enciclopédicas que o intérprete fílmico pode (ou muitas vezes deve) colocar em pressuposição no que diz respeito à natureza do conteúdo posto em circulação contextual (e intertextual), o que fomenta, dessa maneira, decisões e intervenções interpretativas por parte deste intérprete. Uma competência enciclopédica ideal, contudo, não é um modelo de nossa competência individual (como também frisamos na nota de rodapé nº 15 do capítulo 1), mas é um fato público, social, ao qual podemos recorrer tal como se recorre a uma enorme biblioteca composta de todos os livros – e que por isso deve ser reduzida a modelos parciais de representação e ativado *ad hoc* por ocasião de um dado texto (no nosso caso, um texto fílmico) que encerra uma dada série de expressões a serem interpretadas. Para controlar a carga informacional semêmica dentro dos limites de um contexto, devemos, portanto, lançar mão de uma decomposição componencial hierarquizada, a organizar as marcas semânticas em árvores componenciais devidamente ‘podadas’, seletas. Isso será necessário para que possamos

⁵³ Sobre a natureza do destinatário e do receptor de mensagens fílmicas (autor-modelo e espectador-modelo), já nos debruçamos no capítulo passado. **Neste capítulo 2 iremos trabalhar com os contextos de cada filme de Kubrick e com o *background knowledge* requerido por cada idioleto através das metáforas presentes nas obras – a imporem uma bússola intertextual específica dentro da filmografia deste diretor.** No que concerne, contudo, às circunstâncias de enunciação ligadas a uma experiência fílmica, estas guardam funções referenciais próprias dentro deste processo de recepção e *que não anulam nossa proposta de análise sincrônica dos filmes de Kubrick*. “O primeiro tipo de referência consiste em atualizar implicitamente, a nível de conteúdo, uma metaproposição do tipo ‘aqui há (havia) um indivíduo humano [junto a uma equipe de pré-produção, de filmagem e de pós-produção, uma produtora e uma distribuidora] que anunciou o **filme** que estou **vendo** [e ouvindo] e que pede (ou então não pede) que eu assuma que se está falando [de um] mundo [baseado no mundo] da nossa comum experiência’. Este tipo de atualização pode implicar também uma imediata hipótese em termos de ‘gênero’ **fílmico** [...]” (ECO, 2011, p. 58, observações em colchete nossas. Os termos em negrito foram modificações nossas também. Os termos originais da citação, e que foram substituídos por “filme”, “vendo” e “fílmico” são, respectivamente, “texto”, “lendo”, “textual”). Um segundo tipo de referência envolve operações de tipo ‘filológico’, a considerar a época em que um filme foi lançado para saber a que tipo de enciclopédia pode-se recorrer. Por meio de pesquisas, desenvolve-se e aciona-se uma reserva de competência enciclopédica a auxiliar nas melhores atualizações do conteúdo veiculado pelo texto e pelo intertexto. No que diz respeito à nossa proposta de análise do conjunto da obra de Kubrick, tudo isso acima já se mostrou ter sido considerado por nós na introdução da dissertação. A competência enciclopédica requerida tem como base o intertexto fílmico que os 13 filmes deste diretor encerram entre si, e se faz ser auxiliada por um referencial bibliográfico pertinente, a dar conta de uma filmografia desenvolvida e encerrada na segunda metade do séc. XX e heterogênea no que tange aos ‘gêneros’ que a compõem. **Busca-se, no final das contas, como já foi explicado também na introdução, analisar o autor-modelo Kubrick de forma a privilegiar um rastro de ‘assinatura’ deste diretor-modelo ao longo do conjunto de sua obra.**

destrinchar, enfim, os mecanismos semióticos das metáforas e das metonímias presentes nos filmes de Kubrick, recursos de linguagem codificados enquanto *recursos retóricos*.

2.2) Do conceito de enciclopédia aos *tropos* retóricos de linguagem

Quando ouvimos falar em [retórica] logo associamos esta expressão ao que entendemos por *técnicas de persuasão* – e isso se dá justamente pelo fato de que a retórica dita *clássica* passou para a posteridade como uma arte (e uma ciência) da persuasão, do convencimento, como nos expõe Eco (2014, p. 234). Diferentemente da lógica (*stricto sensu*) – que partia de *primeiros princípios incontroversos* (tal como os princípios de identidade, não-contradição e terceiro excluído) para blindar-se totalmente enquanto raciocínio apodítico –, a retórica clássica, assim como a dialética, lidava com *premissas prováveis*, abertas à discussão e à refutação – o que dizia respeito à natureza de sua *inventio*. No entanto, ao contrário da dialética, que devia empreender conclusões racionalmente aceitáveis a partir de tais premissas, aquela “articulava seus próprios silogismos, ou ENTINEMAS, para mover pragmática e emocionalmente o destinatário” (idem, *ibidem*, caixa alta do autor) – o que, por sua vez, dizia respeito à natureza de seu *dispositio*, a dar cabo à tentativa de persuasão em cima do que estava sendo dito, com base naquilo que se sabia (ou pensava-se saber) a respeito do que o ouvinte já sabia, já desejava, queria ou temia. Com o passar dos milênios, eis que no séc. XX a chamada ‘nova retórica’ (PERELMAN apud ECO, *ibidem*) empreende uma reordenação de perspectiva no que tange ao que ficou marcado na História como raciocínio retórico clássico, isolando os discursos apodíticos definitivamente dentre os sistemas axiomatizados e admitindo haver um ‘fio retórico’ a perpassar por entre vários outros tipos de discurso, desde o filosófico até o político. O que implica em dizer, segundo Eco (*ibidem*), que

[...] todos os raciocínios humanos a respeito de fatos, decisões, crenças, opiniões e valores já não são considerados como obedientes à lógica de uma Razão Absoluta, mas são vistos em seu comprometimento efetivo como elementos afetivos, avaliações históricas e motivações práticas. Nesta perspectiva, o discurso persuasivo se despoja definitivamente daquela aura de fraudulência que o adornava até a idade de ouro da retórica clássica (pense-se na oposição canônica entre Sócrates ‘bom’ e sofistas ‘maus’) para converter-se em *técnica da interação discursiva* ‘razoável’, sujeita à dúvida, à revisão, controlada por toda uma série de condicionamentos extralógicos (ECO, 2014, p. 234).

Sócrates (segundo os relatos de Platão), ao defender o posicionamento de que o verdadeiro filósofo (o ‘amigo da sabedoria’) deveria ajudar seus interlocutores a ‘parirem’ suas próprias conclusões – induzindo-os, por meio do *método maiêutico*, a desenvolverem um raciocínio próprio acerca de um conceito, como o “belo”, o “bom”, a “sabedoria”, etc. –, se colocava em contraponto aos sofistas que, além de terem sido mestres da eloquência e da arte da persuasão, eram professores que, se bem remunerados, colocavam-se à disposição dos jovens atenienses para ensinar-lhes o uso correto e hábil da palavra (PESSANHA, 1980, p. XVI). Faz-se mister perceber, contudo, que o próprio nome do método de Sócrates, *a associar esta praxis interacional filosófica com o ato de uma parteira* (*maieutike*, do grego, significa “arte de partejar”), encerrava um recurso metafórico voltado para um investimento de valor a esta atividade assumida enquanto própria aos verdadeiros amigos da sabedoria⁵⁴. E a metáfora está dentro do que a retórica clássica definia enquanto *tropo*, a compor os vários artifícios ordenados para o escopo da sua *elocutio*, as FIGURAS, dentre as quais nos debruçaremos somente nestas a servirem de base para qualquer artifício de substituição de termos (ou *substituição tópica*): as metonímias e a já citada metáfora⁵⁵.

Como nos explica Eco (2014, p. 235), as figuras retóricas serviam para “apresentar o discurso de maneira inédita, nutrindo-o com embelezamentos e ‘surpresas’, de modo a oferecer, pelo menos no plano expressivo, uma certa cota de informação fresca”, o que contribuía para “estimular a atenção do ouvinte e convencê-lo a tirar as conclusões implícitas nas premissas propostas ou pressupostas”. E o fato de que qualquer repertório

⁵⁴ “SÓCRATES – A minha arte obstétrica tem atribuições iguais às das parteiras, com a diferença de eu não partejar mulher, porém homens, e de acompanhar as almas, não os corpos, em seu trabalho de parto. Porém a grande superioridade da minha arte consiste na faculdade de conhecer de pronto se o que a alma dos jovens está na iminência de conhecer é alguma quimera e falsidade ou fruto legítimo e verdadeiro. Neste particular, sou igualzinho às parteiras: estéril em matéria de sabedoria, tendo grande fundo de verdade a censura que muitos me atacam, de só interrogar os outros, sem nunca apresentar opinião pessoal sobre nenhum assunto, por carecer, justamente, de sabedoria. E a razão é a seguinte: a divindade me incita a partejar os outros, porém me impede de conceber. Por isso mesmo, não sou sábio, não havendo um só pensamento que eu possa apresentar como tendo sido invenção de minha alma e por ela dado à luz” (PLATÃO, 2011, p. 47).

⁵⁵ Segundo Eco (2014, p. 236) – e aqui o autor reforça sua observação através do respaldo de Jakobson –, a metonímia e a metáfora constituem a ossatura de qualquer outra operação retórica que proceda por substituições de termos ou de porções textuais mais amplas, tal como a PERÍFRASE, a ANTONOMÁSIA, a IRONIA, a HIPÉRBOLE, etc. Com a ironia, lançamos mão do uso direto de um antônimo para afirmar justamente o que seria o oposto deste antônimo. Em outras palavras, afirmamos *x* através da afirmação de *não-x* (desde que a natureza do tropo seja de algum modo assinalada). Ironias, portanto, são figuras de discurso que implicam em substituições contextuais a um nível mais complexo. O cinema de Kubrick utiliza-se muito deste recurso para imprimir efeitos sardônicos em alguns de seus filmes, às vezes de maneira bem pontual e quase imperceptível. Ao longo de nossa exposição em 2.3, alguns exemplos do sarcasmo, da ironia kubrickiana, serão levantados, mas nosso foco serão sempre as metonímias e as metáforas.

lexemático seja não raro atravessado por conceitos esfumados é justamente o combustível para empreendimentos retóricos desse calibre, a ‘brincarem’ com o significado das palavras de maneira a não apenas ‘embelezar’ o conteúdo em jogo, *mas a delinear um conteúdo diverso*. Isso, claro, se estas figuras forem usadas de forma ‘criativa’ ou – usando uma expressão menos vaga – dentro de ESQUEMAS GERATIVOS, a proporcionarem as regras para a substituição de uma dada palavra (junto a seu semema e semas correspondentes) por outras palavras. Diferente do que entende-se por EXPRESSÕES JÁ GERADAS, que nada mais são do que esquemas ‘retóricos’ em seu sentido pejorativo, como “frases já repertorizadas e oferecidas como modelo de ‘bem escrever’ ou de ‘bem dizer’” (idem, ibidem); fórmulas de conotações plenamente estabelecidas enquanto apelo emotivo (como |a terra de nossos pais| ou |em defesa da honra|); expressões que alcançaram um nível tão alto de catacrese que perderam de modo definitivo o significante que substituíam, como |a perna da mesa| ou |o gargalo da garrafa| – tudo isso relacionado, enfim, ao que a retórica pode nos presentear enquanto *arranjos estabelecidos, fortemente institucionalizados*.

No que tange, porém, ao que uma prática textual retórica pode nos oferecer enquanto *estratégias textuais ditadas por esquemas gerativos*, tanto as metonímias quanto as metáforas representam artifícios a partir dos quais se procura significar *indiretamente* algo. A diferença repousa no esquema, nas regras a regerem cada uma dessas estratégias, seja por INTERDEPENDÊNCIA SÊMICA (metonímia), seja por IDENTIDADE SÊMICA (metáfora). Com a primeira, substitui-se um lexema por um dos seus semas ou vice-versa. Com a segunda, substitui-se um termo por outro com o qual aquele compartilha um ou mais semas em comum. Uma metáfora toma forma, assim, segundo o *amálgama inovador* a esconder-se em uma ou mais marcas semânticas. Seu esquema gerativo repousa na conexão entre dois semas iguais subsistentes no interior de dois sememas diferentes, o que faz com que estes dois sememas aceitem uma mesma expressão. Dessa maneira, podemos concluir que qualquer metáfora (relação semema-semema através de um ou mais semas em comum) encerra uma *dupla metonímia*, uma vez que qualquer metonímia se dá em uma *relação de desvio* do sema pelo semema ou do semema pelo sema – uma relação sema-semema ou semema-sema, em outras palavras. Percebe-se, assim, que tanto os empreendimentos metafóricos quanto os metonímicos só se fazem possíveis pela natureza do espectro semêmico de uma dada unidade cultural, a

qual, por sua vez, só se faz possível pela natureza do universo semântico global pressuposto pelo Modelo Q – que é a estrutura ideal de uma representação enciclopédia.

Todos estes empreendimentos retóricos por substituição tópica encerram significações indiretas, como havíamos assinalado, o que implica em dizer que são elaborados e realizados de modo a *deitar fora* o sentido direto, como explica Eco (1984b, p. 230). Se dizemos |a caneta do juiz é inflexível e impiedosa| ou |a caneta do juiz definiu os rumos de minha vida|, expressões que dizem respeito a artifícios metonímicos, não estamos falando propriamente do objeto a ser representado pelo significante |caneta|. Do contrário, estaríamos praticamente cometendo um disparate, um discurso *nonsense*. No âmbito das ciências jurídicas, tem-se que o aquilo que o juiz decide deve ser *definitivo e cogente*, aludindo-se a uma máxima (um brocardo) do Direito romano (que aliás encerra também outra metonímia): “*Roma locuta, causa finita*”. “*Roma falou, está decidido*”. Roma, no caso, está para os juízes romanos da sua época ‘antiga’ (ou, melhor dizendo, o semema <<Roma Antiga>> está para um de seus semas). Muitos desses brocardos latinos, oriundos do Direito romano (que é referência para o Direito continental, do qual o Direito brasileiro é herdeiro), são usados até hoje em vários trâmites jurídicos. O escopo de decisões que cabem a um juiz nestes trâmites é indissociável de uma comprovação documental ‘assinada’. A <<caneta>> do juiz, desse modo, está para a <<assinatura>> que representa a comprovação de determinada decisão. Ou melhor dizendo: o sema <<caneta>>, a compor o semema <<assinatura>> dentro de um campo semântico relativo às exigências burocráticas (já que qualquer burocracia não se faz com assinaturas de lápis), está para o ato de imprimir a comprovação de uma decisão – comprovação que, por sua vez, representará a causa de um efeito definitivo e cogente. Outro exemplo, dessa vez do próprio Eco (1984b, p. 192): |Chora, Jerusalém| no lugar de <<chora, povo de Israel>>, uma vez que entre as propriedades enciclopédicas de Jerusalém deve existir aquela pela qual ela é a cidade santa dos hebreus⁵⁶.

⁵⁶ Qualquer metonímia encerra uma *deslocação* por meio de um *asserto semiótico*, que por sua vez deve ser calcado em um exercício de competência enciclopédica, mínimo que seja, a respeito do semema em jogo. A noção de interdependência sêmica imposta pela metonímia alude-nos à diferença entre sinédoque e metonímia posta pela tradição retórica clássica: a primeira atuaria sobre partes do conteúdo conceitual, a segunda, sobre partes estranhas ao conteúdo conceitual. Dessa forma, usar |olho| para significar <<vista>> seria sinédoque, mas usar |coroa| para significar <<rei>> seria metonímia, uma vez que não é próprio do conteúdo conceitual de rei ter *necessariamente* uma coroa, ao contrário de <<olho>> que está implicado *necessariamente* no conceito de <<vista>>. É uma distinção desnecessária e confusa, como argumenta Eco (2014, p. 237 – 238), já que se baseia numa mistura entre abordagem intencional e abordagem extensional, não levando em conta a natureza do semema como enciclopédia. Portanto, para os devidos fins dessa

Sendo assim, dando novamente a palavra a Eco,

[...] a regra de desambiguação retórica exige que, uma vez descoberto o mecanismo de substituição, o conteúdo realizado não seja vago, mas preciso [...]. [Pegemos um exemplo:] A metáfora enriquece o nosso conhecimento da enciclopédia porque incita a descobrir novas propriedades das entidades em jogo, não porque nos mantém numa zona interpretativa vaga onde se não sabe que entidades estão em jogo [que é o que um *correlato objetivo* promove⁵⁷]. Uma vez decidido que [cisne] está para <<mulher>>, poder-se-á investigar demoradamente por que motivo uma mulher pode também ser cisne, mas é indubitável que *aquele* cisne estava para *uma* mulher⁵⁸ (ECO, 1984b, p. 230, complementação entre colchetes nossa).

Falar por meio de metáforas é, portanto, ser obscuro, enigmático, ainda que ao mesmo tempo *claro*. Se falo de <<cisne>> para falar de <<mulheres>>, falo de *algo* – a representar uma unidade cultural – por meio de outro interpretante a princípio *incongruente* ao que se entende por esse algo de que se fala, como se estivéssemos sugerindo ao interlocutor para que *condensasse* em sua imaginação os representantes extensionais dos respectivos sememas em jogo. Por isso as metáforas feitas puramente por *ratio difficilis*, em geral, fazem com que a intersecção semêmica posta em jogo nos seja apresentada como uma *intersecção literal* ou, melhor dizendo, como *uma representação em termos extensionais desta intersecção*. Temos inúmeros exemplos disso no cinema, como a cena que abre o filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971, dir. Melvin Van Peebles), que começa com um menino maltrapilho e sujo sendo acolhido e alimentado por mulheres que se permitem ser identificadas como garotas de

dissertação – que está a trabalhar com *postulados de significação* –, esta distinção entre sinédoque e metonímia não será levada em consideração, da mesma forma que Eco o faz.

⁵⁷ Os correlatos objetivos dizem respeito a “uma função metafórica ‘abertíssima’ na medida em que deixam entender que se estabelecem relações de similaridade ou de identidade sem que estas relações possam ser esclarecidas” (ECO, 1984b, p. 209). *A força de um correlato objetivo reside no fato de não sabermos, portanto, em lugar do que exatamente ele está*. Não trabalharemos com correlatos objetivos nessa dissertação. Daí que a parte 2.3 será bastante detalhada, pois dissecaremos as relações de cada tropo kubrickiano selecionado.

⁵⁸ Este uso da metáfora a delimitar uma função cognoscitiva, um instrumento de conhecimento ou de aprendizado, é salientado e defendido por Aristóteles em sua *Retórica* – ainda que dentro de condições bem específicas. Afinal, “é preciso que tanto a elocução como os entimemas sejam espirituosos [as expressões espirituosas são os *asteia*, aquelas que no barroco serão as metáforas argutas], se nos querem tornar rápida a aprendizagem. Por isso nem mesmo os entimemas óbvios têm sucesso: entendo por óbvios os que são evidentes a qualquer um e não exigem nenhuma investigação; nem tão-pouco os que são ditos de modo incompreensível. Mas sim aqueles que compreendemos à medida que são ditos e contanto que não sejam conhecidos já antes, ou aqueles onde a compreensão vem logo a seguir: aqui existe de fato um processo semelhante à aprendizagem” (ARISTÓTELES apud ECO, observação entre colchetes do autor que cita, 1984b, p. 178).

programa. No corte seguinte, o menino, que já é exposto trabalhando no bordel onde tais garotas atuam, é chamado por uma delas para ter relações sexuais. O coito faz o menino botar para fora sua hombridade pela primeira vez – e ele torna-se homem, *literalmente*, durante a relação. Onde havia uma <<criança>>, agora temos um <<adulto>> a fazer sexo com a prostituta. O coito e os efeitos da performance do menino na mulher, que entra em orgasmo, fizeram essa *intersecção* entre ambos os sememas, que passaram a compartilhar das mesmas marcas semânticas: aquelas relacionadas à <<vida sexual>> de um <<homem adulto>>. Outro exemplo: no filme *Enemy (O Homem Duplicado)*, 2013, dir. Denis Villeneuve) há um investimento forte em cima de uma ambivalência simbólica que repousa no semema <<aranha>>: de um lado, a grande mãe cósmica (a tecelã do destino), de outro, a ameaça das aparências sedutoras, de uma realidade ilusória, ainda que atraente (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 71). Na cena que fecha a obra e abre para os créditos, por exemplo, Hellen, <<mulher grávida>>, esposa de Antony Claire, transforma-se em uma aranha gigante e ameaçadora aos olhos de Adam Bell, o protagonista. Adam, que é o duplo de Antony (seu ‘inimigo’, seu oposto, ainda que idêntico fisicamente), teve relações sexuais com Hellen na noite anterior à transformação – e a esposa de Antony pensou estar fazendo sexo com seu marido. Segundos antes desta metamorfose, o idioleto nos expõe que Adam estava decidido a tomar por mais tempo do que devia a identidade de seu duplo. Como veremos em 2.3, a cena final de *2001 – A Space Odyssey* encerra também uma metáfora puramente visual a nos colocar em contato com *representações literais* do conteúdo posto em circulação.

Numa representação ideal de enciclopédia, a representação de <<homem adulto>> conteria *todas* as suas propriedades possíveis, mas naquela cena de *Sweet Sweetback’s Baadasssss Song* somente as propriedades relacionadas à marca <<vida sexual>> deste semema foram magnificadas, postas em evidência para fazer com que a ponte entre tal unidade cultural e o semema <<criança>> (relacionado à marca <<sem vida sexual>> ou aos semas <<inocente>> e <<imaculado>>) fosse mais chocante. A mesma coisa se deu, *mutatis mutandis*, com o semema <<aranha>> em *Enemy*: propriedades relativas à ambivalência simbólica da unidade cultural em questão foram magnificadas em meio a uma miríade de marcas semânticas virtualmente pertinentes a esta unidade. Assim sendo, dado que uma representação enciclopédica seja potencialmente infinita, qualquer análise componencial empenhada em adivinhar quais são as propriedades relevantes, pertinentes a uma relação metafórica, deve-se fazer em cima de modelos bem reduzidos de

representação enciclopédica, a formar o que Eco chama de representações por *árvores de Porfírio* – construções parciais, provisórias e *ad hoc* que lançamos mão para explicar dado contexto. Tais árvores encerram o que nosso semioticista italiano define enquanto propriedades dicionariais: “artifícios de economia metalinguística através dos quais se evita enunciar uma longa lista de propriedades enciclopédicas” (ECO, 1984b, p. 171)⁵⁹. O que implica em dizer que para se chegar à enciclopédia deve-se passar por um arranjo dicionarial – ainda que qualquer representação por árvores de Porfírio seja também uma representação enciclopédica.

Esta necessidade de poder dispor de um modelo, embora reduzido, de competência enciclopédica, para poder interpretar uma metáfora – necessidade concernente a uma semântica com *modus operandi* pragmático, por assim dizer –, não é filha das teorias semióticas modernas, como muito bem ressalta Eco, mas surgiu desde o séc. XVII no *Cannocchiale aristotelico* de Emanuele Tesauro, “considerado pela crítica tradicional um exemplo típico de barroquismo em que são privilegiadas as metáforas mais bizarras possíveis, as mais – como diz justamente Tesauro – argutas” (ECO, 1984a, p. 78). Nele, há uma intuição moderníssima, como avalia nosso semioticista italiano. Diz o autor do *Cannocchiale* em certo momento:

‘Como se podem produzir boas metáforas?’ O que implica: como é que se podem entender boas metáforas. Diz: é necessário o exercício. [...] exercício não sobre a experiência para encontrar similaridade entre as coisas, mas sobre a cultura. Ou seja, é preciso ler catálogos, antologias, conjuntos hieróglifos, medalhas, emblemas. Ou seja, é preciso que se faça uma **imensa colheita do já-dito, do intertextual**, e em seguida é preciso organizar um índice de categorias com o uso de fichas e tabelas. É um modelo de universo semântico organizado” (TESAURO apud ECO, 1984a, p. 78, negrito nosso).

Ele não constrói o índice inteiro, naturalmente. Sabemos que é impossível construí-lo por inteiro de uma vez por todas, mas está clara essa noção de que se cria (e interpreta) uma metáfora trabalhando sobre propriedades culturais, isto é, sobre redes de interpretantes. Tal rede, no entanto, guarda sua objetividade, embora encerre um conjunto

⁵⁹ Eco, ao categorizar estas representações semânticas como “árvores de Porfírio”, toma emprestado o nome pelo qual se reconhece o modo como o filósofo grego Porfírio de Tiro (século III d. C) propunha organizar as qualidades atribuídas às coisas. Eco inspira-se nesse modelo para definir seus arranjos dicionariais, a compor, cada qual, um percurso de decomposição semântica. Mais adiante, isso ficará mais claro ao falarmos das *causas aristotélicas* aplicadas a uma análise componencial. Para cada causa, uma sorte de organização de semas (uma árvore de Porfírio).

não-ordenado (e potencialmente contraditório) de marcas. Mesmo a cadeia dos interpretantes sendo infinita, seria muito difícil, ainda que contextualmente possível, usarmos <<taça>> como metáfora para Mickey Mouse, uma vez que não fica claro que na enciclopédia cultural à nossa disposição tenha havido algum já-dito textual em que foram identificadas propriedades comuns à <<taça>> e ao Mickey. Não podemos deixar de lado a possibilidade de identifica-las, através de um longo giro de interpretantes – mas então, como nos explica Eco, dever-se-ia

construir um contexto tal que me levasse a ‘cortar’ transversalmente a enciclopédia de modo a construir um nó desse tipo. E, francamente, neste momento não o encontro: arrisco a hipótese de que seja difícil usar a ‘taça’ como metáfora para Mickey Mouse, o que me diz que a construção das porções parciais de enciclopédia não é um fato subjetivo, mas repousa sobre uma estrutura objetiva da enciclopédia⁶⁰ (ECO, 1984a, p. 69).

Caso quiséssemos, contudo, tentar relacionar metaforicamente <<Mickey Mouse>> e <<taça>> através da propriedade <<não usam camisa>>, cairíamos no mesmo tipo de comparação semântica genérica entre Aquiles e um ganso com base no fato de ambos serem bípedes.

[...] se *Aquiles é um leão* porque ambos são corajosos e ferozes, seríamos, no entanto, levados a recusar a metáfora *Aquiles é um ganso*, caso a quiséssemos justificar com base no princípio de que ambos têm em comum o traço de serem animais bípedes. Aquiles e o leão são corajosos como poucos, ao passo que Aquiles e o ganso são animais bípedes como os há em excesso. Uma semelhança ou uma analogia, qualquer que seja o estatuto epistemológico que tenham [todos devidamente enciclopedizados], só serão relevantes se excepcionais. Encontrar uma analogia entre Aquiles e um relógio com base no fato de que ambos são objetos físicos não é interessante” (ECO, 2012, p. 80, grifo do autor).

Por outro lado, caso quiséssemos endossar uma comparação entre Aquiles e uma taça com base, por exemplo, em um interpretante visual a circular pelos aeroportos ou casas de correio, relacionado a uma marca semântica do semema <<taça>> (*gravura 3 do apêndice II*), a incursão metafórica entre ambas unidades culturais já se mostraria

⁶⁰ Na sessão 3.2 do capítulo 3, veremos que a própria filmografia de Kubrick, ao nos apresentar uma metáfora com <<Mickey Mouse>> em *Full Metal Jacket*, nos permitirá elaborar um tropo entre este semema e <<taça>> dentro do contexto pertinente.

“interessante”, usando as palavras do autor acima. Aquiles, segundo alguns textos gregos, tinha uma característica excepcional a repousar no seu calcanhar. Por mais invulnerável que este filho do rei Peleu e da deusa Tétis fosse – uma vez que, ao nascer, fora banhado pela mãe nas águas do rio Estige –, seu calcanhar, por onde Tétis o segurou, não fora molhado durante o banho. Aquiles, assim sendo, continuava vulnerável, <<frágil>> como uma taça, do calcanhar para baixo. Tal semideus nunca deixou de ser corajoso e forte como um leão, segundo o que podemos encontrar de já-dito tanto na literatura grega como nas artes plásticas, mas também era frágil a ponto de ter morrido em razão de uma flechada no calcanhar, se assim determinado contexto, galgado em um intertexto específico (a incluir, por exemplo, a escultura representada pela *gravura 4*), quisesse magnificar⁶¹. Cada processo de metaforização pressupõe, assim, uma perda de algumas propriedades – e isso não diz respeito só a uma das unidades culturais em jogo, obviamente. Poder-se-ia falar, na verdade, de um vai-e-vem de propriedades (ECO, 1984b, p. 166), relacionado ao que estávamos a discutir acima sobre *condensação* de sememas (termo que Eco pega emprestado, aliás, da psicanálise freudiana voltada para as metáforas oníricas). Aquiles é um <<homem>> e, como tal, possui um corpo de acordo com anatomia pertinente a esta noção cultural, com <<pés>>, <<mãos>>, <<tronco>>, <<abdômen>>, etc. Sabe <<lutar>>, sabe usar uma <<lança>>, sabe empunhar um <<escudo>>, é <<veloz>>. É um <<ser animado>>, enfim, dado a feitos <<guerreiros>>. É <<invulnerável>> do calcanhar para cima, mas do calcanhar para baixo repousa seu <<ponto franco>>. A <<taça>>, por sua vez, é <<inanimada>>, é um <<objeto>> destinado a servir de receptáculo de líquidos próprios à ingestão. A morfologia de seu corpo, diferente daquela pertinente aos <<copos>>, nos dispõe como propriedades as marcas <<delgada>> e <<delicada>> (associando, inclusive, a taça a contornos <<femininos>>). Tal noção de <<delicadeza>> fortifica-se se tratar de uma taça de <<vidro>>, material <<quebradiço>>, e as taças feitas com este material abundam em exemplos por *ratio difficilis* na enciclopédia – não é à toa que a mensagem a acompanhar o interpretante da *gravura 4* baseia-se em uma <<taça de vidro>> para reforçar seu aviso em relação a determinada bagagem ou encomenda (algo como “cuidado! Isso carrega

⁶¹ Como nos relata Junito de Souza Brandão a partir da leitura da *Ilíada*, de Homero: “Aquiles pereceu, ingloriosamente, por uma simples flecha lançada talvez ao acaso por Alexandre ou Páris, o menos autêntico dos heróis troianos da *Ilíada*” (BRANDÃO, 2012b, p. 66). Uma vez que “a competência intertextual (extrema periferia de uma enciclopédia) abrange todos os sistemas semióticos familiares ao leitor” (ECO, 2011, p. 64), a representação escultural desta passagem mitológica acima, posta no apêndice II através da *gravura 5*, reforça nosso entendimento do intertexto como fenômeno intersemiótico.

algo tão quebrantável, delicado, quanto uma taça”). Ademais, taças são geralmente mais largas e menos profundas do que os copos e, diferentemente também destes, possuem um sustentáculo (ou um ‘pé’, se quisermos lançar mão de uma catacrese, que nada mais é do que uma metáfora já fortemente institucionalizada, como vimos acima). Taças são usadas em ocasiões especiais de <<comemoração>>, não raro <<requintadas>>, estando associadas a bebidas próprias a estas marcas semânticas, como o champanhe, o espumante, etc. Dessa forma, são utensílios associados a Dioniso, deus grego do vinho, das festas, do prazer. Entre este jogo de oposições entre <<Aquiles>> e <<taça>>, sobressai-se uma identidade sêmica excepcional: a <<fragilidade>> associada enciclopedicamente a estes sememas. Mas tal conexão se deu em meio a contradições. Percebemos, dessa maneira, que o fato de uma metáfora recorrer a semelhanças semânticas não é uma definição completa. “Recorre a semelhanças desde que existam muitas oposições. [Se] encontro oposição em quase todos os outros semas, [estamos falando de] uma metáfora difícil” (ECO, 1984a, p. 87). Trocas metonímicas e seus resultados metafóricos, traçando conexões imprevisíveis – ou pelo menos “escassamente previstas e desfrutadas”, como ressalva Eco (2014, p. 240) –, nos revelam também férteis contradições. E são estas oposições que fazem a comparação ser mais interessante – e frutífera, pois dão cabo a condensações mais elaboradas: a imagem de Aquiles protegendo-se com um escudo em formato de descanso porta-taça ou a imagem de uma taça em formato de elmo de batalha grega caída ao chão, derramando um fio de sangue pelo receptáculo enquanto seu delgado sustentáculo encontra-se partido por uma flecha, são possíveis frutos desse jogo retórico, cada qual a magnificar outras propriedades relativas a ambos os sememas, impondo esforços diferentes de cooperação interpretativa. Afinal, se pegarmos este último exemplo, a derrota de Aquiles poderia ser ‘lida’ como uma vitória a ser festejada. Pequena vitória em meio aos acontecimentos da Ilíada, mas ainda sim doce, brindada e tomada em taças de pé quebrado. Fica-se claro, portanto, que

Um texto nada mais é que aquele mecanismo que prescreve quais propriedades, na representação enciclopédica dos termos que o compõem, devam ser narcotizados e quais devem ser enfatizadas, de modo a se poderem dar amálgamas e, assim, estabelecer níveis de sentido ou isotopias no interior do texto. **A maneira pela qual o texto estabelece quais as propriedades que devem ser abandonadas e quais as propriedades que, ao contrário, devem ser consideradas, não faz parte da representação semântica dos termos, mas de algumas estratégias pelas quais o texto prescreve o tema do próprio texto, ou *topic*, e o conjunto de pressuposições pré-textuais e**

intertextuais⁶² que vão entrar em jogo e postas em função, a fim de que esta operação de narcotização e enfatização dos semas seja possível e a coerência textual seja estabelecida no amálgama dos semas escolhidos e tornados pertinentes⁶³ (ECO, 1984a, p. 96, grifo nosso).

Em outras palavras, o universo da enciclopédia é tão vasto (e potencialmente contraditório) que, por ocasião – e sob pressão – de um certo contexto, uma dada porção de enciclopédia é ativada e proposta para sustentar e explicar quais as propriedades pertinentes a um dado tropo retórico⁶⁴. Muitas vezes, contudo, não fica claro quais os elementos dos sememas (correspondentes ao conteúdo de uma dada formulação metafórica) estão em jogo. Uma das maneiras possíveis de organizar as várias árvores de Porfírio de cada espectro semântico, a fim de se empreender uma investigação a respeito da natureza da identidade sêmica em questão, é padronizar a geração de cada arranjo dicionarial segundo as *quatro causas aristotélicas* (ECO, 1984a, 1984b). Tais causas nada mais são do que uma adaptação de várias correntes da chamada *teoria dos casos* à análise semêmica dos substantivos, uma vez que os vários autores relacionados a esta teoria, como Charles Fillmore, são conhecidos por trabalharem com a representação semântica de verbos de maneira a estabelecerem as possíveis relações existentes entre a ação (ou estado) denotado por um verbo e seus constituintes implicados, como *agente*, *objeto*, *instrumento*, *propósito* e *efeitos*. Expliquemos: na teoria dos casos de Fillmore, por exemplo, o verbo |assassinar| seria representado como:

ASSASSINAR → A(h) O (h) In Pr Ef

O agente neste caso seria agente humano (em <<matar>> seria ou humano ou –humano, porque posso ser morto também por uma pedra que cai), depois

⁶² Lembremos novamente: a competência intertextual margeia qualquer repertório enciclopédico.

⁶³ O *topic* diz respeito ao *aboutness*, ao “estar-a-volta-de-algo” relacionado ao enredo oferecido pelo filme. “A identificação do *topic* constitui matéria de inferência, ou então do que Peirce chama de abdução. Identificar o *topic* significa aventar uma hipótese sobre uma certa regularidade de comportamento textual” (ECO, 2011, p. 72).

⁶⁴ É um imperativo lógico a potencial contradição da enciclopédia: de sema em sema, pode-se chegar a sememas opostos entre si a partir de um mesmo semema. Por exemplo, como nos evidencia Eco: “É possível usar o ‘leão’ tanto como metáfora para ‘Cristo’ tanto como metáfora para ‘diabo’, mas isso porque na enciclopédia medieval tenho sistemas de interpretantes em que, de um lado, se diz – no *Fisiologus* – que o leão acorda com seu rugido, depois do terceiro dia, seus filhotes natimortos. E nesse sentido tem algumas propriedades do Cristo, o de ser artífice de uma ressurreição e o fato de essa ressurreição ocorrer depois de três dias. Eis porque o ‘leão’, na terminologia medieval, podia ser tomado como símbolo e, portanto, como metáfora de ‘Cristo’. E posso ainda dizer que o ‘leão’ é metáfora do ‘diabo’ porque no Salmo 127 está escrito *Salva me de ore leonis*, e a boca do leão é considerada profunda como a garganta do inferno” (ECO, 1984a, p. 69 – 70).

haveria um objeto, e neste caso seria um objeto humano porque se assassina sempre outro ser humano (enquanto podemos matar também um porco), considera-se um instrumento – e aqui a enciclopédia deveria registrar a série de instrumentos com os quais se mata, ou encontrar um hiperônimo como ‘arma’ que por sua vez, porém, torna-se o interpretante a ser analisado –, pode existir uma finalidade, ou propósito, e se trataria de verificar quais as finalidades pelas quais se mata” (ECO, 1984a, p. 81).

Mas e com relação àquelas entidades semânticas que gramaticalmente chamamos de “substantivos”, em especial substantivos concretos, como |casa|, |rosa|, |taça|, |cachorro|, |mesa|, etc.? Como se daria essa representação? Aqui entram as causas aristotélicas, assumidas em termos operacionais e sem as conotações metafísicas originais, como ressalva Eco (1984b, p. 193). Tais causas visam tratar os substantivos como ações reificadas, decompondo-os dentro das operações que dizem respeito ao objeto denotado, **sejam para realiza-lo ou para se realiza a partir dele**. A representação de <<homem>>, por exemplo, poderia dizer respeito a uma “representação de alguns procedimentos a serem postos em ação – bem conhecidos, por outro lado – para realizar um ser humano” (idem, 1984a, p. 83) ou a uma representação dos vários procedimentos que dizem respeito a um <<homem>> (como sua <<vida sexual>>). Os vários tipos de operação relacionados ao semema podem dizer respeito a várias *causas*: *materiais*, *formais*, *eficientes* e *finais*, a justificarem até certo ponto as diversas modalidades operacionais depreendidas. A causa formal de <<casa>>, por exemplo, diz respeito a suas propriedades morfológicas, que podem ser infinitas dentro de uma representação enciclopédica ideal. A causa material, aos materiais condizentes para se construir uma casa. A causa eficiente, poderíamos dizer: à ação humana (cultura) por meio de vários artifícios (naturalmente, um interpretante como |cultura| deveria ser devidamente interpretado dentro de campos semânticos rigorosos). Na causa final, poderíamos colocar: <<moradia>>, <<lugar onde dormimos>>, <<lugar onde nos protegemos da chuva>>, etc. Conforme o contexto, devemos decidir quais propriedades privilegiar e quais abandonar, porque no fundo a interpretação de um texto nada mais é do que um trabalho de magnificação de alguns semas e de castração de outros, que devem continuar narcotizados (tal como a <<impotência sexual>> do <<homem idoso>> do começo deste capítulo. Não se faz relevante saber se ele toma *viagra* ou não). As causas aristotélicas encerram, assim, *um* bom ponto de partida para inúmeras operações de decodificação metafórica. É *um* instrumento relacionado aos modelos parciais da enciclopédia que

podemos construir *ad hoc* diante de cada texto. Modelos a fixarem centro e periferia de semas.

A teoria umbertiana conclui que antes de qualquer texto, todos os termos já possuem todos os seus sentidos virtuais possíveis⁶⁵. A diferença de uma abordagem textual, interpretativa, em relação a uma semiótica do código, “está em ver quais são os dispositivos textuais que orientam o intérprete do texto no sentido de realizar essas operações *sobre* a reserva enciclopédica *enquanto* repertório de textos virtuais” (ECO, 1984a, p. 96, grifo do autor). Concluimos, assim, junto ao autor, que não é o código que está a serviço da metáfora. É a metáfora que se serve do código de maneira a construir um *código próprio*. E a filmografia de Kubrick, ao se utilizar muito de metáforas, é um bom exemplo disso.

2.3) Da exposição do idioleto proposto

A ordem dos filmes através da qual ‘dissecaremos’ o idioleto proposto e o modo como introduziremos e iremos nos ater a cada obra kubrickiana tomam como base uma preocupação antes de tudo didática, vinda à tona no intuito de oferecer a melhor estratégia expositiva desta intertextualidade de *background* metonímico e metafórico⁶⁶. Em outras palavras: independentemente da ordem e da atenção dada a este ou aquele filme no que tange a detalhes de cada contexto que julgamos merecedor de uma maior atenção, não existe, *a priori*, nenhum tipo de hierarquia entre os treze longas-metragens. O importante é expor esta rede de relações intersemióticas a compor nosso idioleto proposto. Se nossa exposição parecer complicada é porque nosso objeto epistemológico (a função sígnica, base para qualquer fenômeno intertextual), a fazer circular por correspondência entre plano da expressão e plano do conteúdo vários *topics* entre os filmes de Kubrick, tais como <<morte como retorno>>, <<sexo como morte>> ou <<amor à morte>>, conecta obra a obra da filmografia kubrickiana de maneira um tanto quanto profusa. Mas o nosso idioleto hipocodificado, que emerge de um sistema de relações internas dentro da

⁶⁵ Esta parte da teoria umbertiana se presta melhor a ser transcrita *ipsis litteris* também: “[...] numa semântica orientada para as suas atualizações textuais o semema deve aparecer como um texto virtual e um texto não é senão a expansão de um semema (com efeito, é o resultado da expansão de muitos sememas, mas teoricamente é proveitoso admitir que isso pode ser reduzido à expansão de um só semema central: a história de um pescador nada mais faz senão expandir tudo o que uma enciclopédia ideal poderia dizer-nos a respeito do pescador)” (ECO, 2011, p. 10 – 11).

⁶⁶ Usaremos “intertexto” e “intersemiótico” como semelhantes – e isso já explicamos na introdução –, a partir de um entendimento, assumido por nós, de que ambas categorias se referem ao mesmo fenômeno de relações interfílmicas entre plano da expressão e plano do conteúdo

filmografia do diretor, é a regra que coordena essa profusão. Daí porque estamos nos referindo ao nosso objeto empírico enquanto *relações intersemióticas de background retórico*. Ou seja: há um fundo retórico de origem em cada filme a fazerem-nos se relacionar entre si. *Fundo que, como não poderia deixar de ser, apoia-se algumas vezes em alguns já-ditos ‘fora’ da filmografia, ou melhor dizendo: em intertextos que habitam o mundo da enciclopédia*. Ao longo da exposição deste idioleto neste presente capítulo (e de sua análise crítica no capítulo 3) isso ficará claro.

Começamos com *Full Metal Jacket*, o décimo segundo longa-metragem de Kubrick. Logo na cena de abertura, nos é exposto vários planos de jovens recrutas – em uma espécie de rito de passagem para o Exército – tendo a cabeça raspada por uma máquina *hair clipper*, enquanto a música extradiegética nos canta “*Goodbye Sweetheart, Hello Vietnam*”, colocando desde já <<relações amorosas>> junto a <<morte>>, como nos observa Ciment (2013, p. 208). Passados dez minutos extradiegéticos, há o momento em que o sargento instrutor Hartman dá a seguinte ordem ao seu novo pelotão de recrutas, após um primeiro dia diegético de treino: “*Tonight you pukes will sleep with your rifles. You will give your rifle a girl's name, because this is the only pussy you people are going to get. Your days of finger-banging old Mary Jane Rottencrotch through her purty pink panties are over. You're married to this piece. This weapon of iron and wood. And you will be faithful*”⁶⁷

O soldado Pyle é o mais desajeitado do pelotão liderado pelo sargento⁶⁸. Seus erros são tão frequentes que Hartman começa a fazer com eles sejam descontados no restante dos recrutas, obrigando estes a pagarem punições. Assim sendo, tais recrutas se vingam de Pyle: em uma noite, o soldado Cowboy e outros soldados silenciosamente imobilizam-no na cama, enquanto o pelotão inteiro golpeia-o com pesados sabonetes usando toalhas como ‘chicote’. A luz, as cores e a música que compõem a cena dão um tom de pesadelo a ela (e a esse detalhe voltaremos mais tarde). Não é à toa que o soldado Cowboy, ao final desse ‘martírio’ (*fotograma 11*), sussurra no ouvido de Pyle:

⁶⁷ “Esta noite, vocês dormirão com o fuzil. E vocês lhe darão um nome de mulher. Pois essa é a única boceta que conseguirão. Seus dias de se amassarem com suas respectivas namoradas terminaram. Vocês estão casados com esta arma de aço e madeira – e lhe serão fiéis”.

⁶⁸ Os recrutas de *Full Metal Jacket* serão aqui nomeados pelos seus apelidos. Muitos desses *nicknames* foram dados pelo próprio Hartman, segundo critérios próprios de deboche e preconceito, tais como *Jocker* (pois é dado a fazer piadinhas), *Cowboy* (por ser do Texas, da onde “vêm só bezerros e veados. E você não me parece um bezerro, então já sei o que você é, soldado”, como disse Hatman), *Snowball* (tal recruta é um dos poucos soldados negros do pelotão) e *Pyle* (nome de um herói abobalhado de uma série de TV).

“Remember, it’s just a bad dream, fay-boy”⁶⁹. Este pesadelo é o marco a partir do qual Pyle começará a se empenhar em ser um soldado perfeito. E conseguirá: “Private Pyle, you are definitely born-again hard”⁷⁰, reconhecerá, mais tarde, o Sargento Hartman.

Logo mais, nos é exposto que o soldado Pyle passa a adquirir o hábito de conversar com seu fuzil enquanto o limpa. Ou melhor, enquanto a limpa, pois Pyle nomeia-o de Charlene, tal como ordenou o sargento Hartman. Dá-se, aqui, o primeiro de nossos *tropos* notáveis: <<fuzil>> é tomado enquanto <<mulher>>, pelo menos dentro de algumas propriedades. Mas quais propriedades? Poderíamos nos contentar em explicar este tropo apenas pelo o que Hartman disse, sem nos preocupar em investigar se há algum tipo de identidade de *semas* em jogo. E não estaríamos errados em fazê-lo – *a priori*. Afinal, fica-se evidente que o sargento quis apenas dizer que a partir daquele momento todos os soldados ali presentes não poderiam se focar em outro interesse que não tivesse relação com o treino de formação de fuzileiros (pelo menos durante as 8 semanas que ele dura). No entanto, não podemos negar que houve a nomeação de algo no lugar de outra coisa em meio a um discurso que fala sobre *ser fiel a uma arma como se deve ser fiel a uma esposa* – e a potencialidade metafórica deste tropo será efetivada aos poucos pelo próprio idioleto do filme em parceria a um intertexto que circula na filmografia. Este tropo, porém, se revelará ‘difícil’, como classificaria Eco – e como ficará claro até o final deste capítulo, uma vez que para ter acesso ao seu mecanismo é preciso viajar ao longo da semiose, em meio a várias oposições semânticas, e conhecer os labirintos da enciclopédia (ECO, 1984b, p. 208) – cujas portas a filmografia kubrickiana ajuda-nos a abrir.

De volta a *Full Metal Jacket*, encontramos o soldado Jocker, protagonista do filme, limpando sua própria arma ao lado de Pyle e o resto dos recrutas. *A priori*, ele fora o único a *demonstrar* que notou e estranhou o fato de seu companheiro de pelotão conversar com seu próprio fuzil (*fotograma 12*). O semblante de Jocker é de quem está preocupado com a saúde mental de Pyle. Não necessariamente como alguém que está preocupado com um amigo, mas como qualquer pessoa que se encontra em uma situação de estar ao lado de alguém que está enlouquecendo (principalmente se esta pessoa participou de uma tribulação coletiva contra esse alguém, podendo estar se sentindo parcialmente culpada por este enlouquecimento). “I don’t think Leonard [nome

⁶⁹ “Lembre-se, isso é apenas um sonho ruim, gorducho!”

⁷⁰ “Soldado Pyle, você definitivamente nasceu de novo”

verdadeiro de Pyle] *can hack it anymore*”⁷¹, diz Jocker ao soldado Cowboy, em uma conversa particular, enquanto ambos estão lavando sozinhos o banheiro do pelotão liderado por Hatman. “*I think Leonard’s a Section Eight*”⁷². “*It don’t surprise me*”⁷³, responde Cowboy. Depois de um momento de silêncio, Jocker, o soldado piadista, muda de assunto e diz: “*I wanna slip my tube steak into your sister. What will you take in trade?*”⁷⁴

O tom da conversa de Pyle com o fuzil não é qualquer um. Nem as palavras usadas, tais como aquelas escolhidas por Joker para dizer que queria *transar* com a irmã de Cowboy. Tudo na conversa de Pyle nos alude a possíveis conotações de ordem erótica que repousam na relação dele com a arma, não a nos sugerir que Pyle literalmente nutre relações sexuais com o fuzil, mas como se houvesse algo *a mais* na *libido sentiendi* em limpar Charlene de forma a deixá-la pronta para que funcione bem. Ou para que funcione “*lindamente*”, como ele mesmo diz (para si e para o fuzil), sussurrando, ostentando uma expressão não livre de voluptuosidade, como que seduzido e seduzindo: “*It’s been swabbed and brushed. Everything is clean. Beautiful. So that it slides perfect. Nice. Everything clean. Oiled. So that your action is beautiful. Smooth, Charlene*”⁷⁵.

Se a árvore de Porfírio relacionada à *causa final* fornece-nos o sema <<morte>> a partir do semema <<fuzil>>, e se não há dúvidas a respeito da sutileza das conotações sexuais advindas de |lubrificado|, |Para que deslize perfeitamente| e |suave, Charlene!| em meio às nuances paralinguísticas da voz de Pyle, à sua expressão facial codificada e ao uso de |linda| e |lindamente| para falar de um fuzil e seu funcionamento, alguma relação entre as propriedades dos sememas <<morte>>, <<sexo>> e <<amor>> fazem-se mais uma vez permissivas. Lembremos que há uma estratégia fílmica em curso desde o começo de *Full Metal Jacket*, que põe juntas as propriedades semânticas relativas a estes sememas. E não estamos falando somente daquele “*Goodbye Sweetheart, Hello Vietnam*” assinalado acima. Através dos discursos e xingamentos de Hatman ao seu pelotão essa

⁷¹ “*Eu acho que Leonard não consegue suportar mais*”.

⁷² “*Eu acho que Leonard está surtando*”.

⁷³ “*Isso não me surpreende*”.

⁷⁴ “*Quero escorregar minha linguiça na sua irmã. O que quer em troca?*”.

⁷⁵ “*Foi limpo e escovado. Tudo está limpo. Linda. Para que deslize perfeitamente. Ótimo. Tudo limpo. Lubrificado. Para que funcione lindamente. Suave, Charlene!*”. Atentemos para o fato de que o conteúdo da conversa entre Jocker e Cowboy, enquanto limpam o banheiro, é sobre o fato de Pyle conversar com seu rifle enquanto o limpa. Joker, ao mudar repentinamente de assunto e dizer a Cowboy que gostaria de transar com a irmã deste, parece evidenciar (por associação livre) que fora testemunha do tom sexual desta limpeza de Pyle (DROUETT, 2014, p. 234).

estratégia também se fará presente. Em uma cena, na qual o sargento celebra a chegada do Natal em frente aos recrutas alinhados, ele diz: *“God has a hard-on for Marines, because we kill everything we see. He plays his games, we play ours. To show our appreciation for so much power, we keep heaven packed with fresh souls. God was here before the Marine Corps. So you can give your heart to Jesus, but your ass belongs to the Corps”*⁷⁶. E dentre as várias vezes em que Hatman importuna o soldado Pyle com histerismos, alusões sexuais e deboches para que este cumpra com o máximo de eficiência possível todas as obrigações de seu treinamento físico ao longo da execução deste, uma se sobressai: *“Pick them up and set them down, Pyle. Quickly. Move it out [...]”,* diz ele. *“The fucking war will be over by the time we get out there [...]. Move it. Are you going to fucking die, Pyle? Are you going to die on me? Do it now. Move it up. Hustle it up. Quickly, quickly, quickly. Do you feel dizzy? Do you feel faint? Jesus H. Christ! [Após reparar no quanto Pyle está arfando devido ao cansaço extremado] I think you've got a hard-on”*.⁷⁷

Em meio a todas essas isotopias acima, e, se por metonímia, Charlene pode representar a morte, podemos abduzir, para aquela cena da conversa de Pyle com o fuzil, o *topic* metonímico <<paixão pela morte>>. Se seguirmos este mote, tal paixão pela *“única boceta que conseguirá”* – parafraseando Hatman – culmina em uma cena noturna na qual Pyle está carregando Charlene com balas no banheiro do pelotão (cuja porta de acesso está grafada com o lexema |*head*|, que traz as cargas semânticas tanto de <<banheiro>> quanto de <<cabeça>> – e isso será um detalhe importante para o qual voltaremos bem mais tarde). *A cena carrega as mesmas marcas de pesadelo que outrora foram ostentadas por aquela cena na qual Pyle sofreu uma agressão noturna*. O soldado Jocker, que estava ocupando o posto de sentinela naquela noite enquanto todos dormiam (*fotograma 13*), o flagra dentro do banheiro, onde não deveria estar àquela hora, principalmente com um fuzil armado e gritando algumas instruções que o próprio sargento dá ao pelotão durante os treinamentos. Pyle está visivelmente nos píncaros de seu surto, com um olhar exageradamente psicótico (*fotograma 14*). O instrutor Hatman,

⁷⁶ *“Deus tem tesão por fuzileiros porque matamos tudo o que vemos. Ele faz o jogo d’Ele e nós fazemos o nosso. Para mostrar nosso reconhecimento por tanto poder, mantemos o céu cheio de almas frescas. Deus estava aqui antes dos fuzileiros. Então podem dar o coração a Jesus, mas o rabo de vocês pertence ao Corpo de Fuzileiros”*.

⁷⁷ *“Levante e abaixe, Pyle! Rápido! Se apresse! [...]. A guerra terá terminado quando você chegar lá [...]. Vamos! Você vai morrer? Vai morrer na minha frente? Então morra! Vamos! Rápido! Está se sentindo tonto? Sente que vai desmaiar? Jesus Cristo! Acho que você está excitado!”*

ao ouvir aquela gritaria vinda do banheiro, sai de seu dormitório particular e vai ao encontro dela para saber o que está acontecendo. “*What is this Mickey Mouse shit?*”⁷⁸, ele chega gritando. “*What in name of Jesus H. Christ are you animals doing in my head?*”⁷⁹, ele pergunta a Pyle e Jocker. E “*why is private Pyle out of his bunk after lights out? Why is private Pyle holding that weapon?*”⁸⁰, ele finalmente pergunta a Jocker. Após ser informado por este que o fuzil de Pyle está carregado, Hatman ordena para que Pyle jogue a arma no chão e que se afaste. O soldado, contudo, atira no sargento (*fotograma 15*), para logo depois cometer suicídio atirando na cabeça através da boca (*fotogramas 16 e 17*).

É notório, contudo, que ao mesmo tempo em que <<rifle>> sofre um tropo pela propriedade semântica <<pussy>> do semema <<woman>>, o semema <<gun>>, também em *Full Metal Jacket*, sofre um tropo pelo conteúdo veiculado por um gesto indicativo relativo à expressão |pênis|. No filme, encontramos uma cena na qual o pelotão do sargento Hartman (incluindo o próprio instrutor) está entoando um cântico: “*this is my rifle, this is my gun. This is for fighting, this is for fun*”⁸¹. Ao mesmo tempo, cada pessoa a entoar o cântico está segurando com uma das mãos um fuzil e, com a outra, seu próprio pênis por cima dos *shorts* (*fotograma 18*). Pelo cântico e pelo o que é exposto, o pênis diz respeito tanto à |my gun| quanto a |fun|. Nesse caso, fica mais evidente as identidades sêmicas em jogo, diferentemente do tropo entre <<rifle>> e <<pussy>>. <<Gun>> (concernente ao conteúdo que em português veiculamos através de |arma de fogo|, cujos interpretantes dizem respeito a qualquer artefato que lança um ou mais projéteis em alta velocidade) e <<pênis>> compartilham muitos semas que podemos levantar através da árvore de Porfírio relativa às propriedades morfológicas (se admite-se, pelo menos, que estamos a falar de um pênis *ereto*, excitado). Dentre as causas finais, encontramos propriedades tais como <<projetar>>, <<lançar>> e <<introduzir>>. O resultado destas projeções e dessas introduções no que tange a cada semema coloca-os, contudo, em uma situação de total oposição semântica. Enquanto em um encontramos <<fecundação>> e <<prazer sexual>> (ou <<fun>>, <<diversão>>, nos dizeres do cântico), no outro, <<morte>> e <<dor>>. Não é à toa que Ciment, por exemplo, define o Sargento Hartman como: a “encarnação viva do Exército como psicose, [...] figura paterna e terrível, [...] um

⁷⁸ “*Que merda é essa que está acontecendo aqui?*”

⁷⁹ “*O que em nome de Jesus vocês, animais, estão fazendo no banheiro?*”

⁸⁰ “*Por que o soldado Pyle está fora de sua cama? Por que o soldado Pyle está segurando uma arma?*”

⁸¹ “*Este é meu rifle, esta é minha arma. Isso é para o combate, isso é para a diversão*”

homem em perpétua eructação / ereção” (CIMENT, 2013, p. 208), representante deste “erotismo [que] deslocou-se da mulher para a morte, essa morte que a sociedade americana tende a ocultar, mas que, através da violência do poder, está no centro de seu funcionamento” (idem, ibidem, p. 56). Um estranho amor, por assim dizer, remetendo-nos ao título do filme *Dr. Strangelove*, sétimo longa-metragem de Kubrick, uma *dark comedy* que trata da guerra fria e da iminência do holocausto atômico como resultados de um grande e estranho mal-estar sexual. Fazer um tropo entre <<arma>> e <<pênis>> é também realizá-lo, dessa forma, entre <<morte>> e <<sexo>>, ou entre <<morte>> e <<amor>>, pois muitas propriedades semânticas de <<sexo>> dizem respeito ao semema <<relações amorosas>>, uma vez que, segundo aquilo que uma competência enciclopédica nos possibilita, a expressão |fazer amor| ou |to make love| está para <<fazer sexo>>, ainda que dentro de conotações relacionadas a <<romance>> e <<paixão>>. E isso contribui para a construção do tom sardônico (e metafórico) dos primeiros planos de *Dr. Strangelove*, nos quais nos é exposto dois aviões bombardeiros (<<armas>> fálicas que realizam <<lançamentos>>) ‘copulando’ em pleno céu aberto ao som de *Try A Little Tenderness* (“tente com um pouco mais de ternura”), em uma versão instrumental com arranjo de cordas (*fotograma 19*). Tecnologia de guerra (de <<morte>>) *excitada* pelo combate, pela própria morte que ela representa – e que pode destruir a espécie que a criou, remetendo-nos, assim, aos generais Turgidson e Ripper, e ao próprio Dr. Strangelove, personagens do filme *que estão literalmente apaixonados, atraídos pela morte*.

É mister observar, entretanto, que o tropo que em *Full Metal Jacket* metaforiza <<diversão>> e <<gun>> (cujo interpretante mais genérico em português diz respeito ao semema <<arma>>) por <<pênis>> ganha contornos literais no nono longa-metragem de Kubrick, *Clockwork Orange*, ficção científica de cunho político focada não nas engrenagens da guerra, mas nas problemáticas entre livre-arbítrio, ética e coerção estatal (apesar de ambos os enfoques ainda abarcarem formas institucionalizadas de violência). Os prazeres de Alex DeLarge, protagonista do filme, são prazeres de morte. Dele e de sua gangue de *droogs*, a qual ele lidera. Ao longo de uma sequência de cenas após o plano de abertura, vemo-los divertindo-se espancando um bêbado; lutando contra um bando rival (que estava na iminência de estuprar uma mulher); roubando um carro; conduzindo-o a esmo em alta velocidade e atacando um escritor em sua casa enquanto obrigam-no a olhar sua esposa ser violada por Alex, que espanca, pontapeia e viola enquanto canta e dança *Singin’ In The Rain* (*Cantando na Chuva*). Quando Alex volta para casa, ouve a *Nona*

Sinfonia de Ludwig Van Beethoven (ou “*The glorious ninth*”, como ele diria) e se delicia imaginando explosões, enforcamentos, vampiros e destruição (ou formando por *ratio difficilis* conteúdos relativos a <<explosões>>, <<enforcamentos>>, <<vampiros>> e <<destruição>>, como diria Eco). Na noite seguinte, sua diversão ‘ultraviolenta’ culminará em matar uma mulher (a Mulher dos Gatos) com uma *escultura enorme de um pênis* (fotogramas 20 e 21) em meio a um “balé erótico” com a personagem (CIMENT, 2013, p. 57)⁸².

Mas e no que tange a <<rifle>> e <<pussy>> ou a <<morte>> e <<pussy>>? Em *Paths of Glory*, quarto longa-metragem da carreira do diretor, temos um tropo a fazer interagir marcas semânticas deste último semema com o semema <<missão de guerra>>. No filme, o general francês Mireau, decidido a ordenar um ataque suicida contra uma posição alemã praticamente inconquistável – decisão que irá custar a vida de mais da metade dos soldados do regimento do coronel Dax –, comenta: “*Well, not something we can grab and run away with, but certainly pregnable*”⁸³. “*Sounds like ofodd, though, doesn’t it?*”⁸⁴, observa Dax, farejando uma metáfora. “*Why?*”, Mireau indaga, não percebendo que fez um tropo entre <<parível>> e <<missão realizável>>. “*Well, like something to do with giving birth*”⁸⁵, responde o coronel, fazendo praticamente parte do nosso trabalho em demonstrar os mecanismos semânticos em jogo. “*Oh, yes. Quite. You’re right on your toes this morning, colonel. Even shaper than usual*”⁸⁶. E, se dirigindo ao major Saint-Auban (que estava também presente), completa: “*But we mustn’t forget, the colonel was perhaps the foremost criminal lawyer in all France*”⁸⁷.

Perguntamos: a argúcia criminalista de Dax o faria desconfiar que o símbolo do ventre materno, das vísceras, repousa nas trincheiras sinuosas onde encontra-se seu pelotão, a nos remeter a percursos de um *labirinto* – alusão reforçada pelos *travellings* de câmera em “espirais barrocas”, como observou Ciment (2013, p. 103)? Há, aqui, uma competência enciclopédica especial que permite-se vir à tona, escalada em isotopia ao *já-dito* que repousa na forma como as trincheiras foram expostas (1); no diálogo entre Dax

⁸² Alex vive para o prazer. Não pensa no futuro, nem no passado. Vive para o que pode ter de prazer a qualquer momento, independentemente de qualquer tipo de senso moral, de alteridade. É um personagem que representa as mais puras e livres pulsões, aquelas que menos (ou que nem por um fio) passariam pela ‘peneira’ das regras de conduta social.

⁸³ “*Não é uma coisa fácil de se fazer, mas com certeza é parível*”.

⁸⁴ “*Isso soa esquisito, não?*”

⁸⁵ “*Como se isso tivesse algo a ver com dar à luz*”.

⁸⁶ “*É verdade. Estás muito espirituoso hoje, coronel. Mais afiado do que nunca*”.

⁸⁷ “*Mas não nos esqueçamos que o coronel foi o mais famoso advogado criminalista de toda a França*”.

e Mireau, que faz a metáfora ser efetivada verbalmente ‘sem querer’ por este último, colocando-a em discussão entre ambos os personagens (2); e na competência intertextual que a filmografia de Kubrick nos oferece, uma vez que esta simbologia do labirinto está presente em *The Shining* (décimo filme do diretor e que será comentado adiante), sendo evocada por Ciment (ibidem, p. 170) com base no *Livre des Labyrinthes* de Paolo Santarcangeli (3). Por causa final, <<Giving birth>> (ou <<dar à luz>>) é um dos semas de <<útero>> (que, por sua vez, é uma das propriedades por causa formal de <<pussy>>). Dando prolongamento à metáfora de Mireau, se os soldados estão indo em direção à uma missão que é praticamente uma missão suicida (por metonímia, <<indo em direção à morte>>), mas saindo de um local que nos remete a um labirinto – que, por sua vez, já é um símbolo codificado para ventre materno, segundo a enciclopédia –, metaforicamente eles estão, ao mesmo tempo, *sendo paridos*, nascendo de novo⁸⁸. O ato falho do general Mireau sinaliza, dessa forma, uma das fixações mais caras ao cinema de Kubrick (principalmente no que tange aos seus filmes de guerra), como os leitores perceberão. O conteúdo em torno deste simbolismo acima (que encerra um paradoxo) não deixa de ser sutilmente também apresentado em *Dr. Strangelove* – mas de maneira a nos introduzir um semema diferente, pouco discutido no que diz respeito ao cinema de Kubrick, mas bastante presente em sua filmografia, e que enriquece ainda mais esse oximoro, como veremos. Neste filme do Doutor “Estranhoamor”, a música “*When Willie Comes Marching Home*”⁸⁹ (“Quando Willie Volta Para Casa”) é utilizada durante uma cena em que os tripulantes dos bombardeiros atômicos B-52 estão se preparando para o momento crítico de ataque aéreo à Rússia. Eles visam cumprir uma missão expedida pelo general Ripper à revelia do Pentágono e do presidente dos EUA Merkin Muffley, que tentam fazer de tudo para que os aviões retornem. Se a missão tiver sucesso (e ela terá, depois de sobreviver a árduas tentativas de ser abortada), o ataque aéreo desencadeará uma resposta nuclear russa generalizada, que culminará numa hecatombe global. Os soldados estão rumando, assim, em direção à morte ao mesmo tempo, porém, em que *estão voltando*

⁸⁸ A enciclopédia simbólica do labirinto que temos em mãos (O Dicionário de Símbolos) complementa o significado que foi sugerido pelo idioleto: “símbolo de um sistema de defesa, o labirinto anuncia a presença de alguma coisa preciosa ou sagrada. Pode ter uma função militar, como a defesa de um território, uma vila, uma cidade, um túmulo, um tesouro: só permite o acesso àqueles que conhecem os planos, aos iniciados” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 530 – 531). Quando o coronel Dax, ao citar uma frase de Samuel Johnson, diz que “o patriotismo é o último refúgio dos covardes”, revelará a lógica inversa do ato falho do general Mireau, uma vez que, para este, o patriotismo francês, a ‘coisa sagrada’ deste ‘labirinto’, deve ser justamente aquilo pelo qual vale a pena morrer nesta guerra. Não à toa, Mireau ficará aborrecido e desconcertado ao ouvir a esta citação de Dax.

⁸⁹ O título da música muitas vezes direciona a ‘leitura’ da mensagem posta em jogo, já que ele pode ser considerado parte da obra, como nos lembra Eco (2011, p. 57).

para casa – possibilidade interpretativa advinda do que a música extradiegética representa através de seu título. É um recurso irônico no qual repousa o tom sarcástico da cena, mas também esconde uma virtual metáfora que terá apoio semântico no intertexto kubrickiano a partir do *topic* <<missão suicida>>, sendo atualizada em outros filmes deste diretor⁹⁰. Perguntamos: de que maneira <<voltar para casa>> pode compartilhar dos mesmos semas que <<morrer>>? Que tipo de identidade sêmica entra em jogo aqui? O oximoro de *Paths of Glory* pode nos ajudar. Se neste filme <<ir ao encontro da morte>> nos é sugestionado como <<nascer de novo>> (virtualmente simbolizado por <<sair das entranhas>>), *morrer, para os soldados, também seria retornar metaforicamente ao local no qual eles já estão (as 'trincheiras-útero')*. Mas esse retorno, segundo a lógica do oximoro, é *nascer de novo* – que, novamente, implica em *retornar de novo, e assim sucessivamente*. Portanto, magnificam-se as propriedades <<lugar onde se mora>>, <<lugar de onde saímos e para onde voltamos sempre>>, etc., do semema <<home>> (ou <<casa>>) em nome do paradoxo que as trincheiras virtualmente encerram.

Esta correspondência entre <<voltar para casa>> e <<morrer>> nos alude ao poema que o personagem Antoninus, em *Spartacus* – quinto longa-metragem de Kubrick –, recita para a massa de rebeldes lideradas pelo protagonista que empresta seu nome ao título do filme:

*When the blazing sun hangs low in the western sky,
When the wind dies away on the mountain,
When the song of the meadowlark turns still,
When the field locust clicks no more in the field
And the sea-foam sleeps like a maiden at rest,
And twilight touches the shape of the wandering earth,
I turn home.
Through blue shadows and purple woods,
I turn home.
I turn to the place that I was born,
To the mother that bore me and the father that taught me
Long ago, long ago, long ago.
Alone am I now, lost and alone
In a far wide wandering world.
Yet still, when the blazing sun hangs low,
When the wind dies away and the sea-foam sleeps
And twilight touches the wandering earth,
I turn home⁹¹.*

⁹⁰ Como veremos, a associação entre <<morte>> e <<retorno>> encerra um conteúdo que circula ao longo da filmografia de Kubrick.

⁹¹ *Quando o sol ardente se põe no horizonte oeste*

Por mais que tais versos de <<retorno ao lar>> tenham sido postos em sincronia, no filme, com imagens que expõem a massa de rebeldes em situações de fraternidade, de união e de liberdade – em ressonância com os ideais de Spartacus –, este [I turn home], no poema, é associado a uma natureza em estado de latência e obscuridade: o sol se põe, o vento morre nas montanhas, o canto do sabiá-do-campo cessa, os gafanhotos param de crepitar, a espuma do mar para de se mover. Quando isso ocorre, quando a natureza *inteira* <<repousa>>, <<estagna>> (semas eufêmicos relativos a <<morte>>), “eu volto ao lar/ através de sombras azuis e florestas púrpuras/ eu volto para o lugar onde eu nasci” – o que nos remete ao sétimo longa-metragem kubrickiano, *2001 – A Space Odyssey*. Mais especificamente à sombria e ‘lisérgica’ viagem cósmica (*fotogramas 22, 23, 24, 25*) do astronauta Dave Bowman (que estava sozinho e perdido no espaço, ao sair de sua nave *Discovey One*⁹²) e ao destino final desta sua *trip*: *os cômodos alvos e mobiliados de uma morada misteriosa de assoalho luminoso* com ares de séc. XVIII (*fotograma 26*), nos quais ele, o astronauta, terá visões de sua própria velhice (*fotogramas 28, 29 e 30*), de sua própria morte (*fotogramas 31 e 32*) e de seu próprio renascimento na forma de um feto luminoso (*fotogramas 33 e 34*). “He turned home” (ou “ele voltou para casa”), poderíamos dizer, aludindo-nos ao poema de Antoninus (casa que talvez estaria na memória de ‘vidas passadas’ de Bowman? A pergunta fica em aberto⁹³). Esta frase que

*Quando morre o vento das montanhas
Quando o canto do sabiá-do-campo cessa
Quando os gafanhotos do campo não crepitam mais
Quando a espuma do mar descansa como uma donzela
E o crepúsculo toca o contorno da Terra suspensa
Eu volto para casa.
Por sombras azuis e florestas púrpuras
Eu volto para casa.
Eu volto para o lugar onde nasci
À mãe que me deu à luz e ao pai que me ensinou
Há muito, muito tempo, muito tempo
Agora estou só, perdido e sozinho
Num mundo distante e vasto
Ainda assim, quando o sol ardente se põe
Quando morre o vento e a espuma do mar dorme,
E o crepúsculo toca o contorno da Terra
Eu volto para casa.*

⁹² É notório o formato ‘espermatozoidico’ desta nave em conjuntura ao nome que a batiza : “Descoberta 1” (*fotograma 27*). Aliás, como comenta Ciment: *2001* “está, efetivamente, cheio de imagens sexuais – uterinas, ovulares ou fálicas, desde a nave espacial *Orion*, em forma de flecha, que pousa na roda celeste, até a esfera *Aries* pousando na Lua em uma base circular. Filme de metamorfoses, fecundações e nascimentos [...]” (CIMENT, 2013, p. 98).

⁹³ “Arthur Clarke, roteirista de *2001*, criou a hipótese de que Dave Bowman, o astronauta, é posto em observação por espíritos extraterrestres que, para deixá-lo à vontade, lhe prepararam um cenário tirado de sua memória” (CIMENT, 2013, p. 52). Isso, porém, apenas transfere as perguntas pertinentes ao enigma que esta última cena carrega: por que essa escolha dos extraterrestres por memórias de uma época tão longínqua e aparentemente sem relevância para o personagem e para a história? Ademais, a obra fílmica

encerra o poema de Antoninus em *Spartacus*, aliás, permite-se ganhar um duplo sentido pelo intertexto, uma vez que o significado do verbo |to turn| pode ser traduzido por <<to become>> (“vir a ser”). Portanto, podemos afirmar também: “Bowman tornou-se casa”, metaforizando, dessa forma, <<home>> em <<si mesmo>>. Ele voltou para dentro de si – *ao local onde ele já morava* – e nasceu de novo.

O semema <<renascer>> ou <<nascer de novo>> – através das várias marcas semânticas que lhe dizem respeito (sejam marcas denotativas, a concederem propriedades literais à unidade cultural em questão, ou marcas conotativas) e segundo vários modos de projetar o conteúdo relativo a estas propriedades – é uma unidade semântica que permite ser encontrada em vários filmes de Kubrick. Ainda em *2001 – A Space Odyssey*, durante o embate entre HAL 9000, o supercomputador de avançada inteligência artificial, e Dave Bowman dentro da *Discovery*, o astronauta acaba tendo que assassinar aquele adentrando-se literalmente no cérebro do computador, matando-o por dentro (*fotogramas 35, 36 e 37*). HAL, extremamente racional e de voz calma e gélida, havia assassinado quase toda a tripulação da nave pois ficara sabendo que Bowman (junto ao astronauta Frank Poole) iriam desligá-lo de forma a deixar intacta apenas suas funções estritamente mecânicas. O *medo* de morrer, de perder a consciência para sempre, toma conta do supercomputador, fazendo-o embarcar em uma loucura homicida que, contudo, malogra uma vez que Bowman consegue se safar. À beira da morte, HAL começa a cantar a primeira música que aprendeu logo após ser ativado pela primeira vez, voltando ao momento do seu próprio nascimento enquanto sua consciência se esvai aos poucos. Em outras palavras: ele volta para si, pois retorna às memórias do dia em que nasceu, revivendo-as de novo, como se estivesse renascendo ao mesmo tempo em que morre. Em *The Shining*, (e aqui chegamos àquele simbolismo materno que repousa em <<labirinto>>), o personagem Jack Torrance, que aceita um emprego de vigia durante o inverno no Hotel Overlook – fechado durante esta estação e completamente isolado do mundo externo –, muda-se para lá com sua esposa Wendy e seu filho Danny no intuito de cuidar do hotel por volta de seis meses e quinze dias. Durante uma cena específica, Jack diz à sua mulher que está adorando a estadia no Overlook, evoca fortes sentimentos de familiaridade, de bem estar (“*it’s very homey*” = ‘a gente se sente em casa’), [afirma que] ‘gostaria de ficar ali para sempre’, confessa até mesmo ‘nunca ter se sentido tão feliz, tão bem’, fala de ‘*déjà vu*’ e

não precisa que o nem roteirista, nem o diretor fale por ela – e disso o Kubrick enquanto autor empírico sabia muito bem. Este embate entre as *intenções da obra* e as *pretensas intenções do autor* será discutido no capítulo seguinte.

tem a sensação ‘de ter vivido aqui antes’” (CIMENT, 2013, p. 105). “*When I came up here for my interview, it was as though I’d been here before. It was almost as though I knew what was going to be around every corner*”⁹⁴, Jack conclui. No clímax dos acontecimentos do filme, Torrance será levado à loucura e à morte respectivamente pelo Hotel Overlook e no Overlook Maze (labirinto localizado ao lado do hotel e que se apresenta como uma espécie de duplo deste). Após sua morte por frio (*fotograma 71*), preso no labirinto, depois de uma tentativa malograda de assassinar o próprio filho (que, por sua vez, consegue escapar do Overlook Maze com astúcia), uma foto de um mural do hotel repleto de fotografias nos é mostrada ao som de uma canção de atmosfera fitzgeraldiana (*fotogramas 38, 39 e 40*). Na foto, vemos o próprio Jack, sorrindo, muito à vontade e rodeado por pessoas, com a aparência física tal qual nos foi apresentada durante todo o longa-metragem, em um baile no salão de festas do próprio hotel. A foto data de 4 de julho de 1921 – de mais de cinquenta anos atrás dentro do tempo diegético do “mundo possível” do filme. Podemos concluir: ele morreu e retornou à sua casa⁹⁵ – esta enorme casa que parece um labirinto⁹⁶. Em *Barry Lyndon*, décimo longa metragem, cujo enredo se passa no séc. XVIII – ou Século das Luzes, devido ao surgimento do movimento iluminista neste período histórico –, Bryan Patrick Lyndon, uma criança, filho do personagem que dá nome ao filme, está à beira da morte, na cama, conversando com seu pai e com sua mãe, Lady Lyndon (*fotograma 41*). Sofrera um acidente de cavalo. Enfaixado até à cabeça, Bryan nos remete ao feto luminoso de *2001*, o qual nasceu graças à morte de um astronauta idoso, como foi exposto acima (*fotograma 42*). Além disso, apesar de ser apenas um menino, as últimas palavras do filho de Barry formam, neste momento, um discurso sobre amor, conciliação, perdão e, conseqüentemente, aprendizado – sendo que, ao longo do filme, a <<criancice>> de sua personagem nos foi

⁹⁴ “*Quando vim para cá por causa da entrevista, parecia que eu já tinha vindo aqui antes. Era quase como se eu já soubesse o que eu iria encontrar em cada esquina*”.

⁹⁵ Nesse caso, literalmente, ainda que dentro dos limites da diegese. Em *2001*, por outro lado, abduz-se que o autor-modelo prefira que essa metáfora envolvendo <<casa>> fique em aberto. De qualquer modo, ambos os tropos, alimentados por um background retórico, encontram-se a serviço do *fantástico*. Sobre essas considerações, teremos, novamente, o capítulo 3.

⁹⁶ O idioleto que encerra o enredo de *The Shining* nos permite (e sugere) muitas acrobacias semânticas e intertextuais tal como o idioleto de *2001* (e sobre este teceremos comentários mais adiante ainda nesta sessão 2.3). Ciment evoca a simbologia de <<ventre materno>> que repousa enciclopedicamente nos interpretantes visuais de <<labirinto>> (em isotopia ao discurso de Torrance de ‘estar se sentindo em casa’) para argumentar que “Jack toma posse dessa imensa matriz que é o Overlook, em uma involução regressiva que o faz se afastar de sua mulher e cultivar seu narcisismo” (CIMENT, 2013, p. 105). O semema <<labirinto>>, oferecido pelo próprio já-dito do filme, também liga o longa-metragem ao mito de Teseu – e tal associação é outrossim denunciada pelo próprio Ciment, que vê o final de *The Shining* como “o triunfo do filho sobre o pai, da ‘criança luz’ sobre a força obscura, da inteligência sobre o instinto, de Teseu, o herói solar, sobre o Minotauro” (idem, ibidem, p. 107 – 108).

exposta várias vezes segundo vários modos de projetar os conteúdos <<mimado>> e <<desobediente>>. “*Mama, give me your hand. Papa, give me your hand. Will you both promise me something? Promise me never to quarrel so. But to love each other. So that we may meet again, in heaven, where Bullingdon [o meio-irmão de Bryan] said quarrelsome people will never go*”⁹⁷. Por mais que suas escolhas de palavras sejam ainda condizentes com sua tenra idade, o conteúdo diz respeito a alguém <<amadurecido>> segundo valores religiosos de redenção (dentro de um jogo de marcas semânticas pertinentes a este semema <<maduro>> quando aplicado a um <<ser humano>> que está morrendo mas demonstra ter se <<desenvolvido>>). Em outras palavras, o conteúdo é de alguém que demonstra ter acatado um posicionamento de vida que lhe permitirá renascer após a morte – pelo menos dentro de um entendimento cristão. Perante uma situação de falecimento iminente, este posicionamento final de Bryan, que encerra este personagem nesta sutil ambivalência de <<criança madura>>, permite metaforizar o filho de Barry como um ponto de encontro entre morte e renascimento. A fala do reverendo Samuel Runt, pronunciada durante a cena seguinte do funeral do filho de Barry, velado em um caixão branco, dá um apoio isotópico a esta metáfora: “*I am the resurrection and the life’, saith the Lord. ‘He that believeth in me, though he were dead, yet shall he live. And whosoever liveth and believeth in me, shall never die’. I know that my Redeemer liveth and that He shall stand at the latter day upon the earth. And though after my skin worms destroy this body, yet in my flesh shall I see God. Whom I shall see for myself and mine eyes shall behold and not another. We brought nothing into this world and it is certain we can carry nothing out. The Lord gave and the Lord hath taken away*”⁹⁸. Em *Fear and Desire*, o primeiro longa-metragem da carreira de Kubrick, um grupo de quatro militares sofre um acidente de avião e acaba caindo atrás da linha inimiga de uma guerra abstrata.

⁹⁷ “*Mamãe, me dê sua mão. Papai, me dê sua mão. Vocês me prometem uma coisa? Prometem nunca brigar, mas amar um ao outro. Para nos encontrarmos de novo, no céu, onde Bullingdon disse que os briguentos não entram*”. É interessante notar que após esta fala, Bryan pede ao seu pai lhe conte uma história de quando ele serviu ao exército inglês, a “história do forte”. “*Nós nos aproximamos do forte... Eu pulei o muro primeiro e meus companheiros me seguiram*”, começou a relatar Barry, choroso, pois seu filho iria morrer a qualquer hora. “*E você devia ver a cara dos franceses quando 23 soldados enfurecidos, com espada e pistola, cortando e furando, entraram no forte. Em três minutos, deixamos o...*”. Barry não consegue completar seu relato de guerra. Começa a chorar fortemente. Seu filho falecera enquanto ele narrava a história. Nosso Kubrick-modelo parece fazer questão de fazer com que qualquer modo de representação de <<amor>> esteja acompanhado, sempre quando for pertinente, de uma pontual manifestação de semas relativos ao semema <<morte>>.

⁹⁸ “*‘Eu sou a ressurreição e a vida’, disse o Senhor. ‘Aquele que acreditar em mim, embora esteja morto, viverá. E aquele que viver e acreditar em mim, não morrerá’. Sei que meu Redentor vive e que Ele se erguerá no dia do Juízo Final. E, embora os vermes tenham destruído este corpo, na minha carne verei Deus. Eu verei por mim mesmo e meus olhos contemplarão só a Ele. Não trouxemos nada para o mundo e é certo que não podemos levar nada. O Senhor deu e o Senhor tomou*”.

Diante desta situação, eles começam a planejar uma maneira de retornar ao próprio *front*. Um dos membros dessa patrulha, o general Mac, ao descobrir (e ficar espionando com seus binóculos) um posto de comando inimigo ocupado por outro general e seus sentinelas, avista um avião estacionado aos fundos, às margens de um rio que corta a zona inimiga. Uma vontade de dar cabo a uma emboscada se apodera dele, mas ao falar com o tenente Corby, seu superior, a respeito, este reluta em dar atenção a esta ideia. Como contra-argumento, Mac alude-se à jangada que sua trupe construiu para fugir pelo rio da zona na qual estavam: “[...] *one of us can take the raft down stream to the field when it gets dark and start shooting to draw the sentries from the house. The other two can plug that guy and get away in the plane, while I keep 'em busy from the raft*”⁹⁹. “You?”, espanta-se Corby. “Sure, me”, responde Mac. “*They'd get you. You'd never make it back alive*”¹⁰⁰, comenta o tenente. “*Who else could do it the way I could? You couldn't. You'd be riding home sitting down nice and comfortable up in a cockpit, looking down on what's going on. Sure. [...] I'll just as soon make the trip back myself, on a raft*”¹⁰¹, conclui o general, que sabe que embarcará em uma missão suicida – e nós já destrinchamos acima os bastidores intertextuais kubrickianos que repousam neste semema <<viagem de volta a si>> relacionado ao *topic* <<missão suicida>>. Corby voltará literalmente para sua casa. Mac, por outro lado, voltará metaforicamente para sua própria casa, como podemos concluir pelo discurso deste. “*Do you think you have any chance at all to get away with it alive?*”, pergunta Corby, quase que debochando. “*I am 34 years old*”, Mac começa a argumenta, “*I've never done anything important. Nothing! When this is over I'll fix radios and washing machines [...]. I don't care if they got a million generals [...]. Sure, I guess we could all probably make it back on that thing, but... When you walk and walk through the woods and then suddenly they dangle a general in front of you like magic, and you know it's only for this once, you can't turn your back on 'em*”¹⁰². Tal <<viagem a si mesmo>> (enquanto novo nascimento que obrigatoriamente deve passar

⁹⁹ “Um de nós pode levar a jangada para baixo, pegar a correnteza quando escurecer e começar a atirar para atrair aqueles sentinelas da casa. Os outros dois podiam matar o piloto e fugir no avião, enquanto eu, da jangada, deixo ocupado os sentinelas”.

¹⁰⁰ “Eles te pegariam. Você jamais sairia dessa vivo”.

¹⁰¹ “Quem mais poderia fazer esse trabalho além de mim? Você não poderia. Você estará voando para casa sentado em um confortável cockpit, olhando para baixo para ver o que está acontecendo. Claro. Quanto a mim, logo vou fazer a viagem de volta a mim mesmo, na jangada”.

¹⁰² “Tenho 34 anos de idade. Nunca fiz nada de importante. Nada. Quando isso acabar eu vou consertar rádios e máquinas de lavar [...]. Não me importo se eles têm milhões de generais [...]. Claro, eu acho que todos nós poderíamos fazer isso, mas quando você anda e anda por essa floresta e então de repente aparece um general na sua frente, como mágica, e você sabe que é só dessa vez, você não pode virar suas costas para ele”.

pela morte) faz-se, aqui, enquanto tradução de uma tentativa de se tornar <<imortal>> – pelo menos nas lembranças de seus companheiros de *front*. Mac alude-nos, de certa forma, ao discurso que o general Hatman, de *Full Metal Jacket*, fez aos recém-formados fuzileiros (discurso cujo posicionamento seria provavelmente endossado pelo general Mireau, que, por aquele *ato falho*, praticamente revelou sua ideologia de guerra): “*Most of you will go to Vietnam. Some of you will not come back. But always remember this: marines die. That’s what we’re here for. But the Marine Corps lives forever and that means you live forever!*”¹⁰³. E, ainda falando sobre <<renascer>> e ainda nos atendo novamente a *Full Metal Jacket*, não esqueçamos do novo nascimento do soldado Pyle, já relatado no começo desta sessão 2.3. [Novo nascimento] segundo os termos que o próprio general Hatman usa metonimicamente no lugar de <<renovação>> ao dirigir-se a Pyle, que tornou-se um exímio atirador.

É mister lembrar que esta renovação de Pyle (ou, enfim, este renascimento) se deu, no entanto, após aquele incidente com forte tom de pesadelo no qual ele é linchado por todos os membros do pelotão. O <<sonho>> ou o <<pesadelo>> (que nada mais é do que um <<sonho>> que guarda propriedades semânticas <<negativas>>, de <<medo>>, incluindo <<terror>>, <<mau agouro>>, <<sinistro>> ou <<tensão>>) é outro semema que fez-se segundo várias formas ao longo do cinema de Kubrick, a nutrir o gosto deste nosso autor-modelo por metáforas – uma vez que a aplicação desta figura retórica pode encerrar imagens de caráter fantástico, onírico (como vimos na sessão 2.2), a nos remeter, dessa maneira, a uma transgressão dos limites da semântica extensional que o “mundo real” nos permite conhecer. Em *Full Metal Jacket*, esta confusão entre sonho e realidade (que será melhor explorada no décimo terceiro e último filme de Kubrick, *Eyes Wide Shut*), apesar de não encerrar o motor principal das motivações idioletais do filme – mais preocupado com o tema da guerra do Vietnã –, se permite ser identificada bem *pontualmente*, a partir de sutis detalhes, sugestões, deixados pelo autor-modelo (como quem anuncia seus interesses futuros – e resgata reservas de conteúdo de *já-ditos* anteriores). Pela pressão intertextual com outros filmes kubrickianos, estas sugestões remetem-nos às possibilidades metafóricas que mais uma vez o semema <<retorno à casa>> nos alude. Voltemos a *2001 – A Space Odyssey*: neste filme, o destino da viagem cósmica de Dave Bowman (realizada logo após sair da *Discovery One* quando esta chegou

¹⁰³ “A maioria de vocês irá para o Vietnã. Muitos de vocês não voltarão. Mas sempre se lembrem disso: fuzileiros morrem. Estamos aqui para isso. Mas o Corpo de Fuzileiros viverá para sempre e isso quer dizer que vocês viverão para sempre”.

ao seu destino: o planeta Júpiter) são os cômodos de uma morada, como já comentamos acima, que nos autorizam a identificar tal lugar como o ambiente interno de uma <<casa>>. O astronauta, durante esta viagem, nos é mostrado ostentando expressões faciais correlatas aos semas <<padecimento>>, <<dor>> e <<agonia>>, permissivamente oriundas do semema <<morte>> (fotogramas 43 e 44). Uma vez que <<casa>> nos oferece o sema <<lugar de onde saímos para e para onde voltamos à noite para dormir>>, de acordo com o que podemos extrair do que já analisamos, <<retornar à casa>> pode associar-se, dentro dessa lógica de magnificação de semas, ao ato de dormir e, por extensão sêmica, sonhar. Já identificamos também, páginas acima, quais propriedades sêmicas permitem-nos substituir <<retornar à casa>> com <<retornar a si mesmo>> – e aqui isso se permite ser aplicado, devido às visões de <<velhice>>, de <<morte>> e de <<renascimento>> que o próprio Bowman terá de si na morada. (Se a esta altura do capítulo o leitor desta dissertação estiver achando tudo isso muito bizantino, é mister informar que este exercício virtuoso de magnificação e narcotização de semas faz-se necessário em meio a uma cena tão ambígua e tão repleta de informações quanto a cena final de 2001 – A Space Odyssey). Sendo assim, em meio a um idioleto que requer do espectador-modelo vertiginosas acrobacias semânticas, e diante dessa reserva de sugestões metafóricas que repousa no *já-dito* da filmografia kubrickiana, *2001 – A Space Odyssey* nos permite, ou melhor, parece nos sugestionar que esta viagem de morte e de renascimento de Bowman seja também uma viagem de destino onírico¹⁰⁴. Se <<estar em casa>> é uma associação possível com <<estar dormindo e sonhando>>, isso nos faz entender o tropo entre <<head>> (<<cabeça>>) e <<banheiro>> em *Full Metal Jacket* de maneira metafórica (e não mais como uma associação já prevista pelo código ‘usual’). Um dos cômodos visitados por Bowman diz respeito a um banheiro (fotogramas 45 e 46) e é no banheiro (na “cabeça”) de Hatman (“*What in name of Jesus H. Christ are you animals doing in my head?*”) que deu-se acontecimentos de morte com ares de pesadelo. Esta ‘brincadeira’ semântica não nos parece ser fortuita vinda de um autor-modelo que, como estamos identificando, foi dado a inserir artifícios retóricos em seu cinema,

¹⁰⁴ O semema <<casa>> possui uma tradição enciclopédica fértil em significados e *2001 – A Space Odyssey* parece querer abraçar todas as potencialidades metafóricas possíveis desta carga semântica. “Como a cidade, como o templo, a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 196). **Diferentes formas de concepção da realidade, sejam míticas, filosóficas, religiosas, psicológicas, empenham-se (e empenham-se) em ‘ler’ o universo e o ser humano metaforicamente como <<casa>> (idem, ibidem, p. 196 – 197).**

possibilitando metáforas a partir tanto do intertexto que sua filmografia encerra quanto do ‘texto’ enquanto idioleto que cada filme seu nos apresenta.

A viagem de Bowman nos alude também a um momento bem pontual no filme *Killers’ Kiss*, o segundo longa-metragem de Kubrick. Ao final do dia e após mais uma luta malograda, Davy Gordon, boxeador profissional e protagonista deste filme, recolhe-se para dormir – e sonha. O autor-modelo mostra-nos, então, uma rápida jornada do próprio sonhador, do ponto de vista deste, pelas ruas de Nova York (a mesma cidade onde *Eyes Wide Shut* é ambientado). Este sonho-viagem, filmado em uma escala de preto e branco em negativo (ou cromaticamente invertida, em outras palavras) (*fotogramas 47 e 48*), remete-nos à viagem de Dave Bowman em *2001*, também a valorizar o ponto de vista deste cosmonauta e a nos expor projeções por *ratio difficilis* (tal como <<o olho de Bowman>> ou várias <<paisagens terrestres>>) em cores trocadas (*fotogramas 49, 50, 51 e 52*). No sonho de Davy, há sinistras vozes humilhando-o, gritando desaforos – sem falarmos na trilha sonora, que completa o *mood* desse pesadelo. “*Go on home! You’re a bum! Gon on home, Gordon! Why don’t you give up?! You’re all through!*”¹⁰⁵, nos dizem tais vozes. Estas injúrias são ecos da péssima experiência pela qual o boxeador passou ao ser derrotado mais uma vez por um oponente em um *ring*, pois Davy ouviu justamente estes insultos vindo da plateia após perder a luta. Momentos antes de dormir, Davy estava a falar com seu tio George, ao telefone, sobre a possibilidade de passar um tempo na casa deste, localizada em uma área rural em Seattle e na qual mora também sua tia Grace. No começo do filme, bem antes da luta de Davy, o autor-modelo fez questão de nos mostrar planos de várias fotos coladas no espelho da penteadeira do boxeador. Ao longo deste desfile de planos, vimos uma paisagem rural, com vacas; um senhor com um cachorro (provavelmente o tio George); uma senhora (provavelmente a tia Grace); e uma casa (*fotograma 53*). Pressupõe-se, assim, que este local em Seattle tenha um espaço especial nas memórias afetivas de Davy. Provavelmente o local onde fora criado? É possível. De qualquer maneira, o boxeador fica pensativo sobre passar um tempo nesta zona rural, para descansar, recuperar as energias, como sugere George. Na cena do sonho (ou pesadelo), é permissivo encontrar este desejo latente de Gordon em <<voltar para casa>> metaforizado tanto em sua viagem pelas ruas de Nova York (como se estivesse saindo da cidade) quanto nas vozes agressivas. Vozes gravadas em algum lugar da mente de Davy, que associou <<voltar para casa>> a <<desistir>>, ainda que o boxeador saiba que lá em

¹⁰⁵ “*Vá para casa! Você está acabado, Gordon. Vá para casa! Por que não desiste?!*”

Seattle poderá (por que não?) *renovar-se*. Dessa maneira, e mais uma vez, em Kubrick, encontramos, mesmo que de maneira passageira, o semema <<voltar para casa>> associado aos sememas <<sonho>> e <<renovação>> e aos semas pertinentes a este último (dentre os quais poderíamos ter <<renascer>>, ainda que o idioleto de *Killer's Kiss* não tenha feito qualquer personagem dizer o lexema |renascer| ao longo do filme). Em contrapartida, o lexema |gulf| encontra-se interessantemente estampado em uma placa de trânsito (*fotograma 47*) no decorrer desta viagem ambígua de Davy, que está indo para <<casa>> ao mesmo tempo em que está <<retornando a si>> pelo caminho do <<abismo>>, do <<precipício>> (do <<gulf>>). Pelo caminho da <<morte>>. Que <<morte>>? A mesma pela qual passou Bowman caso interpretemos a *trip* deste como uma viagem onírica: a <<morte>> como <<sono>>, metáfora possibilitada pela intersecção do sema <<de olhos fechados>> que ambos os sememas encerram. A <<morte>> que <<renova>>, “filha da noite e irmã do sono” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 621). Daí porque “o ressurgimento diário da consciência a partir da <<pequena morte>> do sono e do sonho é uma repetição da ressurreição” (MARTIN, 2012, p. 90)¹⁰⁶. É mister ressaltar que este sonho de Davy será interrompido por um grito de horror de uma moça que está sendo assediada sexualmente no apartamento vizinho ao seu. As consequências deste *plot* do assédio – a fazer com que Davy queira salvar esta pessoa que será seu interesse romântico – ditarão as ações dos personagens até o fim do filme – “filme cuja inteira tonalidade é a de um pesadelo acordado”, como comenta Ciment (2013, p. 57). Como se a interrupção do sonho tivesse que ser compensada com a continuação deste em vigília...

É interessante notar junto a Ciment que “o último plano de *2001: Uma odisseia no espaço* talvez seja a única imagem feliz [...] de um artista fadado ao pesadelo” (CIMENT, 2013, p. 77). De fato, ao longo da filmografia de Kubrick, quase todas as cenas que guardam propriedades de <<onirismo>> guardam também as propriedades semânticas de <<pesadelo>>. Em *The Shining*, as visões de morte e horror de Danny – relacionadas aos segredos do hotel Overlook – são também visões oníricas fornecidas por Tony, seu ‘duplo’ (“*the little boy that lives in my mouth*”¹⁰⁷, nas palavras do próprio Danny, este também outro menininho). ““*Is Tony the one that tells you things?*”¹⁰⁸, pergunta Dick Halloran, outro *shining*, dotado de dons sobrenaturais, assim como Danny.

¹⁰⁶ Esta expressão <<pequena morte>> se prestará a ser metaforizada com outro semema daqui a pouco.

¹⁰⁷ “*O menininho que vive em minha boca*”.

¹⁰⁸ “*É o Tony que te conta as coisas?*”

“Yes”, responde este. “How does he tells you things?”¹⁰⁹, Halloran continua. “It's like I go to sleep and he shows me things. But when I wake up, I can't remember everything”¹¹⁰, o menino responde. No começo do filme, Danny, enquanto conversava com Tony no banheiro, mirando-se no espelho (*fotograma 54*), o persuade para que lhe conte o motivo de não querer ir para o Overlook. Tony, então, representa o motivo (seu medo) por meio de uma visão: um rio de sangue vazando torrencialmente através da porta de um dos elevadores do hotel. Detalhe: o sangue vaza mesmo com a porta estando *fechada* (*fotogramas 55, 56 e 57*). Nesta visão, podemos concluir que o sangue, por metonímia, está a representar os semas <<morte>> e, por consequência, <<assassinato>>, pois, por competência enciclopédica, sabemos que quase todas as histórias de assassinato nos remetem a histórias ‘sangrentas’ – e, nesta visão, temos litros e mais litros deste tecido conjuntivo líquido que circula normalmente dentro de um sistema vascular. O idioleto nos fará perguntar, então: Danny encontrará ‘muita morte’ no hotel? Como assim? Descobrirá que a história por detrás do Overlook é uma história de assassinatos, de mortes? *Morte de quem? Por parte de quem?* De que maneira isso se fará presente e como isso pode ameaçar a vida de Danny e sua família? E no que diz respeito àquelas portas fechadas? <<Porta>>, por causa final, implica nos semas <<trancar>>, <<fechar>>, <<barrar>>, <<impedir>>. O sangue, mesmo sendo barrado, jorra. Morte, assassinato, *aos litros*, está vindo à tona, ainda que haja uma tentativa de impedir, barrar isso. Por parte de quem? Do próprio hotel? Por quê? O hotel representaria uma consciência? De qualquer jeito, temos aqui uma construção retórica visual – e Danny agora sabe de algo que não devia saber.

Esta supressão da fronteira entre o eu e o mundo, o imaginário e o real, com apelo a representações visuais da ordem do macabro, de forte conotação maligna, nos alude a uma cena que compõe parte do caráter onírico de *Eyes Wide Shut*¹¹¹. Nela, o personagem

¹⁰⁹ “Como ele te conta?”

¹¹⁰ “É como se eu estivesse dormindo e ele me mostrasse coisas. Mas, quando eu acordo, não me lembro de tudo”.

¹¹¹ Muito do que acontece no filme dentro (e fora também) da mansão *Somerton*, encerra marcas oníricas, e o próprio título da obra, “*Eyes Wide Shut*” (“Olhos abertamente fechados”, em tradução livre), nos sugere acontecimentos ambíguos, que não há como dizer que não estão acontecendo na realidade fora da mente, ainda que pareçam sonhos – como se estivéssemos ao mesmo tempo com os olhos fechados, sonhando, e abertos, em vigília. Um dos triunfos da sugestionalidade onírica que repousam na experiência pela qual Bill Harford passou em *Somerton* é seu encontro nesta mansão com uma mulher misteriosa – que inclusive lhe salvará de seus algozes mascarados, que pediu que a punissem em troca da liberdade de Bill. O idioleto nos permitirá concluir mais tarde que esta mulher é a mesma que Bill encontrara na casa de Ziegler, durante um baile dado pelo anfitrião. Bill, que é médico, é chamado ao primeiro andar durante a festa para reanimar uma moça (de nome Mandy), que fora levada para lá por Ziegler. Nua, vítima de uma overdose, Mandy mal consegue abrir os olhos. Em *Somerton*, como ela reconhece Bill, que além de tudo estava usando

Bill Harford, em um momento crítico, se vê diante de dezenas de máscaras macabras a lhe encararem com feições horrorosas (*fotogramas 58, 59 e 63*). Feições de <<horror>> iguais à dele próprio, ainda que de maneira diferente, pois Bill está assustado em se ver diante de tão grotescas faces lhe intimidando (*fotograma 60*) – tal como Danny, diante do espelho, tendo visões relacionadas ao trágico e à morte, exprimindo faces de espanto e horror (*fotogramas 61 e 62*). As <<máscaras>> adquirem, reforçadas pelo intertexto, propriedades de <<reflexo>> pois o <<horror>> que elas representam é diametralmente oposto ao <<horror>> estampado na face de Bill – apesar de que tudo seja <<horror>>. A diferença é que o horror das máscaras nutre semas de <<agressor>>, de <<intimidador>>, e o de Bill, <<vítima>>, <<intimidado>>. O que nos permite a metáfora: horror (ou <<morte>>) mascarado como espelho. E, tal como Danny, Bill, que sairá desta experiência vivo, ficará também sabendo de coisas que antes não sabia – e que não deveria saber. *Ambos saem dessa experiência de pesadelo não mais como antes.*

As andanças de Bill Harford, que estará sempre rodeado por cores e luzes no desenrolar de sua odisseia onírica pelas ruas de Nova York (*fotogramas 64 e 65*) – a nos preparar para “a morte como destino do desejo desvendado”, como muito bem observou Lucia Santaella (2004, p. 16) –, também nos remeterá à viagem colorida e caleidoscópica <<de volta a si mesmo>> do astronauta Dave Bowman em *2001*. Bill, ao final dessa sua viagem – passando pelo pesadelo na mansão *Somerton* –, confessará tudo à sua esposa: seus sentimentos de ciúme e raiva silenciosa em decorrência da revelação que ela, a Alice, lhe fizera (*ver sessão 2.2 do capítulo 1*); no quanto estes sentimentos fizeram-no pensar em querer *trair* sua esposa, tal como uma revanche; e em como estas motivações acabaram fazendo-lhe ir aonde não devia: um ambiente secreto em uma mansão distante de Nova York, palco de orgias ritualísticas onde ele, Bill, chegou a correr *risco de morte* (e que talvez ainda esteja correndo se falar algo sobre o que viu para alguém)¹¹². “*What do you think we should do?*”¹¹³, perguntará Bill depois. “*What do I think? I don’t*

máscara que nem ela? Mandy reconheceu o cheiro daquele médico que havia sido tão gentil e atencioso com ela quando seus rostos mascarados se aproximaram em *Somerton*? Seria possível? Estas dúvidas, a porem em cheque a verossimilhança do reconhecimento de Bill por parte da mulher misteriosa (mesmo dentro das regras de verossimilhança próprios do “mundo possível” de *Eyes Wide Shut*), contribuem mais ainda para reforçar as marcas oníricas desta experiência de Bill.

¹¹² O idioleto não nos expõe o conteúdo das confissões de Bill, mas este *não-dito* pode ser pressuposto com base no *já-dito* representado pelo choro de Alice – e do próprio Bill, após a confissão deste – e no que ela dirá ao final do filme. O conteúdo daquilo que Harford disse à sua esposa, portanto, faz-se enquanto exercício de abdução, uma aposta interpretativa, uma atualização do *não-dito*.

¹¹³ “*O que você acha que devemos fazer?*”

know”¹¹⁴, responde Alice, para logo depois dizer: “*maybe I think we should be grateful. Grateful that we’ve managed to survive through all of our adventures, whether they were real or only a dream*”¹¹⁵. “*Are you sure of that?*”¹¹⁶, questionará Bill, um tanto cauteloso. “*Am I sure? Only as sure as I am that the reality of one night – let alone that of a whole lifetime – can ever be the whole truth*”¹¹⁷, retruca Alice, dando a entender, pressupomos, que ela nunca terá nem a plena certeza de que Bill de fato não a traiu nesta orgia ritualística¹¹⁸ – ou de que tudo sobre este lugar seja mais perigoso do que eles imaginam. “*And no dream is ever just a dream*”¹¹⁹, Bill se limita a responder. Alice fica em silêncio por alguns segundos e diz: “*the important thing is we’re awake now and hopefully for a long time to come*”¹²⁰. “*Forever*”¹²¹, conclui Bill. “*Let’s not use that word. You know? It frightens me*”¹²², ela comenta. “*But I do love you... And you know... There is something very important that we need to do as soon as possible*”¹²³. “*What’s that?*”¹²⁴, pergunta Bill, para logo ouvir dos lábios de Alice: “*fuck*”¹²⁵. Temos, aqui, uma resposta a uma indagação que poderíamos fazer a partir de um intertexto com *The Killing* e *Lolita*, respectivamente o quarto e o sexto filme de Kubrick. Neste último, a personagem Charlotte, após ler o diário de Humbert (e desmascarar os verdadeiros sentimentos dele por ela), começa a conversar, trancada no seu quarto, com as cinzas de seu marido – interpretante cuja carga semântica guarda o sema <<morte>>, o que lhe garante uma simbologia da presença da morte. “*Harold, look what happened. I was disloyal to you. I couldn’t help it, though. Seven years is a very long time. Why did you go and die on me?! I didn’t know anything about life, I was very young. If you hadn’t died, all this wouldn’t*

¹¹⁴ “O que eu acho? Eu não sei”.

¹¹⁵ “Talvez eu ache que deveríamos ficar gratos. Gratos por termos conseguido sobreviver a todas as nossas aventuras, tanto as reais quanto as sonhadas”.

¹¹⁶ “Você tem certeza disso?”

¹¹⁷ “Se tenho certeza? Tenho a mesma certeza de que a realidade de uma noite – para não dizer de uma vida inteira! – pode ser toda a verdade”.

¹¹⁸ Mas nós, expectadores, sabemos que todas as investidas de Bill para trair sua mulher foram todas sabotadas no último momento por algum incidente, mesmo na mansão *Somerton*. Este é mais um dos toques de onirismo na odisseia de Bill. Ciment comenta: “como em um sonho, a ação se interrompe no momento que ia se realizar. Na casa de Domino [, prostituta com a qual Bill se depara no começo de sua odisseia], seduzido pela moça, ele está quase sucumbindo a suas investidas, quando sua esposa o chama pelo celular. Durante a orgia, ele é perseguido como um intruso no próprio momento em que acabava de encontrar a mulher misteriosa. Tudo o que Bill faz fica incompleto, suas tentativas de infidelidade dão errado e os perigos aos quais ele se expõe desaparecem uns após os outro” (CIMENT, 2013, p. 245).

¹¹⁹ “E nenhum sonho é apenas um sonho”.

¹²⁰ “O importante é que estamos acordados agora... E esperamos continuar assim por muito tempo”.

¹²¹ “Para sempre”.

¹²² “É melhor não usar essa palavra, sabe? Ela me assusta.”

¹²³ “Mas eu amo você... E tem uma coisa muito importante que precisamos fazer o mais rápido possível”.

¹²⁴ “E o que é?”

¹²⁵ “Tregar”.

have happened! Darling, forgive me”¹²⁶, ela lamenta. Por metonímia entre o sema e o semema <<cinzas de cremação>>, podemos dizer que Charlotte foi infiel à morte. Ela, minutos depois de sua conversa particular com as cinzas, se jogará na frente de um carro em movimento, cometendo suicídio. Em *The Killing*, o personagem George Peatty, único sobrevivente de uma troca de tiros com Val Cannon, cambaleia gravemente ferido à sua casa onde está Sherry, sua esposa, que avisara a Val, seu amante, sobre os 2 milhões de dólares roubados pela gangue de Johnny Clay, da qual George faz parte. “*Whay did you do it? [...] I love you, Sherry*”¹²⁷, diz George antes de atirar em sua esposa – e antes de morrer devido a seus ferimentos. Baleada, Sherry defende-se, mentindo: “*It isn’t fair. I never had anybody but you. Not a real husband [...]. Just a bad joke without a punch line*”¹²⁸ – e cai depois, também desfalecida. Se podemos pressupor que Charlotte, em uma decisão dramática, desesperada, optou morrer para voltar a ser fiel a seu marido, o ressentimento que George passou a nutrir por sua esposa, em contradição ao fato dele ainda amá-la (como ele mesmo confessara à beira de falecer), o faz encontrar no assassinato de Sherry a única resposta a este choque de emoções, trazendo-a consigo ‘na morte’ para que ela aprenda a ser fiel. Perguntar-se-ia: a morte seria, por excelência, um lugar possível (o único?) para a vivência do amor *fiel* enquanto relação carnal-afetiva e monogâmica? Se não *esta* morte, pelo menos *outra*, pelo o que podemos concluir pela resposta de Alice em *Eyes Wide Shut: o sexo*. Por competência enciclopédica, “*le petite mort*” (“a pequena morte”), expressão francesa encravada na cultura popular, diz respeito às consequências do orgasmo no corpo¹²⁹. Já é uma metáfora pronta, devido à identidade sêmica entre <<morte>> e <<orgasmo>> a partir do sema <<experiência que nos faz fechar os olhos>>. A expressão |petite| (|pequena|) apenas vem à tona para resgatar as pesadas narcotizações sêmicas resultantes desta comparação, uma vez que normalmente nos exaurimos após um orgasmo, e não raro fechamos os olhos e até dormimos em decorrência disso – mas depois acordamos. Na morte, apesar de que vamos estar também de olhos bem fechados, estaremos “dormindo para sempre”, referindo-nos ao eufemismo que falamos às vezes para as crianças no intuito de explicar a elas o que é morrer. Por

¹²⁶ “*Harold, veja o que aconteceu. Fui infiel a você. Não consegui evitar. Sete anos é muito tempo. Por que você foi morrer? Se você não tivesse morrido, isso não teria acontecido*”.

¹²⁷ “*Por que você fez isso? Eu te amo, Sherry*”.

¹²⁸ “*Não é justo. Nunca tive ninguém além de você. Você não é um marido de verdade [...]. É uma piada ruim sem um final*”.

¹²⁹ O escritor francês George Bataille foi um dos principais pensadores a trabalhar com esta expressão. Já de início em sua obra *O erotismo*, o autor escreve, por exemplo, que do “erotismo, é possível dizer que é a aprovação da vida até na morte” (2014, p. 35).

causa eficiente, o semema <<orgasmo>> nos dá o sema <<sexo>> – e se “petite mort” faz um tropo entre <<orgasmo>> e <<morte>>, <<sexo>> pode também sofrer este tropo por metonímia. Dessa maneira, nosso autor-modelo (pelos lábios de Alice) metaforiza <<sexo>> com esta *outra morte* a partir da qual o amor conjugal *fiel* pode e deve sobreviver, ainda que talvez não “para sempre”. *E este é, enfim, o background retórico relativo ao tropo de Full Metal Jacket entre <<mulher>> e <<rifle>> ou <<pussy>> e <<rifle>>.* Background em perfeita atinência aos semas postos em jogo pelo filme. Se o pelotão do sargento Hatman deve ser fiel a seus rifles como se deve ser fiel a uma esposa, a atração pela morte levada às últimas consequências por Pyle representa essa sua relação metafórica (amorosa e sexual) de fidelidade com Charlene – que culmina com uma expressão de morte que nos remete a uma expressão de gozo¹³⁰. Tanto <<pussy>> quanto <<rifle>> oferecem as marcas semânticas de <<morte>>, já que toda <<mulher>>, no intercuro sexual com um <<homem>>, pode promover (e sofrer) orgasmos, *pequenas mortes* necessárias à vida conjugal e fiel de um casal. Se os instrutores do corpo de fuzileiros querem matadores, homens indestrutíveis e sem medo, como afirma Jocker em determinado momento do filme, podemos afirmar, junto ao nosso Kubrick-modelo, que tais instrutores calcularam mal sua estratégia para consegui-los.

¹³⁰ Este conteúdo <<relação de amor com a morte>> pode ser também encontrado ao final de *Dr. Strangelove*, só que de forma explicitamente sardônica: *takes* de explosões e de nuvens radioativas (imagens de <<morte>>) nos são expostas em sincronia a uma canção de amor dos anos 1940, a falar sobre um reencontro, “não sei aonde, não sei quando, sob o sol”. A paixão pela morte encontra, assim, seu objeto de atração. O último plano de *Clockwork Orange* também encerra uma ironia a trabalhar com o conteúdo <<amor à morte>> (fotograma 66). Não a morte por hecatombe nuclear, mas sim as grandes “pequenas mortes” de Alex, suas perversões sexuais aliadas a seus prazeres de morte, antes refreadas radicalmente pelo governo, e que agora são permitidas – e que estão sendo metaforicamente aplaudidas, inclusive. “*Eu estava mesmo curado*”, comenta Alex aos espectadores no final da cena, enquanto ouve a 9ª de Beethoven ao mesmo tempo em que se imagina sendo aplaudido por pessoas vestidas com uma indumentária similar à usada na *era vitoriana*, que o observam ter relações sexuais com a mesma mulher que outrora, devido aos efeitos do tratamento Ludovico, lhe causava fortes sentimentos de enjoo. “A segunda cura de Alex (depois da cura pelo tratamento Ludovico) o devolve à sua primeira natureza, mas, dessa vez, sua energia destrutiva estará a serviço do poder” (CIMENT, 2013, p. 76). Uma vez que a *era vitoriana* (séc. XIX) diz respeito a um período histórico do Reino Unido marcado por uma política social baseada na implantação de rígidos valores morais, este *take*, em conjunto àquele comentário de Alex, encerram uma metáfora visual de contornos sarcásticos. Aqueles que a princípio <<reprimiam>> as pulsões de Alex (marca semântica compartilhada tanto pela *era vitoriana* quanto pelo governo de *Clockwork Orange*), agora estão aprovando (<<aplaudindo>>) as proezas sexuais daquele que agora volta a ser livre para gozar dos seus prazeres perversos, ainda que dentro da batuta do Estado. Enquanto produz por *ratio difficilis* esta metáfora, Alex (sob a batuta do autor-modelo) expõe expressões faciais de deleite perverso similares a expressões de <<morte>> (fotograma 70), o que nos remete de novo à associação entre <<prazer sexual>> e <<pequena morte>>. Esta mesma marca <<sardônica>> que associa <<morte>> e <<prazer>>, típica de muitos finais kubrickianos, se faz ser percebida também no encerramento de *Full Metal Jacket*, no qual Jocker, ao abrir caminho com vários soldados por entre as ruínas de uma cidade vietnamita consumida pelas chamas, canta uma música do Clube do Mickey enquanto pensa no prazeres sexuais que terá em sua casa ao sair do inferno daquela guerra e retornar aos Estados Unidos. Sobre este final e o trunfo do <<Mickey Mouse>>, traçaremos comentários na sessão 3.2 do capítulo seguinte.

Concluímos, portanto, que Bill Harford correu também outro tipo de risco de morte na *misteriosa* mansão *Somerton*. E este outro tipo de risco ele estava disposto a correr, ainda que à revelia de seu amor, sua esposa Alice, responsável pela sua crise de ciúmes e de raiva silenciosa. Há inclusive, em *The Killing*, uma conversa entre Maurice, o enxadrista lutador, e Fisher, um dos funcionários do clube de xadrez onde Maurice trabalha, que nos remete a este drama de Alice e Bill. O enxadrista lutador pede para que Fisher ligue para um Sr. Stillman e diga que Maurice vai requerer os serviços deste senhor caso não volte antes das 18h. Fisher, achando isso muito estranho, diz: “*sounds pretty mysterious. What's it all about?*”¹³¹ Maurice, com bom humor, responde com uma metáfora: “*There are some things, my dear Fisher, which do not bear much looking into. You have undoubtedly heard of the Siberian goat herder who tried to discover the true nature of the sun. He stared up at the heavenly body until it made him blind. There are many things of this sort... Including love and death – and my business for today*”¹³². Este conselho alude-se, dessa forma, a um dos *topics* permitidos pelo idioleto de *Eyes Wide Shut*, “um conto em forma de aviso (*cautionary tale*) sobre os perigos de penetrar no mundo, sobre as tentações mortais por trás da viagem para o desconhecido” (CIMENT, 2013, p. 237). E se há um mistério por trás de como a máscara de Bill (perdida após *Somerton*) foi realmente parar ao lado de Alice enquanto esta dormia profundamente na cama de casal, este mistério inclui-se naqueles anunciados pelo aviso de Maurice. Afinal, a morte (representada pela máscara que Bill usou em *Somerton* e que alude-nos, por consequência, aos riscos de morte do personagem) e o amor (representado por sua esposa) são expostos no filme dormindo na mesma cama no filme (*fotograma 67*) – e este reaparecimento misterioso da máscara é aquilo que fará Bill abrir o jogo com Alice em meio a prantos (*fotograma 69*). Ele estará com medo em demasia, pressupomos, para continuar a investigar a verdade por trás disso tudo. Seu pesadelo está começando a ficar real até demais (*fotograma 68*).

Após essa odisseia pelos filmes de Kubrick através dos caminhos da semiose, ao leitor desta dissertação parecerá que estamos dentro de um labirinto, confusos, como em meio a uma bagunça generalizada. Não é à toa que Ciment nos diz que “o labirinto,

¹³¹ “Soa muito misterioso. Do que se trata?”

¹³² “Há certas coisas, meu caro, sobre as quais não é bom saber. Você com certeza já ouviu falar do siberiano pastor de cabras que tentou descobrir a verdadeira natureza do sol. Ele olhou para o corpo celeste até que ficou cego. Há muitas coisas deste tipo, incluindo o amor e a morte – e as coisas que vou fazer hoje”.

expressão a um só tempo espacial e temporal, parece ser o lugar de conclusão ideal de qualquer viagem kubrickiana” (CIMENT, 2013, p. 107). Mas percebiam também que um código próprio – ou um idioleto *no corpus*, como estamos propondo chama-lo – fez-se ao longo da filmografia de Kubrick, associando <<pênis>> a <<morte>>, <<morte>> a <<útero>>, <<útero>> a <<labirinto>>, <<labirinto>> a <<casa>>, <<casa>> a <<sonho>> e <<sono>>, <<sono>> a <<morte>>, <<morte>> a <<sonho>>, <<sonho>> a <<espelho>>, <<espelho>> a <<morte>>, <<morte>> a <<retorno>>, <<retorno>> a <<casa>>, <<casa>> a <<morte>>, <<morte>> a <<amor>>, <<amor>> a <<sexo>>, <<sexo>> a <<morte>>, <<morte>> a <<renascer>>, <<renascer>> a <<labirinto>>, etc. E o que estas estratégias retóricas *querem* dizer? O que elas *podem* nos dizer? A vida só quer saber de morrer? Todo desejo é um desejo de morte? Morrer é retornar ao local no qual todos nós já estamos? Que retorno é esse? Que morte é essa? Há algo de moralizante nisso tudo, ainda que por meio de representações consideradas “imorais”? Ou há também algo de cínico? Há algo de sarcástico, de zombeteiro, mordaz? De grotesco, bruto, horrível, ainda que, digamos, poético? Há algo de trágico e melancólico? Mas haveria algo de consolador, de conciliador? É no terceiro capítulo que está o fio de Ariadne a respeito disso tudo.

2.4) Apêndice II



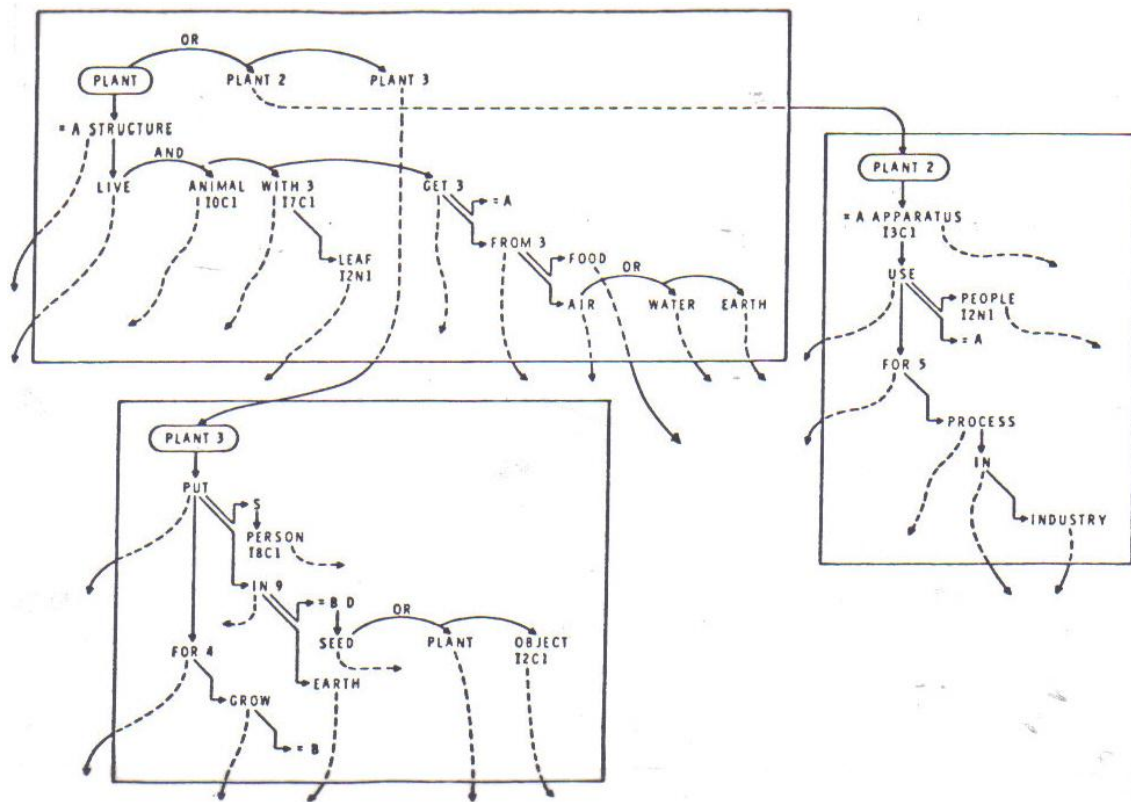
Fotograma 10



Gravura 1 – “Jonah and the Whale”, Pieter Lasman, séc. XVII

PLANT.

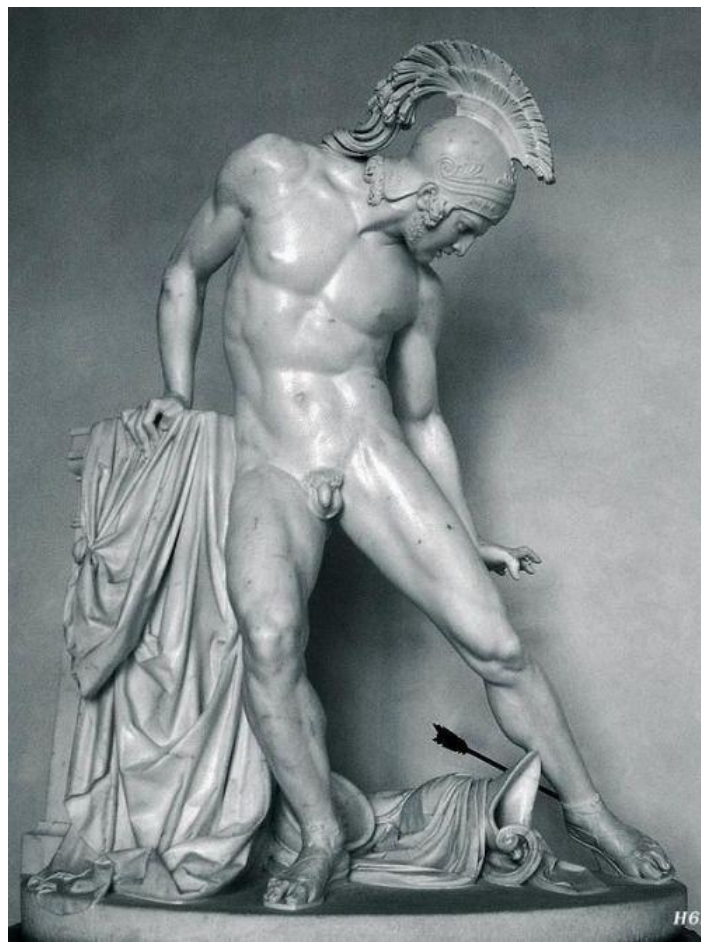
1. Living structure which is not an animal, frequently with leaves getting its food from air, water earth.
2. Apparatus used for any process in industry.
3. Put (seed, plant, etc.) in earth for growth.



Gravura 2



Gravura 3



Gravura 5 – “Achille Ferito”, Innocenzo Fraccaroli, 1842



Fotograma 11



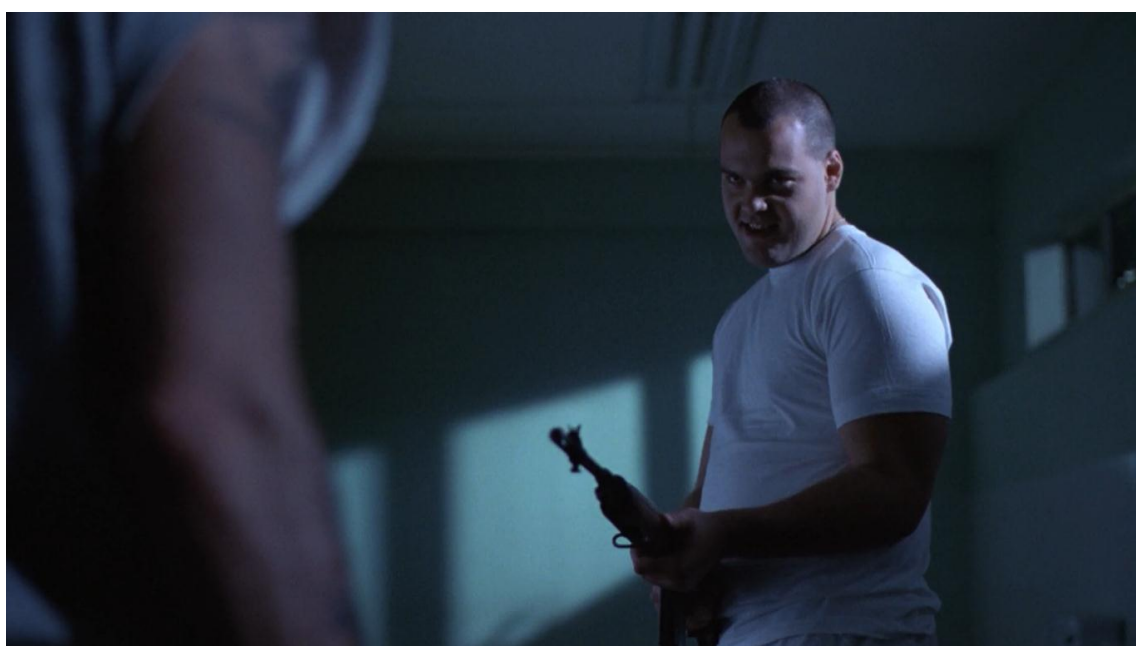
Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



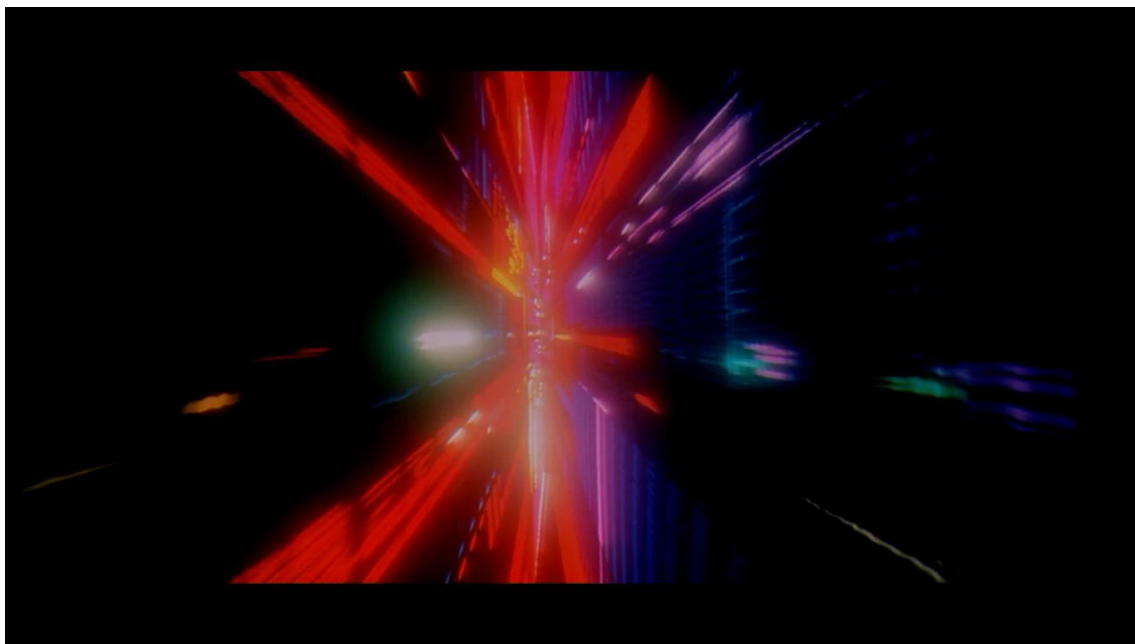
Fotograma 19



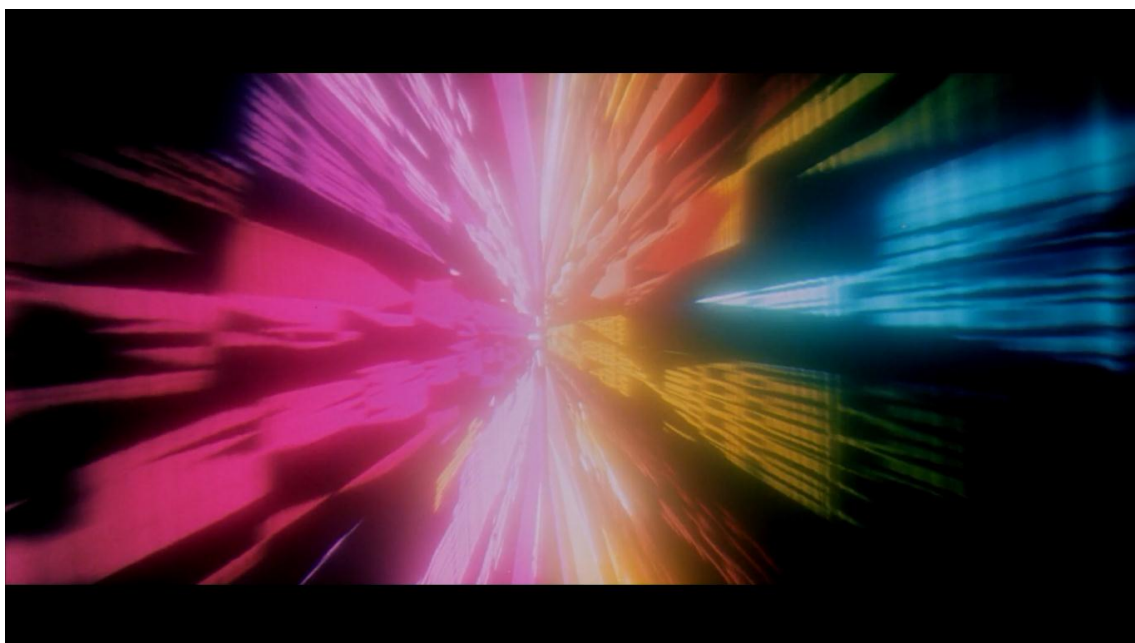
Fotograma 20



Fotograma 21



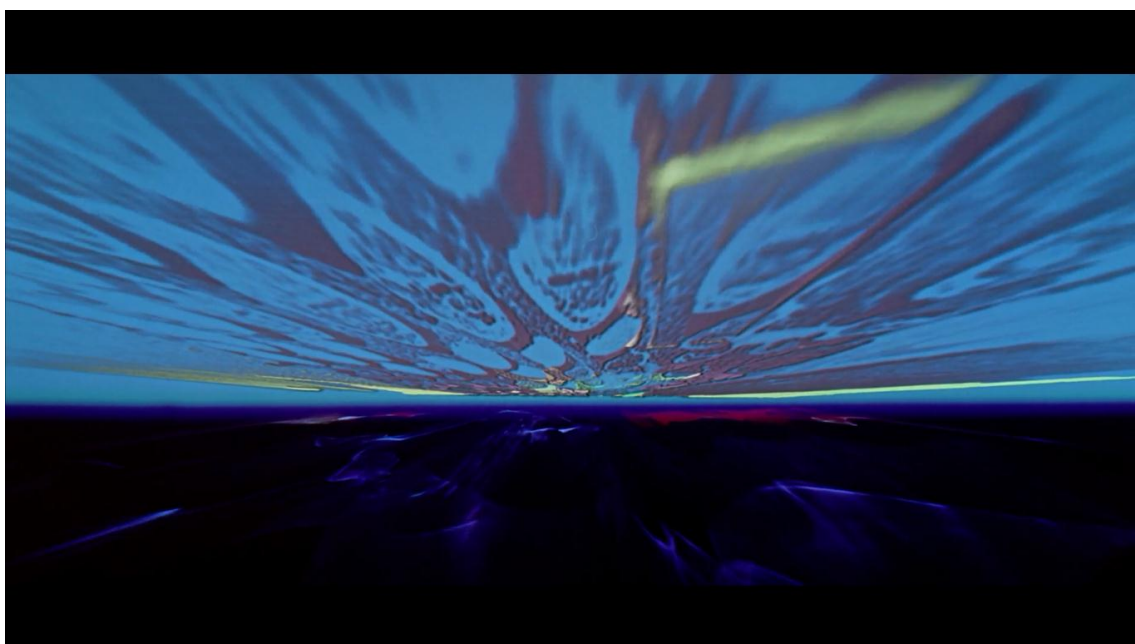
Fotograma 22



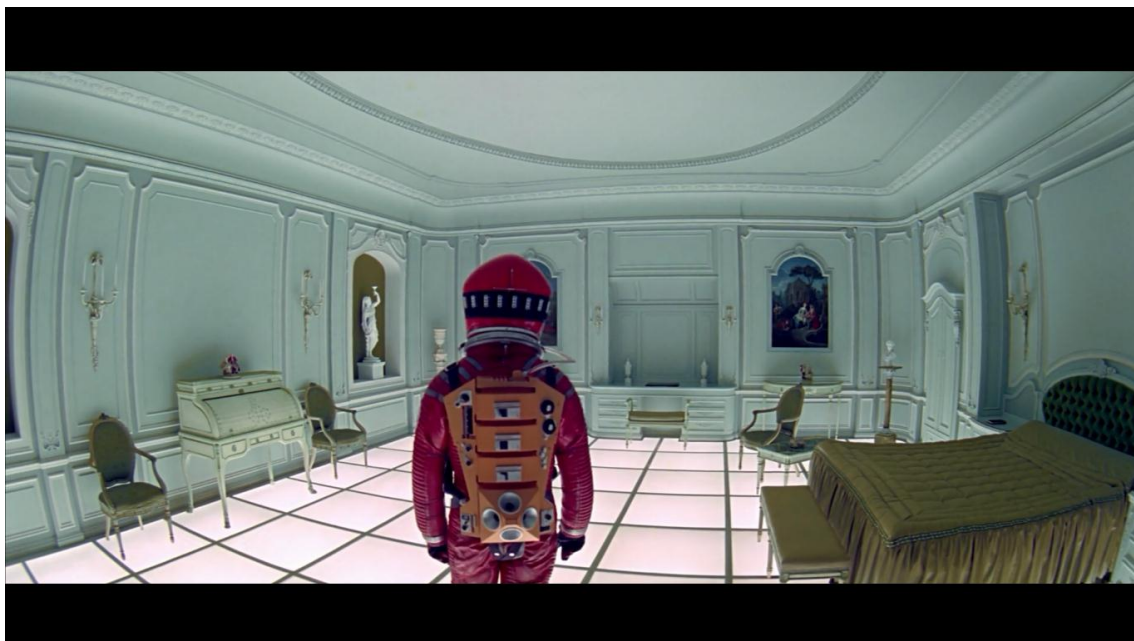
Fotograma 23



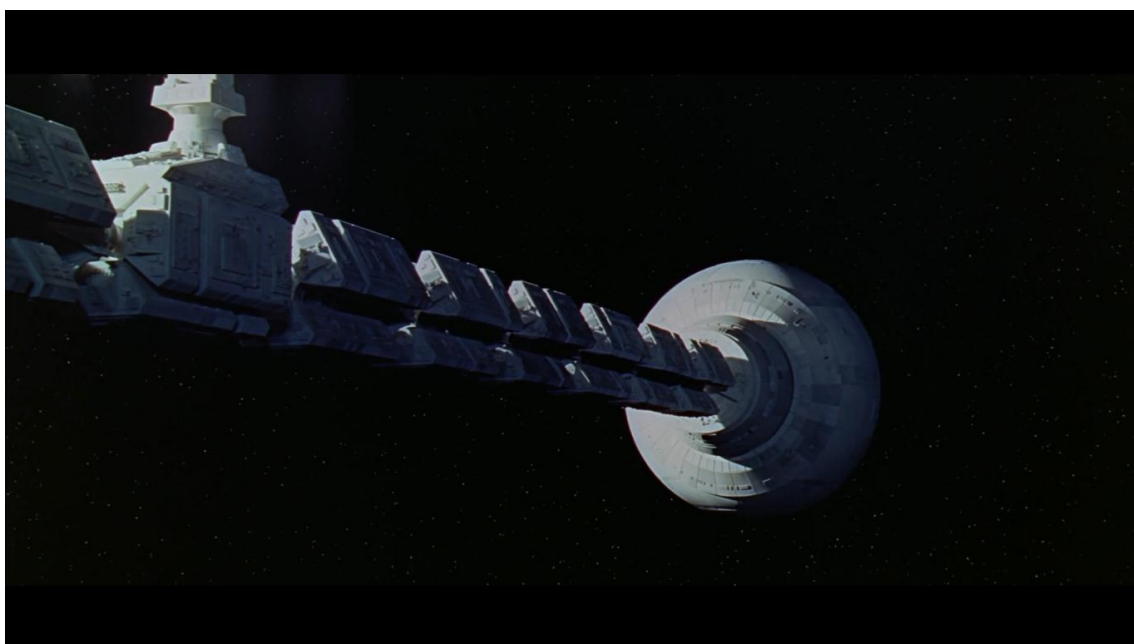
Fotograma 24



Fotograma 25



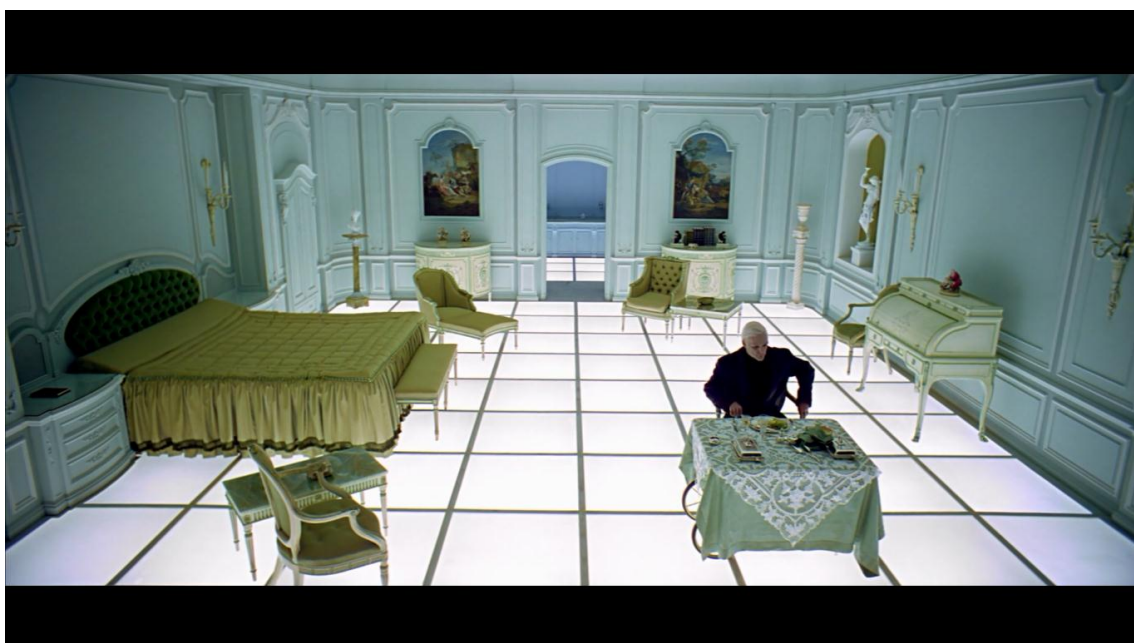
Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28



Fotograma 29



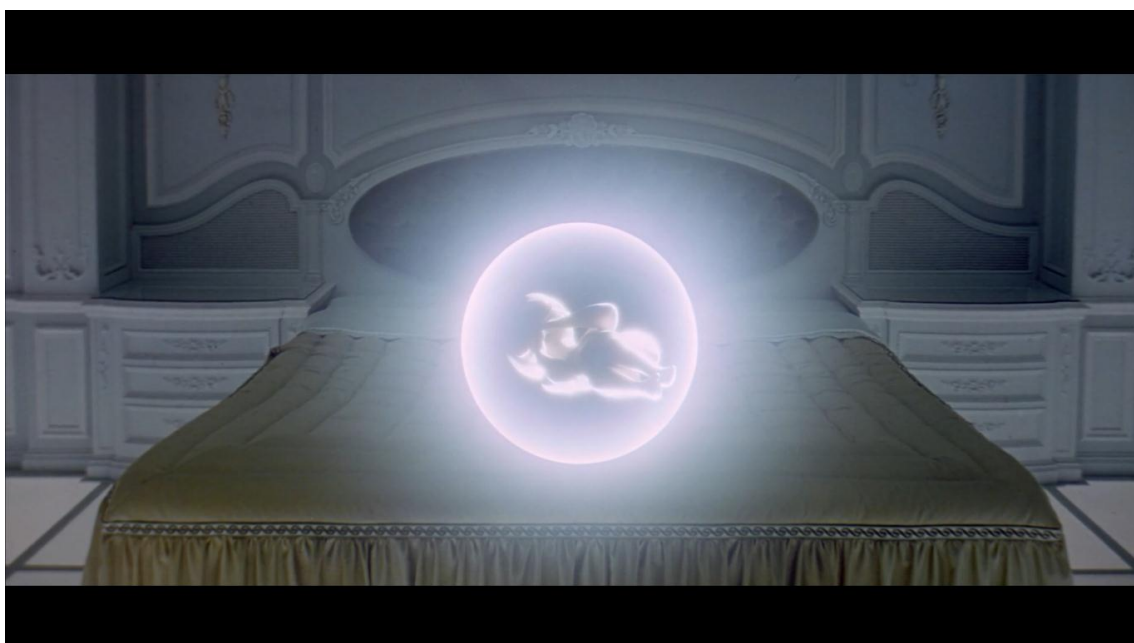
Fotograma 30



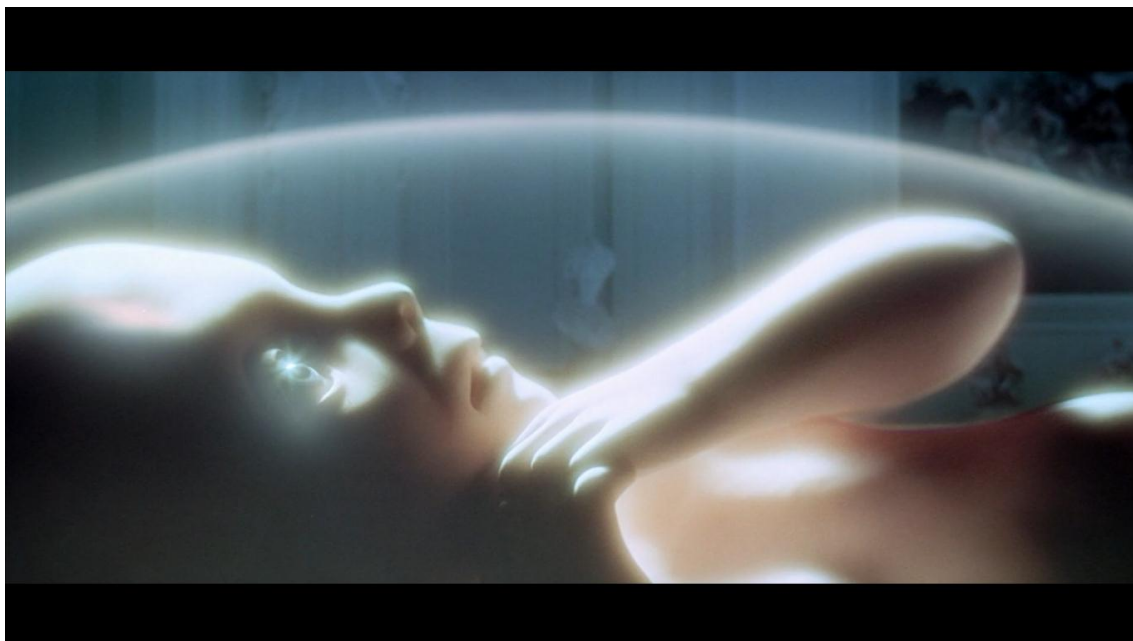
Fotograma 31



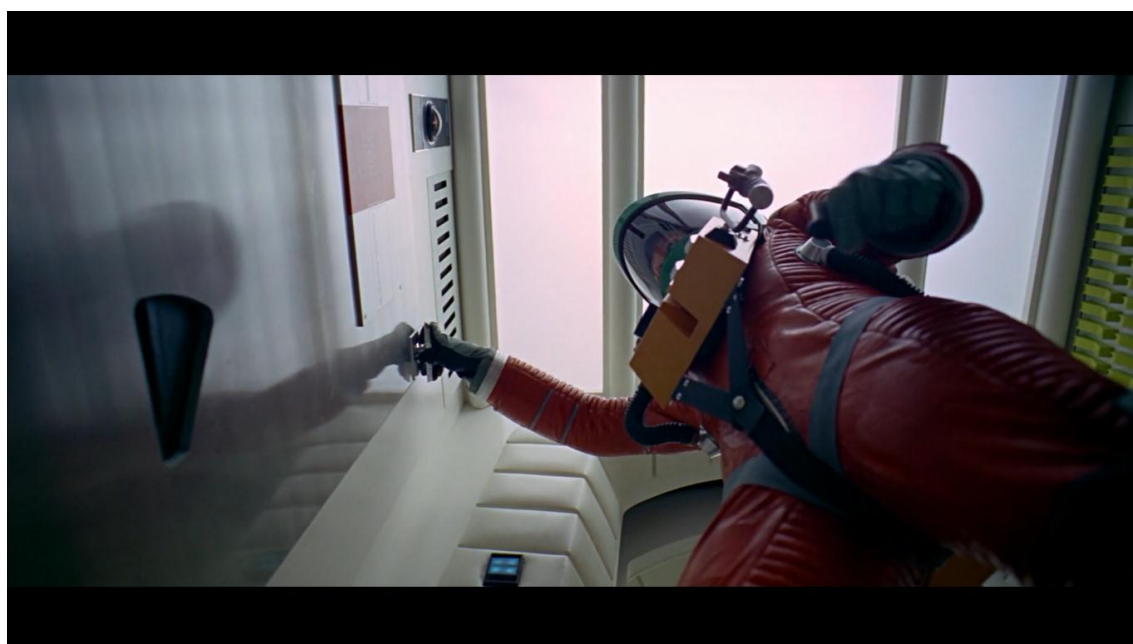
Fotograma 32



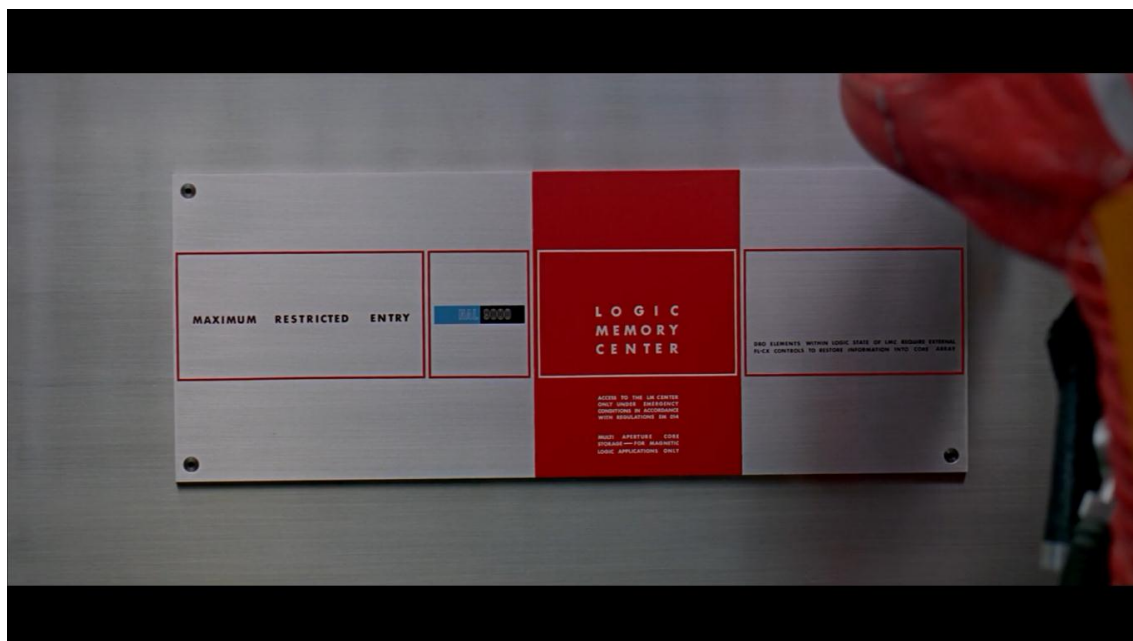
Fotograma 33



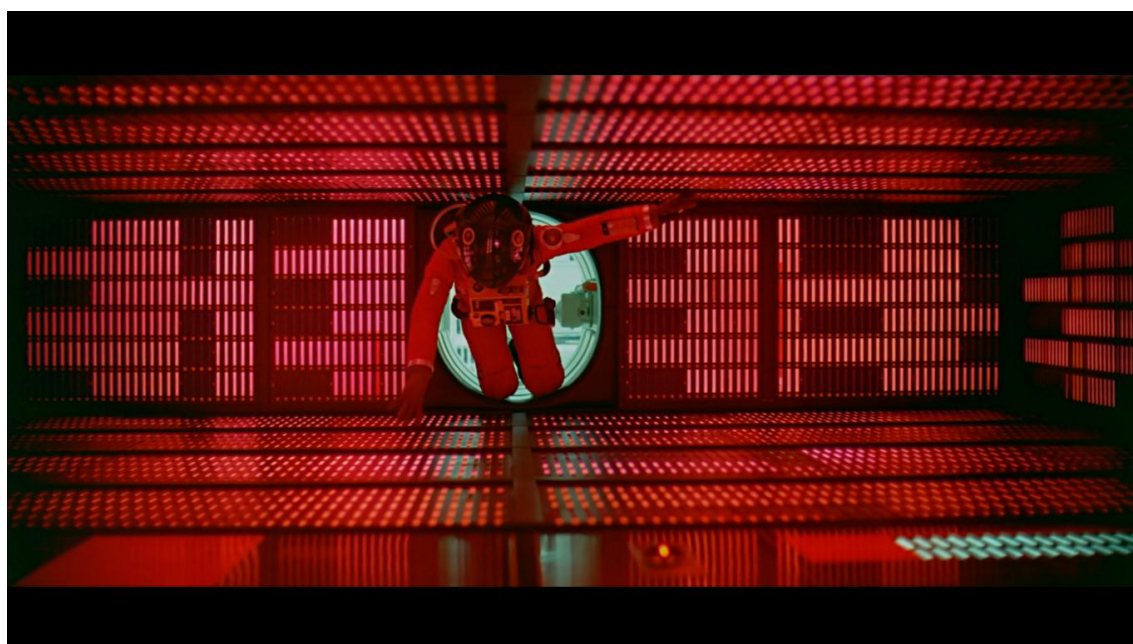
Fotograma 34



Fotograma 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



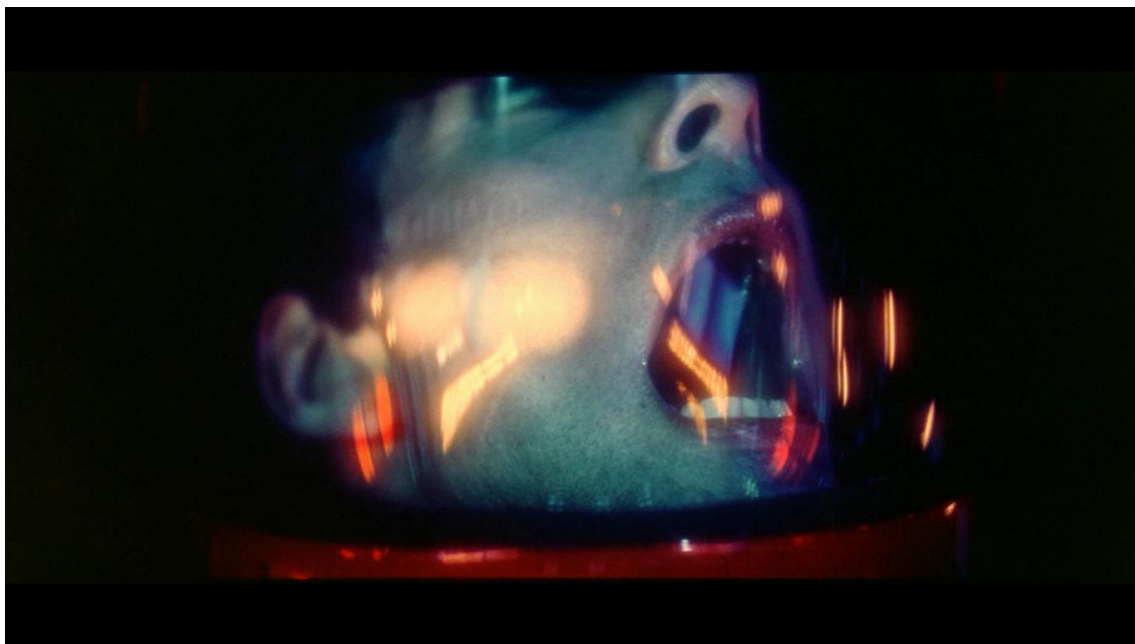
Fotograma 41



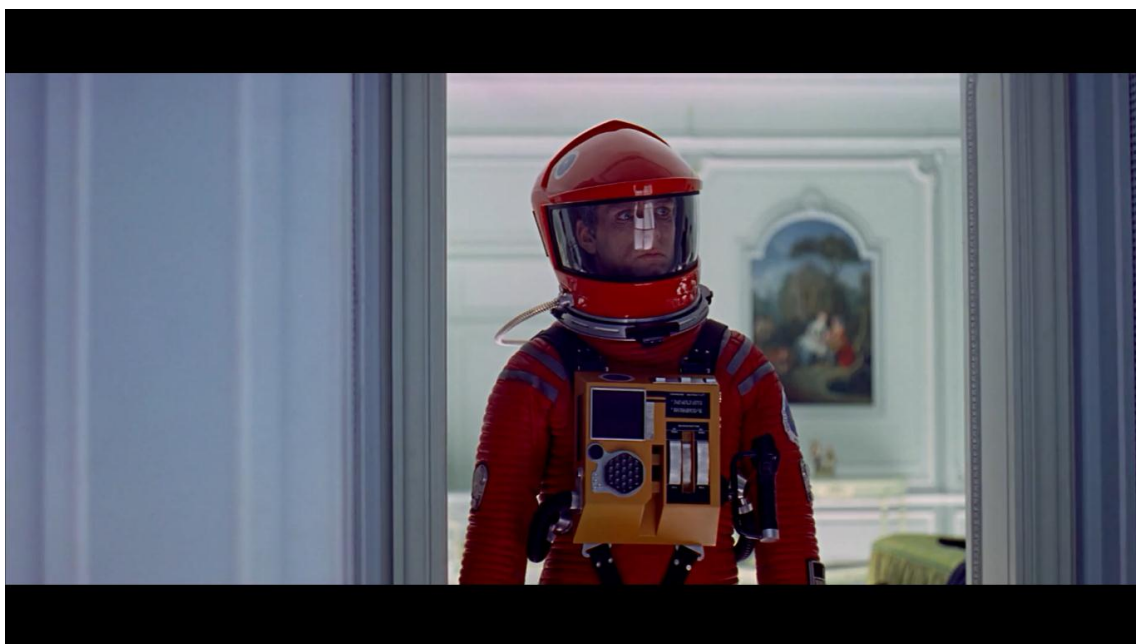
Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46



Fotograma 47



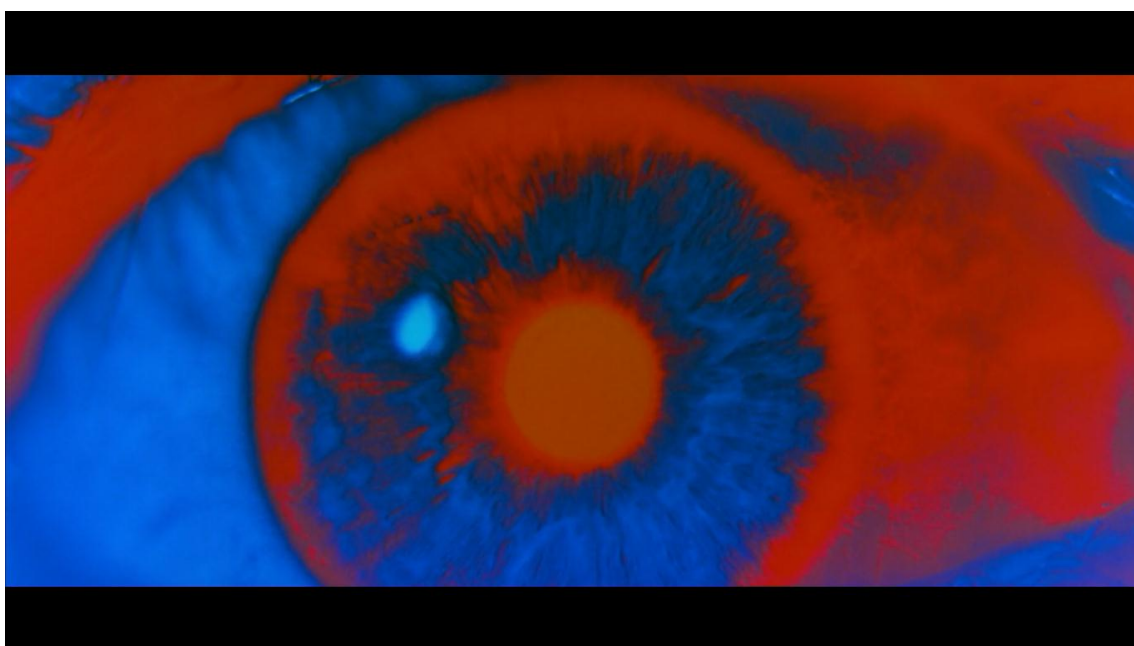
Fotograma 48



Fotograma 49



Fotograma 50



Fotograma 51



Fotograma 52



Fotograma 53



Fotograma 54



Fotograma 55



Fotograma 56



Fotograma 57



Fotograma 58



Fotograma 59



Fotograma 60



Fotograma 61



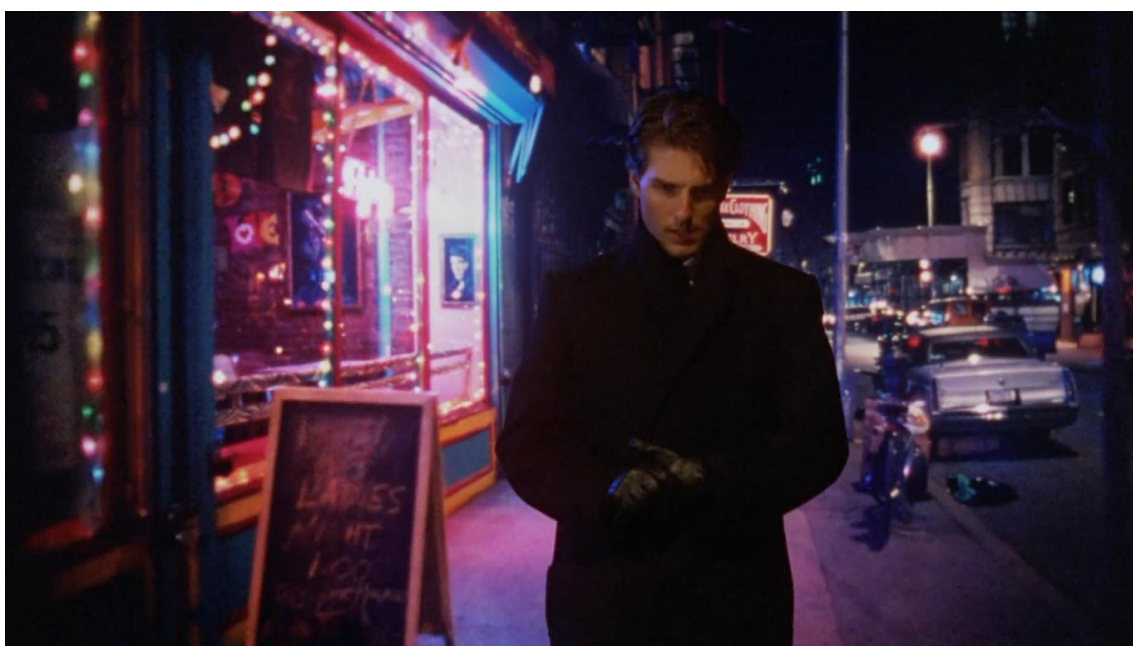
Fotograma 62



Fotograma 63



Fotograma 64



Fotograma 65



Fotograma 66



Fotograma 67



Fotograma 68



Fotograma 69



Fotograma 70



Fotograma 71

Capítulo 3: Uma leitura crítica sobre o idioleto proposto

3.1) Dos limites da interpretação: *intentio auctoris* vs. *intentio lectoris* vs. *intentio operis*.

Se voltarmos ao começo da dissertação e analisarmos novamente aquela cena com a qual abrimos o capítulo 1 – aquela na qual Bill retorna à mansão *Somerton* e recebe uma carta de ameaça de um homem velho –, o que mais podemos dizer sobre ela? Estamos agora devidamente a par do idioleto proposto e exposto no capítulo 2, e estamos também a par do que levou Bill a deixar-se levar pelo impulso de ir até aquela mansão na noite anterior à cena da carta. O doutor parece querer abusar da sorte: por que voltar à *Somerton* depois de ter escapado de lá? Ele fora muito bem avisado na mansão: “*se continuar bisbilhotando ou se disser uma só palavra a qualquer um sobre o que viu aqui... Haverá consequências terríveis para você e para sua família. Você entendeu bem?*”. No entanto, no dia seguinte, Bill – ainda tentando entender o que lhe aconteceu – refaz todos os seus passos da noite anterior. Como se não bastasse, *flashes* de sua esposa fazendo sexo com o marinheiro ainda lhe ocorriam na mente ao sabor de seu ciúme e de sua raiva silenciosa (que provocavam aquelas imagens na sua cabeça). Bill não resiste e cede, enfim, à outra tentação de morte – dessa vez, um *terceiro tipo* de morte: a morte como *mistério*. Sua aventura onírica ainda estava longe de acabar – ainda que ela esteja tomando um tempo *diurno* para poder também se desenvolver. Voltar à *Somerton*, mesmo que de dia, é voltar a um palco onde se dá – *à noite* – uma orgia ritualística *secreta*. É voltar a um palco cujo acesso é dado somente a alguns poucos *iniciados*. É voltar, enfim, a um local de encontros sexuais noturnos, ritualizados e <<esotéricos>>. Como nos esclarece Serge Huntin, especialista em *sociedades secretas*:

A palavra [esoterismo] vem do grego *eisôtheô* (à letra: <<faço entrar>>) e o significado do termo ressalta imediatamente sua etimologia: <<fazer entrar>> é abrir uma porta, permitir que os homens do *exterior* penetrem no *interior*; simbolicamente é revelar uma verdade encoberta, um sentido oculto (HUNTIN, s.d, p. 15)

Bill não se contentou em ficar à margem deste ‘mundo secreto’ de *Somerton*, podemos concluir. “Que ‘brincadeira’ foi aquela?”, ele poderia estar se perguntando. “Quem eram aquelas pessoas mascaradas? Quem eram aquelas mulheres de corpo

escultural que ofereciam seus corpos como se fossem garçons oferecendo taças com champanhe em uma festa? Por que elas faziam isso? Com que tipo de gente eu me meti? Porque eu deveria estar com medo? Por que deixaram eu sair? O que aconteceu com aquela mulher que me salvou? *E ela me salvou do quê?*” Sobre tudo isso, Bill nada sabia. Ele nem deveria estar a par destas perguntas que possivelmente estão ecoando em sua cabeça. Ele entrara em *Somerton* de penetra e assumira a representação do *estranho* que não deveria saber que aquele tipo de encontro (e tudo que ele envolve e pode implicar, não excluindo implicações malignas, vis) existe. O aviso que Bill recebera do homem velho traduz essa negação de acesso a esse *mistério* que está para além daquele portão. E se “a alma, no momento da morte, sente a mesma impressão que os que são iniciados nos grandes mistérios” (PLUTARCO apud HUTIN, s.d, p. 15), Bill tangenciou essa iniciação encarando, ainda que do lado externo do portão, um velho homem que encarna a representação de sua própria velhice – ou, por metonímia, sua própria <<morte>>¹³³. Tal como o astronauta Dave Bowman, que – em sua viagem onírica – é acometido por visões de sua própria velhice e de sua própria morte, Bill teve tal antevisão. A diferença é que lhe fora negado passar pelo *portal*¹³⁴ – ao contrário de Bowman (*fotogramas* 72, 73, 74, 75, 76), o que garantiu ao astronauta a experiência de *sentir o mistério*, renascendo como feto, tal como um iniciado nos *enigmas do universo*. Mistério proporcionado pelo *monólito*, este próprio uma eterna incógnita (seria ele os alienígenas? Seria uma força cósmica? *Seria Deus?* O idioleto de *2001 – A Space Odyssey* jamais dará repostas definitivas, ainda que saibamos que se trata de uma inteligência superior¹³⁵). O acesso aos mistérios de *Somerton* a quem **não** é um iniciado (como Bill) pode significar, por outro

¹³³ Essa interpretação é ousada, mas sustentada pelo idioleto. Percebam as semelhanças sutis entre Bill (*fotogramas* 80 e 81) e o homem velho (*fotograma 10 do capítulo 2*), seja no rosto, seja na roupa – e até nas luvas que ambos estão usando (*fotogramas* 78 e 79).

¹³⁴ Em *Eyes Wide Shut*, esse <<portal>> de acesso aos ‘mundos secretos’ da perversão (inclusive da perversão institucionalizada que se dá em *Somerton*) é frequentemente identificado pelo idioleto do filme como “*o final do arco-íris*”. Não é à toa que Bill deixa de estar rodeado pelas luzes coloridas de sua odisseia quando chega ao umbral representado por *Somerton*. Dentro do contexto de *Eyes Wide Shut*, o semema <<arco-íris>> impõe-se como um reforço significacional mítico ao tom ‘misterioso’ do filme. Segundo o Dicionário dos Símbolos, o arco-íris representa “a ponte, de que se servem deuses e heróis, entre o Outro-Mundo e o nosso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 77). Sobre o conceito de mito, importante para a leitura de nosso idioleto, temos a sessão 3.2 deste capítulo.

¹³⁵ O monólito negro, a partir do momento em que compõe em *2001 – A Space Odyssey* um *take* no ele qual impede que o sol seja visto por completo (*fotograma* 77), parece ‘evocar’ o conselho do enxadrista Maurice (conselho já exposto no final do capítulo passado). Por ser tão enigmático a ponto de poder ser interpretado como um símbolo do próprio mistério, o monólito parece representar, em conjugação visual com o sol, a carga sinistra e mórbida que paira sobre os segredos mais intrigantes e fascinantes.

lado, “consequência terríveis”. A morte literal? O aviso contido na carta – o segundo aviso – aconselha Bill educadamente a não querer saber.

A leitura acima justifica-se pelo texto a partir do seu *não-dito* – a partir daquilo que se faz dito, mas por pressuposição, por implicação, por implicitação. Daí todo texto poder ser definido como uma *máquina preguiçosa* que requer a ajuda do leitor (ou espectador) para que funcione, para que execute uma parte do seu próprio trabalho. Que requer uma atividade cooperativa a preencher espaços vazios, “a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo” (ECO, 2011, p. IX). Constatamos, em anuência à teoria de Umberto Eco, que existem mecanismos textuais que levam os leitores de um texto (ou os espectadores de um filme) a tomarem certas decisões, e não outras, a respeito dos semas a serem narcotizados e daqueles a serem enfatizados. E para que um intérprete possa proceder desta maneira, é necessário que a obra, de algum modo, proponha uma imagem do espectador modelo que ela prevê.

O prazer e, em alguns casos, a fruição diante de um filme passa também por estes movimentos de cooperação textual. Roland Barthes, por exemplo, ao longo de sua teoria, já demonstrara isso (ECO, 2011, p. IX). A teoria umbertiana, contudo, não se interessa em refletir a respeito deste sentimento de fruição, e sempre esteve mais preocupada em estabelecer o que em um texto tanto estimula como regula a liberdade interpretativa. Seu interesse repousa em definir, enfim, a forma ou estrutura dessas aberturas (idem, ibidem). Faz-se necessário ressaltar isso pois afirmar que todo texto é uma malha repleta de buracos, cheia de não-ditos – o que justificaria os fenômenos de ‘abertura’, de múltiplas interpretações –, pode dar ensejo a certas constatações, digamos, *empolgadas*, como se estivéssemos afirmando que um texto pode dizer *qualquer coisa que desejamos que ele diga*. Se estamos afirmando que todo filme determina seu próprio espectador modelo, teremos consequentemente de admitir que todo filme não admite uma liberdade absoluta de respostas e de interpretações. Sendo assim, por mais que haja uma maior condescendência ao trabalho cooperativo do destinatário em “preencher espaços de não-dito ou de já-dito que ficaram, por assim dizer, em branco” (idem, ibidem, p. 11) dentro do escopo das expectativas relacionadas às experiências de recepção do discurso artístico, qualquer empreendimento interpretativo deve justamente ter consciência do que é necessário proteger para abrir e não do que é necessário abrir para proteger (idem, 2012, p. 11) – o que nos remete, assim, aos direitos do texto (*intentio operis*); não

necessariamente coincidentes com os direitos do autor empírico (*intentio auctoris*), mas sempre coincidentes com os limites da interpretação. Todo filme encerra um complexo significador (uma *super função sígnica*) que permite potencialmente múltiplas entradas – *mas não qualquer entrada*. Se todo filme também encerra um código próprio, encerra também *regras* próprias. Cabe, portanto, observar as regras do jogo, e o espectador modelo é alguém que está ansioso para jogar (idem, 1994, p. 16). Pode-se inferir dos filmes coisas que eles não expõem explicitamente – e a cooperação do espectador se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram. Se é verdade que depois que um filme é produzido e lançado seja possível fazê-lo ‘dizer’ muitas coisas – “em certos casos, um número potencialmente infinito de coisas” (idem, 2012, p. 81) – também é verdade que eles ‘dizem’ menos do que muitos intérpretes incontinentes gostariam que eles ‘dissessem’. A propósito de expor uma dessas formas de ‘burlar’ o jogo interpretativo, nosso semioticista italiano conta-nos um caso a respeito de uma tentativa de leitura em cima de uma fábula bastante conhecida mundialmente. Pedimos licença para transcrever o relato, que é relativamente grande.

Existem muitas interpretações de ‘Chapeuzinho Vermelho’ (antropológica, psicanalítica, mitológica, feminista, e por aí afora), em parte porque a história tem várias versões: no texto dos irmãos Grimm há coisas que não se encontram no de Perrault, e vice-versa. Parecia razoável esperar também uma interpretação alquímica. E eis que um estudioso italiano tentou provar que a fábula se refere aos processos de extração e tratamento de minerais. Traduzindo-a em fórmulas químicas, ele identificou Chapeuzinho Vermelho como cinabre, um sulfeto de mercúrio artificial tão vermelho quanto se imagina que seja o capuz da menina. Portanto, essa criança traz dentro de si mercúrio em estado puro, o qual tem de ser separado do enxofre. Sendo o mercúrio muito ativo e mutável, não é por acaso que a mãe de Chapeuzinho Vermelho lhe diz para não bisbilhotar por toda parte. O lobo representa o cloreto mercurioso, também conhecido como calomelano (‘belo negro’, em grego). A barriga do lobo corresponde ao forno do alquimista, onde o cinabre é transformado em mercúrio. Valentina Pisanty fez um comentário bem simples: se, no fim da história, Chapeuzinho Vermelho não é mais cinabre, e sim mercúrio em estado puro, como se explica que, ao sair da barriga do lobo, ainda esteja usando seu capuz vermelho? Em nenhuma versão da fábula a menina sai de dentro do lobo usando um capuz prateado. Portanto, essa interpretação não se sustenta [...]. É precisamente esse fato textual que exige o leitor-modelo da obrigação de conhecer a fórmula química do cinabre (ECO, 1994, p. 98).

Adaptando este exemplo para nosso *corpus*: por mais que haja muitos elementos intertextuais em jogo entre as últimas cenas de *2001 – A Space Odyssey* e *Clockwork*

Orange (tais como as expressões de <<morte>> de Alex e de Bowman, e o fato de termos a produção de metáforas por puro *ratio difficilis* dentro das quais ambos os personagens encontram-se em situações visuais da ordem do ‘imaginário’), não poderíamos dizer que o ‘renascimento’ de Alex (“eu estava realmente curado”) tenha sido exatamente da mesma natureza que o ‘renascimento’ de Bowman. A partir do que *Clockwork Orange* nos oferece, não seria econômico afirmar, por exemplo, que Alex também experimentou um reencontro com ‘lembranças ocultas’ de uma possível encarnação sua da era vitoriana. Tal interpretação soaria como uma inserção de códigos arbitrários (e não de códigos de enriquecimento) em cima do que o idioleto desta obra impõe e permite¹³⁶. O fato de ali haver pessoas do séc. XIX nos soa mais como um deboche do próprio personagem do que como uma experiência <<mística>>, como quem satiriza para si e para o espectador aquela parceria dele próprio com o governo (através de uma competência enciclopédia que o autor modelo julga que o espectador modelo deva ter). Em *2001 – A Space Odyssey*, o fato de HAL 9000 ter voltado às lembranças de sua vida ao morrer (sua única vida até aquele presente momento, pelo fato dele ser um computador, uma inteligência artificialmente criada), faz-se uma isotopia interessante caso queiramos interpretar a última cena deste filme como um retorno <<misterioso>> de Bowman às lembranças de uma possível encarnação sua do séc. XVIII. A aposta na isotopia semântica a propósito daquilo que se conjectura que o filme esteja nos ‘dizendo’, como explica nosso semioticista italiano (ECO, 2012, p. 79 – 80), é um bom critério de interpretação, pois permite-nos hipotizar um sistema que torne plausível indícios de outra maneira desconexos. Se nenhum indício permite-se ser abduzido à revelia, é permissivo concluir que todo texto, todo filme, portanto, impõe restrições a seus intérpretes. “Até mesmo o desconstrucionista mais radical aceita a ideia de que existem interpretações clamorosamente inaceitáveis” (idem, ibidem, p. XXII). Qualquer estratégia de interpretação deve operar de maneira a estabelecer um perfeito *círculo hermenêutico*, uma vez que “o texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui” (idem, ibidem, p. 16). Este tipo de leitura que busca evidenciar-se no texto – em coerência a tudo que se encontra neste – está em plena atinência ao que se entende por *interpretação crítica ou semiótica*, na qual o leitor busca **descobrir** os ‘espaços de encaixe’ entre sua interpretação e a obra.

¹³⁶ É mister ressaltar – caso não tenha ficado claro ao leitor desta dissertação – que o conceito de enciclopédia, em Eco, é uma tradução mais rica e flexível do conceito de código.

A criatividade interpretativa de qualquer espectador (a *intentio lectoris*), portanto, precisa (ou ao menos deveria) estar sempre sujeita à aprovação do filme enquanto texto – a menos que decidamos não interpretar, *mas usar um texto*, e ambas atitudes são totalmente diversas, como nos explica Eco com humor virtuoso:

Podemos usar um texto no sentido de ser possível usar as páginas da Bíblia para embrulhar o lanche e as fatias de salame; pode-se usar a *Divina Comédia* como papel higiênico, e isso não é proibido. Uma geração inteira de jovens italianos, hoje na casa dos cinquenta anos, usou as gravuras de Doré da *Divina Comédia* para estímulos eróticos (não há gravador que desperte menos erotismo do que Doré), mas, sendo infinitas as possibilidades de perversão humana, posso imaginar alguém que consiga elaborar fantasias eróticas mesmo lendo *A crítica da razão pura*. Um texto pode ser usado de qualquer maneira. Assim usam os textos os que os empregam como documentos relativos à vida particular de seu autor. Os limites entre interpretação e uso às vezes podem ser infinitesimais e não claramente delimitáveis, mas é sempre possível distingui-los (ECO, 1984a, p. 98).

Quando Paul Duncan (2013, p. 12) afirma que Kubrick presenteava seus espectadores com filmes que possuíam todos os requisitos de uma produção milionária, grandiosa, espetacular, ao mesmo tempo em que dava “também grande atenção ao subtexto de forma que o espectador pudesse descobrir o seu próprio significado se assim o desejasse”, e que “assim como cada romance possui um significado único para cada leitor, o mesmo acontece com cada filme”, gerando “tantos significados como espectadores”, ele confunde o significado emocional que uma obra pode causar em cada espectador empírico – experiência individual prevista, teorizável, mas não mensurável – com a série de conjecturas legítimas a respeito não das atualizações das intenções do sujeito empírico da enunciação, mas das intenções virtualmente contidas no enunciado (ECO, 2011, p. 46). Uma coisa, contudo, é falar do subtexto sociológico (do *karma* social) de *The Shining* – perfeitamente conivente ao idioleto do filme –, outra coisa é afirmar que este filme é uma prova que expõe subliminarmente o desabafo do autor empírico a respeito de sua pretensa participação na simulação do pouso da nave *Apollo 11* na Lua em 1969¹³⁷. Ambas leituras a respeito de *The Shining* estão no documentário *Room 237* (*O Labirinto de Kubrick*, 2012, dir. Rodney Ascher) e são bons exemplos que contrapõe o que é *interpretar* um filme com o que é *usar* um filme. Fazer conjecturas sobre o texto de modo a se interessar mais em obter provas relacionadas a qualquer aspecto da vida

¹³⁷ Sobre este *karma social*, traçaremos comentários pertinentes na sessão 3.2.

particular do autor – em detrimento ao que a obra nos diz sobre ela própria –, está dentro do escopo dos vários tipos de uso que podemos fazer de um filme ou de um romance. Uso legítimo, como admite Eco (2012, p. 98), se estivermos falando de certos empreendimentos relacionados à psicologia e à psicanálise da produção textual que, “dentro de seus próprios limites e propósitos, nos ajudam a entender como funciona o animal homem. Mas, pelo menos a princípio, são irrelevantes para compreendermos como funciona o animal texto”¹³⁸.

A vida privada dos autores empíricos é, sob determinado aspecto, mais impenetrável que seus próprios filmes, seus próprios romances. Isso sem falarmos na psique de cada um. O Kubrick empírico parecia ter um ‘sonar’ que detectava os romances que melhor pudessem satisfizer certa “energia catéxica” idiossincrática, como diria Peter Wollen (1979, p. 167). Uma energia que lhe fazia projetar uma dada significação emocional numa atividade (o cinema) e em um escopo de temas e ideias ressonantes. Faz-se público e notório, por exemplo, como percebe Ciment (2013, p. 230), o fato de Kubrick ter cogitado adaptar para o cinema o romance *Das Parfum (O Perfume)*, 1985, de Patrick Süskind) – e nós sabemos o que acontece no final desta história (ambientada no séc. XVIII), quando Grenouille, o protagonista, retorna à Paris, *cidade onde nasceu*, para se matar. Ao chegar à praça onde fora parido (o *Cimetière des Innocents*), ele derrama por completo e em si mesmo o perfume poderosíssimo que havia criado, tão poderoso que basta sentir a fragrância de *uma gota* para que *as mais tórridas e inebriantes sensações de prazer (e de vontade de ter mais prazer)* sejam despertadas em nós. Todos que estavam na praça (prostitutas, ladrões, desertores, etc.), ao sentirem o cheiro do perfume que fora derramado de um frasco, sentem-se de tal forma tomados por uma sensação absurda de

¹³⁸ Aquilo que pensamos conhecer a respeito do autor empírico pode, muitas vezes, atrapalhar aquilo que o autor-modelo nos diz por si só – o que pode acarretar em interpretações levianas por parte de alguns espectadores empíricos. Por exemplo, como nos relata Roumiana Deltcheva no compêndio *1001 Filmes para Ver Antes de Morrer* (2013, p. 656), o próprio Stephen King, autor do romance que serviu de base para a adaptação fílmica de *The Shining*, “acreditava que o ceticismo religioso de Kubrick impossibilitou a sua compreensão da ‘paranormalidade do hotel Overlook’, buscando, em vez disso, a maldade nos personagens. O resultado, segundo King, foi um filme com toques sobrenaturais superficiais, feito por um homem que pensa muito e sente bem pouco”. Devemos lembrar que nos romances do Stephen King, os vilões humanos, ‘não-sobrenaturais’, conseguem ser tão (ou mais) maléficos que os vilões sobrenaturais. Em *The Shining*, por mais que o autor-modelo brinque de vez em quando com uma possível ambiguidade a respeito do fato da loucura homicida de Jack poder ser resultado de influências puramente psicológicas (e não parapsicológicas), o idioleto do filme não nos deixa dúvidas sobre a existência de uma paranormalidade maligna dentro da qual Jack se aninha (em todos os sentidos), se deixando ser influenciado – e o conteúdo de *The Shining* que expomos para discorrer a respeito de nosso idioleto é uma prova suficiente disso. Não nos permitiríamos falar, portanto, em ‘toques sobrenaturais superficiais’ no filme. Relembrando Eco (2012, p. 81), “é impossível dizer qual a melhor interpretação de um texto, mas sempre é possível dizer quais as interpretações erradas.

felicidade e de fascínio que ‘está vindo’ do protagonista... Que trucidam e literalmente *comem* o personagem principal. Grenouille – que nascera sem cheiro, sem uma essência humana, e que resolvera criar um aroma próprio para que todos o amassem como um ser humano – decidira se matar pois percebera, a partir dos efeitos do seu perfume, o quanto as pessoas são estúpidas, manipuláveis e erotizáveis – e que elas nunca perceberiam o prazer que é sentir sua criação, mas somente o prazer de seus efeitos. “[...] de repente, [ele] soube que jamais encontraria satisfação no amor, mas tão-somente no ódio, no odiar e no ser odiado” (SÜSKIND, 2007, p. 205). Teríamos, assim, interesses afins aos do Kubrick-modelo aqui exposto, que já nos revelou seu gosto pelo trágico, pelo fantástico e pela problematização do erótico e da relação amor-e-morte. E, para finalizar este pequeno quadro sobre as representações da energia catéxica do autor empírico a partir do que é dado a conhecer do autor-modelo, Ciment nos relata que Arthur Clarke, corroteirista de *2001 – A Space Odyssey*, também já havia reparado na fixação do Kubrick em cima da ideia da ‘imortalidade’ (outro nome para aquilo que definimos no capítulo 2 como <<renascimento>>).

Em um estágio avançado do roteiro, o diretor não podia se resignar a deixar um de seus astronautas, Frank Poole, desaparecer no espaço depois de ter sido morto por HAL 9000, e queria fazer com que ele voltasse da morte. Clarke dizia, falando de seu corroteirista: ‘receio que sua obsessão pela imortalidade tenha triunfado sobre seus instintos estéticos’ (CIMENT, 2013, p. 104).

Em *Spartacus*, a crucificação literal do personagem principal não estava no roteiro original de Dalton Trumbo. Fora sugerida pelo próprio Kubrick, como também relata Ciment (2013, p. 58), o que acabou dando contornos cristãos a uma história que se coloca diegeticamente antes da existência de Jesus Cristo. Pergunta-se: de onde vinha essa energia catéxica kubrickiana? Por que essas fixações? O que estava por trás daquilo que movia o Kubrick empírico? O que o próprio Kubrick teria a dizer sobre esses padrões de energia catéxica que se permitem ser encontrados em seus filmes? Nunca teremos acesso *direto* a isso. A menos que alguém se sinta no dever de organizar uma sessão espírita (junto a um psicanalista) para interpelar o diretor falecido, sempre se pode ter acesso à filmografia dele e fazer conjecturas a respeito das intenções do autor-modelo que nela repousam. Os filmes estão aí, à disposição, e produzem seus próprios resultados de leitura. O texto enquanto texto sempre representará uma presença confortável, um paradigma no qual devemos nos apoiar. E nosso semiótico italiano completaria: “entre a inacessível

intenção do autor e a discutível intenção do leitor, está a intenção transparente do texto que contesta uma interpretação insustentável” (ibidem, p. 91) – afirmação que nos remete à “morte do autor” já proclamada por Barthes no seu livro *O Rumor da Língua*, quando este afirma que “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 1984, p. 53). O que, em outras palavras – antes que alguém pense que Barthes era um *serial-killer* de autores –, significa dizer que nenhum diretor ou produtor precisaria dar declarações a respeito de uma pretensa ‘interpretação oficial’ de sua obra, tal como um Autor-deus, como se não coubesse ao espectador-modelo identificar as estratégias fílmicas que legitimam esta ou aquela interpretação – inclusive aquela mesma interpretação que o autor empírico poderia considerar como sendo ‘a mais correta’¹³⁹. *Qualquer texto é feito para que o leitor, e não o autor empírico, o ajude a funcionar*. O próprio Kubrick, aliás, já se mostrara conivente aos direitos que o Kubrick-modelo reclama sem pedir a ajuda do autor empírico: “Não vou polemizar em torno de suas interpretações nem oferecer nenhuma outra porque sempre considereei que a melhor política é deixar que o filme fale por si só” (KUBRICK apud KAGAN, 1974, p. 09). Duncan, por sua vez, relata-nos que o diretor, sempre quando era interpelado por algum crítico ou jornalista a respeito do que procurou dizer com este ou aquele filme, gostava de responder o que T.S. Eliot respondera quando fora interpelado da mesma maneira a respeito do seu poema *The Waste Land*: ““queria dizer o que disse”, se quisesse dizê-lo de maneira diferente, tê-lo-ia feito” (KUBRICK apud DUNCAN, 2017, p. 12). Kubrick, dessa forma, demonstrava saber que quando se está lidando com a produção de obras fílmicas – textos verbivocovisuais e musicais produzidos não para um único destinatário, mas para uma comunidade de expectadores –, o realizador deve estar ciente de que estes textos serão interpretados não segundo suas intenções, mas segundo uma complexa estratégia de interações que co-envolve também os espectadores, juntamente com a competência destes em relação ao que o filme postula para ser ‘lido’ (e, conseqüentemente, apreciado). Não precisaríamos, portanto, do Kubrick empírico declarando em uma entrevista para a revista *Playboy* (1968): “você é livre para especular como quiser sobre o significado filosófico e alegórico do filme [*2001 – A Space Odyssey*]”. A ambiguidade da cena final desta obra já é suficiente para que entendamos a natureza do jogo do autor-modelo. O investimento estratégico no semema <<casa>> não

¹³⁹ Do contrário, o realizador deveria logo pôr uma nota, antes do filme começar, ‘explicando-o’ do começo ao fim. A obra deixaria, assim, de ser uma máquina preguiçosa para virar um texto acadêmico sobre si mesmo – *perderia mais do que consideravelmente o sentido de sua função estética*.

foi fortuito – podemos conjecturar – em razão do peso que sua carga simbólica, devidamente enciclopedizada, poderia contribuir para o balanço geral do ‘tom’ misterioso da ficção científica. (“Na casa de meu Pai há muitas moradas”, teria dito Jesus segundo o Evangelho de João (14:2), não é verdade?)¹⁴⁰. Os textos, os romances, os filmes, enfim, as obras, a partir do momento em que são lançadas, ganham ‘vida’ própria: independência em relação ao próprio autor empírico, mas dependência em relação àqueles espectadores-modelo aptos a fazerem-nas funcionar. E da mesma forma que aquilo que julgamos saber sobre a vida particular do autor empírico pode atrapalhar o caminho do filme, aquilo que o autor empírico julga saber sobre sua própria obra (através de declarações públicas) pode ofuscar a riqueza das potenciais leituras (às vezes contraditórias) que a obra suscita. *Full Metal Jacket* não escapa de ter traços ideológicos críticos (ou certo grau de ‘negatividade’, como diriam os teóricos adornianos), às vezes semelhantes a *Dr. Strangelove* – ainda que Kubrick (não resistindo, talvez, à tentação de voltar da morte que sua obra lhe submete...) tenha declarado ter se empenhado em fazer um filme que trate da guerra apenas como um fato, como um fenômeno, sem assumir posição moral ou política (CIMENT, 2013, p. 213), tal como ele julga que o livro *The short-timers* (1979, de Gustav Hasford) – que serviu de base para a adaptação –, tenha tratado a guerra do Vietnã. Hasford, aliás, escrevera o roteiro de *Full Metal Jacket* com Kubrick e Michael Herr (que, por sua vez, fora correspondente naquela guerra). Herr, inclusive, ao dar um depoimento no documentário *Stanley Kubrick: A Life in Pictures* (*Stanley Kubrick: Imagens de uma Vida*, 2001, dir. Jan Harlan), comenta que o fato de *Paths of Glory* ter sido sempre taxado como ‘antibelicista’ incomodava o diretor (apesar de que o filme permita essa leitura). *Full Metal Jacket*, no entanto, ainda traz “uma das características marcantes da assinatura de Kubrick”, como diz Juan Droguett, “que é a ‘desumanização’, intimamente relacionada com os sistemas de dominação e poder que isolam e alienam” (DROGUETT, 2014, p. 215) – que não deixa de representar, dentro do contexto da obra, um ‘ruído’ consideravelmente antibelicista diante do que o autor empírico declaradamente intentou alcançar. Poderia ter sido interessante, diante dessas situações de atrito entre a *intentio auctoris* e as várias facetas da *intentio operis*, indagar ao diretor – quando vivo – o quanto

¹⁴⁰ A mesma estratégia kubrickiana, aliás, que imerge alguns de seus “mundos possíveis” em dimensões ‘míticas’ (por meio da inserção de *mitemas* no enredo) pode ser encontrada em *Eyes Wide Shut* – através, por exemplo, do <<arco-íris>> – e em *The Shining* – através do <<labirinto>>, que claramente fora inserido no filme pelo diretor e pela corroteirista Diane Johnson, uma vez que este elemento não consta do romance que serviu de base para a adaptação. Sobre mitos e a definição de mitemas, traçaremos comentários na sessão 3.2.

e até que ponto ele, enquanto pessoa empírica, estava ciente das várias interpretações que seu filme permitia. “Nesse ponto, a resposta do autor não deve ser usada para convalidar as interpretações de seu texto”, ressalva Eco (2012, p. 87), “mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto. O escopo do experimento não é crítico, mas prioritariamente teórico”¹⁴¹. Assim sendo, o semioticista italiano prevê quais podem ser os desdobramentos deste ‘experimento’:

Excluído o caso do autor perverso, que se entala num teimoso “nunca pensei dizer isso e, portanto, sua leitura é ilícita”, restam duas possibilidades. Uma, que o autor conceda: “não era isso o que eu queria dizer, mas devo convir que o texto o diz, e agradeço ao leitor por informar-me a respeito”. A outra, que autor argumente: “independentemente do fato de eu não querer dizer isso, penso que um leitor sensato não deveria aceitar semelhante interpretação, tão pouco econômica, e não me parece que o texto a sustente” (ECO, 2012, p. 87).

Há quem observe, por outro lado, que *Full Metal Jacket* também sustenta uma recusa ao maniqueísmo, um apelo ao reconhecimento da ambivalência humana, um distanciamento clínico perante o fenômeno da guerra, tal como nos salienta Ciment (2013, p. 211), o que representaria uma leitura em conflito com o ‘ruído’ antibelicista também identificável no filme – uma leitura, enfim, em oximoro com o que a obra também nos propõe. O crítico literário Luciano Nanni, autor de *Per una Nuova Semiologia dell’Arte*, chegou a pôr em cheque este fenômeno, como nos relata Eco (2012, p. 104), perguntando como era possível um idioleto poder regular um oximoro, ao que Eco responde:

A ideia de idioleto pode regular a oximoricidade das interpretações assim como a noção retórica de oximoro, tão unívoca que quando Nanni a emprega eu entendo, regula a conflitualidade das construções oximóricas. A ideia de oximoro regula univocamente a produção de expressões ambíguas que

¹⁴¹ Este é um tema que pode ser encontrado, por exemplo, no filme *The Disaster Artist (O Artista do Desastre)*, 2018, dir. James Franco). Nele, o personagem Tommy Wiseau, ao perceber que sua intenção em fazer um filme ‘dramático e sério’ não correspondia aos efeitos de recepção que sua própria obra reivindicava, não só resigna-se perante à *intentio operis* como também *mente* em relação à sua própria *intentio auctoris* após a primeira exibição do filme para uma plateia. “Obrigado por gostarem de *The Room*, meu projeto cômico!”, ele diz. A independência do filme em relação ao autor empírico foi tamanha a ponto de fazer com que a obra pedisse um tipo completamente oposto de espectador-modelo previsto por Wiseau. Lembremos que toda obra também procura provocar um escopo de efeitos emotivos no seu espectador-modelo, tal como salientamos na nota de rodapé nº 33 da sessão 1.2 do capítulo 1. O conceito umbertiano de leitor ou espectador-modelo não desconsidera isso: “Quem já assistiu a uma comédia num momento de profunda tristeza sabe que em tal circunstância é muito difícil se divertir com um filme engraçado. [...] Evidentemente, como espectadores empíricos, estaríamos ‘lendo’ o filme de maneira errada. Mas ‘errada’ em relação a quê? Em relação ao tipo de espectadores que o diretor tinha em mente” (ECO, 1994, p. 15). Wiseau tinha em mente um espectador específico... Mas acabou acertando em outro tipo de espectador ideal para sua obra.

produzem interpretações múltiplas e vagas. *Elementary, dear Empson* (ECO, 2012, p. 104).

O fenômeno da pluralidade das interpretações, portanto, é uma constatação – e o idioleto é a regra que justifica este fenômeno. O conteúdo de uma, duas, três, várias interpretações, porém, “é uma opinião, uma atitude proposicional, uma crença, uma esperança, um auspício, um desejo”, nas palavras de Eco (2012, p. 104). “E os conteúdos das atitudes proposicionais relativas a um objeto (o objeto artístico) são discutidos exatamente com base numa conjectura acerca da natureza daquele objeto”, continua o autor na mesma página. E conclui: “Eles não falsificam a conjectura tanto quanto a conjectura não os falsifica, porque se trata não de um conflito entre uma conjectura e um fato, mas entre duas conjecturas”. O conteúdo exposto no capítulo passado – a respeito de um intertexto de background retórico entre os 13 longas-metragens de Kubrick – teve como base as conjecturas que fizemos a respeito da natureza do idioleto de *cada* filme. Cada idioleto encerra *fatos* que repousam no objeto artístico. Encerra uma matriz de pertinências, como vimos no capítulo 1. E toda leitura encerra conjecturas *sobre estes fatos*.

Para entendermos ainda melhor o conceito de idioleto e sua relação com as leituras dos intérpretes, Eco lança mão do relato feito por David Hume – em um ensaio intitulado *A Regra do Gosto* – de um episódio do romance *Dom Quixote* (*Don Quijote de La Mancha*, 1605 – 1615, de Miguel de Cervantes):

Dois conhecidos provadores são convidados a degustar o vinho de uma mesma cuba, e eis que um deles diz ter sentido gosto de ferrugem, enquanto o outro, sabor de couro velho. Quando, tempos depois, esvazia-se a cuba, descobre-se que, muitos anos atrás, caíra em seu fundo uma chave presa em uma correia de couro. Os gostos são vários, mas há uma regra do gosto. Tivesse alguém decidido que aquele vinho sabia a fel, admitindo-se que usasse a linguagem de modo apropriado, isto é, tencionasse referir-se ao sabor que a maioria dos indivíduos detecta quando bebe fel, livre estaria ele para não gostar do vinho em questão, mas livres também estariam os outros para concordarem sobre o fato de que, à luz dos nossos conhecimentos químicos, aquele líquido continha mosto, álcool, mais algumas moléculas de ferro e couro. O que justifica as duas primeiras degustações com uma certa segurança intersubjetiva e obrigava, quando mais não seja, a suspender o juízo sobre a terceira.

Voltemos agora à minha ideia de idioleto. O idioleto não é a afirmação de que o vinho sabe a ferro, o que já é uma leitura e um juízo crítico. É a afirmação de que o vinho contém ferro, isto é, que exhibe um aspecto reconhecível intersubjetivamente, de tal forma que justifica o fato de alguém (e não

necessariamente qualquer pessoa) nele identifique um sabor de ferro (ECO, 2012, p. 106 – 107).

A metáfora de Mireau sobre uma <<missão de guerra>> tal como um <<trabalho de parto>>; o <<amor à morte>> em *Dr. Strangelove*; a vontade de Mac em querer fazer uma ‘viagem de volta a si mesmo’; a transformação de Jack Torrance dentro do Hotel Overlook; o *falus* como arma em *Full Metal Jacket* e *Clockwork Orange*; as viagens estranhas de Bowman e Bill, respectivamente em *2001 – A Space Odyssey* e *Eyes Wide Shut*; o poema de Antoninus, em *Spartacus*, que associa o ato de <<voltar para casa>> com o <<repouso da natureza>>; o sonho de Davy Gordon em *Killer’s Kiss*; o contraponto entre o <<trágico>> e a promessa de <<renascimento>> na morte de Bryan Lyndon; o pessimismo mórbido a respeito do amor fiel em *Lolita* e *The Killing* – tudo isso e outras coisas ESTÁ nos filmes, no já-dito kubrickiano, e forma, a partir de uma relação, uma regra – o background retórico – que abduzimos a respeito deste já-dito, um SISTEMA. E se “hipotizar uma regra construtiva é propor uma teoria explicativa de várias leituras possíveis” (ECO, 2012, p. 108), tal como nosso semiótico italiano o fez a respeito do conceito de *idioleto* – a definir aquela instância na obra que impõe, sugere e permite várias leituras, ao mesmo tempo em que barra várias outras –, não poderíamos propor um *idioleto no corpus* da filmografia de Kubrick sem propor uma leitura a respeito dele. Afinal, “são as conjecturas sobre o idioleto que discriminam as leituras” (idem, ibidem, p. 110).

A conjectura idioletal é uma inexaurível aproximação – como ressalvamos no final do capítulo 1 –, ainda que seja também intersubjetivamente controlável. Eco, ao falar sobre os cavalos ‘azuis’ de um poema de Virgílio, nos dá um rápido exemplo a respeito destes exercícios de aproximação crítica (inclusive com base no *corpus* do trabalho de um artista, tal como nós):

Diz Virgílio nas *Geórgicas* (III, 82) que, via de regra, os cavalos de cor glauca estão entre os melhores. O dicionário informa que, no latim, *glaucus* estava por azul, azul-verde, cinza-azul. Aulo Gélíio, ao comentar esse texto, diz que, em vez de *glaucus*, Virgílio também teria podido usar *caerulus*, que é comumente relacionado com o mar, o céu, mas que em Juvenal também se refere a pão preto. Será que posso ler Virgílio como se ele transmitisse ou sugerisse uma visão psicodélica do universo ou apresentasse os cavalos à maneira de Franz Marc? No *corpus* virgiliano encontro outras anomalias cromáticas: *flavus*, por exemplo, refere-se aos cabelos de Dido, às folhas da oliveira, às águas do Tibre, ao mármore. Um tradutor de Aulo Gélíio traduz

glaucus como esverdeado, enquanto os intérpretes de Virgílio sugerem que ele se refere a um malhado pardo-cinza. E Virgílio, diz-nos o co-texto, está falando de belos cavalos, mas de cavalos normais, não de visões LSD.

Uma exploração mais acurada do *corpus* virgiliano deveria dizer-me (hipotizo) que Virgílio, em suas descrições cromáticas, jamais se refere a segmentos precisos do espectro, em termos de pigmento e comprimento de onda, mas a percepções sob condições particulares e luz e, portanto, seus termos cromáticos indicam sempre situações cambiantes, reverberos, suposições de cor. Bom procedimento de desautomatização ou uso ambíguo das expressões para tornar difícil e polivalente a atualização dos conteúdos. Com base em minha conjectura idioletoal, o que agora sei não é o modo pelo qual um leitor poderia atualizar as sugestões de Virgílio. Aquele cavalo pode ser interpretado de muitos modos. O que sei é que Virgílio exclui uma leitura espectral, ele não quer dizer-me que aquele cavalo é azul como o azul da bandeira francesa, ou verde como o verde da italiana. Sei que o poeta trabalhou para tornar minha leitura oxímora; tenho, no texto confrontado com a enciclopédia, a chave de ferro que explica o porquê dos sabores que seu vinho pode oferecer, mas também sei que o *glaucus* virgiliano não deve ser entendido como cor pura, fundamental e berrante” (ECO, 2012, p. 109 – 110).

Se estamos lidando nesta dissertação com um idioleto que se manifesta a partir do entrecruzamento de outros idioletos do *corpus* da obra de um autor, aquele não é independente destes. Este exemplo sobre os cavalos ‘psicodélicos’ de Virgílio desautoriza-nos a deixar de lado o fato de que as metaforizações em Kubrick, dentro da diegese de cada filme, ora assumem uma representatividade literal, ora não (e às vezes isso fica em aberto) – e precisamos levar isso em consideração caso queiramos fazer uma leitura crítica deste nosso idioleto exposto. Uma leitura que busque descobrir os ‘espaços de encaixe’ não entre uma interpretação e um texto, mas entre três ‘instâncias’: o idioleto proposto no capítulo passado (A); os vários ‘textos’ que a filmografia encerra (ao longo dos quais este idioleto se faz) (B); e uma interpretação em atinência com os níveis de energia hermenêutica *estritamente necessários, cabíveis* ao empreendimento (C). Não podemos analisar nosso Kubrick-modelo a partir dessas estratégias retóricas – a unirem os 13 longas-metragens dentro de uma reserva de conteúdo específico – sem nos atentarmos para o detalhe de que *cada um desses filmes encerra interesses próprios, idioletos próprios, em cima deste conteúdo*. Em outras palavras: não podemos ignorar as várias facetas do nosso autor-modelo que se permitiram vir à tona através da exposição deste intertexto de fundo retórico.

3.2) Do trágico ao retórico (e do retórico ao trágico).

A leitura de Ciment a respeito de um Kubrick-modelo que está sempre a se citar em cada filme (o Kubrick da “abordagem centrípeta”, já apresentado na Introdução)

abarca *inferências a respeito da própria consciência ‘da filmografia’ em relação à tradição cinematográfica que lhe precede*. Segundo a interpretação cimentiana, esse “fechamento sobre si mesmo”, esse “sistema autárquico” (CIMENT, 2013, p. 51), traduziria uma inquietação do autor-modelo em saber que o fluxo dos processos históricos de mudança nas formas fílmicas já tendenciava a anunciar seu próprio confim – o que, em termos godardianos, revelaria um dos vários traços ‘órficos’ que a filmografia de Kubrick ostenta¹⁴². A autocitação, esta “abordagem centrípeta” (identificada e cunhada por Ciment), estaria, portanto, calcada numa “vontade totalizadora” que, por sua vez, justifica-se pelo “fim da arte” proclamado nas entrelinhas pelo autor-modelo – “no sentido em que Hegel falou de um fim da história” (idem, ibidem). As evidências oferecidas pela filmografia de Kubrick e levantadas pelo crítico francês (transcritas por nós, *ipsis litteris*, na Introdução) – que instigaram o editor da revista *Positif* a elaborar a isotopia da autocitação – formam um sistema a permitir um percurso de leitura a respeito de um diretor-modelo que, diante dos seus espectadores, resolveu tomar a si mesmo como principal influência¹⁴³. Tal é o Kubrick da abordagem centrípeta. O Kubrick do background retórico, no entanto, forma *outro sistema* e reclama *outros direitos à filmografia*. Ainda há movimentos de autocitação a partir deste Kubrick retórico e ainda há uma obsessão em jogo com o tema da <<finitude>>, mas as estratégias retóricas identificadas ao longo da filmografia kubrickiana em parceria ao conteúdo que é explorado por elas nos aproximam de um autor-modelo preocupado em explorar outra relação com o espectador e outro tipo de <<morte>> a partir dos variados amálgamas semânticos que este semema permite dentro de uma pertinência específica. Não a <<morte>> relacionada às artes, às formas da anunciação, mas ao sujeito enquanto próprio objeto de interesse da arte e enquanto causador da própria <<morte>>. Não como sujeito individual (no que tange aos *fins* do cinema kubrickiano), mas como *homo sapiens sapiens*, como representativo de uma espécie contraditória, estranha, que parece ‘não saber que sabe’, e que, por isso mesmo, está fadada a si mesma, fadada ao <<trágico>>

¹⁴² Essa relação metafórica entre o mito de Orfeu (que fez seu caminho, ainda que olhando para trás) e a questão da ‘originalidade’ na arte foi posta em declaração por Jean-Luc Godard ao falar sobre Alfred Hitchcock (no ano de falecimento deste) em uma entrevista (MOTA, 2015, p. 169).

¹⁴³ Por motivos de precisão ‘acadêmica’, convém ressaltar que aquela bateria de exemplos de Ciment a respeito deste Kubrick ‘centrípeto’ (citada na Introdução) esconde um caso de semântica extensional (ECO, 2014, p. 49), através da qual o filme *2001 – A Space Odyssey* nos é aludido por meio da imagem de uma capa de um vinil concernente à trilha sonora deste longa-metragem. A correlação sígnica se dá através da menção de um objeto físico e não por meio de um plano do conteúdo relacionado diretamente a um plano da expressão *exposto* em *2001*. Claro que há a mediação de um conteúdo nesse remetimento a um referente físico, mas o fato de haver em jogo um juízo indicativo (idem, ibidem, p. 138) a nos remeter a um estado do mundo (ou objeto) – o vinil –, a função sígnica operacionalizada é de ordem distinta.

enquanto desmedida de si próprio – ideia-chave que possibilitou nosso autor-modelo de exercitar tudo o que lhe veio ‘falar’ da <<vida humana>>, eticamente, existencialmente, tecnologicamente, etc., em atinência a um espectro próprio de temas. Próprio mas abrangente, em coerência ao alcance permitido pelo ponto de partida desta empreitada – o que nos facilita a entender (ainda que por vias próprias) a conclusão de Ciment a respeito da arte de Kubrick, que “[...] passa pelo finito e pelo particular para encontrar, no final das contas, o universal e o abstrato” (CIMENT, 2013, p. 60). Eco, não à toa, ao nos confidenciar no prefácio de *As Formas do Conteúdo* que um amigo seu, certa vez, ao observar que este mesmo *As Formas*, através dos exemplos escolhidos, parecia estar obcecado pela ideia de Morte, responde: “não mais que pela da Vida. Uma aproximação semiótica, desde que aspire à validade, deve conseguir, de modo próprio (isto é, sem exaurir outros modos possíveis), explicar tudo” (ECO, 2010, p. XV). A (grande) diferença é que o objeto empírico desta dissertação está ligado não a um *corpus teórico*, mas a um *corpus de função artística fundante e acentuada*, e, como tal, não procura dar respostas, mas a *solicitar* (rever sessão 1.2 do capítulo 1). Ou se “solicitar” parecer demasiado passivo, “desafiar” se adequa melhor à imagem do autor-modelo que nós, enquanto espectadores empíricos, estamos aptos a formar a partir do que o conjunto da obra de Kubrick nos oferece, em total atinência ao que Renato Filho (parafraseando Umberto Eco) nos traz de comentário a respeito desta filmografia *que encerra não filmes da resposta, mas filmes do problema* (FILHO, 2001, p. 14). Se Ingmar Bergman estiver certo (e não há porque não esteja) em afirmar que nada existe de mais importante do que a tríade <<vida>>, <<amor>> e <<morte>> para uma história – seja para prender a pessoa, para obrigá-la a pensar, para preocupá-la, e assim por diante (BERGMAN, 1976, p. 5) –, não é à toa que os dois primeiros sememas desta tríade, na obra de Kubrick, sempre terminam e começam neste último; amálgamas semânticos problematizantes, estranhos, que resguardam uma sorte de *argúcia* (ao gosto das escolas barrocas), despertando certa sensação de espanto e/ou desconforto naquele que se predispõe a colocar as obras do diretor em panorama. Alex DeLarge e Dr. Strangelove, por exemplo, não deixavam de amar a vida, *ainda que por motivos próprios*. E nós sabemos que motivos eram esses (...). “*O terrível neste mundo*”, como diria Octave em *La règle du jeu* (*A regra do jogo*, 1939, dir. Jean Renoir), “*é que todos têm suas razões*”. O investimento neste <<terrível>> estranho, chocante, a compor o <<trágico>> kubrickiano, é justamente o que permitiu ao cinema de Kubrick transitar com facilidade, por exemplo, entre os temas bélicos e políticos (*Fear and Desire*, *Full Metal Jacket*, *Dr. Strangelove*,

Clockwork Orange) e aqueles que dizem respeito ao núcleo familiar, às relações entre homem e mulher (*Barry Lyndon*, *Eyes Wide Shut*, *Lolita*, *The Shining*). Para nosso autor-modelo, a vida familiar marca a continuação da guerra em sociedade por outros meios (CIMENT, 2013, p. 81), guerra da qual participam também, como não poderia deixar de ser, seus filmes policiais (*The Killing*, *Killer's Kiss*). Dando diretamente a palavra à Ciment (que sempre condensa bem vários pontos a respeito do cinema de Kubrick), esta continuação torna-se clara:

De acordo com a imagem que normalmente temos de Kubrick, seu universo é mais marcado pela violência, especialmente pela violência de guerra, pela visão angustiada do futuro (a trilogia de ficção científica de *Dr. Strangelove*, *2001 – A Space Odyssey*, *Clockwork Orange*), do que pelo relacionamento entre homens e mulheres. O casal, no entanto, está no centro de três de seus últimos quatro filmes (*Barry Lyndon*, *The Shining*, *Eyes Wide Shut*), e *Lolita*, na primeira parte de sua obra, brilha com seu complexo retrato da sexualidade [...]. Mas essa sexualidade ou essa visão de amor eram marcadas [...] pelo desvio, pela não reciprocidade, pela agressão ou pela ausência de sentimentos e de relações físicas. Em *The Killing*, George Peatty é dominado, enganado, humilhado por sua mulher, Sherry. Em *Clockwork Orange*, as mulheres são mortas, violadas ou aceitas apenas como parceiras efêmeras de breves jogos sexuais. Em *Lolita*, todos os personagens são traídos [...]. Quanto ao casal de *The Shining*, ele propõe apenas a coexistência de dois indivíduos solitários antes de Jack ser movido por uma paixão homicida (CIMENT, 2013, p. 236).

Em *Barry Lyndon* é preciso que uma criança à beira da morte fale de união e reciprocidade a um casal que está causando a própria ruína, que está se colocando à beira de um colapso por um marido indiferente e egoísta e por uma esposa submissa e apenas fisicamente atraída pelo seu conjugue. Nem em *Eyes Wide Shut*, “onde não há mais a evocação de um amor sem reciprocidade, mas a exploração, em um casal adulto e ‘normal’, dos abismos do psiquismo” (Ciment, 2013, p. 236), a morte deixará de passar por perto. O <<trágico>> une essas instâncias diversas de conflito (guerra, política, matrimônio) em torno da mesma sina da <<desmedida>> – o que não impedirá que uma derrisão, um humor de forte veia irônica, encontre sem dificuldade seu lugar na filmografia do diretor (às vezes ocupando o espaço de um filme *inteiro*), talvez como um dos poucos refúgios de prazer que qualquer exposição dessas desmedidas humanas pode proporcionar. (Refúgio que permite justamente ao autor-modelo ser despudoradamente ainda mais trágico¹⁴⁴). O absurdo de tais exposições não deixará, assim, de ser denunciado

¹⁴⁴ Como diria Federico Fellini: “Nada é mais triste do que o riso... Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédia – quer dizer, os mais profundos e honestos – não é, de modo algum, unicamente

como possível fonte de *escárnio*, a alimentar um gosto pelo sardônico que nosso autor-modelo ostentará (mais ou menos explicitamente) ao longo do conjunto de sua obra. Como comenta Ciment (ibidem, p. 57): “O Kubrick grotesco está intimamente ligado ao Kubrick sério, no qual se pensava com mais facilidade antes de *Dr. Strangelove*”.

O mundo de Kubrick, porém, ao abraçar o <<trágico>>, foi ainda mais longe. Para um autor-modelo que gosta de impor o desafio ao espectador; que parece querer nos dizer que somente o *já-dito* que se faz passar pela <<morte>> merece ganhar representatividade artística; que compartilha do gosto pelo efeito do espanto causado por estes amálgamas semânticos... Não é de se estranhar que seu interesse se voltasse também ao mítico, ao sonho e ao fantástico (*2001 – A Space Odyssey*, *The Shining*, *Eyes Wide Shut*). Tudo isso passa pelo trágico e pelo universal e traz consigo, através das metáforas, os efeitos do espanto e do desafio (tão caros ao cinema de Kubrick). Sabe-se que de tudo aquilo que da metáfora foi sendo predicado ao longo dos séculos, seu vínculo aos mitos, ao sonho, ao desejo e ao delírio (ECO, 1984b, p. 154) é fortemente reconhecido – e se a Morte é a porta da Vida (“*mors janua vitae*”), tal como nos revela o Dicionário dos Símbolos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1989, p. 623), o idioleto exposto no capítulo passado vem à tona justamente para demonstrar o quanto o cinema de Kubrick usou as metáforas que esta metáfora pode proporcionar (juntamente com aqueles temas acima que tradicionalmente lhe dizem respeito) a favor de seus próprios interesses artísticos. “Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência [...]. Mas é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos e Paraísos; o que revela sua ambivalência” (idem, ibidem). A <<morte>>, semanticamente falando, portanto, é um ‘prato cheio’ para investidas metafóricas – o que só justifica ainda mais a força que ela demonstrou exercer sobre um autor-modelo predisposto a desafiar, chocar e a abraçar o universal através do <<trágico>>. Sabemos que toda imaginação metafórica é movida pela descoberta (e exposição) das relações ignotas entre o conceito ‘das coisas’, pois mexe com os dinamismos da semiose. Na arte, flerta com uma satisfação barroca pelo achado *maravilhoso*¹⁴⁵ a despertar a sensação do estranho que desafia a compreensão do

divertir-nos, mas abrir despidoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que sintamos com mais força. Isto pode ser aplicado a Shakespeare e a Molière tanto quanto a Terêncio e a Aristófanes” (FELLINI apud ARÊAS, 1990, p. 8).

¹⁴⁵ Alusão ao conceito barroco segundo o qual “*è del poeta il fin la meraviglia*”, a traduzir-se como “*Maravilhar é o escopo do poeta*”. Tal afirmação configura-se como um “verso de um soneto de Givan Battista Marino, ou Marini (1569 – 1625), onde o poeta, figura de proa da escola barroca italiana, expõe o seu programa poético” (ECO, 2013a, p. 160).

destinatário. O código retórico que se permite ser identificado através da filmografia de Kubrick revela, portanto, uma parcela considerável dos desdobramentos desta predisposição em desafiar e atingir em cheio a atenção do espectador – a partir da qual a <<morte>> (*re*)*encontra-se* com os mitos, o fantástico e os sonhos.

Enquanto modo de representação artística das consequências de um ato descomedido, arrebatado, violento (*hybris*); enquanto *imitação* (aristotelicamente falando) de realidades dolorosas cujo desfecho é, em sua maioria, infeliz, penoso, funesto, o <<trágico>>, na Grécia Antiga, sempre pagou pedágio aos *mitos*. Se a <<morte>> é intrínseca à <<tragédia>>, a matéria-prima desta não podia ser outra – como nos explica Junito de Souza Brandão (1998, p. 11) por meio da *Poética* de Aristóteles –, uma vez que os mitos gregos, em sua forma bruta, nos apresentam narrativas chocantes e não raro horríveis, e coube aos poetas gregos operacionalizar esteticamente essa matéria bruta. “Em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia (e acrescentaríamos o lirismo), mas também as artes plásticas” (ELIADE apud BRANDÃO, 2012a, p. 27). Os mitos, porém, não são exclusivos aos gregos antigos, ainda que seja a estes que devemos parte do fascínio moderno àqueles – por vias contraditórias, curiosamente. Do berço da cultura grega nasceu um racionalismo a promover paulatinamente uma crítica corrosiva à mitologia ‘clássica’, mitologia tal qual é expressa nas obras de Homero e Hesíodo. “Se em todas as línguas europeias o vocábulo ‘mito’ denota uma ‘ficção’, é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos” (ELIADE apud BRANDÃO, 2012a, p. 27). Mas a verdade por trás do mito vai além de mera ficção ou invenção e não podemos nos furtar ao etnocentrismo que esta concepção consideravelmente sugere. Como nos explica Junito Brandão, a conceituação ‘crua’ de <<mito>> diz respeito à aceção

que lhe atribuíam e ainda atribuem as sociedades arcaicas, as impropriamente denominadas culturas primitivas, onde o mito é o relato de um acontecimento ocorrido no tempo primordial, mediante a intervenção de entes sobrenaturais. Em outros termos, mito, consoante Mircea Eliade, é o relato de uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, *illo tempore*, quando, com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o cosmo, ou tão somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma ilha, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano. Mito é, pois, a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser (BRANDÃO, 2012a, p. 37).

Conhecer os mitos é, portanto, aprender o segredo da origem das coisas. É estar a par de uma representação essencialmente coletiva e arcaica a respeito do mundo e da realidade humana, que chegou até nós através de inúmeras gerações. Os mitos, em suma, fazem a ponte com um imaginário coletivo cujo conteúdo nos remonta a uma tradição antiga, de idade indeterminada, nascida no bojo de predisposições espirituais longínquas que ainda podem ser encontradas em nós – ainda que as exigências do mundo contemporâneo tenham-nos ensinado a coloca-las sempre em destilação às predisposições da racionalidade, da cientificidade. Os mitos prestaram-se, antes de tudo, a serem sentidos, vividos, antes de serem inteligidos e narrados (LEENHARDT apud BRANDÃO, 2012a, p. 38), uma vez que fundam-se em uma concepção fantástica do real – ao revés daquilo que entendemos por <<lógico>>, por <<racional>>. Uma concepção cuja representatividade esconde, porém, aos olhos de muitos estudos mitológicos, um dado escopo de significações que passa pelo *sentido sentido* para nos revelar “as relações permanentes da vida” (GOETHE apud BRANDÃO, 2012a, p. 40). Daí porque Junito Brandão (ibidem, p. 38) nos diz que “decifrar o mito é, pois, decifrar-se”. A ambiguidade em *2001 – A Space Odyssey* entre a iniciativa de movimentar-se rumo ao desconhecido longínquo, estando, na verdade, a travar um retorno para nós mesmos não é fortuita. O <<retorno a si>> relacionado à <<morte>> enquanto reveladora de <<mistérios>> encerra metáforas de forte carga mítica que na diegese das narrativas tradicionais se furtam ao literal.

“[...] se [2001] se aproxima dos mitos homéricos que o título sugere (combate do navegador Bowman, literalmente ‘arqueiro’, como Ulisses, com o computador-ciclope que ele vence trapaceando), ele representa, a exemplo da época grega, uma exploração interior” (CIMENT, 2013, p. 96)¹⁴⁶.

A esta postura diante do conteúdo mítico dá-se o nome de *alegorismo*, a advir de |alegoria| que significa etimologicamente <<dizer outra coisa>>. Ou seja: o desvio do sentido próprio para uma acepção translata (BRANDÃO, 2012a, p. 31), o que ressoa com a definição de metáfora trabalhada por nós no capítulo passado. Alegorias míticas não raro se permitem ser identificadas enquanto dotadas de traços metafóricos, a deitarem fora o sentido direto. É o caso de muitas associações atribuídas enciclopedicamente a

¹⁴⁶ É esta <<exploração interior>> que liga o semema <<casa>> ao mito homérico de Ulisses, herói grego que teve que fazer um longo retorno à Ítaca, seu reino, seu lar, após batalhar por anos na guerra de Tróia. Durante seu regresso, enfrentou inúmeros obstáculos, incluindo o ciclope Polifermo.

<<labirinto>> ou <<casa>>, sememas que guardam conotações de caráter mítico e que, por isso, podem ser chamados de mitemas. Se mitologema é a soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição, os mitemas são justamente as unidades constitutivas desses elementos (idem, ibidem, p. 40) – que, a depender do contexto, fazem intertexto com uma enciclopédia mítica¹⁴⁷. E se <<casa>> e <<renascimento>>, por exemplo, são sememas que também podem acionar uma enciclopédia cristã, isso se dá porque o cristianismo se permitiu, em dado ponto da história, adotar da mitologia vários significantes (sem nenhuma alteração, contudo, de sua própria doutrina) no intuito de atrair pagãos para a verdadeira fé e para o escândalo da cruz. “Sob muitos aspectos o cristianismo salvou a mitologia: dessacralizou-a de seu conteúdo pagão e ressacralizou-a com elementos cristãos, ecumenizando-a” (idem, ibidem, p. 37).

Como podemos observar, portanto, os mitos abraçam de uma só vez o trágico, o universal e o metafórico – e o cinema de Kubrick, *longe de não* se permitir apropriar-se destes três interesses, não raro mostrou-se interessado também em ligar seus filmes a um imaginário coletivo através de um intertexto mitológico (CIMENT, 2013, p. 108), pegando carona na aptidão dos mitos em nos dizer *significações ‘escondidas’* que passam pelo sentido sentido. Filmes como *2001 – A Space Odyssey*, *The Shining* e *Eyes Wide Shut* são exemplos desta aproximação, cada qual com seu escopo de mitemas pertinentes. Estas obras, não por acaso, são aquelas da filmografia do diretor que mais se empenham em abraçar o estatuto de *obra aberta*; as que mais anseiam por movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do destinatário. Em suma: são as que mais alimentam aquele campo de possibilidades do *não-dito*, presente com maior ou menor grau em todo texto. Tal campo é um terreno fértil ao <<mistério>> enquanto temática, a potencializar o sentimento do *insondável* (que anda, a priori, sempre de mãos dadas com aquele semema), seja relacionando-se aos mistérios do universo sideral enquanto extensão de nós mesmos (*2001 – A Space Odyssey*), do sobrenatural e da psique humana (*The Shining*) ou daquele relacionado aos limites entre sonho e realidade (*Eyes Wide Shut*, que também trata, por que não?, de sociedades secretas e de teorias da conspiração).

Este insondável kubrickiano, que não vive sem a <<morte>>, demonstra-nos o quanto o nosso autor-modelo “pôde ser seduzido pela transgressão de uma regularidade

¹⁴⁷ Dizemos isso pois apesar de <<labirinto>> encerrar associações mais imediatas com o imaginário mítico, o semema <<casa>>, cujo significante é de uso mais corriqueiro nas conversas entre vizinhos ou pagadores de IPTU, não se furtaria a ser associado facilmente a uma simbologia profunda, abstrata, mítica, sem antes passar por denotações <<funcionais>>, <<concretas>>.

bem estabelecida, pelo desafio à razão” (CIMENT, 2013, p. 88). Razão que, diante de um acontecimento aparentemente acima do natural (o *sobre-natural*), espanta-se, hesita, pois é aí que ela retoma o que aprendeu a respeito do que seria o natural (TORODOV apud CIMENT, *ibidem*). A esta hesitação dá-se o nome de *fantástico*, a expor um

choque entre o real e o imaginário, [que] exclui o maravilhoso em que nada surpreende, nada desconcerta. [...] Os aparecimentos do monólito em *2001 – A Space Odyssey*, [...] a chegada do astronauta Dave Bowman no quarto Luís XVI, como também a presença de Jack na festa do dia 4 de julho de 1921 no hotel Overlook, são exemplos do incompreensível, e até mesmo do impensável (CIMENT, 2013, p. 88).

Há construções metafóricas em Kubrick que injetam a ordem do fantástico sobrenatural na diegese fílmica pois se prestam a ser interpretadas como metaforizações literais, tal como o final de *The Shining* e de *2001 – A Space Odyssey*. *Dr. Strangelove* e *Clockwork Orange*, por outro lado, apenas tangencialmente encontram o fantástico torodoviano, como nos lembra Ciment (2013, p. 87) – mas não deixam de encontra-lo. A diferença é que as questões a respeito do estranho no real em *Dr. Strangelove* caem no absurdo sardônico de um mal-estar sexual a transformar o bélico (enquanto instância da violência, do trágico onipresente) em uma extensão da relação homem-mulher. Cai no tom da farsa burlesca (*idem, ibidem*), onde o fantástico presta-se, do começo ao fim, ao riso e a um corrosivo senso crítico de denúncia da ‘loucura ridícula’ da Guerra Fria – e não ao sobrenatural (*stricto sensu*). *Clockwork Orange* (cujo absurdo satírico se faz ser percebido até no título, “Laranja Mecânica”, da mesma forma que o filme do ‘Dr. Estranhoamor’) segue um tom que ressoa em muitos pontos ao de *Dr. Strangelove*. O fantástico de *Clockwork Orange* é também o do absurdo mundano, que exclui o choque que não provoca discussões sérias a respeito de aspectos políticos do “mundo real” representados naquele “mundo possível”. Não por acaso, ambos os filmes pertencem menos à ficção científica propriamente dita do que à ficção política (*idem, ibidem*).

“Mas as metaforizações sobrenaturais que acompanham a cena final de *2001 – A Space Odyssey* nos sugerem também uma leitura dúbia a respeito desta diegese”, o leitor desta dissertação poderia nos contrapor não sem razão. E nós responderíamos: “justamente”, pois o capítulo 2 não deixou de lado tal leitura. Isso se justifica porque *2001*, ao querer ser tão universal quanto possível (a ponto de ‘falar’ da exploração do universo sideral como uma metáfora do retorno a nós mesmos), não perderia a chance

(mesmo que apenas nos momentos finais) de adentrar também naquele lugar onde acontece o fantástico dentro de cada um de nós¹⁴⁸. Um fantástico particular a cada pessoa, que se expõe noturnamente à revelia deste único espectador, tal como aconteceu a Davy Gordon (que caso quisesse compartilhar com outrem a rápida viagem para dentro de si que presenciara, ficaria limitado a apenas narrá-la – ou, quando muito, desenhá-la ou pintá-la, mas nunca mostrá-la diretamente). Tal fantástico não deixa de ser real, pois acontece – ainda que *somente* dentro da cabeça de cada um de nós (onde já nos encontramos). É uma realidade dúbia, portanto. Diz respeito, enfim, àquele campo sobre o qual se debruça *Eyes Wide Shut* do começo ao fim: o campo dos <<sonhos>>, destes ‘filmes’ surreais que passam diante dos nossos olhos quando estamos dormindo (ou acordados, no caso de Bill Harford), tal como Luís Buñuel se permitiu definir o campo do onírico. Como disse o diretor de *Um Chien Andalou* (*O Cão Andaluz*, 1929):

O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente em estado de sonho. Jacques B. Brunius assinala que a noite paulatina que invade a sala equivale a fechar os olhos. Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente (BUÑUEL, 1983, p. 336).

Esta incursão pela ‘noite’ de Davy Gordon mostra-nos – tal como este ‘passeio’ permite ser interpretado – uma representação metaforizada das dúvidas, temores e desejos do próprio boxeador; coisas que, de um jeito ou de outro, *precisam* ser resolvidas por ele em vigília e que, por isso, atormentam-no, pressionam-no durante o seu repouso de um dia para o outro. Conclui-se, portanto (e há muitas correntes de pensamento que endossam essa conclusão, tal como a psicologia analítica de Carl Jung), que esta ‘noite’ possui uma característica muito próxima aos mitos: ambos falam de nós através de significantes despistantes que articulam estranhamente uma sorte de significados ‘escondidos’. No encaicho da metáfora, são enigmáticos e claros. Daí a ambiguidade do sonho: espelha algo do real, de uma verdade, mas, como todo espelho, mostra-se também como o ‘inverso’ deste mesmo real, desta mesma verdade. É inverso, mas é idêntico. É fantástico, mas é

¹⁴⁸ HAL 9000, enquanto *extensão tecnológica do ser humano*, tão passional e falível quanto este, tão propenso a <<desmedidas>>, não deixou de vivenciar os mistérios de si mesmo passando pela <<morte>>. Mas, aqui, a leitura da viagem a si volta a ganhar os contornos sobrenaturais torodovianos. A ambiguidade da viagem de Bowman está na associação que é sugerida entre o <<sono>> como outra <<morte>>, outra <<pequena morte>>. Não esqueçamos que Davy Gordo, tal como Dave, teve que passar também por esta <<pequena morte>> para poder se ver <<retornando a si mesmo>>.

real. *Eyes Wide Shut* brinca justamente com a lógica reversa que o estatuto dos sonhos se presta a sugerir, indo no encalço de um René Magritte que nos afirma que “if the dream is a translation of waking life, waking life is also a translation of the dream” (MAGRITTE apud STONE, 2006, p. 7)¹⁴⁹. André Breton não quis dizer outra coisa quando afirmou que o mais admirável no fantástico é que ele não existe; tudo é real (BRETON apud BUÑUEL, 1983, p. 337). E se o trágico é iminente à vida no mundo kubrickiano, ele também deve sê-lo aos sonhos, pois estes refletem o mesmo mal-estar, as mesmas desmedidas da vida, as mesmas tensões de um desejo que parece ser incapaz de compartilhar compatibilidade alguma com o real. Daí a associação, no cinema de Kubrick, do sonho e do desejo com a <<morte>> que extrapola o real, como quem responde filmicamente aos anseios de um Robert Desnos que em 1927 já se questionava: “como deixar de identificar as trevas do cinema às trevas noturnas, os filmes ao sonho!?” (DESNOS, 1983, p. 320). *Full Metal Jacket*, inclusive, parece querer complementar essa linha de inspiração como quem diz: “e como deixar de identificar as trevas da guerra do Vietnã com as trevas noturnas, as trevas oníricas, as trevas metafóricas?” Toda a tragicidade que permite ser explorada metaforicamente também através do <<sonho>> não deixa de vir ao encontro deste longa-metragem, ainda que sutil e *pontualmente*, sem o compromisso sério de um *Eyes Wide Shut*. E se *2001 – A Space Odyssey* nos oferece uma das poucas imagens felizes de um cinema fadado ao pesadelo, lembremos que ela teve que passar pela loucura homicida de HAL, pelo trágico embate entre este e Bowman e pela própria morte do astronauta, que precisou falecer (metaforicamente e/ou literalmente) aos olhos de si e do monólito para atingir uma revelação profunda sobre si próprio (que se confunde com o mistério e o absurdo que repousam no próprio universo). *Mors janua vitae*. Por outro lado, o campo do onírico em *The Shining* permitiu-se abraçar o literal do sobrenatural torodoviano sem as sutilezas ambíguas de um *2001 – A Space Odyssey*, ainda que este 11º filme de Kubrick não deixe de encerrar outras potenciais sutilezas. Abduz-se, por exemplo, que *The Shining*, pelas entrelinhas, ‘esconda’ a problematização de um *karma* social a respeito da origem daquele torrencial rio de sangue que teima em querer vir à tona no pesadelo presenciado por Dany, apesar das supostas tentativas de ser barrado metaforicamente pelas portas de um elevador. A abdução justifica-se pela articulação dos significantes representados no sonho: se as portas pertencem ao próprio elevador do *hotel*, então o peso da energia maligna e sobrenatural

¹⁴⁹ “Se o sonho é uma tradução da vida em vigília, a vida em vigília também é uma tradução do sonho”.

que repousa sobre este, por metonímia, poderia ser explicado sob a forma de uma culpa que o próprio Overlook carrega, ainda que ele não admita isso nem para si mesmo. Afinal, tal representação nos vem sob a forma de um sonho. E no encalço desta abdução, concluímos: Danny foi testemunha dos próprios pesadelos do Hotel Overlook¹⁵⁰.

E é por falar em sutilezas que precisamos adentrar em uma pequena grande problematização – que não se faz ser despercebida facilmente pelo leitor-modelo desta dissertação: como estas metáforas – que nos remetem a interesses míticos, oníricos e fantásticos e que se justificam com certa facilidade nos exemplos fílmicos acima – se explicam em filmes como *Paths of Glory*, *Barry Lyndon* ou *Spartacus*, bem mais devedores de um ‘realismo’ cinematográfico (por mais flexível que seja esta definição) se comparados a *2001 – A Space Odyssey*, *Eyes Wide Shut* e, claro, ao próprio *The Shining*? Percebam que neste último o mítico e o fantástico sobrenatural servem aos temas familiares na mesma medida em que o fantástico onírico e o mítico estão a serviço do mesmo escopo temático em *Eyes Wide Shut*; e relembrem que, por outro lado, os amálgamas metafóricos barrocos de *Dr. Strangelove* e *Clockwork Orange* servem ao sardônico e às problematizações políticas em torno da denúncia do absurdo mundano, este tão devedor de um mal-estar sexual generalizado. Pois é no encalço deste raciocínio que seguimos com nossa leitura. O idioleto exposto no capítulo passado é apenas o esqueleto de um *corpus* que trabalha cada metáfora de maneira a servir diferentes propósitos em cada filme. Como nos diz Marcelo Coelho, talvez seja marca dos grandes artistas o fato de suas obras não poderem ser descritas a não ser por meio de um sistema próprio de contrastes, de contradições – os contrastes, as contradições ‘daquele’ autor-modelo – que, aparentemente irresolvíveis, se ‘resolvem’, isto é, se exprimem, mal ou bem, em cada obra (COELHO, 1995, p. 131). Daí porque podemos falar não de 1 (um) autor-modelo, mas de várias facetas, vários *tipos-ideais* do mesmo Kubrick-modelo, que se ‘resolvem’ em cada longa-metragem. A partir do Kubrick *trágico e retórico*, portanto, teríamos o Kubrick *problematizador* e o Kubrick *sardônico* – todos a serviço de mais outros três tipos de Kubrick: o dos temas *bélicos e políticos*, o dos temas *familiares* e o

¹⁵⁰ Estas abduções seguem as pistas de uma das leituras a respeito de *The Shining* que o documentário *Room 237* desenvolve. Há uma isotopia em voga no filme (e o documentário ressalta os indícios a respeito dela) que nos sugere que a energia maligna do hotel está ligada a um trauma que o passado de sua fundação carrega. Em determinado momento do longa-metragem, Wendy pergunta a Stuart Ullman, gerente do Overlook, sobre a data de construção deste. Ullman responde: “A construção começou em 1907 e terminou em 1909. O local supostamente está localizado sobre um cemitério indígena – e creio que eles [os fundadores do hotel] tiveram que repelir alguns ataques indígenas enquanto o construíram”.

dos temas *fantásticos* (que inclui o *mítico* e o *onírico*). Tal como as funções da linguagem de Jakobson, percebam que esses tipos-ideias raramente se atualizam de forma pura, sem entrecruzarem com pelo menos outro tipo-modelo de Kubrick. Via de regra, não há um desses tipos kubrickianos que não se desdobre em pelo menos outro. Em algumas situações, aliás, a influência de um desses Kubricks sobre uma cena (ou sobre um filme inteiro) pode realizar-se de maneira assaz sutil – ou até mesmo, a depender do caso, de forma ‘ruidosa’, quase que ao sabor de um impulso de *estilo*, a parte privada do ‘ritual’ de fazer um filme ou um texto, que parte do autor para o próprio autor (relembrando o que dizemos rapidamente sobre este conceito em Barthes). O Kubrick sardônico, por exemplo, se fez ser percebido – tal como um *chiste* – naquele plano de *The Shining* que nos expõe a morte de Jack por congelamento. Uma manifestação que destoa consideravelmente da construção de terror e tensão que foi desenvolvida ao longo da sequência que expõe os momentos finais da transformação homicida do pai de Danny. Ali, naquele plano, o trágico aliou-se ao cômico, ao sardônico, desaguando em uma conclusão fantástica e elegantemente macabra, ao som de *Midnight, The Stars and You* de Al Bowlly – a atmosfera fritzgeraldiana comentada no capítulo passado. A presença do fantástico em *Barry Lyndon*, por outro lado, traduz-se como uma anti-presença a acusar qualquer promessa de mistério e de redenção espiritual como boba, ridícula, triste e inútil diante de uma sociedade das aparências, vítima de uma piedade que nem deveria merecer. Tal anti-presença presta-se mais ao patético do que ao desafio da interpretação simbólica, pois sob a batuta de um Kubrick sardônico que ensaia pela primeira vez querer ter alguma comiseração por seus personagens (sem precisar trair sua própria natureza cínica), qualquer potencialidade fantástico-metafórica fica à margem da denúncia da ironia da desmedida em um núcleo familiar *do século XVIII*. Justo o Século das Luzes, do Iluminismo, do resgate pós-renascentista da razão, cuja fachada de frivolidade, de vaga felicidade, de luxo e de festas de regras e rituais estritos *nunca deixou* de se permitir ser minada pela desintegração, pelos excessos banais e pela morte (CIMENT, 2013, p. 53), tal como o perfeito modelo da imagem de uma sociedade que atravessou séculos sem mudar de sina. Esta denúncia irônica presta-se ao patético por duas vias ambivalentes, minando o desejo pela comiseração aos personagens com um deboche elegante, de riso fino – e caberá ao gosto do próprio espectador resolver em si os efeitos deste engodo em *Barry Lyndon*. O filme é tão fiel a si mesmo que inclusive não perde a oportunidade de ‘patetizar’ pontualmente o fantástico maravilhoso que outrora se mostrou imponente e intimidador em *2001 – A Space Odyssey* (e que não raro causaria certa aversão a muitos

teóricos iluministas, interessados em colocar sob as rédeas da razão qualquer sentimento devoto ao fantástico. *Barry Lyndon*, nas entrelinhas, é também o deboche do deboche do deboche). Há, por exemplo, uma cena (que não entrou no capítulo passado apenas para que a exposição do idioleto não ficasse mais ‘carregada’ do que já ficou), em que o pequeno Bryan, durante sua festa de aniversário de oito anos, interage com um mágico diante dos convidados (*fotogramas 82 e 83*). Em dado momento do espetáculo infantil, tal mágico lhe mostra um objeto que se assemelha a um coador (*fotograma 84*) e diz: “*The inside and outside are quite empty. Wave your hand over the top. Is there anything there? Yes, oh! Wonderful! Wonderful, colorful silk handkerchiefs* [*fotograma 85*]. *Take a bow, Bryan, you did that beautifully. Very good!*”¹⁵¹ E após fazer com que Bryan, este pequeno ‘bowboy’ (em contraponto irônico a Bowman), se maravilhasse com as cores que vieram ‘do vazio’, o mágico, aproveitando a deixa, comenta sobre as cores do arco-íris (“*You know all the colors of the rainbow produce but one color, Bryan [...] They produce the color white*”¹⁵²) e mostra à criança um pequeno armário vazio, um “armário mágico” (*fotograma 86*), dá onde ele tira um coelho branco (*fotograma 87*). “*Bryan, you did that very well. A little bow*”, ele diz, sob os aplausos de uma plateia que mescla crianças e adultos, pedindo para que o aniversariante faça outra pequena reverência em agradecimento pela mágica que este ‘ajudou’ a fazer (ou que *pensa* que ajudou a fazer). As cores da viagem onírica de Bowman e a cor alva predominante do destino surpresa dessa viagem (a representar o ‘fim do arco-íris’, que em *Eyes Wide Shut*, contudo, não será nem um pouco alvo e angelical...), são reduzidas a meros acessórios de um teatro infantil de ilusões – que espelha a mesma sociedade boba, fútil e manipuladora da qual este faz parte. “Essa imagem do ponto de teatro e do ‘teatro de sociedade’ é anunciada na primeira parte [de *Barry Lyndon*] em que, no campo militar de Dunleary, Thomas *sopra* para Barry o que ele deve dizer para envergonhar Toole, que o havia insultado” (CIMENT, 2013, p. 61).

Outro exemplo destes contrastes kubrickianos: em *Paths of Glory*, o Kubrick retórico – aquele que é requerido fortemente pelo Kubrick fantástico (que nutre o gosto pela denúncia do irreal no real) – pareceu pedir timidamente para ser notado e atualizado, justo em um filme de guerra ‘seco’, sem a presença forte do trágico de pinceladas oníricas de um *Full Metal Jacket*. A representação das trincheiras como um grande útero a partir

¹⁵¹ “O interior e o exterior estão vazios. Acene sua mão por cima. Existe alguma coisa aí? Sim, oh! Maravilhoso! Lenços de seda maravilhosos e coloridos! Faça uma reverência, Bryan! Você fez muito bem!”

¹⁵² “Você sabe que todas as cores do arco-íris produzem uma só, Bryan. Elas produzem a cor branca”.

de suas pressupostas semelhanças com um labirinto (permissivas de serem atualizadas, pressupomos também, dentro de um contexto que coloca em *já-dito* uma metáfora que compara a guerra com um “trabalho de parto”) encerra um trabalho retórico do Kubrick trágico e problematizador. Como comenta Droguett a respeito deste filme: “[...] as cenas das trincheiras obrigam a câmera a seguir, sem eleição, a forma do labirinto subterrâneo que condicionou os homens à obediência” (DROGUETT, 2014, p. 77). E completamos: à obediência *da morte institucionalizada*, tão passível de espanto, choque e denúncia quanto o ato falho de Mireau – ato que, por sua vez, parece justificar ao próprio general (ainda que este nem se dê conta disso) sua torpe decisão em enviar a tropa do coronel Dax a uma missão estranha, que parece estar mais preocupada em enviar os próprios soldados à morte do que em vencer de fato o inimigo. O descabimento do simbolismo do útero-labirinto ostentado pelas trincheiras de guerra se reflete no ‘pesadelo’ desta missão sem sentido (tão trágica e ‘irracional’ quanto qualquer relato mítico). O caráter mítico do Kubrick fantástico de *Paths of Glory*, em meio às denúncias do absurdo da guerra, teve que se contentar, dessa maneira, em politizar a carga simbólica de sua poesia. É o mesmo caso de *Fear and Desire* e *Spartacus*, obras dentro das quais o mito e o fantástico, através da metáfora do <<retorno para casa>>, tiveram que fazer concessões aos interesses de cada idioleto, politizando seu conteúdo enquanto justificativa torpe (e humana!) dos personagens em se manterem lúcidos diante da loucura da guerra, seja aceitando justamente este próprio absurdo, este trágico onipresente, para se tornar *imortal* (*Fear and Desire*) – uma das poucas satisfações que restam a um soldado... –, seja furtando-se ao escapismo da poesia fantástica (*Spartacus*), nem que seja por uns poucos momentos, evidenciando que, *de um jeito ou de outro*, o real é ‘fabricado’ *fora* do desejo (e *não a partir* do desejo, como gostaria Man Ray¹⁵³)¹⁵⁴. Em *Full Metal Jacket*, o ímpeto pelo onírico e pelo misterioso compartilhado pelo Kubrick fantástico consegue soltar-se melhor das rédeas – trazendo, inclusive, o Kubrick sardônico para o campo do pesadelo (campo dentro do qual, curiosamente, esta faceta do nosso autor-modelo não teve a chance de se desenvolver com mais frequência). Quando o sargento Hatman, ao adentrar literalmente no ‘pesadelo’ que custaria sua vida, refere-se à aquela situação dentro de sua

¹⁵³ “Reality is fabricated out of desire” (RAY apud MUNDY, 2015, p. 442).

¹⁵⁴ Assim como Ciment (2013, p. 57) considera menos correta a interpretação humanista do final de *Paths of Glory* (se fizermos uma leitura cruzada deste filme com outros filmes de Kubrick, tal como *Dr. Strangelove* e *Clockwork Orange*), essa passagem de *Spartacus* que envolve a declaração do poema de Antoninus presta-se melhor a ser interpretada tal como estamos propondo acima. **O idioleto desta obra permite esta ambiguidade, da mesma forma que o de *Paths of Glory*.**

“cabeça” (<<head>>) como uma zorra, uma merda “do Mickey Mouse” (“*What is this Mickey Mouse shit?*”), adianta a mesma pergunta que qualquer espectador faria em exposição aos *momentos finais* deste mesmo filme, quando somos surpreendidos pelas imagens de vários soldados abrindo caminho à *noite* entre os destroços de uma cidade vietnamita em ruínas e em chamas (*fotogramas 88 e 89*), enquanto cantam uma musiquinha do Clube do Mickey (coisas do Kubrick sardônico sob a pele do retórico). Sobre esta cantiga e sobre estas imagens (aterrorizantes e fascinantes, como todo sonho kubrickiano), sobrepõe-se uma voz *over* do soldado Joker (a integrar também esta marcha) que nos revela um desabafo sórdido, *quase* insensível, mas honesto: “*My thoughts drift back to erect-nipple wet dreams about Mary Jane Rottencrotch and the great homecoming-fuck fantasy. I am so happy that I am alive in one piece and short. I am in a world of shit, yes, but I am alive. And I am not afraid*”¹⁵⁵. Dessa maneira, sob a batuta do sarcasmo, do onirismo camuflado e, claro, da metáfora, *Full Metal Jacket* encerra-se abrindo para os créditos finais (ao som de *Paint it black* dos Rolling Stones), dando um *nó problemático* (tipicamente kubrickiano) em si mesmo. Nó que não intenta outra coisa senão provocar no destinatário uma vontade incômoda de querer desatá-lo, desafiando-o a se perguntar que tipo de jogo o autor-modelo está propondo para que se possa pelo menos afrouxar este nó o máximo possível. Que caminhos descodificantes podemos deslumbrar a respeito desta conclusão? O que sabemos? Joker havia acabado de assassinar uma *sniper* vietnamita moribunda a pedido desta (*fotograma 90*) e a cantiga do clube do Mickey substituirá a tensão que envolve a morte da moça. *What is this Mickey Mouse shit?* Joker hesita em apertar o gatilho, mas o faz, e o já-dito de sua expressão (*fotograma 91*) trabalha a favor de um não-dito fértil, a nos fazer imaginar que esta situação pode ter resgatado da memória do soldado a lembrança de ver Pyle matando-se para escapar deste “mundo de merda”. E de quem é a merda deste pesadelo? Do <<Mickey Mouse>>, dos <<soldados americanos>>, do <<sargento Hatman>>? Ou dos <<Estados Unidos>>, semema que abarca estes três semas, cujo conteúdo nos remete a um país que historicamente é conhecido por sua influência militar, política, econômica e cultural? Um país que quer abraçar tudo e que postula que todos devem abraça-lo, tal como um líder, tal como o Mickey Mouse do clube do Mickey? De qualquer forma, é um país para os braços do qual Joker está feliz em estar voltando, de acordo com seu desabafo

¹⁵⁵ “*Meus pensamentos vagam em sonhos eróticos com minha namorada, numa grande trepada de volta para casa. Estou tão feliz por estar vivo, inteiro e indo embora. Estou em um mundo de merda, sim, mas estou vivo. E não tenho medo*”.

– para se servir voluntariamente da *taça* de hedonismo e de diversão escapista, ilusória, que este *rato feliz* virtualmente representa neste contexto. Daí que no cinema de Kubrick não há escapatória: não se pode amar a vida senão pela <<morte>> (seja a morte ao gosto de uma Charlene ou de uma Mary Jane Rottencrotch¹⁵⁶). E se Joker, ao ostentar um *bottom* da paz em seu peito junto aos dizeres “*born to kill*” em seu capacete, demonstra ter ciência da dualidade que qualquer humano carrega (dualidade que não deixa de ser engraçada...), ele também, através daquele desabafo, parece semi-parafrasear, por outras palavras, John Milton: “se é para estar atolado em um mundo de merda, é melhor servir a este pesadelo de merda do que querer guerrear contra este mesmo pesadelo”. O idioleto não é bobo e sabe que nenhuma ambivalência humana é tão livre a ponto de não *precisar fazer escolhas*. Não existe anti-performance. Negar-se também é afirmar-se. E no mundo de Kubrick, todas as escolhas tendem à desmedida. A tese deleuzeana segundo a qual os filmes deste diretor ‘descrevem’ o mundo como um cérebro inevitavelmente sujeito à disfunção, por razões internas ou externas (VIRILIO apud DROGUETT, 2014, p. 229), parece ser endossada mais do que nunca por *Full Metal Jacket*, que pede para que se ‘brinque’ criticamente com as possibilidades desta metáfora, associando <<cabeça>> a <<banheiro>>, passando por <<merda>>, <<casa>>, <<sexo>> e <<pesadelo>>. Percebam que há uma profusão informativa em jogo que culmina com o encerramento do filme, fazendo com que o final, em um primeiro momento, soe confuso e chocante ao espectador, que deve digerir-lo enquanto ouve uma música cuja letra nos fala de um eu-lírico que não consegue enxergar mais o mundo sem ser através da cor preta (a cor do luto e da morte). Mas este é justamente o trunfo da mensagem estética, da mensagem ambígua (rever sessão 1.2 do capítulo 1), pois desperta a atenção, a curiosidade de forma a solicitar um esforço interpretativo, desafiando o espectador a encontrar direções de decodificação, conexões, associações, a partir daquilo que se abduz a respeito da lógica dos sememas em jogo. Tal ambiguidade nos impele a “encontrar naquela aparente desordem uma ordem bem mais calibrada do que a que preside às mensagens redundantes”¹⁵⁷ (ECO, 2013a, p. 53) e o recurso metafórico faz parte do repertório estético kubrickiano voltado a este desafio. O Kubrick retórico que funda nosso idioleto (endossado pelo Kubrick fantástico) gosta de inserir um jogo de esconde-esconde, um

¹⁵⁶ Dentro do contexto, o gozo sexual pode ser correlacionado *também* a um sentido mais amplo de prazer. Temos, assim, uma denúncia da relação entre hedonismo e <<desejo de morte>>.

¹⁵⁷ Convém deixar claro que *algum grau* de redundância deve presidir à proliferação informativa na mensagem estética. É preciso dar ao espectador a chance de encontrar e formar algum tipo de sistema.

enigma, um mistério em sua obra como quem insere uma ‘pulga atrás da orelha’ do espectador. O espectador-modelo de Kubrick deve gostar de se sentir perdido em um labirinto, ainda que deva lutar para sempre sair dele. O Kubrick retórico, aliás, poderia atender também pelo nome de Kubrick misterioso. Só não o fizemos para não confundilo ainda mais com o Kubrick fantástico. O Kubrick retórico sempre será misterioso, por isso o Kubrick fantástico o requer com frequência. Ele é cerebral, pois criativo e virtuoso, tal como o personagem Maurice de *The Killing*, tal como um jogador de xadrez atento a qualquer desmedida de seu oponente. Tão atento e meticuloso que procura antecipar até segredos e desejos impensáveis ao fazer suas jogadas. Jogadas tão estranhas quanto estes segredos e desejos – segredos e desejos que envolvem o amor e a morte¹⁵⁸.

3.3) Das conclusões.

A conjectura idioletal é uma eterna aproximação. A cada revisitação, novos detalhes podem surgir e o quebra-cabeça parecerá ganhar formas não antes previstas – principalmente se estivermos falando de um cinema cheio de detalhes, contrastes e contradições. Um cinema tal como o de Stanley Kubrick – cujos filmes conseguem ser ‘sujos’ ainda que os banheiros retratados nunca deixem de estar impecavelmente limpos, por exemplo. É este incessante movimento de revisitação a uma obra que funda uma aproximação científica com a <<arte>>: para cada oferta de experiência oferecida por ela, tal como os filmes, sempre se *poderá* abduzir coisas novas dentro de um campo de limites interpretativos, que discriminam as leituras permissivas das menos corretas e daquelas sem cabimento. A cada nova conjectura idioletal, a cada novo sistema de pertinências, novas leituras competem entre si *ou se complementam*. Ao discorrer sobre a dualidade de Jocker (este triunfo anti-maniqueísta de *Full Metal Jacket*, presente também em vários personagens kubrickianos), Ciment nos abre os olhos para os possíveis *sentimentos* deste soldado diante de uma situação em que teve que atirar em uma representante do inimigo (uma rebelde vietcongue) a pedido dela própria. Uma *sniper* que havia assassinado sorrateiramente vários companheiros de Joker e que estava prestes a matar este também

¹⁵⁸ Se ao final dessa sessão 3.2 nos permitimos fazer uma comparação metafórica entre o Kubrick retórico e o personagem Maurice (rever final da sessão 2.3 do capítulo 2), é porque, tal como ficou relativamente claro no capítulo 2, a metáfora não é um recurso eminentemente estético, estando presente também no pensamento científico (além de o estar outrossim na linguagem cotidiana) (ECO, 2012, p. 130). Quando Zygmunt Bauman (2001), por exemplo, nos fala de “modernidade líquida”, não faz outra coisa senão inserir a metáfora na epistemologia de seu estudo sociológico sobre as consequências mundiais da modernidade, identificadas a partir das últimas décadas do século XX (e que se encontram ainda em processo de acentuação neste séc. XXI).

– se não fosse pela intervenção do soldado Rafterman que a fuzila, deixando-a moribunda e pedindo para morrer. Esta incumbência de Joker em atender ao pedido da *sniper* representará, aos olhos de Ciment (em atinência a algumas isotopias no diálogo entre Joker e seus companheiros antes desta ‘eutanásia’), “[...] um ato cujas motivações ele próprio [o Joker] não compreende (gesto altruísta ou prazer de matar?)” (CIMENT, 2013, p. 212). Abre-se, assim, espaço para que se discuta, por exemplo, a metáfora que se encerra no rosto de um soldado prestes a cometer um assassinato rico em significações – a nos mostrar um lado iluminado e outro sombrio, malévolo, de uma mesma face (*fotograma 91*). Metáfora que nos remete ao tema do *duplo* no cinema de Kubrick (tema que, a título de lembrança, já foi citado por nós na Introdução através dos comentários de Ciment). Droguett, por sua vez, ao falar sobre a cena na qual Joker e Cowboy estão limpando o *head* de Hatman enquanto conversam entre si, atenta-nos para a dialética entre a <<sujeira>> e a <<limpeza>>, já que “sabe-se que o hábito obsessivo de limpeza pode ser lido como um hábito de procurar sujeira para eliminá-la” (DROGUETT, 2014, p. 234). Dessa forma, outro espaço de considerações abre-se para as significações cabíveis a cada banheiro do cinema de Kubrick, os quais aparecem também (sempre limpos e como palco de alguma revelação ou de algum sonho) em *The Shining*, *2001 – A Space Odyssey*, *Dr. Strangelove*, *Eyes Wide Shut* e *Clockwork Orange*, como nos lembra o próprio Ciment (2013, p. 241), contribuindo para que outra abordagem a respeito da obra deste diretor possivelmente aporte sobre esta filmografia – por mais inusitado que o objeto desta abordagem possa parecer. Sendo assim, mesmo que ele forme sistema, devemos nos perguntar: em que circunstâncias diegéticas estes banheiros nos são expostos? São circunstâncias genéricas demais para ganharem alguma consideração? Ou não? Como isso se associaria ao histórico de leituras já empreendido a respeito do cinema de Kubrick, a constarem nos anais da enciclopédia? Como isso se associaria à enciclopédia concernente à simbologia do semema <<banheiro>>? Um elemento inusitado fez-se, assim, candidato a fazer parte do corpo principal do quebra-cabeça kubrickiano. Ou melhor: a fazer parte do escopo de *escolhas* compartilhado por todo espectador (ou todo leitor) diante de qualquer texto narrativo (ou grupo de textos narrativos).

Eco, valendo-se de uma ideia de Jorge Luis Borges, nos sugere que qualquer texto narrativo pode ser encarado metaforicamente como um *bosque* (ECO, 1994, p. 12). Dessa forma, haveria bosques como o filme *Adaptation* (Adaptação, 2002, dir. Spike Jonze), em que podemos encontrar os gêmeos roteiristas Donald e Charlie Kaufman; *The Mask* (O

Máskara, 1994, dir. Charles Russel), no qual nos deparamos com o banqueiro Stanley Ipikiss e o clube noturno Coco Bongo; *Djävulens Öga* (O Olho do Diabo, 1960, dir. Ingmar Bergman), onde presenciamos Don Juan receber do Diabo a incumbência de desvirginar uma jovem que irá se casar sem ter tido relações sexuais; e, claro, os bosques de Stanley Kubrick, dentro dos quais demos uma boa passeada ao longo desta dissertação. Uma passeio cujo caminho foi se bifurcando várias vezes, nos levando inclusive a algumas trilhas ignoradas e/ou não tão bem exploradas por outros ‘andarilhos’ (como o poema fantástico de Antoninus, o sonho de Davy, o semema <<casa>>, o encontro de Bill com o velho *gatekeeper*, as metáforas de Maurice e Mireau, a frase de Hatman sobre o Mickey Mouse, etc.). Mas tais bifurcações já eram esperadas, como é natural diante da experiência de entrar em todo e qualquer bosque – ainda mais se estivermos trabalhando com um grupo de bosques entrecruzados de um mesmo ‘dono’. Como diria Eco:

[...] um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção (ECO, 1994, p. 12).

Isso significa que diante de um texto ou de uma narrativa fílmica, o leitor ou espectador é obrigado a optar o tempo todo – inclusive optando por nem sequer entrar no bosque ou por não querer *retornar* a ele logo após a saída. Acontece. Às vezes precisamos, inclusive, retornar várias vezes a um mesmo bosque para começar a gostar de apreciá-lo, para perceber que há algo ali que fora plantado com bastante esmero. Woody Allen precisou ver três vezes *2001 – A Space Odyssey* para sentir-se como o espectador-modelo que aquele filme intenta formar, tal como ele mesmo depõe (com outras palavras) no documentário *Stanley Kubrick: A life in pictures* (Stanley Kubrick: imagens de uma vida, 2001, dir. Jan Harlan): “Quando vi *2001* pela primeira vez, não gostei. Fiquei decepcionado. Aí, três ou quatro meses depois, eu estava com uma mulher na Califórnia e ela disse que era um filme maravilhoso. Fui vê-lo de novo e gostei bem mais do que na segunda vez. Alguns anos depois, vi o filme de novo e pensei: ‘nossa, este filme é realmente sensacional’. Foi uma das poucas vezes na minha vida em que percebi que o artista estava muito à minha frente”. No mesmo documentário, Steven Spielberg, por sua vez, também nos dá um interessante depoimento sobre o que descobriu a partir de sua experiência receptiva com *2001*: “Lembro que, quando vi o filme pela primeira

vez, senti que aquilo não era um filme, que o formato do filme de cinema tinha sido mudado. Não era um documentário, não era um drama, e não era exatamente ficção científica. Era algo como eventualidade científica”. Percebe-se, assim, que caminhando pelos bosques da ficção, podemos nos utilizar das experiências e das descobertas proporcionadas por cada passeio para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro – para perceber nosso próprio “mundo real”¹⁵⁹. Daí porque a ficção fascina tanto, pois compartilha da mesma função que os jogos: “Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (ECO, 1994, p. 137). Passear pelos bosques da ficção pode ser encarado, dessa forma, como um ‘divertimento’ global – pelo menos se não estivermos tomando esta expressão como um fútil para <<di-vertere>>, <<um ato motivado pelo desejo de se desviar dos próprios problemas>>. Como nos explica Eco:

Robinson Crusoe quer divertir seu leitor modelo contando a ele os cálculos e as operações cotidianas de um bom *homo oeconomicus* bastante parecido com ele. Mas o *semblable* de Robinson, depois de ter-se divertido lendo-se em *Robinson*, deveria, de alguma maneira, ter entendido alguma coisa mais, ter-se tornado outro. Divertindo-se, de algum modo, aprendeu. O fato que o leitor aprenda alguma coisa a respeito do mundo ou alguma coisa a respeito da linguagem, eis uma diferença que marca diferentes poéticas da narratividade, mas a questão não muda. O leitor ideal de *Finnegans Wake* deve, afinal, divertir-se tanto quanto o leitor de Carolina Invernizio. Tanto quanto, mas de maneira diferente¹⁶⁰ (ECO, 2013c, p. 551).

Caminhando através dos bosques kubrickianos, pelas trilhas labirínticas que espelham metaforicamente o real como morte, ‘divertimo-nos’ constatando que o mistério (o segredo) deste espelho (ou de qualquer espelho...) está em apontar uma verdade sem deixar de ser ambivalente. Se qualquer desejo é um desejo de sair do real – e aqui o <<di-vertere>> pode encontrar o divertimento umbertiano ... –, não há coisa mais

¹⁵⁹ Devemos nos atentar, porém, para a coerência desta metáfora borgeana em relação à própria teoria umbertiana: “[...] considerando [...] que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. De outra forma [...], não estou interpretando um texto, e sim usando-o. Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (ECO, 1994, p. 16).

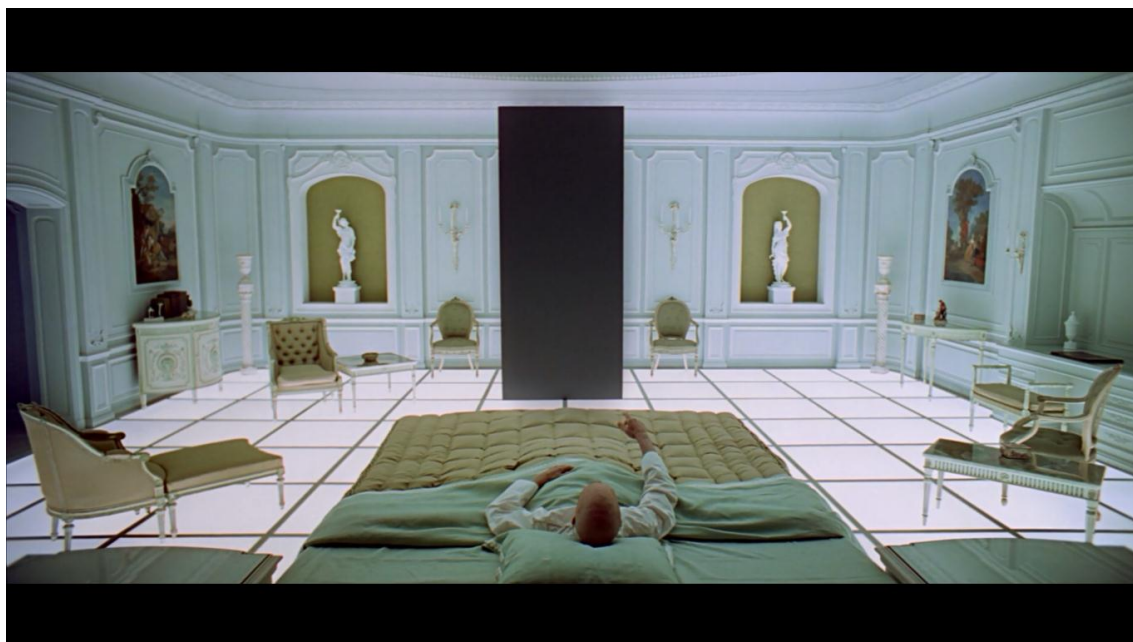
¹⁶⁰ Muitos filmes que participaram da inauguração do “moderno” no cinema, por exemplo, prestaram-se (e ainda se prestam) a ‘divertir’ seus espectadores-modelo menos através da trama em si do que, por exemplo, através do discurso. São filmes mais voltados à própria linguagem e aos experimentos formais do que para a organização propriamente dita dos fatos (história e enredo) – como o próprio *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard.

ambivalente do que a candura que repousa na natureza de todo desejo. A máquina significacional que repousa na filmografia de Kubrick a serviço da inteligência de seu espectador-modelo não poderia, portanto, cair na contradição de ser *involuntariamente* vítima dela própria. A contradição é imanente a qualquer consciência (o hotel Overlook, HAL 9000, o soldado Jocker e Bill Harford não nos deixam mentir) e o cinema kubrickiano teve que pagar este preço por desenvolver a consciência disso. Se a sina de toda humanidade *é só poder falar dela mesma*, o mundo já não sabe se chora ou se se diverte com suas próprias capacidades artísticas em representar este choro. O final de *Eyes Wide Shut* coroa justamente a consciência desta contradição que desde o começo de seu percurso já evidenciava sentir o cheiro de si mesma com um filme cujo título emparelhava <<medo>> com <<desejo>> (como quem coloca um espelho diante desta última palavra)¹⁶¹. “Fuck” (“trepar”, “foder” – **ao invés** de “fazer amor”), a última palavra de Alice Harford, que coincide com a ÚLTIMA PALAVRA e a ÚLTIMA METÁFORA do cinema de Kubrick, que convida um marido confuso e ridículo a se reconciliar com sua esposa, abraça ou denuncia ainda mais o absurdo do mundo? Abraça como quem demonstra ser possível manter em equilíbrio nossas desmedidas, como quem se reconcilia com a vida após um *Full Metal Jacket*... Ou denuncia como quem volta a querer ter aquela mesma comisseração com os personagens em *Barry Lyndon* – *sem deixar de rir do ridículo que é a condição humana*? Eis o final do cinema esfingeano de Kubrick, com duas respostas diferentes que se anulam. O que significa que, de um jeito ou de outro, sempre cairemos na boca dessa esfinge.

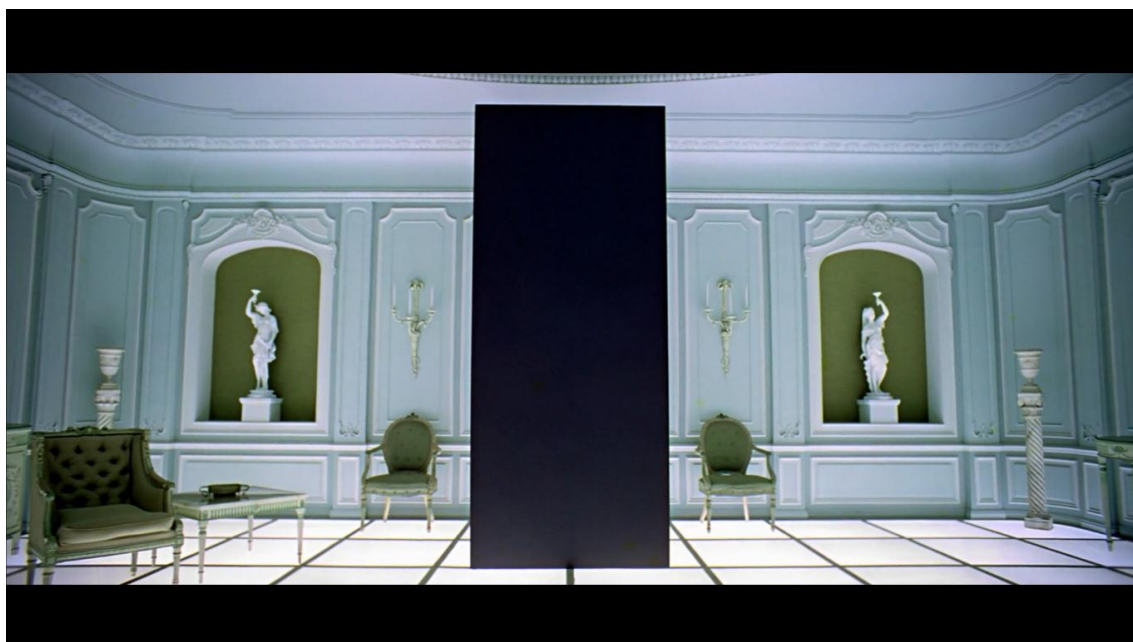
Assim é a vida.

¹⁶¹ Lembremos que o tenente Mac, ao desejar ser *imortal*, tinha medo em não ser notado, em não ser *reconhecido*. Tinha desejo e medo, portanto, por ter certa vaidade.

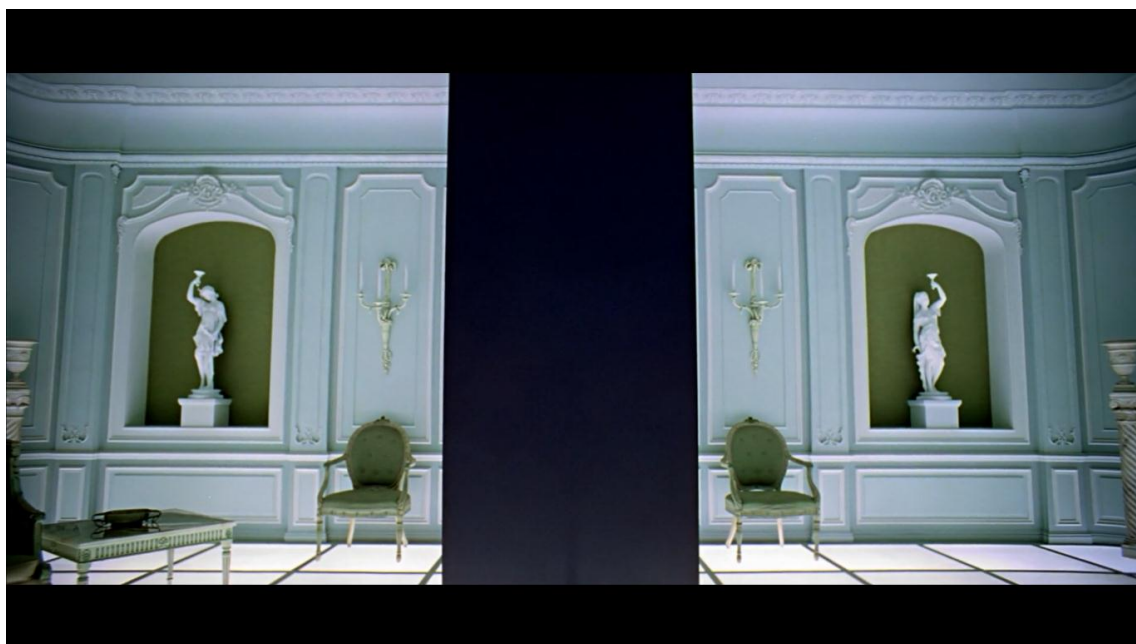
3. 4) Apêndice III



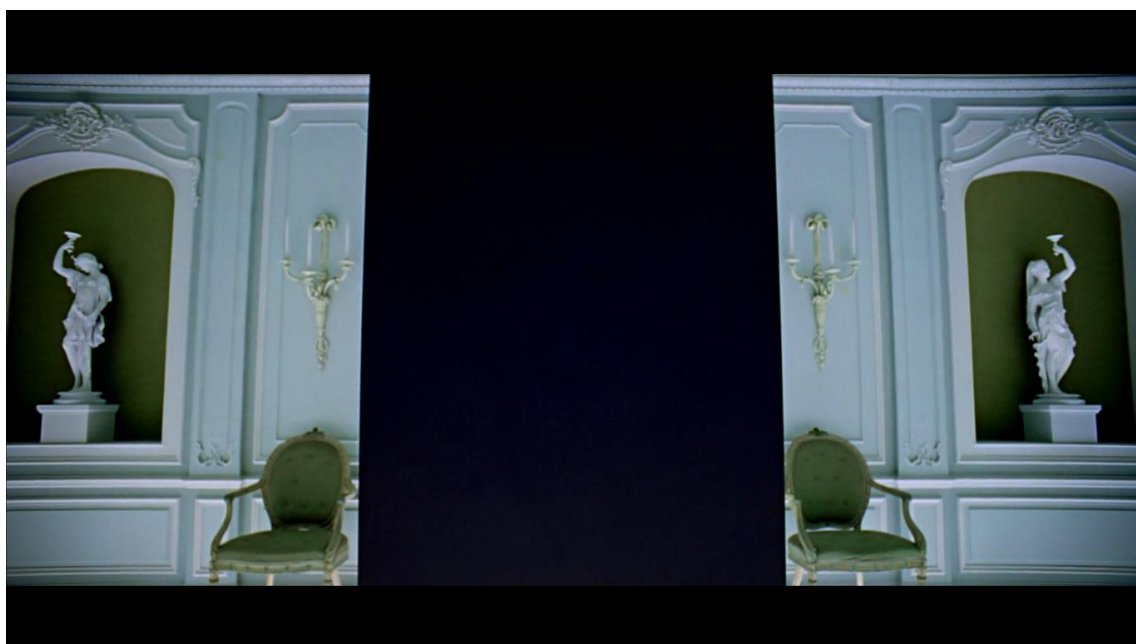
Fotograma 72



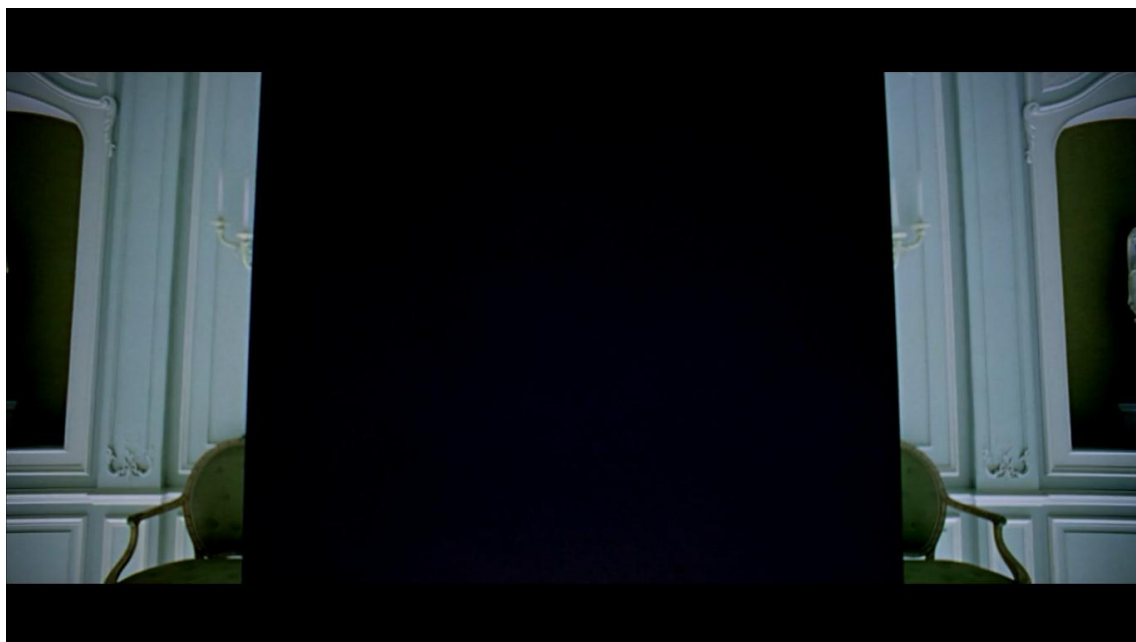
Fotograma 73



Fotograma 74



Fotograma 75



Fotograma 76



Fotograma 77



Fotograma 78



Fotograma 79



Fotograma 80



Fotograma 81



Fotograma 82



Fotograma 83



Fotograma 84



Fotograma 85



Fotograma 86



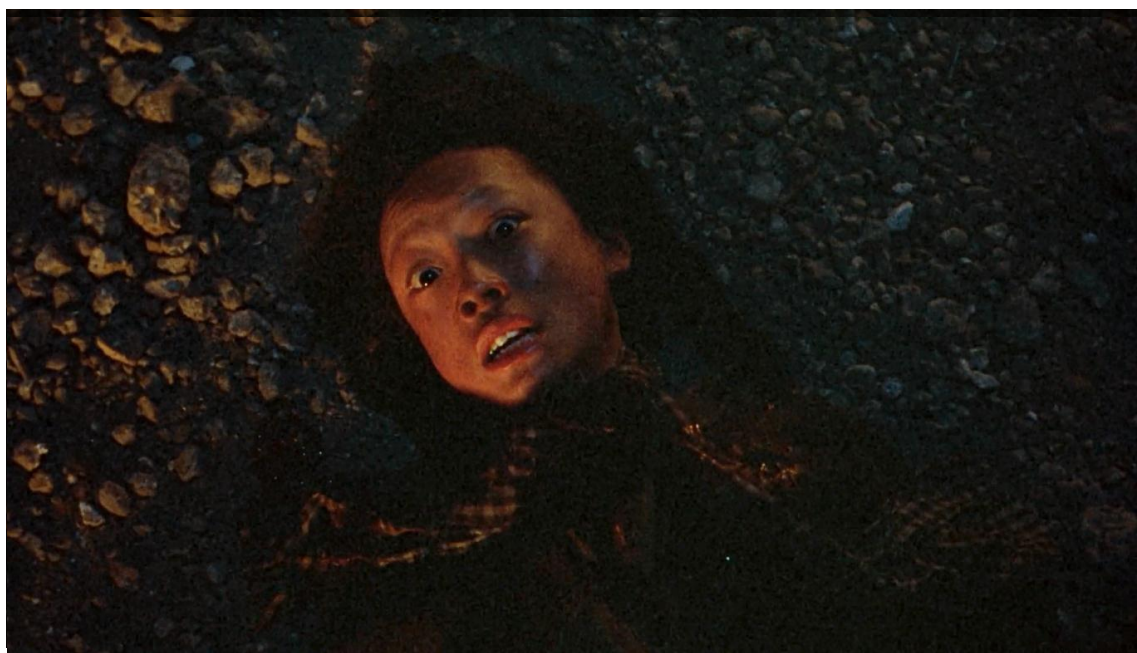
Fotograma 87



Fotograma 88



Fotograma 89



Fotograma 90



Fotograma 91

Bibliografia

ARÊAS, Vilma. **Iniciação à comédia**. – Rio de Janeiro, RJ, Jorge Zahar Editor Ltda. 1990.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução: Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. – São Paulo, editora Cultrix, 1971.

_____. **O rumor da língua**. Trad.: António Gonçalves. – Lisboa, Portugal: Edições 70, Lda. 1984.

BATAILLE, George. **O erotismo**. Trad.: Fernando Scheibe. – 1º ed., 1º reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad.: Plínio Dentzien. – Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego: tragédia e comédia**. – Petrópolis, Vozes, 1985. 4º edição.

_____. **Mitologia grega, vol. I**. 24º ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. **Mitologia grega, vol. II**. 19º ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

BERGMAN, Ingmar. **Face a face**. Trad.: Jaime Bernardes. – Rio de Janeiro, RJ: Editorial Nórdica LTDA. 1976.

BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema**. Trad.: Eduardo Brandão. – São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. **Gramática do cinema**. – Lisboa, Portugal: Edições Texto & Grafia, Ltda, 2010.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

CASTRO, Ruy (org., trad. e seleção). **O melhor do mau humor**: uma antologia de citações venenosas. – São Paulo: Companhia das Letras, 15ª reimpressão, 1989.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada. – Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COELHO, Marcelo. Fellini. In: LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema**: ensaios, resenhas, entrevistas. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

COUSINS, Mark. **História do cinema**: dos clássicos mudos ao cinema moderno. Trad.: Cecília Camargo Bartalotti. – São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. RJ: José Olympio, 1998.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro. – São Paulo: Brasiliense, 2005.

DESNOS, Robert. O sonho e o cinema. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. Os sonhos da noite transportados para a tela. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**: antologia. – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

DROGUETT, Juan. **Sonhar De Olhos Abertos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

_____. **O Gênio Atrás da Lente**. São Paulo: B4 Ed., 2014.

DUNCAN, Paul. **Stanley Kubrick: a filmografia completa**. Trad.: Carlos Souza de Almeida. – Lisboa, Portugal: Taschen. 2013.

ECO, Umberto. **Conceito de texto**. Trad.: Carla de Queiroz. – São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984a.

_____. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Maria de Bragança. - Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 1984b.

_____. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad.: Beatriz Borges. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **Interpretação e Superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Trad.: Aurora Fornoni, Homero Freitas de Andrade. – Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad.: Hildegard Feist. – São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **As formas do conteúdo**. Trad.: Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Lector in fabula**. Trad.: Attílio Cancian. – São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Os limites da interpretação**. Trad.: Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica**. Trad.: Pérola de Carvalho. – São Paulo: Perspectiva, 2013a.

_____. **Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação**. Trad.: Maurício Santana Dias. – Rio de Janeiro: Record, 2013b.

_____. Pós-escrito a O nome da rosa. In: **O nome da rosa**. Trad.: Aurora F. Bernadini e Homero Freitas de Andrade. – 5º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2013c.

_____. **Tratado geral de semiótica**. Trad.: Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. – São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Obra aberta: formas e indeterminação nas poéticas contemporâneas; tradução de Giovanni Cutolo**. Trad.: Giovanni Cutolo. 10º ed. – São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **A definição de arte**. Trad.: Eliana Aguiar. 1º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2016.

- FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. – Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FILHO, Rubens Ewald. **Dicionário de cineastas**. – São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.
- HEFFNER, Hernani. **Quatro notas sobre Robert Altman**. In: livreto de encarte do DVD *Cerimônia de Casamento*. Instituto Moreira Salles, 2013.
- HUNTIN, Serge. **As sociedades secretas**. Trad.: Isabel Maria St. Aubyn. – Lisboa, Portugal: Inquerito, s.d.
- KAGAN, Norman. **El Cine de Stanley Kubrick**. – Buenos Aires, Ediciones Marimar. 1974.
- KEMP, Philip (org). **Tudo sobre cinema**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- KUBRICK, Stanley. **Playboy interview: Stanley Kubrick – Candid Conversation**. Setembro, 1968. Entrevistador: Eric Nordern. PLAYBOY. Chicago: HMH Publishing Co., Inc. Vol. 15, no. 9.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. – São Paulo: Paulus, 2007.
- MARTIN, Kathleen (editor). **O livro dos símbolos**. – Colônia, Alemanha: Taschen, 2012.
- MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. – Campinas, SP: Papirus, 2010. 6º edição.
- MASSCELLI, V. Joseph. **Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem**. Tradução: Janaína Marcoantônio. – São Paulo: Summus Editorial, 2010.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo, SP – Perspectiva, 2º edição, 1977.
- MOTTA, Leda Tenório da. **Barthes em Godard**. São Paulo: Iluminuras, 2015, 1º edição.
- MUNDY, Jennifer (editora). **Man Ray: writings on art**. – Califórnia, USA: The Getty Research Institute, 2015.

PESSANHA, José Américo Motta (consultoria). Platão: vida e obra. In: Platão. **Diálogos**. Trad.: José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. – 4º ed. – São Paulo: Nova Cultural, 1984.

PLATÃO. **Teeteto – Crátilo**. Trad.: Carlos Alberto Nunes. – 3º ed. Ver. – Beém: EDUFPA, 2001.

RAPHAEL, Frederic. **Kubrick: de olhos bem abertos**. Trad.: Lidia Cavalcante-Luther. – São Paulo: geração Editorial, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. Prefácio. In: DROGUETT, Juan. **Sonhar De Olhos Abertos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.

SCHNEIDER, Steven Jay (org.). **1001 filmes para ver antes de morrer**. Trad.: Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes, Livia Almeida e Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad.: Fernando Mascarello. – 5º edição – Campinas, SP: Papirus, 2013.

STONE, Nannette. **The little black book of dreams**. – New York, USA: Peter Pauper Press, Inc. 2006.

SÜSKIND, Patrick. **O perfume: história de um assassino**. Trad.: Flávio R. Kothe. – 25º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2007.

TULARD, Jean. **Dicionário de cinema: v. 1 - Os diretores**. Trad.: Moacyr Gomes Junior. – Porto Alegre: L&PM, 1996.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus Editora, 7º edição, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil**. In: BOSI, Alfredo (org.). Cultura Brasileira: temas e situações. São Paulo, SP: Editora Ática, 4º edição, 2002.

WOLLEN, Peter. **Signos e Significação no Cinema**. Lisboa: Horizonte, 1979.

XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema: antologia.** – Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

DISSERTAÇÕES E TESES

CRUZ E SÁ, Leonor da. **Figuração e invisibilidade: uma leitura de ‘De Olhos Bem Fechados’ em Stanley Kubrick.** São Paulo: USP. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

DIAS, Luana Brasil. **O riso negro de Kubrick: uma análise da elaboração estética do cômico no cinema de Stanley Kubrick.** Porto Alegre: PUC-RS. 2010. Relatório Final de Pesquisa de Iniciação Científica PIBIC-PUCRS apresentado à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.

EZEQUIEL, Maíra Cínthya N. **Entre Cinema e Pintura: O realismo plástico de Stanley Kubrick em Barry Lyndon.** São Paulo: PUC. 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes (FAFICLA), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2007.

FILHO, Renato Vieira. **Introdução à análise da filmografia de Stanley Kubrick.** São Paulo: USP. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2001.

MARCOLINO, Marcio Cardoso. **O compositor Stanley Kubrick: análise do som no filme De olhos bem fechados de Stanley Kubrick através da teoria sonora de Michel Chion.** Belo Horizonte: UFMG, 2012. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

NUNES, Rafael Luiz Ciccarini. **Labirintos da razão: mise-en-scène e discurso no primeiro cinema de Stanley Kubrick.** Belo Horizonte: UFMG, 2015. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2015.

RIBEIRO, Manuel Fonseca de Sam Bento. **Espelhando a mente: para uma análise do espaço psicológico em Lolita de Vladimir Nabokov e das suas manifestações visuais em Lolita: A Screenplay de Vladimir Nabokov e em Lolita: The Book of the Film de Stephen Schiff**. Lisboa: Universidade de Lisboa. 2009. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Anglisticos, Departamento de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2009.

SACASHIMA, Edilson Atsuo. **A Questão da violência no cinema de Stanley Kubrick**. São Paulo: USP, 2007. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

SILVA, Jardas de Sousa. **A transmutação da personagem Lolita de Nabokov da literatura para o cinema**. CE: UFC, 2015. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, 2015.

ARTIGOS, REPORTAGENS E ENSAIOS

COSTA, Ariadne. **Os narradores de Laranja Mecânica: a ambivalência narrativa no filme de Kubrick**. In: RAMOS, Fernão Pessoa et al. (Org). Estudos de cinema 2000 – SOCINE. Porto Alegre: Sulina, 2001.

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. **O misterioso simbolismo de Kubrick em "De Olhos Bem Fechados"**. Disponível em: <http://cinegnose.blogspot.com.br/2014/01/o-misterioso-simbolismo-de-kubrick-em.html#more>. Acessado em 06/05/2018.

MELLO, Marcus. **De olhos bem fechados, de Stanley Kubrick (1999)**. In: LOPES, Denilson (org). Cinema dos anos 90. – Chapecó: Argos, 2005.

McDOUGAL, Stuart. **Eyes Wide Shut: the dream-odyssey of Stanley Kubrick**. In Cadernos de Tradução, ISSN 2175-7968, Florianópolis, Brasil. V. 1, n. 7, 2001. Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) - UFSC.

NÖTH, Winfried. **O fundamento estrutural do pensamento de Umberto Eco**. Revista Galáxia (São Paulo, Online), n. 32, p. 05 – 14, ago. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016227774>. Acessado em 06/05/2018.

SILVA, Renato de Azevedo. **Uma análise da obra literária e cinematográfica de Laranja Mecânica**. In: SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA SÓLETRAS – Estudos Linguísticos e Literários. 2010. Anais... UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná – Centro de Letras, Comunicação e Artes. Jacarezinho, 2010.

VALENTE, Francisco. **Já estamos preparados para compreender Kubrick**. 2011. Disponível em <https://www.publico.pt/temas/jornal/ja-estamos-preparados-para-compreender-stanley-kubrick-22207808>. Acessado em 06/05/ 2018.

DOCUMENTÁRIOS

STANLEY Kubrick: a life in pictures. Direção: Jan Harlan. Produção: Jan Harlan; Anthony (Tony) Frewin (assoc.). Distribuição: Warner Brothers Entertainment Inc. 2001. DVD.

ROOM 237. Direção: Rodney Ascher. Produção: Tim Kirk. Distribuição: IFC Films; IFC Midnight. 2012.