

O ILUMINADO, DE STANLEY KUBRICK

FERNANDO S. VUGMAN

Resumo

Ao comparar *O Iluminado*, de Stephen King, com sua adaptação fílmica pelo diretor Stanley Kubric, este trabalho pretende demonstrar que, enquanto o escritor inclui conflitos e angústias psicológicas e sociais em seu romance de terror apenas como recurso para aumentar a identificação do leitor com os personagens e provocar o horror, sem jamais permitir que tais dramas se cristalizem numa crítica à estrutura social e à ideologia dominante americana, Kubrick constrói seu filme de modo a empregar o gênero de terror como um agudo instrumento de crítica social. Na discussão que se seguirá, será argumentado ainda, que os critérios empregados pelo diretor em sua adaptação do livro de King obedecem a restrições impostas pela pós-modernidade aos artistas dos tempos atuais.

Palavras-chave: gênero cinematográfico; adaptação cinematográfica; O Iluminado.

Introdução

Em seu romance *O Iluminado*, Stephen King mais uma vez lança mão de ferramentas modernas do gênero de terror. Deixando para trás monstros do século XIX como os vampiros e as criaturas frankensteinianas, apresenta-nos uma família americana moderna -- em um cenário que mistura a velha imagem do castelo na montanha, o imponente e lúgubre Overlook Hotel, com suas ilusões sangrentas -- vivendo uma crise provocada por um tema pouco afeito à rotina das personagens de Frankenstein ou de Drácula: o desemprego. De fato, os elementos de cunho social e psicológico incluídos na trama vivida pela família protagonista do romance constituem um recurso de King para trazer o terror para mais perto da realidade de seu público do final do século XX. Em sua controversa adaptação^v do livro de King para a grande tela, o cineasta Stanley Kubrick ignora os elementos psicológicos do texto original, que no livro funcionam para aproximar o horror ficcional da realidade do leitor, e amplia o aspecto social da trama para fazer uma representação histórica dos Estados Unidos e chamar a atenção para o preço do sonho americano em sangue, repressão e opressão, e que estão na base da formação da sociedade americana atual.

Ao comparar o livro com sua adaptação fílmica, este trabalho pretende demonstrar que, enquanto King inclui conflitos e angústias sociais em sua obra apenas como recurso para aumentar a empatia do leitor pelas personagens e provocar o horror, sem jamais permitir que tais dramas se cristalizem numa crítica à estrutura social americana, Kubrick constrói seu filme de modo a empregar o gênero de terror como um agudo instrumento de crítica social e histórica.

Stephen King versus Stanley Kubrick

No livro, várias personagens manifestam, de variadas maneiras, uma preocupação com trabalho, dinheiro, sucesso profissional, dívidas e outras angústias de cunho social. King abre sua história com Jack Torrance (Jack Nicholson), um dos protagonistas, sendo entrevistado para um novo emprego. Stuart Ullman (Barry Nelson), seu entrevistador, mostra-se bastante preocupado com o hotel, que necessita de um zelador para os longos meses de inverno quando a neve e a sua localização remota o obrigam a ficar fechado. Assim, é numa situação comum -- uma entrevista para um emprego -- que aparecem os primeiros sinais de que algo horrível pode acometer uma família americana igualmente comum, pois que nesta entrevista o gerente do Overlook menciona a trágica história de Grady, o zelador contratado no inverno anterior. Naquele inverno, Grady, um alcoólatra, acaba assassinando sua esposa e duas filhas para depois se suicidar.

A história de Grady leva à menção do passado recente do próprio Jack Torrance, um ex-alcoólatra. Assim, já nas primeiras páginas somos informados que Jack é casado, pai de Danny (Danny Lloyd, o iluminado do título), ex-professor de inglês que perdeu o emprego devido ao seu alcoolismo, um homem com uma tendência para "perder o controle". Ficamos sabendo que ele enxerga o trabalho no hotel como a oportunidade ideal para escrever sua peça de teatro, aproveitando-se do longo período de isolamento do inverno que está para começar. Apesar de obter a vaga, Jack é obrigado a engolir humilhações comuns para um trabalhador desempregado, conforme fica claro ao final da entrevista:

-- Espero que não haja ressentimento, Sr. Torrance. Não há nada de pessoal nas coisas que disse. só quero o que for bom para o Overlook. É um grande hotel. E quero que continue assim.

O sorriso de relações públicas iluminou-se novamente, mas Jack ficou feliz por Ullman não ter estendido a mão. Havia ressentimentos. De todos os tipos (18).

Com esta abertura o autor insinua, desde o início, a existência de uma trama paralela em que uma família americana branca convencional (baseada no patriarcado, no hetero-sexualismo e no casamento como manutenção da propriedade privada)^v luta para se manter inteira nas condições sociais de uma sociedade capitalista. Essa trama paralela, porém, servirá somente para pouco mais do que associar o horror ao cotidiano do leitor, já que King conduz sua história para um final em que as estruturas ideológicas que dominam a cultura americana são preservadas.

Ao invés da entrevista, Kubrick opta por abrir sua adaptação do livro com uma vista aérea que acompanha o fusca da família Torrance pela sinuosa e quase deserta estrada que serpenteia por montanhas majestosas até o hotel. Aqui, uma atmosfera opressiva é cuidadosamente construída. Não há nada de relaxante na paisagem montanhosa: a música ameaçadora anula qualquer possibilidade de encantamento com o cenário bucólico e a câmera em nenhum momento nos dá o ponto de vista de Jack. Ao contrário, o carro dos Torrance, tão minúsculo na tomada aérea, se adequa perfeitamente às convenções do gênero, retratando a chegada dos protagonistas ao cenário onde viverão sua história de terror e contribuindo para criar a sensação de que a ação das personagens transcorrerá numa estrutura maior, autônoma, e que não pode ser contida.

A partir daí, as diferenças entre o livro e o filme começam a surgir. Se King descreve o Overlook Hotel como um ambiente de terror, dominado por fantasmas malévolos, Kubrick fornece elementos que nos permitem caracterizar o hotel como algo mais do que um simples cenário de horror. No filme, após chegar com sua família ao Overlook, Jack se encaminha para a mesma entrevista com o gerente, mas com algumas diferenças que parecem apontar para temas menos recorrentes no gênero do terror. Primeiro, embora a história de Grady seja narrada também no filme, nenhuma alusão é feita ao problema do próprio Jack com a bebida. Deste modo, enquanto no texto original a cena funciona para melhor caracterizar um dos protagonistas e relacionar suas falhas de caráter diretamente com o surgimento do horror, no filme, além de evitar a individualização do responsável pela erupção do horror, a cena inclui elementos que contribuem para uma contextualização histórica.

Por exemplo, no romance, King assim descreve o escritório do gerente: "A mesa agora estava completamente limpa, exceto por um mata-borrão, um telefone, um foco de luz e uma caixinha de entrada e saída de papéis, que também estava vazia" (11). No filme, porém, o que vemos diante do Sr. Ullman é mais do que a mesa de um simples gerente de hotel. Ao contrário, "Ullman decora sua escrivaninha de um modo mais adequado a um representante do governo,

conspicuamente exibindo uma pequena bandeira americana, não a última que veremos dentre os significativos detalhes no cenário do filme" (Leibowitz e Jeffress 45). De fato, assim como a bandeira, percebe-se facilmente que alguns detalhes são acrescentados pelo diretor de modo insistente demais para ser entendido como acidental. Nunca mencionada no livro, a bandeira americana povoa o cenário do filme com a mesma insistência que a dos fantasmas do hotel.

A caracterização das personagens é outra instância em que se percebe diferenças significativas entre o livro e sua adaptação fílmica. King constrói suas personagens, especialmente Jack Torrance e sua esposa, Wendy (no filme, Shelley Duvall), de modo a enfatizar a relação entre o fracasso individual e o surgimento do horror em suas vidas. Assim, ao descrever o lar dos Torrance, o autor apresenta ao leitor um ambiente pouco adequado para uma respeitável família branca americana: "As paredes do corredor de entrada eram esburacadas e rabiscadas. A escada era íngreme e lascada. O prédio todo cheirava a mofo... As pessoas que moravam no terceiro andar [tinham] brigas constantes e violentas" (19). Na tela, porém, depois de uma rápida panorâmica do conjunto de um pequeno prédio, vemos o interior do um apartamento que, se não é suntuoso para os padrões americanos, se nos apresenta suficientemente limpo e aconchegante para afastar qualquer recordação das condições financeiras problemáticas que afligem os Torrance.

Nestas duas maneiras contrastantes de compor um mesmo cenário, autor e diretor irão construir as personagens também de maneira diversa. A Wendy de Stephen King, por exemplo, tem um passado sombrio. Através de flashbacks, o leitor é informado no capítulo 6, de que a futura senhora Torrance foi expulsa de casa pela mãe, que a responsabilizava pelo seu divórcio. Tal passado situa Wendy no grupo dos "perdedores", em oposição aos "vencedores", sendo que na cultura americana são estes os dois grupos a que se pode pertencer, dada a alta competitividade que caracteriza esta sociedade. Em outras palavras, King atribui a Wendy um passado que a qualifica socialmente como destituída da sorte, uma personagem em busca de redenção.

No filme, a despeito do belo desempenho de Shelley Duvall na composição de Wendy, nada do passado da personagem é mostrado ao espectador. Ela não passa do estereótipo da "esposa", ou da "mãe" e, conseqüentemente, seu casamento com Jack não merece mais do que um retrato superficial. Se no romance os flashbacks que nos trazem o passado de Wendy vêm cheios de recordações íntimas, na tela não há lembranças, nem sonhos, nem conflitos pessoais.

Na tela, exceto pela cena no apartamento dos Torrance, toda a sua história se restringe às suas reações aos violentos e terríveis eventos que se desenrolam no Overlook Hotel; a Wendy de Kubrick não possui um passado definido, nem profundidade psicológica. Ao contrário, a bela performance de Duvall mostra reações intensas a ameaças bastante presentes e concretas.

Não fosse Stanley Kubrick um diretor tão autoral e inquieto^v, ou fizéssemos uma leitura apressada, e teríamos em Wendy mais um stock character hollywoodiano, ou seja, uma daquelas personagens construídas como estereótipos que desempenham função superficial e bastante específica nos filmes em que aparecem^v. Mas a mise-en-scène de Kubrick nos dá em imagens o que o roteiro não diz: Wendy percorre os corredores do hotel sempre numa roupa de índia americana. Não há menção às suas roupas no livro. E se a Wendy original era loira, o filme exhibe uma mulher de cabelos negros, lisos e longos, penteados ao estilo indígena. O cenário aterrorizante de Stephen King vai adquirindo uma significação maior na adaptação de Kubrick; o que era um elemento gótico vai se nos revelando uma representação dos Estados Unidos, por onde os povos indígenas se insinuam. As bandeiras nacionais e a maquiagem e o figurino de Wendy insinuam que o Overlook Hotel tenha mais do que uma história de terror para contar; sua arquitetura e seus jardins nos sussurram um pedaço da História americana.

Kubrick preserva a informação original do livro de que o hotel começou a ser construído em 1907, tendo sido concluído em 1909. Mas somente o público do diretor é informado de que o hotel "não foi bem recebido pelos índios, cujos ataques eram repelidos durante a sua construção" (Leibowitz e Jeffress 45). E se não há índios no romance de King, na tela surgem mais referências a eles do que o figurino de Wendy e o pedacinho de história acima mencionado. Ainda recorrendo à mise-en-scène, Kubrick nos faz cientes da importância dos índios na trama através dos tapetes nos saguões e das tapeçarias nas paredes, tecidos por indígenas. Na direção de atores, também insere sinais de sua presença, como nas cenas em que Wendy caminha pelo hotel de faca em punho, ou quando o pequeno Danny, usando de um velho truque índio (pelo menos, como nos ensinaram os próprios filmes hollywoodianos) oculta seus passos na neve ao voltar de ré, pisando sobre as próprias pegadas. E mesmo a trilha sonora, com sua música de tambores e chocalhos, estereotipada, como Leibowitz e Jeffress observam, "mas por esta razão, facilmente reconhecível" (46). Como veremos, as diferentes composições de Wendy servirão de base para finais distintos, no texto e na tela.

King também nos oferece uma boa quantidade de informações a respeito da personalidade de Jack, e como suas características íntimas o levaram a aceitar o emprego de zelador do Overlook, uma ocupação muito aquém da sua formação como intelectual e escritor. Através de recursos mecânicos como o uso de itálico e de parênteses em várias passagens, o autor permite ao leitor acompanhar o que Jack diz, enquanto pensa algo bastante diverso. Na página 23, por exemplo, enquanto Watson explica a Jack o funcionamento do sistema de aquecimento do hotel, a mente deste se distância da realidade:

-- Esta é a lâmpada-piloto.

Um bocal azul e branco assobiando em direção a uma força destrutiva canalizada, a palavra-chave, porém, pensou, era "destrutiva" e não "canalizada": se colocasse o dedo ali, o churrasco estaria pronto em três segundos.

Perdeu o controle.

(Você está bem, Danny?)

No texto escrito, tais recursos contribuem para a construção de um clima de medo, deixando o leitor hesitante quanto ao lugar de onde essas vozes partem. Mas, além de aterrorizar, são recursos que indicam o quanto Jack está, psicologicamente, sob pressão: especificamente, seu conflito pessoal originário do episódio em que fraturara o braço de Danny, seu filho, num momento de perda de controle; um episódio que nos é narrado repetidas vezes também por Wendy e pelo próprio Danny, mas que merece apenas uma única menção no filme, já perto de seu final.

Em contrapartida, toda essa riqueza de informação a respeito do perfil psicológico de Jack e de sua formação profissional desaparece na tela. Os recorrentes flashbacks que no livro servem para criar um personagem mais complexo estão ausentes no filme. Por exemplo, na seqüência em que Jack se encontra sozinho no quarto do hotel reservado a ele e Wendy, em lugar dos flashbacks de King, a câmera de Kubrick captura o personagem num plano americano, a expressão ausente, sentado na cama, imóvel, onde tudo ao redor permanece estático. Um corte, e temos um close-up do rosto vazio de Jack, onde seu olhar vago parece querer tomar toda a tela.

Há, também, diferenças significativas entre o comportamento de Jack no livro e no filme. No texto, ele começa realizando ativamente as funções de seu novo emprego. Dedicar-se sem descanso a consertar telhados e manter o sistema central de aquecimento funcionando

perfeitamente. Já no filme, Jack aparece levantando tarde e tomando o café da manhã na cama, servido por Wendy. É ela que vemos controlando o aquecimento, verificando as linhas telefônicas e mantendo contato com a polícia da cidade mais próxima através do rádio. No filme, é Wendy quem faz o trabalho duro que seu marido deveria estar fazendo. Esvaziada de qualquer profundidade emocional, Wendy, que como vimos simboliza os índios, simboliza também as donas de casa dos Estados Unidos. E se a Wendy de Kubrick se transforma em um símbolo, devemos examinar Jack sob o mesmo ponto de vista.

Se no filme Jack não executa suas funções de zelador há, ainda, o seu projeto de aproveitar o isolamento do inverno no Overlook para escrever uma peça de teatro. Leibowitz e Jeffress nos apontam que "para Jack, escrever tem importância vital para seu sentido de masculinidade" (46). Mas quando ele "está trabalhando no salão cavernoso, tendo às costas uma bandeira americana, mas rodeado pelos três lados por desenhos indígenas" (46), tudo o que ele faz é olhar fixamente para sua máquina de escrever, imóvel, ou então, passar horas arremessando uma bola de basquete contra a parede, pegando-a de volta. Nestas seqüências, não há som, nem música extra-diegética. Quando se ouve algum som, é a o da bola batendo na parede e ecoando de modo sombrio, como que para enfatizar o vazio de sua mente. A platéia não é informada sobre o que ele está pensando, mas "ele se sente horivelmente ameaçado por sua incapacidade para produzir" (Leibowitz e Jeffress 46).

Portanto, assim como se dá com Wendy, Kubrick remove de Jack toda sua profundidade emocional. Como ela, Jack deixa de ser um personagem com quem a platéia possa se identificar; conforme observado por Leibowitz e Jeffress, ele se transformou em um símbolo do "trabalhador americano" (45). Mas, mais do que isto, "torna-se aparente que Jack é o zelador não somente do hotel, mas também do sonho americano, representado no filme como vazio e assombrado" (Leibowitz e Jeffress 46). Outros detalhes contribuem para reforçar a impressão de que o cineasta emprega o terror com objetivos pouco comuns ao gênero. Se ele remove informações originais sobre a densidade emocional dos personagens principais, não hesita em preservar outras informações do texto, como a de que quatro presidentes americanos já haviam se hospedado no Overlook. É o tipo de informação que King dá ao leitor meramente para dotar sua casa maldita de uma certa solenidade; nas mãos de Kubrick, com seus índios e bandeiras americanas, é um dado que dota a trama de uma inegável perspectiva histórica. Não bastassem todas essas referências históricas, Kubrick não economiza na longa seqüência em que o cozinheiro do hotel, Hallorann

(Scatman Crothers, personagem negro no texto e na tela) enumera as intermináveis provisões estocadas; "você três têm comida para um ano", diz o cozinheiro na página 78. Na situação de isolamento que os Torrance estão para enfrentar, não é preciso muito, especialmente para o público americano, para recordar o famoso episódio vivido pelo grupo que ficou conhecido como o "Donner party".^v Para que não pairasse nenhuma dúvida, Kubrick inclui uma cena em que Jack justifica para Danny o canibalismo do grupo de Donner: eles comeram uns aos outros "para sobreviver". Colocadas juntas, estas duas situações --o hotel que hospedou presidentes com suas intermináveis provisões, e o diálogo sobre o malfadado grupo de Donner-- tecem um comentário eloquente sobre a abundância americana e a exploração dos destituídos.

Danny completa a tríade de protagonistas no livro. Ele é o "iluminado" da história, tendo a capacidade para ler a mente dos outros. E sua capacidade para "enxergar", com a ajuda de seu "amigo invisível", Tony, coisas que vão acontecer no futuro, ou que ocorreram num passado distante, é central para a organização da narrativa. No livro, Tony é um personagem bastante ativo; sua contribuição para preparar o leitor para rezear o dia em que os Torrance chegarão ao Overlook é muito importante. Um bom exemplo são os flashforwards em que a palavra "redrum" aparece escrita nas visões de Danny (sabemos que se trata da forma especular da palavra "murder", que significa assassino, ou assassinato, em inglês. O menino, que ainda está aprendendo a ler, não compreende o significado da palavra). Outros flashforwards revelam ao leitor cenas próximas do final do livro, quando ele está fugindo para não ser assassinado pelo próprio pai.

Além das visões criadas por Tony, King inclui vários flashbacks que apresentam Danny como um menino vivendo importantes conflitos psicológicos. Eles apresentam ao leitor um menino maduro, muito consciente dos problemas que ameaçam o casamento de seus pais. Ele também percebe o alcoolismo do pai e como isto põe em perigo a integridade familiar. Uma passagem nas páginas 33 e 34 ilustra bem a questão:

Entendia uma porção de coisas sobre seus pais, e sabia muitas vezes que não gostavam da sua compreensão. [...] Mamãe estava deitada, quase chorando de preocupação por papai. Algumas dessas preocupações [...] Danny não conseguia entender [...] mas as duas coisas mais importantes em sua mente no momento eram que o carro do papai pudesse estar enguiçado nas montanhas [...] e que papai estivesse fazendo a 'coisa feia'.

Algumas linhas adiante, o texto não deixa qualquer dúvida para o leitor quanto ao modo como todo essa percepção afeta Danny:

Danny sabia muito bem o que era a 'coisa feia', pois Scott Aaronson, que era seis meses mais velho, havia explicado. Scott sabia, pois seu pai também fazia a 'coisa feia'. Uma vez, Scott contou que o pai dera um soco no olho da mãe e a derrubara no chão. Finalmente, conseguiram o divórcio por causa da 'coisa feia'. [...] O maior terror da vida de Danny era o divórcio.

Não é preciso ser um psicanalista para imaginar a dificuldade para um menino de cinco anos enfrentar toda essa crise familiar de maneira adulta e madura. De uma perspectiva psicológica, Tony, o amigo invisível, e as visões que ele proporciona a Danny podem ser facilmente entendidos como fantasias desenvolvidas para protegê-lo de uma realidade familiar emocionalmente instável. Mas King não pretende deixar margem para dúvidas, e oferece ao leitor uma longa explanação freudiana para as "viagens" de Danny com Tony, dada por um certo Dr. Edmonds, que assim conclui seu diagnóstico: "-- Contudo [Danny] percebeu que as coisas estavam erradas -- continuou o médico. [...] -- De qualquer forma, ele se isola, por vezes, no mundo da fantasia [...] muitas crianças o fazem" (153). Aqui, mais uma vez Kubrick ignora os recursos empregados por King para aumentar nossa empatia com os personagens principais. Em sua adaptação, ele elimina qualquer menção ao Dr. Edmonds, evitando que o espectador interprete toda a situação como uma crise psicológica. Seu alvo é bastante diferente.

É claro que se pode argumentar que Danny permanece uma figura central na narrativa fílmica. Quando a câmera o segue pelos corredores vazios do Overlook, pedalando seu triciclo, o menino funciona simultaneamente como filtro e focalizador. Suas visões macabras de eventos e hóspedes antigos do hotel, seu aviso inicial contra a ida da família para o hotel, sua ligação forte com o cozinheiro negro Hallorann, tudo isto o mantém como um importante condutor da atenção do espectador. O resultado, mais uma vez, é a transformação de um personagem em um símbolo; assim como esvaziara Wendy e Jack de qualquer profundidade emocional, fazendo-os representar não seres humanos individualizados, mas sim a dona de casa americana e o trabalhador americano, Kubrick faz de Danny mais um personagem psicologicamente superficial que, destituído de uma personalidade individual, funcionará no filme como um olho mágico que expõe os recantos escuros da formação da sociedade americana.

Senão, vejamos. No romance de King, Danny é apresentado como o menino inteligente com um talento especial para enxergar aquilo que vai na alma das pessoas: "Menino... você vai saber tudo sobre a condição humana antes de completar dez anos. Não sei se devo invejá-lo" (86), diz Hallorann quando se encontram pela primeira vez. Mas no filme, o que interessa não é o que atormenta o coração das pessoas. Então, o que é que Danny vê? Para Kubrick, o "brilho" que ilumina Danny expõe o que Jack procura esconder. Ambos se sentem atraídos pelo "sonho americano, retratado no filme como vazio e assombrado. Esta ilusão é inicialmente sedutora, mas uma vez abraçada, revela-se podre e destrutiva como a misteriosa mulher no quarto 237" (Leibowitz e Jeffress 46).

Como veremos na próxima seção, ao utilizar as convenções do filme de horror, um gênero consolidado na produção hollywoodiana como de entretenimento, para incluir um discurso mais abertamente crítico da história oficial e da ideologia dominante, Stanley Kubrick adota uma estratégia de fuga das limitações à criatividade e ao estilo pessoal impostas pela condição pós-moderna.

Uma nova função para o gênero do terror

Em seu artigo "Historicismo em O Iluminado" o crítico americano Fredric Jameson discorre sobre importantes mudanças nas características e funções do gênero literário e cinematográfico que refletem a passagem do mundo moderno para a chamada pós-modernidade. Para Jameson, o gênero, particularmente nos filmes hollywoodianos produzidos a partir da década de 1980, adquiriu uma nova função para diretores como Robert Altman, Roman Polanski, Nicholas Roeg e Stanley Kubrick. Para ele, diretores como estes praticam o gênero com um novo sentido histórico. Simplificando muito seu argumento, podemos dizer que ele contrapõe o modo com que artistas modernistas mudavam de estilo, seguindo seus gostos e preferências pessoais, ao uso pós-moderno atual do gênero, em que "à medida que o individualismo começa a se atrofiar num mundo pós-industrial... [e] que as permutações lógicas de inovação estilística se esgotam, a busca de um estilo singularmente característico e a própria categoria de 'estilo' adquirem uma aparência ultrapassada" (84). Neste contexto, "artistas vigorosos, agora carentes de formas e conteúdo, canibalizam o museu e usam as máscaras de maneirismos extintos" (85).

Consequentemente, os filmes hollywoodianos, que Jameson caracteriza como "filmes de gênero" (como o musical, o Western, o filme de gangster, etc.) têm que enfrentar na atual sociedade de consumo o mesmo tipo de exaustão enfrentado pelos estilos pessoais dos artistas

modernistas. Em outras palavras, o que ele afirma é que do mesmo modo que não é mais possível para um artista desenvolver um estilo próprio, também não é possível fazer um filme obedecendo às convenções do gênero no sentido tradicional. Como consequência do "final do gênero," ele argumenta, "grandes sucessos de bilheteria tornam-se agora intimamente ligados aos best-sellers e desdobramentos em outras ramificações da indústria cultural" (86). A solução para esta situação em que aos novos diretores falta a possibilidade de aprimorar o conteúdo e o estilo no âmbito das normas tradicionais dos gêneros hollywoodianos é, de acordo com Jameson, a "produção meta-genérica" (86).

É a partir desta abordagem teórica que se pode argumentar que Kubrick se apropria do formato dos filmes de terror hollywoodianos para questionar a "história oficial" americana. Ao abandonar o elemento psicológico encontrado no romance de Stephen King, Kubrick abre mão de um dos artifícios mais comuns no gênero, ou seja, provocar o susto e o medo ao permitir que o público associe os terrores que afligem os personagens aos seus próprios medos reprimidos. Em troca, mas sem deixar de nos aterrorizar, o diretor convida o espectador a associar a violência de monstros e fantasmas aos terrores cometidos na formação histórica de um país e que a versão oficial insiste em escamotear.

Conclusão

Portanto, não é difícil entender a utilidade dos perfis psicológicos para King e sua inutilidade para Kubrick. Toda a profundidade psicológica dos personagens do romance, juntamente com a sua individualização frente às dificuldades de ordem social, auxiliam o leitor a identificar-se com eles. Trata-se de um recurso para intensificar a desejada atmosfera de horror. Fazendo com que os personagens se aproximem do tipo de gente que o leitor encontra no seu dia a dia, King consegue tornar sua história ainda mais assustadora. Por outro lado, com um grande domínio das técnicas cinematográficas, Kubrick consegue transformar uma história de entretenimento num filme crítico e ideologicamente ousado.

As diferenças acima expostas ajudam a explicar os finais distintos no romance e no filme. No primeiro, temos personagens lutando para vencer seus conflitos emocionais. Decisões precisam ser tomadas: Wendy deve ou não levar seu filho para longe de Jack, onde poderá levar uma vida mais tranquila? Em nome do seu amor pelo pai, Danny deve ignorar a instabilidade de Jack? E Jack, terá forças para superar seu alcoolismo e tornar-se, finalmente, um grande escritor? São

todos personagens ativos, capazes de tomar decisões e influenciar o rumo de seus próprios destinos.

É por isto que, no livro, a fuga de Wendy e Danny, auxiliados por Hallorann (que se comunica telepaticamente com o menino e volta ao hotel para salvá-lo), acontece junto com a destruição final do Overlook pelo fogo. Eles superam suas dificuldades e merecem uma nova chance; todas as pressões sociais e psicológicas representadas pelo hotel foram derrotadas. E, de certo modo, até mesmo Jack encontra sua redenção ao preferir, no último instante, morrer a assassinar seu amado filho: "Vá embora correndo. Rápido. E lembre-se do quanto eu o amo" (King 426). Afinal, é convenção, numa história de terror, o mal ser derrotado no final.

Por outro lado, aquilo que o Overlook representa no filme de Kubrick não pode ser destruído. Não é possível eliminar o passado histórico de um país fundado no aniquilamento de povos indígenas (significativamente, embora os sinais de sua cultura povoem a tela, nenhum índio vivo aparece), e nem apagar a exploração e o preconceito a que os negros têm sido submetidos na sociedade americana (numa cena do filme, o fantasma de Grady, o zelador que assassinou a própria família e se matou, repreende Jack ao comentar: "- O seu filho está tentando trazer [para o nosso hotel] um preto, um cozinheiro preto"). Do mesmo modo, a seqüência em que "Hallorann [... aparece] avançando pelo saguão principal até sua morte, com as costas voltadas para a platéia, esperando que o proverbial machado o golpeie" (Leibowitz e Jeffress 45), não está ali apenas como elemento do gênero de terror; esta seqüência retrata a contribuição que os negros deram, em sangue, para a construção do que são hoje os Estados Unidos. E se Kubrick permite que Wendy e Danny escapem, não há nada de reconfortante na panorâmica que mostra mãe e filho se afastando num veículo para a neve, desaparecendo na noite por uma floresta escura e coberta da neve que, ameaçadora, não pára de cair. É uma cena que contrasta em muito com a passagem, ao final do livro, onde Wendy, Danny e Hallorann, numa casinha à beira de uma tranqüila lagoa, sugerem o início de uma nova e saudável família.

Ainda contrastando com a morte quase heróica de Jack no romance, no filme ele morre de forma patética, enganado pelo truque indígena usado por Danny para disfarçar as próprias pegadas na neve. Quando a câmera aproxima-se num, plano médio, do corpo de Jack semi enterrado na neve, até um close up de seus olhos abertos, mortos, olhando eternamente para o vazio, o que vemos é a imagem simbólica do sonho americano, congelado no tempo e recusando-se, eternamente, a expor o preço de sua ilusão. E quando o filme termina num close up de uma foto em preto e

branco na parede do hotel, mostrando Jack num baile de reveillon no Overlook, celebrando a entrada do ano de 1925, sabemos que o sonho americano ainda tem o seu zelador.

Bibliografia

JAMESON, Fredric. "Historicismo em O Iluminado". In: As Marcas do Visível. Neide Aparecida Silva (trad.). Graal: Rio de Janeiro, 1995.

KING, Stephen. O Iluminado. Editora Nova Cultural: São Paulo, 1987.

LEIBOWITZ, Flo, JEFFRESS, Lyn. "The Shinning". In: Film Quarterly, 34 3 Spring (1981): 45-51.

WOOD, Robin. "Ideology, Genre, Auteur." In: Film Comment, Jan-Feb 46-51, 1997.

Filmografia

O Iluminado. Dir. Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Diane Johnson. Elenco: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Warner Brothers, 1980.

^v O filme de Kubrick enfrentou a incompreensão do público e, ao mesmo tempo, foi muito bem recebido por boa parte da crítica, especialmente a acadêmica.

^v Em seu artigo "Ideology, Genre, Auteur", o crítico canadense Robin Wood inclui o casamento burguês convencional como um dos elementos ideológicos recorrentes na cinema hollywoodiano.

^v Basta recordar alguns de seus filmes: *Full Metal Jacket* (1987), *Barry Lindon* (1975), *A Clockwork Orange* (1971), ou *Lolita* (1962).

^v Exemplos do que os americanos chamam de *stock characters* são o sargento durão nos filmes de guerra, o rapaz mau caráter dos filmes de adolescentes, ou a prostituta dos *saloons* dos filmes de faroeste.

^v Grupo de imigrantes rumando para a Califórnia (1846-47), que sob o comando de George Donner ficou preso nas montanhas Wasatch por causa da neve em Sierra Nevada. Foram forçados a recorrer ao canibalismo para sobreviver; 42 morreram e 47 sobreviveram.

Fernando Simão Vugman é biomédico, Mestre e Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Inglês e Literaturas Correspondentes da Universidade Federal de Santa Catarina. Professor de Cinema do curso de Cinema e Vídeo do Centro de Comunicação Social da Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), é também professor do Mestrado em Ciências da Linguagem, da UNISUL.

dulce@eps.ufsc.br