



O Riso Negro de Kubrick: Uma análise da elaboração estética do Cômico no Cinema de Stanley Kubrick¹

Luana Brasil Dias²

Orientador: Francisco Ricardo Rüdiger³
FAMECOS/PUCRS – Porto Alegre

RESUMO Stanley Kubrick foi um diretor de cinema no contexto da cultura de massas, porém elaboramos neste artigo a hipótese de que o humor por ele produzido em suas construções diegéticas, mais especificamente nos filmes *Doutor Fantástico*, *Laranja Mecânica* e *Nascido para Matar*, escapa às definições e ao papel da comicidade, como estes foram propostos por Eugênio Trivinho e Lipovetsky no contexto Indústria Cultural.

PALAVRAS-CHAVE Stanley Kubrick; comicidade; cinema; contemporaneidade;

1. INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Stanley Kubrick (1928 – 1999) foi um controverso diretor e produtor de cinema do século XX. Produto característico da *intelligentsia* judia do leste dos Estados Unidos, filho de uma família burguesa de origem austro-húngara, o cineasta Novaiorquino do Bronx, caracterizou-se pela crítica contumaz à típica neurose e frustração da sociedade liberal norte-americana em suas mais variadas instâncias.

Deseja-se com esta pesquisa analisar como três de seus filmes mais conhecidos elaboram cinematograficamente as categorias da comicidade conforme elas foram pensadas por Bergson em seu livro *O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade* e contrastá-las com o que Trivinho e Lipovetsky propõem para o humor da atualidade, nas obras *Contra a Câmera Escondida: Estruturas da Violência Soft* e *A Era do Vazio*, respectivamente. Foram revistos os filmes: *Dr. Fantástico* (1964), uma comédia sobre os terrores do holocausto decorrente de uma guerra nuclear; *Laranja Mecânica* (1971), uma comédia negra acerca da natureza perversa dos seres humanos; e *Nascido Para Matar* (1987), um libelo anti-guerra sobre a degradação moral de recrutas durante a guerra do Vietnam.

Estima-se que este projeto possa revelar aspectos do cômico inusitados ou pouco suspeitos no âmbito da cultura de massas, mas que iluminados pela obra do gênio criador do cineasta possam relativizar a contraposição mecânica entre as esferas morais do bem e do mal.

¹ Trabalho submetido ao Intercom Júnior 2010, na Categoria Jornalismo, modalidade Jornalismo Opinativo/ Artigo.

² Estudante do 8º semestre de Jornalismo/FAMECOS-PUCRS e ex-bolsista de Iniciação Científica PIBIC-PUCRS, email: luanabrasil@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo, email: frudiger@puers.br



2. OBJETIVOS

- a. Analisar a forma como o cinema de Kubrick elaborou esteticamente as categorias da comicidade, conforme elas foram identificadas e elaboradas nos escritos de Henri Bergson.
- b. Identificar e destacar os procedimentos cômicos que esses filmes elaboram e de comentá-los, no tocante ao significado, dentro do contexto cultural lançado, com a ajuda dos textos de Lipovetsky e Trivinho.

3. MÉTODOS E TÉCNICAS UTILIZADOS

Após uma breve caracterização do cinema de Kubrick, sua trajetória, obra e lugar no mundo das artes, foi feita descrição do papel do cômico na cultura e na comunicação contemporâneas. Logo, passamos à análise dos seguintes filmes do diretor: Doutor Fantástico (Dr. Strangelove, 1964), Laranja Mecânica (Clockwork Orange, 1971), Nascido para Matar (Full Metal Jacket, 1987), procedendo à sua descrição fenomenológica, procurando comentar momentos dos filmes com a ajuda da tipologia bergsoniana, sem perder de vista o conjunto da obra. Isto é, depois de um breve resumo ou súmula das características genéricas da produção e do desenrolar do enredo, selecionamos cenários, situações e personagens para análise, permitindo encaminhar o desenvolvimento dos argumentos conclusivos.

Analisaremos a estética cinematográfica kubrickiana com o auxílio das distinções conceituais sobre o riso e a comicidade apresentadas por Bergson na série de três artigos sobre o assunto publicados na Revista de Paris em 1899 e reunidos em livro em 1900 sob o título de *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*.

Feita a análise categorial dos filmes, retornamos a interpretar os resultados sobre o riso e o humor na cultura de massas atual, com base nas análises de Trivinho e Lipovetsky.

4. DESCRIÇÃO DO PRODUTO OU PROCESSO

Kubrick: Cineasta, filósofo ou bobo da corte?

Críticos que se propuseram a interpretar com profundidade a totalidade da produção cinematográfica de Kubrick, como Michel Ciment, Alexandre Walker e Carolyn formularam a hipótese de que a angústia e a agressividade são as obsessões motrizes de sua produção. Essa afirmação baliza o entendimento de seus enredos e protagonistas.

Sentimentos de mal-estar são modelados exemplarmente nos filmes de gênero, pois a filmografia de Kubrick inclui dois filmes policiais, dois sobre guerra, um filme sobre os romanos, uma comédia e duas ficções-científicas. (Gubern, 1972: 10 – livre tradução).

Ou ainda:

Em tempo da ameaça termonuclear e de uma catástrofe ecológica não é raro que a angústia apareça com insistência nos exemplos mais válidos da produção cultural contemporânea- A Bomba de Hidrogênio é a protagonista em *Dr. Fantástico*, o desconhecido destino biológico cósmico do homem é o grande tema em 2001, enquanto Laranja Mecânica se ocupa das pulsões abissais da consciência - e unida por esta angústia, cuja formulação mais cristalina é a destruição do homem (como indivíduo ou como espécie), a inseparável agressividade para transcender e o pessimismo acerca do resultado de tal esforço: a falta de sentido da vida, em palavras de Kubrick. (Gubern, 1972: 11- livre tradução)

Em 1964, dirige *Dr. Fantástico*, reconhecido consensualmente como obra-prima do humor-negro do diretor.

Dr. Fantástico acidentalmente evoluiu para o que Kubrick chamou uma comédia "pesadelo". Originalmente concebido como um thriller, Kubrick encontrou condições que levaram a guerra nuclear a um absurdo tão grande que a história se tornou mais obscura e engraçada do que emocionante; Kubrick reconheceu-o como comédia, recrutando Terry Southern para interpretar a ironia anárquica necessária. (Wikipedia – Stanley Kubrick (http://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Kubrick. Acessado em 20/05/08)

A ameaça de aniquilação nuclear durante a Guerra Fria é o mote desta que talvez seja sua comédia mais famosa. A cúpula americana tenta impedir um ataque dos Estados Unidos à União Soviética ordenado por um tenente americano sexualmente impotente e paranóico. A Rússia, no entanto, possui, além de uma máquina do juízo final capaz de destruir toda a vida na Terra caso sejam atacados, um presidente carente e deprimido. O alto escalão norte-americano reúne-se para pensar uma solução para este terrível imbróglio.

Dr. Fantástico é uma comédia clássica, conforme Bergson. A começar pela situação *Bola de Neve*⁴ da devastação da humanidade. É a impotência sexual de um tenente que deflagra o fim do mundo. São cômicas as situações em que uma causa inicial ínfima, ao se desenrolar, vai agregando elementos e causando efeitos progressivamente maiores e mais devastadores até uma catástrofe final.

(...) visão abstrata de efeito que se propaga por auto-acumulação, de tal modo que a causa, insignificante na origem, desemboca, por meio de um progresso necessário, num resultado tão importante quanto inesperado. (BERGSON, 1900:60)

Mais cômico será este esquema mecânico se, além da completa falta de proporção entre causa-efeito (podendo ser também uma causa relevante desdobrando-se em efeito

⁴ Para construir os modelos de situações, Bergson buscou nas reminiscências das brincadeiras infantis o alicerce. Segundo ele, as situações cômicas do teatro, por exemplo, possuem as mesmas estruturas das brincadeiras que nos causavam riso na infância. Esses esquemas são revivificados e encorpados com novos conteúdos, porém sem perder a lógica primordial de funcionamento. Há, então, arquétipos que podem ser remontados, reconstruídos ou apenas identificados nas situações cômicas. São eles: a Caixa de Surpresas, o Fantoche e seus Cordões e a Bola de Neve. A cada análise fílmica explicitaremos cada um.



insignificante), ele ainda romper com a fluidez e a continuidade da vida e retornando ao seu ponto de partida. Isto é, se o sistema não for linear, porém circular. Será igualmente cômico um esquema em que uma grande causa produza efeitos mais que pequenos: efeitos nulos. Bergson parafraseia Kant para explicar esse fenômeno – *o riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada*.

No filme, tanto uma causa ínfima (impotência sexual) teve um efeito devastador (fim do mundo), quanto todos os esforços empregados (aviões enviados, reuniões de cúpula, todas as soluções imaginadas pelo conselho) foram anulados na resolução de um problema que não se solucionou, o mundo acabou.

Na cena da luta na reunião de cúpula, quando se ouve a hilária sentença: *Senhores, vocês não podem brigar aqui, isto é uma sala de guerra*, observamos a comicidade das palavras das quais Bergson fala.

Tomar séries de acontecimentos e repeti-las em um novo tom ou em um novo meio, ou invertê-las conservando ainda um dos seus sentidos, ou misturá-las de tal maneira que seus significados respectivos interfiram uns nos outros, tudo isso é cômico, dizíamos porque com isso se consegue tratar a vida mecanicamente. Mas o Pensamento também é coisa viva. E a linguagem, que traduz o pensamento, deveria ser tão viva quanto ele. Adivinha-se então que uma frase se tornará cômica se continuar tendo sentido depois de invertida, ou se exprimir indiferentemente dois sistemas de idéias de todo independentes, ou então se tiver sido obtida por transposição de uma idéia para um tom que não é seu. (1900:89)

Não se trata da comicidade expressa através da linguagem, refere-se à comicidade gerada pela própria linguagem.

Não constata, por meio da linguagem, certas distrações particulares dos homens ou dos acontecimentos; destaca-se as distrações da linguagem em si. É a própria linguagem aqui que se torna cômica. (1900:77)

É pela transposição e interferência dos possíveis significados de “sala de guerra” que a frase se torna engraçada. Acontece, no âmbito da linguagem, um fenômeno que o autor considera cômico: a interferência.

Uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes (1900:71)

O mesmo princípio pode ser observado nas salas do Quartel General, que ostentam a faixa com a seguinte insígnia: *Paz é a nossa profissão*. Paz é a profissão daqueles que foram treinados para guerrear?

Os personagens Jack D. Ripper, Dr. Fantástico, o comandante do avião são personagens de caracteres enrigecidos. Neste caso, se trata da comicidade de caráter.

É cômico tudo o que há de pronto em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. (BERGSON, 1900:111)



No personagem Dr. Fantástico (Peter Sellers), o humor está em seu rosto, em sua deformidade, em suas expressões congeladas (referência automática ao Nazismo) onde não se pode mais observar a espontaneidade do que é vivo. Esse congelamento da expressão é tão mais cômico quanto mais essa parcela de automatismo puder ser depreendida, arremedada, reproduzida, repetida.

As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica.(1900:22)

O mesmo enrigecimento de caráter explica a comicidade do comandante do B-52. Quando poderíamos esperar alguém com atitudes e trajés de um piloto de guerra, observamos um cowboy texano de chapéu, fumando... Impróprio à situação. Igualmente os tripulantes que comem rosquinhas e lêem revistas masculinas durante a patrulha.

Enfim, foram variados os recursos cômicos, e que não se esgotam nesta análise, os quais Kubrick utilizou em Dr. Fantástico para satirizar o absurdo da corrida armamentista e a iminência da aniquilação nuclear.

De acordo com ainda com Gubern, não é raro que depois de uma viagem ao cosmos, com o filme 2001, A Space Odissey, Kubrick rumasse numa expedição ao íntimo da consciência humana, adaptando para o cinema, em 1971, outro clássico distópico e futurista: a obra de Anthony Burgess: *A Clockwork Orange*. A peça, uma obscura análise da violência inerente ao homem, caricatura nossa espécie através do carismático protagonista Alex DeLarge (Malcolm McDowell), um jovem psicopata, cujas paixões são, além da música clássica, o estupro e a *ultraviolência*. Alex é líder de uma pequena gangue de delinquentes, os quais chama *droogs* (do russo: amigo). Em uma Londres decadente e assolada pelo fascismo, os *droogs* e Alex colocam em prática o *horrorshow*.

Alex é como um Leviatã, uma a representação hobbessoniana da natureza e dos impulsos humanos.

Esta idéia-eixo anti-roussonian de Laranja Mecânica deve ser moderada, observando-se a função que a cultura desempenha na película (a Nona de Beethoven, neste caso), como um euforizante-agressivo para o devastador Alex, mas não invalida o ponto de vista de Kubrick, que se liga a Paul Zimmerman da Newsweek: "Ainda que exista uma boa dose de hipocrisia acerca disso, todo mundo se sente fascinado pela violência. Depois de tudo, é o homem o mais constante homicida sem remorsos que já pisou sobre a Terra. Nossa atração pela violência se reflete em parte no fato de que em um nível subconsciente somos muito pouco distintos de nossos antepassados primitivos" (GUBERN, 1972:26)

Mais que a perfídia, Laranja Mecânica evidencia o maniqueísmo da alma humana, mostrando Alex como um personagem bem-humorado, inteligente e sensível e ainda assim

genuinamente mau. Foi através do subterfúgio do humor em sua narrativa que o novaiorquino seduziu o telespectador a simpatizar com DeLarge, a despeito de seus desvios morais, colocando o público em contato com seu próprio estado natural hobbesoniano.

Contemplando os ultrajes vandálicos de Alex, convém voltar a evocar a frase enunciada por Kubrick em 1968: "A falta de sentido da vida força o homem a criar seu próprio sentido". Como Bowman caminhou nas estrelas submetido a determinismo alheio a sua vontade, Alex avança pela vida guiado pelos impulsos mais primitivos da espécie, que não pode e nem pretende controlar. Bowman e Alex são assim a máxima versão robotizada do robô, entretanto, humana, assim como Sterling Hayden encarnou com sua obstinação delituosa em *The Killing* e com sua obsessão anticomunista em *Doutor Fantástico*. Com seu último filme, Kubrick se reafirma como um dos pessimistas mais lúcidos e conseqüentes de toda a história do cinema, um filho rebelde da opulenta sociedade norte-americana, que se nega a crer que vivemos no melhor dos mundos possíveis e que abriga inquietantes dúvidas acerca do futuro de nossa espécie. (GUBERN, 1972:28)

Nem todos os aspectos cômicos de *Laranja Mecânica* podem ser explicados pelas categorias cômicas de Bergson. Muito do humor em *Laranja Mecânica* advém da surrealidade das situações. A exemplo, as paredes do condomínio em que Alex mora, com desenhos antigos desenhados e profanados a giz ou a cena em que P.R. Deltoid conversa com Alex e bebe água do copo em que é guardada uma dentadura no quarto dos pais do protagonista.

Esses elementos cômicos não são desvios nem sanções mas concatenam uma narrativa absurda que revela uma sociedade distópica, fascista, com seus sujeitos hobbesonianos e um sistema prisional tirano.

Seu terceiro anti-belicista - *Nascido para Matar* – de 1987 (já haviam sido filmados *Glória Feita de Sangue* e *Dr. Fantástico*) versa sobre o recrutamento e o treinamento de jovens soldados americanos para servirem à guerra do Vietnã. *Full Metal Jacket* é uma comédia brutalmente realista e por vezes surreal, pois mostra como os recrutas são sistematicamente atacados, insultados, maltratados e envergonhados pela ideologia das forças armadas, caricaturada na figura do sargento Hartmann. Pyle, um gordo desengonçado que não consegue cumprir as tarefas, ri de qualquer coisa e apanha dos companheiros é o cômico bode expiatório da narrativa. A primeira parte é finalizada com o assassinato do linha-dura Hartmann e o suicídio do gordo Pyle. Num segundo instante, observamos o soldado Joker – do inglês, Coringa, apelidado assim por Hartmann em conseqüência de seu sarcasmo-trabalhar como jornalista do Pelotão e observar o que de mais cruel acontecia na guerra do Vietnã, tornando-se cada vez mais frio e endurecido. No último terço do filme, Kubrick revela a transformação de seres humanos em assassinos.

Stanley, assim como o escritor Kurt Vonnegut no romance *Slaughterhouse V*, utiliza a comicidade como crítica aos horrores da guerra, cujas conseqüências são – algumas delas -



a perda da humanidade e da sanidade. É com humor que Kubrick denuncia a atmosfera do descontrole inerente à Guerra e a transformação de meninos em assassinos.

Seria reducionista imaginar que Kubrick trabalhou a comicidade neste filme apenas como sanção à inadequação de Pyle ao Corpo de Fuzileiros Navais ou nos limites da rigidez de caráter de Hartmann e até mesmo na insolência sarcástica de Joker ao poder. O encadeamento de todos estes jogos cômicos dá corpo a uma crítica muito maior. Kubrick não desejava censurar a forma rechonchuda de Pyle, nem sua inadequação às forças armadas, mas o embrutecimento de jovens americanos, a desumanização, o imperialismo norte americano para com as sociedades Orientais. Não há categorias em Bergson que nos explique o sarcasmo que observamos na seguinte passagem do filme:

Faça seu trabalho, junte-se a nós, e vamos vencer isso. Meus fuzileiros me obedecem como se obedecessem a deus. Ajudamos os Vietnamitas, porque dentro de cada um há um americano tentando sair. É um mundo cruel, filho. Temos que ficar frios até que passe essa onda de paz.

A crítica social que Kubrick fez transcende o pensamento individualista e disciplinador que Bergson propôs. Talvez até desejasse disciplinar algo, contudo, certamente não se tratava de movimentos individuais ou corpos humanos, mas sociedades, seus movimentos de guerra, suas corporações de fuzileiros e suas moléstias.

O cinema de Kubrick é um desafio à crítica, posto que mescla a dureza e angústia da vida – constituindo, assim, um cinema de gênero - com concessões flagrantes aos princípios e à moral do cinema comercial americano (como o final feliz de *Killer's Kiss*).

Apesar do conteúdo crítico, suas produções foram inúmeras vezes indicadas a premiações da Academia, ganhando Oscar de adaptação, efeitos especiais e que tais, porém sem nunca conquistar a estatueta de melhor direção.

Uma breve genealogia do riso e do risível

A comicidade em uma sociedade advém de seus costumes, de suas práticas sociais e políticas, de suas significações, em suma, de sua cultura (BERGSON, 1900). O riso e o risível são frutos do modo de pensar e se relacionar de uma sociedade. A comicidade pressupõe, mais que qualquer coisa, identidade entre os ridentes (Ibdem).

Logo, cada momento histórico desenvolveu seu particular esquema cômico, como indica Lipovetsky (1983). Ele assinala três grandes fases para a comicidade na sociedade Ocidental: o cômico Medieval, o cômico Burguês e o cômico Pós-Moderno.

Na Idade Média, o riso provocado pelo bobo da corte tem a função de parodiar as relações de poder. O papel do bobo não passa de uma tecnologia muito bem elaborada para ressignificar as críticas ao sistema, as relações de poder. No momento em que se

transforma a insatisfação, a crítica ao rei em uma piada ultrajante e alegre, essa contestação perde sua seriedade. O humor do bobo da corte não se reduz à ritualização, à transgressão sobre a prática do rei, conforme nos fala Minois.

O riso do bobo tem ainda na Idade Média, outra função: ritualizar a oposição, representando-a. Verdadeiro anti-rei, soberano invertido, o bobo assume simbolicamente a subversão, a revolta, a desagregação, a transgressão. É um parapeito que indica ao rei os limites do seu poder. O riso razoável do louco é um obstáculo ao desvio despótico. Não é apenas uma coincidência que a função do bobo do rei tenha desaparecido na França na aurora do absolutismo, no início do reino de Luis XIV: o monarca que pode, sem rir, comparar-se ao sol é muito sério para ser sensato. (MINOIS, 2003:232)

O humor do bobo serve bem mais para filtrar, através da ironia, elementos que poderiam ser letais ao sistema. Ao transformá-los em piadas, são banalizados. Antes a gargalhada da plebe que a revolta de um povo. O bobo da corte acaba servindo bem mais como um potencializador do poder do rei, que um anti-rei. Afinal, um sistema não se sustenta apenas na base do terror.

Na *Sociedade Disciplinar* (FOUCAULT, 1987) da Era Burguesa, o riso torna-se privado, também disciplinado e aleatório (LIPOVETSKY, 1983). É o riso abafado e dissimulado dos salões da Belle Époque⁵, expurgado dos elementos alegres e das grosserias ultrajantes do riso Medieval. Neste momento, o riso, além de disciplinado, é disciplinador. Vigia e pune os indivíduos.

Devemos entender o desenvolvimento dessas formas modernas do riso, que são o humor, a ironia, o sarcasmo, como um tipo de controle tênue e infinitesimal exercido sobre as manifestações do corpo, análogo por esse lado ao adestramento disciplinar analisado por Foucault (LIPOVETSKY, 1993:130).

É da função disciplinadora (dos gestos, dos movimentos, da fala, da moda, do caráter, da língua) que nos fala Henri Bergson. Bergson em *O Riso: Ensaio sobre a Significação da Comicidade*.

Apesar de a filosofia pretender a universalidade do riso e da comicidade, não se pode entendê-los como fenômenos a-históricos ou a-temporais, como já havíamos notado. A manifestação, o papel, o sentido do riso e do fazer rir só podem ser compreendidos se interpretados dentro do contexto em que acontecem. Quando Bergson, imerso na própria conjuntura histórico-social da Modernidade, busca compreender a significação e a função do riso e do risível no tecido social da sociedade europeia do final do séc. XIX, encontra como resposta: o riso é uma **sanção** e o risível é um **desvio**. Naturalmente. Bergson

⁵ A Belle Époque (bela época em francês) foi um período de cultura cosmopolita na história da Europa que começou no final do século XIX (1871) e durou até a eclosão da Primeira Guerra Mundial em 1914. A expressão também designa o clima intelectual e artístico do período em questão. Foi uma época marcada por profundas transformações culturais que se traduziram em novos modos de pensar e viver o cotidiano.

observou o riso na tessitura da sociedade disciplinadora e, nela, a comicidade possui uma única e importante função útil: restabelecer, normatizar a ordem do indivíduo e da sociedade, adestrá-los, reprimir as excentricidades, os desvios da vontade e do caráter, as pequenas inaptações à vida social e ao sistema, os sintomas e gestos preocupantes para a manutenção desta nova ordem sem ser uma intervenção propriamente material. O riso gera uma espécie de repressão causada pelo medo: o medo do ridículo.

Toda rigidez do caráter, do espírito e mesmo do corpo será então suspeita para a sociedade, por ser o possível sinal de uma atividade que se isola, que tende a afastar-se do centro comum em torno do qual a sociedade gravita, de uma excentricidade enfim. E no entanto a sociedade não pode intervir nisso por meio de alguma repressão material, pois ela não está sendo materialmente afetada. Ela está em presença de algo que a preocupa, mas somente como sintoma – apenas uma ameaça, no máximo um gesto. Será portanto com um gesto que ela responderá. O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de gesto social. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer. (BERGSON, 1900:15).

Destarte, o sentido que o riso adquiriu no corpo social da sociedade moderna transcendeu, mais uma vez, a alçada da estética, da pura sensibilidade, posto que constituiu com vantagem e notável eficácia sobre as outras formas estéticas, um nexos geral entre vida, sociedade e arte dotado de inegável objetivo útil: a repressão das excentricidades, a sanção dos desvios, (BERGSON, 1900). Em suma, a manutenção de um estatuto.

Para Sanchez-Vasquez, existem diferentes possibilidades de fazer esta crítica através do riso. O que resulta nas distintas categorias de comicidade que variam de acordo com a relação estabelecida entre aquele que ri (sujeito censor) e aquilo do que se ri (objeto censurado).

Na sociedade pós-industrial, sociedade *pós-orgia* como denomina Baudrillard (1990), quando já experimentamos de tudo, o Capitalismo, o Socialismo, a revolução, a própria revolução sexual e não há mais nada a ser experimentado, resta-nos apenas o vazio. Nesta sociedade esvaziada, porém sobressaturada de signos carentes de sentido, o bobo da corte, aquele sujeito histriônico que através de seu humor sagaz sustentava um sistema, está morto. Não tem mais utilidade.

O riso censor da Modernidade também não é mais o dominante na sociedade de consumo que, quando se depara com algum tipo de risco ou ameaça (pelo potencial crítico e transgressor do humor), trata rapidamente de converter o perigo em mercadoria barata⁶

⁶ “As vozes discordantes ou dissidentes não são abafadas pela censura ou pelos editores que não ousam publicá-las, elas são abafadas pela comercialização geral. A subversão entra na miscelânea do que se faz, do que se propaga. Para fazer a publicidade de um livro, diz-se logo: “Eis um livro que revoluciona seu campo” –



(CASTORIADIS, 2002, 100-101). Foi o que aconteceu com a arte, com a contracultura, com o roquenrol, com a pornografia e, como não poderia deixar de ser, com o humor.

A pós-modernidade decretou mais que a capitalização barata do humor, condenou-o à liquefação e à pauperização completa. Atualmente, a tonalidade dominante do cômico não é mais sarcástica ou crítica. É lúdica. A despeito da pauperização do riso, nossa época não deixa de ser inchada de signos humorísticos. Pode-se observá-los na moda, na publicidade, nos meios de comunicação, no sexo. Apenas a pós-modernidade pode ser chamada humorística (LIPOVETSKY, 1983:127).

A exploração mercantil e patológica que a contemporaneidade faz do riso adquiriu contornos bastante interessantes na cultura de massas. O humor nos meios de comunicação revela que hoje o riso é, além de lúdico, perverso e narcísico.

Em *Contra a Câmera Escondida – Estruturas da Violência Soft*, Eugênio Trivinho critica um dos recursos de entretenimento da cultura de massas, a câmera escondida, que consiste na vexação de sujeitos aleatoriamente escolhidos nos espaços públicos, seguida da captação destas situações tidas como hilárias. As cenas são posteriormente divulgadas em programas populares, a fim de causar riso nos telespectadores. Após a barbárie política do fascismo, o capitalismo do séc. XX engendrou a barbárie da cultura (ADORNO, 1969). A câmera escondida é um dos seus potentes instrumentos nesta empreitada: qualquer um se torna uma vítima em potencial da chacota pública. A câmera escondida não discrimina, não faz distinção de classe, não dirige a um grupo específico sua violência simbólica. Qualquer um é passível de sua armadilha.

A deterioração da consciência da vítima, a delegação de autoridade e poder sobre si mesmo aos representantes dos meios de comunicação (apresentadores e atores que atuam nas emboscadas) e também, o que chama La Boétie, a servidão voluntária⁷ tornam os cidadãos comuns vulneráveis. Permitem-se vexar e humilhar, tornam-se objeto de riso com notável

mas diz-se também que as massas Panzani revolucionaram a cozinha. A palavra “revolucionário” – como as palavras “criação” ou “imaginação” - tornou-se um slogan publicitário, é o que se chamava, há alguns anos, de recuperação. A marginalidade passa a ser algo reivindicado e central, enquanto a subversão é uma curiosidade interessante que completa a harmonia do sistema. A sociedade contemporânea tem uma capacidade terrível de abafar toda verdade divergente, seja fazendo com que se cale, seja fazendo dela um fenômeno entre outros, comercializado como outros.” (CASTORIADIS, 2002:100-101)

4 Servir para amearhar bens: como se nada pudessem gerar que fosse deles, pois não podem dizer que se pertecem. In: Discurso da Servidão Voluntária. Etienne de La Boetie.



condescendência em prol de alguns instantes de glória televisiva. Tudo por 15 minutos de fama, como já profetizava Andy Warhol⁸.

E por que esse tipo violento de entretenimento, que feudaliza o espaço público, fere a cidadania causa riso em quem assiste?

De acordo com Trivinho, a insegurança social, o medo permanente sem objeto concreto, o déficit material, o desemprego, enfim, as agruras da contemporaneidade, as mazelas da sociedade urbana pós-industrial são sublimadas pelo riso. Ele serve como descarga de tensões. Ri-se do outro. O telespectador rompe, temporariamente, com a condição de igualdade com a vítima (não raras vezes inserida na mesma conjuntura sócio-econômica que o espectador), e passa a ser senhor dela. Ri-se, apesar da identidade com aquele que foi humilhado. A identificação e projeção inconsciente do telespectador não são com a vítima, mas com os atores e atrizes e a própria câmera, contribuindo mais ainda com a manutenção da barbárie cultural. Ri-se de alívio por não ter acontecido consigo mesmo. Mais que apenas rir, escarnece-se, desenha-se do outro.

Nessa perspectiva, como no caso da câmera escondida, as pulsões frustradas estouram na realidade em forma de riso escarnekedor, que não deixa de ser um protesto inconsciente e desorientado contra as condições que geram. (TRIVINHO, 1997)

Esse código narcisista se impôs porque corresponde aos novos valores, aos novos gostos, ao novo tipo de individualidade. A individualidade auto-centrada num tempo apático, acrítico, órfão de ideologias e incapaz de reconhecer sentidos maiores que o próprio *Eu*.

Se no período regido pela nobreza o riso era o mecanismo político que servia ao complexo de manutenção do poder, banalizando a crítica, atualmente a sociedade de consumo faz o mesmo, convertendo aquilo que é ameaçador em mercadoria.

5. CONSIDERAÇÕES

Kubrick foi um diretor contemporâneo. De acordo com a análise de sua obra, o cômico por ele proposto escapa às definições e ao papel do riso que observamos desde a Idade Média.

Ainda que lançado e financiado por grandes produtoras cinematográficas norte-americanas, não foi uma variante do bobo da corte Medieval, o qual, a serviço do rei, transgredia e aliviava, sublimava as tensões das relações de poder em um sistema. Kubrick não está a serviço nem da grande indústria cinematográfica, nem do Estado, nem da Igreja, nem do Consumo, nem de ninguém. Fez, tampouco, o riso disciplinador da Sociedade Moderna. Supomos que sua proposta não é, pelo constrangimento do riso, normalizar os sujeitos em

⁸ Andy Warhol, pintor e cineasta norte-americano, bem como uma figura maior do movimento de Pop Art, declarou *In the future everyone will be famous for fifteen minute*.



seus modos e suas ações, e nem mesmo depreciar e linchar a alteridade, enaltecer o *Eu* ou vender, como o riso pós-moderno dos programas de auditório e da publicidade propostos pro Lipovetsky e Trivinho. Em Kubrick, o riso é um mecanismo de denúncia e crítica à própria condição humana, ao fracasso das instituições e aos fenômenos da Modernidade: a família, os Estado (fascista, nazista), o exército, o casamento, a Igreja, a Guerra Fria, a Guerra do Vietnam... São estes seus objetos de riso. Enxergamos a natureza do homem, sua abjeção moral, suas instituições degradadas, as ambições vazias da modernidade, a bancarrota da família, do Estado, o nonsense das guerras e das relações humanas.

Quando rimos com Kubrick, rimos de nós mesmos. Se Kubrick provoca graça, é porque nos fez cúmplices de nossas próprias misérias. É um riso nervoso.

Para tanto, utilizou, **algumas vezes**, os esquemas, os recursos formais clássicos, tradicionais da comicidade, categorizados por Bergson (Bola de Neve, Comicidade de Caráter, Interferências, etc). Em tantas outras situações risíveis, essas categorias se mostraram insuficientes para explicar as circunstâncias cômicas.

A comicidade em Kubrick serviu, portanto, de elemento mediador dos nossos dilaceramentos morais e atuou como elemento enriquecedor da compreensão do ser humano na cultura do mundo contemporâneo.

Não pretendi aqui, enfim, encontrar categorias prontas nas quais enclausuraríamos o humor de Kubrick. Não se tratava de cercar o objeto de análise, mas revelá-lo e quem sabe até rir junto com ele.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Verena. O riso e o risível: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BAUDRILLARD, Jean. A Transparência do Mal: Ensaio Sobre os Fenômenos Extremos. Papirus, 2003.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação da comicidade / Henri Bergson; tradução Ivone Castilho Benedetti. 2^o Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CASTORIADIS, Cornelius. As encruzilhadas do labirinto: a ascensão da insignificância. Vol. IV. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 100-101.
- DUNCAN, Paul. Stanley Kubrick – A Filmografia Completa. Lisboa: Taschen, 2003.
- FALSETTO, Mario. Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis. Greenwood Publishing Group, 2001
- FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. 19^a Edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- KAGAN, Norman. The cinema of Stanley Kubrick, 1972.
- LABAKI, Amir. 2001: Uma Odisséia no Espaço. São Paulo: Publifolha, 2000.
- LIPOVETSKY, Gilles. A Era do Vazio. Lisboa: Relógio D'Água, 1983.
- MAST, Gerald. The Comic Mind: Comedy and The Movies. 2nd. Ed. Chicago : University of Chicago Press, 1979.
- MINOIS, Georges. A história do riso e do escárnio. Georges Minois; tradução Maria Elena



- O. Ortiz Assumpção – São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MORIN, Edgar. A alma do cinema (Capítulo IV de O cinema ou O Homem Imaginário)
In: A Experiência do Cinema: antologia/ Ismail Xavier organizador. – Rio de Janeiro:
Edições Graal: Embrafilmes, 1983.
- PENA, Fernando M. Gag: La comedia em el cine: 1895-1930. Buenos Aires : Biblos,
1991.
- PERDIGÃO, Paulo. “2001 – A Alvorada do novo homem”. In: *Filme Cultura*. Ano 2- n°
11 – Novembro 1968.
- SÁNCHEZ-VÁSQUEZ, Adolfo. Convite à Estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,
1999.
- TRIVINHO, Eugênio. Contra a câmera escondida: estruturas da violência soft. São Paulo:
E. Trivinho, 1997.
- TURNER, Graeme. Cinema como prática social/ Graeme Turner; tradução de Mauro
Silva. – São Paulo: Sumus, 1997.

Filmografia

- HARLAN, Jan. *Life in Pictures*. (2001) (Documentário sobre vida e obra de Kubrick).
Dr. Strangelove or: how I Learned to Stop Worrying about the Bomb (1964)
2001: a Space Odyssey (1968)
Clockwork Orange (1971)
Shining (1980)
Full Metal Jacket (1987)

Sites

- www.kubrickfilms.com
www.contracampo.com