

**Mais um hóspede no Overlook Hotel:
a participação criativa da câmera para expressar
o suspense em *O Iluminado*, de Stanley Kubrick**

*One more guest at Overlook Hotel:
the creative participation of the camera to express
the suspense in *The Shining*, by Stanley Kubrick*

Monique VILANTE¹

Resumo

O objetivo deste artigo é compreender o significado dos enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera para compor as principais sequências de suspense do filme *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick. Como parte de um conjunto que é construído para dar sentido à narrativa - a *mise en scène* – o papel criativo da câmera é fundamental para contar uma história. A intervenção desse dispositivo, não apenas como ferramenta transmissora, mas também como mediadora da experiência entre a ideia do diretor e o espectador, transforma a relação que ambos têm com o cinema. Como grande conhecedor das técnicas para construir imagens, serão realizadas reflexões acerca do estilo perfeccionista do diretor norte-americano e forma inventiva de compor o visual de suas obras.

Palavras-chave: Kubrick. *O Iluminado*. Narrativa. Imagem. Enquadramentos. Ângulo. Movimentos de câmera.

Abstract

This article aims to understand the meaning of the framing, angles and the camera movements composing the main suspense sequences in the movie *The Shining* (1980), by Stanley Kubrick. As part of setting built to provide meaning to the narrative – the *mise en scène* – the creative role of the camera is fundamental to the story telling. The intervention of this device, not just as a transmitting tool, but also as a mediator to the experience between the filmmaker's idea and the spectator, transforms the relation they both share with the cinema. As a great expert of the techniques to build the images, reflections will be conducted about the perfectionist style the North American director and the inventive way that compose the visual aspects of his works.

Key Words: Kubrick. *The Shining*. Narrative. Image. Framings. Angles. Camera movements.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba (PPGC-UFPB)
Integrante do Grupo de Estudos em Cinema e Audiovisual (Gecine). E-mail: monique_vilante@hotmail.com

Introdução

A eficácia de um discurso com a utilização da imagem é reconhecida por comunicar e transmitir mensagens. De acordo com Joly (2006), estamos vivendo em uma “civilização da imagem”. Nesse contexto, a imagem figura como ferramenta de reprodução da realidade, variando entre o registro documental e o entretenimento. A força que carrega em si já diz muito sobre sua função.

O cinema é objeto audiovisual que dispõe de diferentes tipos de elementos que, somados, compõem a narrativa fílmica. A imagem, como elemento fundamental da linguagem cinematográfica, é capaz de provocar diferentes leituras acerca da representação da realidade por meio da aparelhagem técnica. Martin (2002) relata sobre a ambiguidade da imagem quanto ao sentido, atestando seu caráter de polivalência eloquente. Dessa maneira, é interessante refletir sobre a construção da imagem como matéria-prima do cinema.

A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. (MARTIN, 2002, p. 21).

Alfred Hitchcock, o “mestre do suspense”, dizia sempre que o cinema é uma arte estritamente visual (1983). Pensar a narrativa por meio de imagens é base para qualquer produção, pois é através disso que uma película ganha maior valor simbólico e significativo.

O cinema sempre se preocupou com a materialização das experiências mais diversas nas telas, sobretudo criando representações marcantes para a história da indústria. A reprodução de uma ideia, bem mais emocional do que real, influencia o público visualmente. Tudo o que compõe o campo e o fora de campo mexe com a cognição do receptor. O movimento de câmera, por exemplo, pode interferir na percepção que o espectador tem da trama, atrelado ao desempenho dos atores em cena. Leone (2005, p. 42) explica que “não se deve esquecer que a construção de uma narrativa cinematográfica possibilita uma gama muito larga de figuras

expressivas”. A composição do quadro mostra o poder da *mise en scène*, da qual fazem parte o cenário, o figurino, iluminação e os atores em cena.

A linguagem cinematográfica (relação entre palavras e imagem, papel da voz, dos sons etc.) precisou evoluir para atingir certos níveis de produção, a fim de tratar de questões da sociedade de forma artística. “A sétima arte está estreitamente relacionada ao desejo, à brecha entre o real e o imaginário” (DROGUETT, 2004, p. 17). Para dialogar com o sujeito social, sempre ávido por consumir as mais variadas produções, a narrativa vai tratar de como o cinema conta uma história.

O idealizador (BETTON, 1987, p. 1), oferece “uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo”. É o reconhecimento das possibilidades expressivas do cinema. Buscando uma construção de sua identidade,

O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quantos as outras linguagens (literatura, teatro, etc), bastante elaborada e específica. (BETTON, 1987, p. 1).

O conteúdo de um filme e sua mensagem está profundamente relacionado à forma cinematográfica empregada pelo autor (enquadramentos, ângulos, movimentos de câmera, montagem, etc.). E o resultado dramático de um filme, no que diz respeito à imagem captada e projetada, é de elaboração e realização do diretor de fotografia. Este profissional tem como tarefa entender o que o diretor quer transmitir em imagens para melhor compreensão por parte do espectador. Precisa dominar diversos elementos plásticos e visuais, como a composição do quadro, o movimento, a perspectiva, a luz, as cores, o contraste, a textura e as formas. Com o domínio e controle deste universo, o diretor de fotografia consegue criar um clima dramático pretendido para cada cena, transformando ambientes, arquitetando “atmosferas” e manipulando a emoção da plateia. É ele o idealizador artístico do filme, através da perfeita execução técnica.

A fotografia de cinema cria a representação de algo bem mais emocional do que real. Influencia o público visualmente. Uma das sensações retratadas é o suspense. Ele está presente não só em situações de risco, perigo (como geralmente é mostrado nos filmes

classificados como deste gênero), como em momentos sutis do dia a dia, provocados por qualquer coisa que gere expectativa.

A expressividade de narrativas que utilizam do artifício suspense para contar uma história garante a atenção de seu espectador. Para isso, o cinema conta com recursos técnicos que fortalecem a sensação de tensão e emoção, graças ao seu aspecto polifônico (imagem, som, texto, ruído, música). A fotografia, como item essencial, exerce função criativa sem precedentes para execução de trama com tal proposta. A busca pela excelência estética é de imensa colaboração para construção da imagem fílmica.

A consistência alcançada, através dos mais diversos experimentos, graças tanto às mentes revolucionárias quanto aos aparatos tecnológicos, e o tratamento da imagem proporcionaram ao cinema status de arte. Por tal razão, este estudo focará na reflexão de como os suportes materiais possibilitam o desvelamento da estrutura lógica da narrativa e as consequentes sensações transmitidas ao espectador, através de enquadramentos, ângulos e movimentos de câmera do filme de Stanley Kubrick, *O Iluminado* (1980), a obra de terror psicológico que em 2015 completou 35 anos de seu lançamento. O suspense, como sentimento que envolve grande parte da história, foi construído com maestria pelo diretor e também produtor em cenas inesquecíveis, tornando-se um clássico do gênero.

Numa ótica de *mise em scène*, será levado em conta um conceito que inclui o movimento de câmera como elemento estilístico. Uma abertura mais ampla para a compreensão será utilizada para esta observação, posto que a imagem e sua delimitação pelo quadro é o que interessa aqui. Como parte da sequência, os planos serão analisados em conjunto, pois colaboram para contar os principais momentos de expectativa, levando em consideração o estilo do diretor.

O Suspense e Kubrick

O suspense fílmico é uma figura de estilo da narrativa utilizada principalmente para assegurar o interesse do público durante a experiência, que para Wied (1994) seria o estado de incerteza e atraso que o deixa ansioso a espera do resultado de uma situação. O suspense não é por norma um arcabouço que define todo um filme, mas antes uma condição episódica que se repete no decorrer de uma história. Há uma estrutura de suspense na qual o espectador sabe concretamente o que está se passando antes do personagem. Isto configura a composição mais

utilizada por Hitchcock, para quem o ideal de uma situação de suspense é aquela em que o público sabe mais que o personagem. Como exemplificou em entrevista a Truffaut (1983), uma bomba, que se encontra por baixo da mesa de um grupo de pessoas que estão a jantar, o espectador sabe que a bomba vai explodir, mas os personagens não fazem ideia.

Numa segunda categoria, de fluxo intermédio, podemos colocar o pormenor de curiosidade, na qual o mistério é a sua forma principal, afirma Wied (1994). É dada ao espectador a informação sobre um evento já sucedido, mas nada sobre “como” terá ocorrido essa situação. Dessa forma, o espectador é colocado em estado de atenção, que será controlado ao nível do suspense através das pistas que vão sendo fornecidas meticulosamente no tempo. É interessante notar as variações de tensão, mostrada pouco a pouco através de imagens bem pensadas.

Um realizador capaz de trabalhar tal ingrediente com maestria é Stanley Kubrick. Sua linguagem e estética cinematográfica são de grande contribuição à sétima arte. A experiência no ramo da fotografia, em seu primeiro emprego profissional, levou-o ao uso inovador de lentes e à decupagem de planos longos e virtuosos, que naturalmente integram os momentos mais simbólicos do cinema. Segundo Ciment (2013), o desejo de se tornar cineasta, levado pela grande curiosidade e seu gosto eclético, influenciariam mais tarde em suas produções. Ao ler livros do cineasta soviético Eisenstein, Kubrick acrescenta sobre composição:

O maior feito de Eisenstein é a beleza da composição de seus planos e de sua montagem. Mas quando se trata de conteúdo, seus filmes são tolos, seus atores, estáticos e declamatórios. Às vezes acho que a direção de atores em Eisenstein vem de seu desejo de manter os atores o maior tempo possível dentro do enquadramento que ele fez; eles se moviam bem devagar, como se estivessem debaixo d'água. Na verdade, quem se interessa seriamente pelas diferenças entre técnicas cinematográficas deveria estudar Eisenstein e Chaplin. Em Eisenstein tudo é forma, em Chaplin só há conteúdo e nada de forma. (CIMENT, 2013, p. 30).

A dedicação aos pormenores, as composições ousadas e a *mise en scène* impecável atestam a genialidade de um diretor que realizou obras dos mais diferentes gêneros.

O esmero na composição revelou um visual apurado, de grande perfeccionismo e sagacidade mental. A simetria fotográfica é algo impressionante em suas películas. Bordwell (2008) diz que as técnicas estridentes e filmes excessivamente dirigidos fizeram de Kubrick um alvo da crítica americana nos anos 1960.

O cinema do “Poeta Visual”²

O diretor norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999) é reconhecido por sua obra cinematográfica como um todo, mas principalmente pela forma como suas imagens foram concebidas. Inata habilidade e sabedoria ao compor o visual de seus filmes, seu objetivo sempre foi, acima de tudo, contar histórias e envolver o espectador através do que estava sendo visto na tela. Os fragmentos de realidade que compõem a narrativa são mostrados a partir de escolhas do realizador, mas sempre pensando na experiência do receptor. Os instrumentos utilizados para desempenhar tal finalidade adquiriram outro modo de tratar a imagem, bem diferente dos primeiros tempos do cinema. E Kubrick soube utilizar muito bem todos os recursos para concretizar seus ideais de uma comunicação não-verbal. O diretor Martin Scorsese, a respeito de Kubrick, afirma: “Há em seus filmes trechos, imagens e espaços carregados de emoção que têm uma potência inexplicável, uma força magnética que nos aspira lenta e misteriosamente.”³

O interesse por imagens começou na infância. Como descreve Ciment (2013), o garoto ganhou a primeira câmera fotográfica aos 13 anos – uma Graflex. Mais tarde, como apreciador de xadrez e jazz, logo viu no novo hobby uma forma de se expressar. Foi fotógrafo oficial de sua escola até que, numa manhã de abril de 1945, ele fotografa um vendedor de jornais, bastante tristonho, diante da manchete que anunciava a morte do presidente Franklin D. Roosevelt. Kubrick vende esta imagem à revista *Look* por 25 dólares. Após esse episódio, passa a trabalhar no departamento de fotografia da publicação, fazendo uma série de reportagens durante quatro anos. Esses três passatempos, que marcaram a vida do jovem Stanley, foram definidores para a sua nova paixão: o cinema. Segundo Ciment:

Do xadrez (...) vem o rigor matemático dos enredos, uma visão da vida como um trajeto a ser percorrido evitando o erro fatal, o gosto pela especulação abstrata. A fotografia, claro, deu-lhe o senso do enquadramento, o interesse pela plástica, evidente em todos os seus filmes, cuja imagem ele sempre controla juntamente com seu diretor de fotografia, e não hesita em filmar ele próprio algumas seqüências com a câmera na mão. O jazz, por fim, foi uma escola ideal para o gosto pelo ritmo, a prática da montagem e a arte, que toca

² Paul Ducan, em **Stanley Kubrick – A filmografia completa** (2013)

³ Prefácio do livro *Conversas com Kubrick*, de Michel Ciment (2013)

todos os espectadores de seus filmes, de escolher trechos de músicas adequados a acompanhar determinada sequência. (CIMENT, 2013, p. 29).

Alimentou este prazer vendo milhares de filmes, lendo livros de teoria do cinema, ouvindo músicas. Em meio a isso, fez um fotoensaio intitulado *O Pugilista*, no qual retratava a vida do peso-médio Walter Cartier entre dois combates. Quando decidiu se tornar cineasta, em 1950, Kubrick sabia de uma coisa: queria ter domínio de seus filmes: realizar, fotografar, montar. O início foi com o filme independente *Day of the Fighting*, que segue a estrutura do fotoensaio. De acordo com Ducan (2013, p. 23), “*Day of the Fighting* é extraordinariamente bem conseguido para um primeiro filme. Com fotografia e um enquadramento soberbos, há traços estilísticos que demonstram, retrospectivamente, que Kubrick se fizera um realizador completo.”

Assim, finalizou sua temporada na revista *Look* e passou a se dedicar exclusivamente a realização de seus filmes. Apesar de ser claro o seu talento para este ofício, Kubrick encontrou dificuldades para vender suas ideias. Durante as produções, foi desenvolvendo técnicas para melhor atender aos seus anseios de linguagem. Gostava de averiguar sempre as locações, pensando previamente nos ângulos e na melhor maneira de iluminar os espaços. E os problemas de custo limitavam a mente criativa do diretor, disposto a tudo para atingir à perfeição das imagens.

Ainda de acordo com Ducan (2013), ao longo de cinco décadas, Stanley Kubrick realizou quatro filmes de guerra, dois policiais, dois de ficção científica, dois épicos históricos, um de terror e dois sobre relações sexuais. Sentia-se confortável em tratar de questões que partiam dos conflitos das personagens com o mundo. Kubrick questionou a dualidade e as contradições que existem em todos nós. Mas foi muito recriminado por abordar estes temas de maneira subjetiva, por meio de imagens tão impactantes. “Creio que Kubrick foi um poeta visual cuja obra não foi devidamente apreciada na altura em que foi lançada porque muitos críticos de cinema não a viam como forma de arte visual.” (2013, p. 13)

Hoje suas produções são ovacionadas como grandes obras-primas do cinema. Orquestrada com requinte, em cada peça de sua filmografia pode-se perceber a capacidade intelectual de Kubrick de trabalhar uma narrativa cinematográfica. A preocupação em fascinar o público tinha a ver, além da evidência artística, também com a intenção de provocar o psicológico. Ele sabia como causar diversas sensações e ir entrar na mente do espectador. Uma forte característica foi o intenso uso da perspectiva em ponto de fuga, como em uma

pintura renascentista. A simetria do enquadramento é bastante eficaz para acontecer a participação mental de quem está vendo a cena. Sabia onde cada técnica atenderia com melhor resultado em cada plano, pois nada era posto em vão no set de filmagens.

Um de seus filmes que reúne todas essas características, atrelada à intensa carga de drama psicológico, é *O Iluminado* (1980), baseado no *best-seller* do escritor norte-americano, Stephen King.

O Iluminado: um filme de fenômenos sobrenaturais ou filme de conflitos parapsicológicos?

Em 2015 completou-se 35 anos da estreia de *O Iluminado* nos cinemas. Era maio de 1980 e o grande êxito das bilheterias aconteceu graças ao investimento em publicidade, já que a Warner Brothers queria recuperar o orçamento de cerca de 15 milhões de dólares investidos na produção do longa-metragem. Apesar das críticas negativas, rendeu ao estúdio 30,9 milhões de dólares.

Para a concepção do filme, tudo começou quando um produtor da Warner Bros., John Calley, enviou à Kubrick o manuscrito do livro. Em entrevista a Michel Ciment (2013), o diretor conta que se interessou mais pela história em si do que pelos fenômenos, apesar de se interessar por este assunto. O enredo, inicialmente, parece simples: o escritor Jack Torrance, interpretado por Jack Nicholson, aceita um emprego de zelador no Hotel Overlook durante cinco meses, também no período de inverno rigoroso. Localizado em local isolado no Colorado (EUA), parece o ambiente ideal para a criação de seu livro. Para não ficar sozinho, ele leva a família junto: a esposa Wendy (Shelley Duvall) e o filho de seis anos, Danny (Danny Lloyd), que tem constantes percepções extrassensoriais e é o “iluminado”. Kubrick não quis ler o argumento de King, já que na literatura o mais natural é que as personagens sejam o componente mais enfatizado. Junto com a romancista norte-americana Diane Johnson, concentrou suas ideias para focar nas relações conturbadas da família Torrance.

Para Kubrick, a história tinha um ingrediente bastante interessante para gerar uma dúvida no espectador sobre se os acontecimentos tinham a ver com fenômenos sobrenaturais ou se tudo não era fruto da imaginação dos protagonistas, causado pela situação de isolamento e claustrofobia, uma vez que seriam motivos suficientes para explicar a conduta das personagens. O realizador cita algo bem interessante sobre os dois lados dessa assimilação,

em que foi encontrada uma forma de ironia ou falsa pista na oposição entre o psicológico e o sobrenatural. (2013)

Durante um ano exaustivo de filmagens (entre maio de 1978 e abril de 1979), a equipe cuidou de todos os detalhes para que as cenas ocorressem como Kubrick as idealizou. As cenas do interior do hotel, do labirinto e da fachada foram gravadas no Elstree Studios, na Inglaterra, e as tomadas externas no hotel Timberline Lodge, no Mount Hood, Oregon (EUA). Um item essencial para a produção foi a *Steadicam*, inventada e operada por Garrett Brown que, numa versão melhorada, poderia ser colocada mais próxima ao chão e perto das paredes, fazendo posições que jamais seria possível com outro equipamento. Amarrando-a com um cinto, pode segurá-la com uma das mãos sem sentir o seu peso. Ducan (2013) afirma que “os cenários foram construídos ligados entre si, para que Brown pudesse filmar continuamente pelo hotel.”

A importância deste aparato possibilitou tratar algumas sequências com esmero, sem as quais talvez não tivessem a mesma beleza e poder de imersão se filmadas com outro aparelho. A suavidade com que a *Steadicam* permite os movimentos dá ao espectador a impressão de estar caminhando junto da personagem. Para passear pelos cômodos do imenso hotel, a continuidade das ações ganhou naturalidade. Kubrick sobre a *Steadicam*:

O Steadicam permite fazer movimentos de câmera sem guias, trilhos, em particular em cômodos pequenos demais para caber esses dispositivos. Ele permite também subir e descer uma escada com uma câmera sonora, a Arriflex B. L., que utilizamos nesse filme. Não usamos a Steadicam nos cômodos maiores, mas sem ele teria sido impossível filmar a perseguição do labirinto, por exemplo. (...). Impossível fazer passar naquele labirinto uma câmera que não tivesse na mão, e nesse caso ela seria caótica e não teria permitido aqueles movimentos maravilhosos. A câmera precisa ter uma habilidade bem grande. (...). Controla o enquadramento em uma tela de televisão que faz parte do conjunto, e regula todos os ângulos em todos os eixos, as panorâmicas, os movimentos de baixo pra cima, de cima pra baixo, mantém a linha do horizonte, tudo isso com uma das mãos!”(CIMENT, 2013, p. 154).

Além de todas as possibilidades de conceitos de planos oferecidas pela Steadicam, a inventividade de Kubrick para dar vida às cenas é sem limites. A premissa de que a imagem é a matéria-prima do filme era clara para ele, que esgotava todas as possibilidades de aproveitamento do aparelho técnico. A dupla exigência, do balé impecável entre câmeras e atores, fez o diretor ser conhecido por sua obsessão pelo resultado impecável. Shelley Duvall

afirma que a cena da escada, em que Jack persegue Wendy, demorou três semanas para ser feita. Já a cena clássica, em que Jack golpeia a porta do banheiro com um machado, 60 portas foram destruídas. De acordo com Ciment (2013, p. 305), Jack Nicholson, a respeito de Kubrick no set: “Ele era muito rígido com seus técnicos (...). Tinha também muita consciência do preço de cada coisa, cuidava das despesas e tentava obter o máximo de tudo. (...). Era um cara formidável.”

A libertação da câmera e suas possibilidades de criação

Martin (1990) define as características gerais da imagem e a câmera enquanto agente ativo, que registra a realidade material e cria uma realidade fílmica, sendo um importante passo para a história da técnica cinematográfica, segundo Alexandre Astruc. Foi a partir do deslocamento da câmera que foi possível pensar em montagem enquanto fundamento da arte cinematográfica. O movimento de câmera possibilitou a imitação do olhar humano, antes fixo no quadro com a utilização da câmera fixa, no primeiro cinema. Assim, os pontos de vista se tornam mais subjetivos, enriquecendo a narrativa. A filmadora passa da função de apenas testemunhar para se tornar atuante.

Vale ressaltar que a busca por esse efeito subjetivo precisa ter um propósito, justificado por uma razão dramática e estética precisas. O resultado dessa metamorfose resulta em imagens cheias de significado. Como aponta Morin (1997), sobre um diferente olhar sobre os objetos em cena como tomados por uma presença subjetiva, uma alma, pois o cinema se apodera das “coisas quotidianamente desprezadas para uma nova vida” (p.86). O tempo e o espaço na narrativa são profundamente afetados por todas as inovações tecnológicas, mexendo com questões do imaginário. A imagem será a representação de um acontecimento e a nossa percepção da realidade acontece por conta do acontecimento narrado, em tempo e espaço diegéticos. A interpretação que fazemos da imagem depende de diversos fatores, como explica Aumont (1995):

Se a imagem contém um sentido, este tem que ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. Todos sabem, por experiência direta, que as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade, sobretudo se foram produzidas em um

contexto afastado do nosso [no espaço ou no tempo, as imagens do passado costumam exigir mais interpretação] (AUMONT, 1995, p. 250).

Para a construção da narrativa cinematográfica, o conjunto de fotogramas, o plano, permite muitas possibilidades dramáticas. A opção de plano é determinada pela distância entre a câmera e o objeto e pela duração da cena. De acordo com Leone (2005), classificam-se em: Plano Geral, quando abrange o máximo de espaço e o mínimo da personagem; Plano Médio apresenta um recorte como no ponto de vista teatral; Plano Americano valoriza o cenário e a personagem, cortando este último na altura dos joelhos; Plano Próximo, uma câmera que recorta da cintura pra cima, dando pouca ênfase ao espaço e a personagem; Primeiro Plano ou Close-up, que visa mostrar a intensidade da personagem por meio da expressão de seu rosto; e Plano Detalhe, quando é mostrada apenas uma pequena parte do todo.

Existem fatores que criam e condicionam a expressividade da imagem. São eles: os enquadramentos, os ângulos e os movimentos de câmera.

À definição de cada um, segundo Martin (1990):

- a) **Enquadramento:** Trata-se de como o realizador arranja o fragmento de realidade e o apresenta à objetiva, pois é assim que aparecerá na tela. “A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho do criador de cinema; o segundo ponto, a organização do conteúdo do enquadramento.” (p. 35). Funções: pode deixar elementos da ação fora do enquadramento; mostrar apenas um detalhe significativo; compor de maneira arbitrária o conteúdo do enquadramento.
- b) **Ângulos de filmagem:** Podem adquirir significação psicológica precisa, quando não são justificados por uma situação ligada à ação. São eles: *plongée* (de baixo para cima), dá a impressão de esmagar o indivíduo, ideia de rebaixamento; *contra-plongée* (o tema é visto de baixo para cima) provoca uma sensação de superioridade, exaltação.
- c) **Movimentos de Câmera:** Cada movimento possui um ponto de vista peculiar para uma expressão fílmica e tem funções específicas, tais como: acompanhamento de um personagem ou de um objeto em movimento; criação da ilusão do movimento de um objeto estático; descrição de um espaço ou de uma ação que tem um conteúdo

material ou dramático único; definição de relações espaciais entre dois elementos da ação; realce dramático de um personagem ou de um objeto que vão desempenhar um papel importante na sequência da ação; expressão subjetiva do ponto de vista de um personagem em movimento; expressão da tensão mental de um personagem. As funções possuem caráter descritivo, dramático ou rítmico. Podem-se distinguir três movimentos de câmera, são eles: *travelling*, na qual a câmera se desloca acompanhando as personagens em sua movimentação; panorâmica, quando a câmera se movimenta em seu próprio eixo; e trajetória.

A criação da imagem para compor as principais sequências de suspense de *O Iluminado*

Para a seleção das sequências a serem analisadas, um recorte foi sugerido visando pontos altos de clímax na narrativa, classificando-as como as mais marcantes e inesquecíveis do filme. A captura dos trechos acompanha o movimento da própria sequência, sem seguir um padrão plano a plano. É claro que muitas delas precisaram ficar de fora desta investigação e todas fazem sentido para contar a história. Há muitas possibilidades de pesquisa na obra de Kubrick e este é uma parte do estudo que está sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação da UFPB, que envolve a análise da atuação fotográfica para contar o suspense e seus efeitos dramáticos na narrativa de Kubrick. Em *O Iluminado*, Kubrick utiliza muitas fusões e movimentos de câmera para as cenas realistas. Já nas cenas do âmbito do imaginário, optou por planos fixos e cortes secos (CIMENT, 2013, p. 155)

O trecho de abertura do filme é de grande valor para a narrativa. Mostra o trajeto de Jack rumo ao Overlook Hotel para a entrevista de emprego. De uma visão aérea, começamos vendo a paisagem rica de montanhas. Num *travelling* para frente, localizamos o Fusca de nosso protagonista pela estrada tortuosa. Para realizar a sequência, Kubrick enviou uma equipe de helicóptero para fazer as imagens. O espectador acompanha o veículo por cerca de XX minutos, até finalmente a vista da fachada do hotel.



Figura 1: Jack rumo ao Overlook Hotel

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

A composição musical é parte determinante nesta sequência. Wendy Carlos adaptou para *O Iluminado* um trecho da Sinfonia fantástica, de Berlioz. Enquanto os créditos sobem, o som de suspense atesta o que virá pela frente. Depois de um longo percurso, o Overlook aparece solitário no meio da montanha. É como se ficasse claro que é um caminho sem volta. Um visual natural tão bonito não aparenta mostrar qualquer tipo de ameaça, mas Kubrick soube enriquecer a sensação de terror ao trabalhar o tempo todo com um realismo sem medida.

Na sequência seguinte, está o pequeno Danny Torrance, ainda no apartamento onde mora com os pais, tendo visões com a tragédia que marca a história do Overlook Hotel. Conversa com seu amigo imaginário, Tony, “o menino que mora em sua boca”. Em plano médio, o garoto é visto de costas e seu rosto no reflexo do espelho, como quem sugerisse os dois lados de sua personalidade (durante o filme, Kubrick utiliza o espelho como objeto que revela os essa característica). Em um leve zoom que fecha no rosto de Danny, sua expressão

muda rapidamente e a visão do elevador do hotel e uma enxurrada de sangue logo aparece no plano seguinte. Em meio a isso, a figura das irmãs gêmeas, mortas pelo pai enquanto zelador no ano de 1970, aparece para Danny.



Figura 2: Danny tem visões com o Overlook Hotel

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

Uma das sequências inesquecíveis de Danny é a de seu passeio pelos corredores do hotel. O aproveitamento do espaço foi majestosamente aproveitado por Kubrick. Com o auxílio da *Steadicam*, acompanha-se o garoto a cada momento do trajeto e a cada curva, sempre se espera algo. Em uma cena anterior, Danny também passeia pelo Overlook e nada acontece. Desta vez, ao virar um corredor, ele reencontra as gêmeas (em sua chegada ao hotel, elas aparecem para Danny na sala de jogo e Kubrick faz questão de não criar atmosferas fantasmagóricas para produzir as tomadas de suspense).

O olhar do espectador é levado pelo triciclo do pequeno até o momento de horror: o trecho a seguir é perturbador, com repetições do plano em que as gêmeas aparecem assassinadas no corredor. Com Danny paralisado, a impressão de que as meninas estão se aproximando dele é feita com dois tipos de planos: plano geral e plano médio, sendo a primeira cena mais em perspectiva. Um close mostra Danny colocando as mãos nos olhos para não ter mais aquela visão. Ao retirá-las, mostra-se o corredor vazio, em ponto de fuga. A sua expressão transmite muito medo e tal situação é reforçada quando, no último plano, a câmera está posicionada na altura do menino. Vê-se que Danny está sozinho diante daquele cenário aterrorizante.





Figura 3: Danny encontra as gêmeas pelos corredores do Overlook Hotel

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

Sob as recomendações de Hallorann - cozinheiro do Overlook e também “iluminado” – de que não entrasse nunca no quarto 237, Danny é levado pela curiosidade e quebra a promessa. Aparece para sua mãe, Wendy, com um machucado no pescoço, fazendo-a acreditar de há uma quarta pessoa no hotel. Pede que Jack, já em estado de muita desorientação mental, para verificar o local. Em cenas anteriores, a câmera leva o público apenas à porta, provocando um estado de alerta (caso o menino queira entrar) ou uma vontade de bisbilhotar e descobrir o mistério. Ao se dirigir ao quarto, Jack encontra a chave presa à fechadura e a porta aberta. No plano seguinte, Danny aparece em plano médio, em uma síncope nervosa, e logo as dependências do 237 é mostrada, numa panorâmica como ponto de vista de Jack.

O ambiente foge dos clichês: é bonito, colorido e com iluminação agradável. Deste movimento, inicia-se um *travelling* para frente, rumo ao banheiro. A porta se abre e no centro da cena, Jack vê uma mulher nua na banheira. O envolvimento com a situação é logo percebido pelo olhar cobiçador dele, levando-o em direção a ela. Ao se beijarem, ele percebe que a moça é uma assombração. Há, novamente, intervenções da imagem de Danny,

explicando que o menino está vendo esta cena em sua mente. Jack sai de costas e a câmera o acompanha, como se ele estivesse sendo visto pelos olhos da mulher morta.





Figura 5: A revelação do quarto 237

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

A cada passagem de tempo (que Kubrick utilizou a menção escrita para demarcar bem o tempo), parece que a situação fica mais aterrorizante. Há uma fusão das questões sobrenaturais, que talvez façam parte do hotel, e a loucura de Jack. Um exemplo é a sequência a seguir, em que Wendy já se encontra em total pânico (a ponto de andar com um bastão de baseball), procura o marido pelo salão principal. Aqui foi utilizada, mais uma vez, a *Steadicam*, sem a qual não seria possível dar o realismo almejado. Wendy vai até a máquina de escrever de Jack e percebe que durante todo o tempo em que ele esteve trabalhando em seu

livro, escreveu milhares de páginas com apenas uma frase: *All work and no play makes me a dull boy* (Muito trabalho e pouco divertimento torna de Jack um garoto deprimido).

Ao se dar conta da inquietação mental de Jack, Wendy começa a chorar desesperadamente. O *contra-plongèe* a aproxima da revelação e um ângulo *plongèe* mostra seu espanto pelos escritos repetidos do esposo. Observa-se, num plano aberto, Jack chegar por trás da mesa e surpreender a mulher espionando seus papéis. A Steadicam se encarrega, a partir de agora, mostrar o balé dos atores nesta cena, em que Wendy foge devagar de Jack e este, a passos lentos, esbraveja toda sua raiva. O trecho em que ambos estão na escada foi precisamente coreografado e repetido diversas vezes por Kubrick.





Figura 6: Wendy comprova que Jack está psicologicamente perturbado

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

A próxima sequência analisada é a mais marcante do filme. Após golpear o marido com o bastão de baseball, Wendy o carrega desmaiado até a despensa e o tranca no local. Sentindo-se segura, pois não vê uma forma de Jack sair dali, resolve voltar para o quarto e dormir. A imagem mostra o momento que Danny acorda, pega o facão sobre o criado-mudo,

se movimenta até a cômoda, pega o batom, e vai até a porta. Ele escreve “redrum” (*murder*), palavra em inglês que significa assassino. Ao repetir a palavra ao contrário, a mãe acorda e, num zoom, o foco fica no rosto de Wendy e mostra seu desespero ao ver, através do espelho, a palavra “assassino”.

É nesse momento que Jack reaparece com um machado, disposto a cumprir a promessa feita ao fantasma Sr. Grady (o pai das meninas gêmeas): matar sua família. Muitas ações acontecem ao mesmo tempo e vemos uma diversidade de movimentos de câmera e enquadramentos, bem aproveitados e orquestrados. Da invasão violenta de Jack, o banheiro passa a ser o cenário principal da sequência. Danny consegue passar pela janela e escorrer, através da neve, até a frente do hotel. A mãe não consegue passar e vemos Jack se aproximar, num *travelling* agonizante. Do lado de fora, a imensidão gelada chama Wendy para a salvação, mas é hora de enfrentar Jack e sua fúria.

Ao começar a quebrar a porta com o machado, o espectador tem a mesma visão que Wendy da invasão da arma, mas do lado oposto, o que possibilita a percepção de todo seu desespero naquele lugar minúsculo. Kubrick pediu a atriz Shelley Duvall que colocasse toda sua capacidade de encenação naquela cena, para mostrar o horror. O close no assassino, com o rosto encaixado no buraco que acabara de fazer na porta expõe toda sua ironia para com o pânico de Wendy. A imagem é clássica.







Figura 7: A clássica cena do ataque de Jack contra Wendy e Danny

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

A última parte do filme é marcada pela perseguição do pai ao filho, no imenso labirinto na parte externa do hotel. Como Danny conhecia um pouco do local, pois enquanto estava no inverno rigoroso fez passeios lá com Wendy, foi mais fácil para ele fugir de Jack, perturbado, ferido e já cansado. Pode-se ver a habilidade do menino ao percorrer as suas várias entradas e não seria possível desempenhar esta sequência com toda a leveza do movimento se não fosse a *Steadicam*. Os planos mais fechados mostram que Jack se orienta através das pegadas de Danny. Pensando nisso, vai até certo ponto e pisa na sua própria pegada, agora andando para trás. Despista o pai e logo sai do labirinto, fugindo com Wendy. O plano geral final mostra o Overlook, coberto pela neve e escuridão, situação deixada para trás quando mãe e filho se vão. O último plano é marcado pela imagem de Jack, congelado e para sempre preso ao misterioso Overlook Hotel.



Figura 8: O labirinto e o fim das personagens

Fonte: Frames retirados do filme *O Iluminado*

Considerações finais

Fazer reflexões sobre o papel das mídias audiovisuais enquanto modificadoras das relações sociais, culturais, econômicas e políticas é compreender o cenário mutável do qual fazemos parte. Configuram-se como tradução do mundo cotidiano, em variados gêneros e formatos. E perceber as principais indagações de tal campo, através de discussões teóricas e práticas, possibilita novas formas de intervir em questões referentes à construção das culturas midiáticas, das obras audiovisuais, linguagens e narrativas. Todos os aspectos temporais sempre se propuseram a atender às emergências de cada período, com apropriações e usos diferenciados, fundamentando múltiplas vivências.

Nesse sentido, o cinema sempre tem algo a revelar sobre a realidade histórica do momento em que foi pensado, assim como as características sociais e culturais da época, estabelecendo relações entre o mundo e suas formas de representação. A interação, quase que natural entre produção e público, revela sua influência e força, pelo simples fato de que o alcance da sétima arte chegou ao ponto nunca antes pensado. Stanley Kubrick foi, além de um grande artista e transformador da linguagem cinematográfica, um pensador de seu tempo. A maneira como dedicou sua vida à produção de filmes não traduz apenas o estilo único de um realizador metódico, mas também é retrato de um estudo profundo dos comportamentos humanos, sobretudo os mais complexos. E soube tratar de temas intensos com grande naturalidade, pois fazer filmes foi sua verdadeira missão.

O Iluminado, por tratar de questões que fogem ao controle do indivíduo, mexe muito com as emoções de quem assiste, como se estivesse também naquele cenário e sentindo as mesmas agonias de Jack, Wendy e Danny. A câmera faz o papel de observadora e adentra as dependências do Overlook Hotel no lugar do espectador. É uma experiência vivida coletivamente, entre todos que fazem parte desta obra e que explica o motivo de ser tão emblemática. E Kubrick pensou em todos os pormenores para proporcionar esta enigmática sensação de estarmos lá, vivendo a história. Sem dúvidas, é um filme que explorou todas as possibilidades criativas de tratar a trama, esmiuçando cada elemento da *mise en scène*, numa coreografia que deu certo. Apesar da segregação declarada entre fãs do *best-seller* de Stephen King – que não gostaram nada de modificações feitas na história - e os adoradores da obra de Kubrick, este último soube empregar o seu olhar sobre o drama daquelas personagens, em que cada escolha sua para retratar os conflitos fez sentido.

Enfim, foi um realizador inventivo como poucos, que estava sempre buscando renovar suas técnicas e fez disso o seu grande aliado, para fazer cinema e narrar histórias como nunca se viu antes.

Referências

- AUMONT, Jacques e outros. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papyrus, 1995
- BETTON, Gerard. **A estética do cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo. Martins Fontes, 1987.
- BORDWELL, David. **Figuras traças na Luz: a encenação no cinema**. Campinas – SP: Papyrus, 2008.
- CIMENT, Michel. **Conversas com Kubrick**. São Paulo. Cosac Naify, 2013.
- DROGUETT, Juan. **Sonhar de olhos abertos**. São Paulo: Arte & Ciência, 2004.
- DUCAN, Paul. **Stanley Kubrick: a filmografia completa**. Taschen, 2013.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Papyrus. Campinas, São Paulo, 2006.
- LEONE, Eduardo. **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa. Relógio d'Água Editores, 1997)
- TRUFFAUT, François; SCOT, Helen. **Hitchcock/Truffaut**. Paris: Ramsay, 1983.
- WIED, M. **The Role of Temporal Expectancies in the Production of Film Suspense**. Poetics, 1994.