

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
BACHARELADO EM LETRAS PORTUGUÊS-ALEMÃO
ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

**“O ILUMINADO” DE STANLEY KUBRICK: UM ESTUDO DE CASO DE
ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA**

MARCIA APARECIDA DA SILVA

**CURITIBA
2011**

MARCIA APARECIDA DA SILVA

**“O ILUMINADO” DE STANLEY KUBRICK: UM ESTUDO DE CASO DE
ADAPTAÇÃO INTERMIDIÁTICA**

Monografia apresentada à disciplina de Orientação Monográfica II do Curso de Letras Português - Alemão da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Letras, com ênfase em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. Caetano Waldrigues Galindo

**CURITIBA
2011**

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que, ao longo desses cinco anos, contribuíram para a minha formação humana e acadêmica. Sem eles, provavelmente nunca teria tido contato com Homero, Guimarães Rosa, Fernando Pessoa, Bertolt Brecht, Thomas Mann e James Joyce, muito menos teria refletido sobre tradução e questões relacionadas à alteridade que carregarei para a vida em qualquer área que venha atuar no futuro.

Também um agradecimento especial aos professores Paulo Astor Soethe e Klaus Eggensperger, da área de alemão, e ao professor Mauricio Mendonça Cardozo, da área de tradução, que me ajudaram a terminar o curso, mesmo com toda a dificuldade de conciliar estudo e trabalho.

Além, é claro, de agradecer ao professor Caetano Waldrigues Galindo por aceitar me orientar nessa proposta de monografia que começou com algumas ideias vagas – e distantes das linhas de pesquisa do curso – e que, aos poucos, foi ganhando algum sentido. Não imaginava encontrar outro fã de Kubrick tão bem informado, o que facilitou – e muito – a pesquisa.

E, finalmente, agradeço a minha família, que tem me apoiado em um ano particularmente difícil, aos amigos do curso como Marcela, Francine, Daniel e Cecília, sempre dispostos a me ajudar com as matérias difíceis e a dividir interesses comuns, e ao melhor amigo Rodrigo, por aguentar minhas lamentações e ser apaixonado por cinema e cultura, apesar de nunca ler os livros que eu indico.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar, na prática, o funcionamento da adaptação de obras literárias para o cinema. Partindo de um exemplo – o estudo da adaptação cinematográfica de *O Iluminado*, dirigida por Stanley Kubrick a partir do livro de Stephen King –, pretende-se expor aspectos essenciais a serem considerados em uma tradução entre os dois meios e, com um enfoque maior no filme como produto final, justificar as escolhas do tradutor-diretor e analisar seus efeitos, estabelecendo um diálogo comparativo com a obra literária que lhe deu origem.

Palavras-chave: Tradução intermediática. Adaptação. Cinema. Stanley Kubrick. O Iluminado.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Arbeit hat als Ziel, die praktische Analyse der Adaptierung von literarische Werke zur Filme. Ab einem ausgewählende Beispiel, die Verfilmung von *Shining* – unter die Regie von Stanley Kubrick und nach dem Buch von Stephen King –, vorhat die Forschung, die wesentliche Aspekte, die in die Übersetzung zwischen die beide Medien bedenkt werden sollte, herauszustellen. Der Schwerpunkt ist auf den Film als Endprodukt gelegt, um die Auswahl von dem Übersetzer-Regisseur zu berechtigen und um ihre Effekte zu analysieren, mit einem vergleichenden Dialog mit der literarische Werk, von dem der Film gestammt ist.

Stichwörter: Übersetzung zwischen Medien. Adaptation. Film. Stanley Kubrick. Shining.

ABSTRACT

The present study aims to analyze the practical operation of adapting literary works to the screen. Choosing an example to study – the cinematographic adaptation of *The Shining*, directed by Stanley Kubrick and based on the book by Stephen King –, the research intends to expose essential aspects that should be taken into consideration when translating between these two different medias; and, focusing more on the film as a final product, to justify the choices made by the translator-director and analyze their effects, establishing a comparative dialogue with the literary work from which it is originated.

Keywords: Intermediatic translation. Adaptation. Screen. Stanley Kubrick. The Shining.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1: OS FILMES DE STANLEY KUBRICK: UM BREVE PANORAMA	5
CAPÍTULO 2: RELEMBRANDO O <i>ILUMINADO</i>	14
CAPÍTULO 3: O <i>ILUMINADO</i> DE KUBRICK: ANÁLISE DO FILME COMO PRODUTO FINAL DA ADAPTAÇÃO	20
I. ROTEIRO.....	22
II. PERSONAGENS E ELENCO	29
III. DIREÇÃO E FOTOGRAFIA.....	38
IV. EDIÇÃO	42
V. DIREÇÃO DE ARTE.....	44
VI. MÚSICA E EDIÇÃO DE SOM	46
CAPÍTULO 4: A RECEPÇÃO DA OBRA	49
CONCLUSÃO	53
REFERÊNCIAS	56

INTRODUÇÃO

“Nós não apenas contamos, como também recontamos nossas histórias. E recontar quase sempre significa adaptar – “ajustar” as histórias para que agradem ao seu novo público”.

Linda Hutcheon

O grande prazer e o grande problema de se estudar tradução é a amplitude a que se pode estender seu significado. Se por um lado traduzir, em sua acepção mais clássica, significa transcodificar um texto de uma língua para outra, por outro, podemos envolver sua prática em uma questão de apreensão do outro, estendendo sua área de atuação aos problemas de alteridade e comunicação. O problema advém justamente dessa amplitude, pois quanto mais se generaliza um conceito, mais vago ele se torna e no fim fica-se com a impressão de que tudo pode ser considerado tradução.

Neste trabalho, entretanto, não pretendo estabelecer os limites entre o que é ou não considerado tradução, mas farei uso dessa amplitude em sua área de aplicação para me ater a uma forma específica de traduzir, mais conhecida por adaptação, que envolve não tão simplesmente a transcodificação entre duas línguas, mas entre duas linguagens – embora ambas possam ocorrer simultaneamente. O objetivo deste trabalho será o estudo da adaptação entre literatura e cinema; o foco, a análise prática de um caso de adaptação, do livro *O Iluminado*, de Stephen King, publicado em 1977, e do filme homônimo dirigido por Stanley Kubrick em 1980.

Parto da teoria de adaptação desenvolvida por Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação*, onde as diferentes mídias são catalogadas em três modos distintos de relação com o público-alvo: o contar, o mostrar e o interagir. O primeiro teria relação com todas as mídias impressas, que estimulam a imaginação do leitor. O segundo seria o oposto: ao invés de nos fazer imaginar, contaria a história por meio de imagens e sons sendo, portanto, a categoria na qual se encaixa o cinema. E o último envolveria um modo participativo, que atua sobretudo cinestesticamente no público-alvo, como acontece nos jogos de videogame.

Para Hutcheon, a transição entre essas mídias envolveria, assim, um reconhecimento de que, por tratarem a narrativa de formas diferentes, cada uma teria uma linguagem diferente e certas limitações que por si só justificam boa parte das alterações feitas pelo tradutor-diretor quando da adaptação de um livro, por exemplo, para o cinema, limitações estas que pretendo explicitar na análise do *Iluminado*, no capítulo dois deste estudo.

Além dessas características singulares de cada mídia, toda adaptação também está sujeita à intencionalidade do tradutor, na melhor tradição desconstrutivista de Derrida, que reconhece a figura do tradutor como intérprete e autor, valorizando e validando o produto final não como mera cópia fiel do original, mas como uma releitura e reescrita, resultante da união de fatores ideológicos, sociais, históricos, culturais e estéticos próprios do tradutor-autor. O que se quer dizer é que toda tradução tem por base um projeto com uma intenção qualquer e, se existe alguma necessidade de fidelidade na prática tradutória, ela está relacionada apenas à proposta de tradução que se quer desenvolver e não necessariamente ao texto original.

Neste caso, conhecer o perfil do diretor responsável pelo projeto também é capaz de revelar sua intenção na adaptação de um determinado livro, como veremos no primeiro capítulo, em que farei um breve panorama das adaptações que Kubrick realizou para o cinema.

É claro que quando se fala em cinema não há como deixar de lembrar que se trata de um trabalho coletivo, resultado da convergência de visões tanto do roteirista, do elenco, do diretor, do editor e dos profissionais responsáveis pela direção de arte. Entretanto, volto-me mais uma vez a Hutcheon em sua defesa de que, apesar da aparente divergência, todas as visões periféricas estão centradas e submetidas à do diretor: “O figurinista e o cenógrafo são outras possibilidades para o papel de adaptador, e muitos confessam que se voltam para o texto adaptado, especialmente se este for um romance, em busca de inspiração; no entanto, eles se sentem diretamente responsáveis muito mais pelo modo como o *diretor* interpreta o *roteiro do filme*” (Hutcheon, 2011, p. 119).

No caso de Kubrick, é sabido que ele mantinha o controle criativo total sobre suas obras desde a decepção com *Spartacus* (1960), a partir de quando passou a ter o direito pleno ao *final cut*, a edição final do filme, uma

das razões da minha opção pela análise da obra desse diretor. Porém, seu controle não era restrito à edição do filme, como mostra Ebert: “Stanley Kubrick (1928-1999) era um perfeccionista que chegava à obsessão para conseguir que tudo em seus filmes funcionasse direito. Era dono das suas próprias câmeras e dos equipamentos de som e de edição. Normalmente fazia dúzias de tomadas da mesma cena. Era famoso por seus telefonemas para projecionistas para reclamar das exibições fora de foco.” (Ebert, 2004, p. 186).

Além disso, como sempre participava da escrita do roteiro – muitas vezes modificando diálogos no próprio set de filmagens –, Kubrick também concentra em si mesmo as funções de diretor e roteirista, o que facilita o estudo de sua obra e dispensa a necessidade de analisar o roteiro separadamente do filme a fim de averiguar eventuais mudanças de foco na abordagem da história: tanto o roteiro quanto o filme estão pautados em uma mesma visão, em um mesmo projeto de adaptação idealizado por Kubrick.

Outro ponto importante na opção por Stanley Kubrick é o fato de sua carreira ser quase que totalmente pautada em adaptações literárias, de maneira geral muito bem sucedidas do ponto de vista crítico, tanto que muitos de seus filmes – como *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), *Dr. Fantástico* (1964), *O Iluminado* (1980) e *Laranja Mecânica* (1971) – são considerados clássicos absolutos pelos críticos modernos, sendo citados em vários livros e listas de grandes filmes, como no popular *1001 filmes para ver antes de morrer* e até mesmo em *A Magia do Cinema*, livro em que Roger Ebert, talvez o maior crítico de cinema norte-americano vivo, comenta os cem filmes que marcaram o primeiro século de existência do cinema (Ebert, 2004, p. 12). Contudo, há que se considerar, nem sempre a recepção crítica à época do lançamento de seus filmes lhe foi favorável.

O Iluminado, por exemplo, figura como filme controverso, por ter desagradado o público da época – em sua maioria composto de fãs do *bestseller* de Stephen King – e ter ganhado prestígio, ao longo dos anos, por sua perenidade e a eficácia de seu suspense. Ao contrário de muitos filmes antigos que perderam sua magia devido à defasagem de sua edição, narrativa e efeitos especiais, *O Iluminado* continua atual e assustador para o público de hoje.

Por fim, também me interessa a diversidade de gêneros trabalhados por Kubrick ao longo de sua carreira. Esse dinamismo e essa facilidade do diretor de caminhar de um filme dramático para um de comédia, de suspense, de guerra, de época ou futurista demonstra sua habilidade e seu interesse em explorar cada projeto de forma única, sempre levando em consideração a especificidade de cada narrativa e buscando diferentes efeitos em cada um de seus projetos.

A escolha específica do *Iluminado* deve-se por se tratar de um dos meus filmes favoritos do diretor e, talvez por essa razão, ter tido mais acesso às obras envolvidas e às informações sobre a produção do filme. Além disso, em entrevistas, Kubrick comenta que se interessara pela obra de Stephen King por ter o desejo de realizar um filme de suspense que fugisse dos clichês da época, buscando uma estética mais naturalista, uma proposta que justifica várias opções e escolhas de Kubrick em sua adaptação e que confirma o conceito de intencionalidade do autor comentado anteriormente.

Começo, portanto, fazendo uma análise geral da obra de Kubrick, no primeiro capítulo, evidenciando as principais mudanças de suas adaptações em comparação com os livros que lhes deram origem, tomando por base, principalmente, o livro *The Stanley Kubrick Archives*, uma coletânea de artigos e entrevistas sobre os filmes do diretor. O objetivo deste capítulo é mostrar a versatilidade do diretor e sua constante preocupação com o desenvolvimento de seus personagens e com o público-alvo, algo que voltará a aparecer muito fortemente em *O Iluminado*.

No segundo capítulo, parto para um estudo mais aprofundado do *Iluminado*, dividindo a obra em diversos aspectos, como narrativa, personagens, direção e edição, música e direção de arte para melhor compreender em que medida o filme se aproxima e se afasta do livro, tendo sempre em vista os efeitos que as eventuais mudanças causam na percepção da obra pelo público e a justificativa para tais escolhas.

Concluo o trabalho falando sobre a recepção crítica do filme e fazendo um comentário pessoal sobre a eficiência de sua tradução, tomando como base a proposta em que se baseia e retomando a reflexão sobre a adaptação entre literatura e cinema apresentada neste capítulo introdutório.

CAPÍTULO 1: OS FILMES DE STANLEY KUBRICK: UM BREVE PANORAMA

“Ele era como um jogador de xadrez: cauteloso e agressivo, assumia grandes riscos mas calculava cada movimento com muito cuidado.”

Documentário *Stanley Kubrick: Life in Pictures*

Nascido em Nova York, região do Bronx, em 1928, Stanley Kubrick demonstrara grande interesse pelas artes visuais desde a infância. Influenciado pelo pai, um fotógrafo amador, apaixonou-se pela fotografia, tirando fotos para o jornal de sua escola quando criança. Durante o Ensino Médio, não raras vezes trocou o colégio por expedições pela cidade, acompanhado de sua câmera, ou por sessões de cinema em uma sala próxima de sua casa.

Aos 18 anos se tornou aprendiz da *Look*, tendo várias de suas fotos publicadas pela revista¹. Porém, logo mudaria de profissão. Em 1951, inspirado pela direção do alemão Max Ophüls (*O Prazer*) e do norte-americano Elia Kazan (*Uma Rua Chamado Pecado*)², trocava a fotografia pelo cinema, dirigindo documentários de curta-metragem de forma independente como *Day of the Fight* (1951), sobre um dia na vida do boxeador Walter Cartier, e *The Seafarers* (1953), feito logo após seu primeiro longa para pagar os gastos da produção³. Nos dois documentários nota-se o uso do *travelling*, uma marca dos filmes posteriores do diretor.

Seu primeiro filme de ficção foi *Medo e Desejo* (1953), uma produção de baixíssimo orçamento – em boa parte financiada por um tio – centrada em um grupo de soldados encurralados atrás das linhas inimigas em uma guerra fictícia, gênero que o diretor iria explorar com maestria em três filmes posteriores. Apesar de ter sido bem recebido pela crítica, o filme foi um fracasso comercial e foi retirado do mercado anos depois a pedido do próprio Kubrick, que se envergonhava da produção por considerá-la amadora demais.

¹ *The Stanley Kubrick Archives*, 2008, p. 268

² *Ibid.*, p. 309

³ *Ibid.*, p. 270

Os dois filmes seguintes, *A Morte Passou Perto* (1955) e *O Grande Golpe* (1956), exemplares de um cinema *noir* que já entrava em declínio, resultaram na profissionalização gradual do diretor, que teve acesso a orçamentos maiores, atores mais experientes e distribuição pela United Artists. Apesar do sucesso comercial de ambos os longas, Kubrick ainda considerava *A Morte Passou Perto* muito amador⁴. A nós, ainda interessa outro dado interessante: a partir de *O Grande Golpe*, Kubrick inaugura sua tradição de unicamente adaptar obras literárias.

Mas é apenas com sua próxima adaptação, *Glória Feita de Sangue*, de 1957, que Kubrick vai consolidar sua carreira. Contando com um ator de peso no elenco, Kirk Douglas, recém-indicado ao Oscar por *Sede de Viver* (1956), – e com seu apoio financeiro – Kubrick alcançou alta visibilidade e recebeu vários elogios de críticos, que consideravam sua carreira bastante promissora.

O filme, baseado no romance de Humphrey Cobb, se passa durante a Primeira Guerra Mundial e conta a história de três soldados inocentes, acusados de covardia e executados para servirem de exemplo aos demais. Sua explícita crítica antiguerra iria inaugurar também a preferência por temas polêmicos, que vão permear toda a carreira do diretor, com os quais procura expor as fraquezas e a obscuridade do ser humano e denunciar os absurdos e as contradições da sociedade moderna.

Durante as filmagens de *Glória Feita de Sangue*, conta-se que Kubrick fazia alterações constantes em seu roteiro, o que deixa clara sua intenção de submeter a narrativa à sua visão particular da história. Outra característica do diretor que se tornaria uma constante em sua carreira também surge nesse momento: a fama de ser perfeccionista e muitas vezes submeter os atores a intermináveis repetições de cenas até que se obtivesse o resultado desejado, dando origem a uma certa mistificação do diretor, que se tornará intensa nos seus últimos anos de vida.

Após *Glória Feita de Sangue*, Kubrick começou a trabalhar com Marlon Brando em *A Face Oculta* (1961), porém, por divergências criativas, foi demitido pelo ator. Pouco tempo depois, foi convidado por Kirk Douglas, que

⁴ Ibid., p. 309

filmava *Spartacus* (1960), a substituir Anthony Mann, diretor responsável por toda a sequência de abertura na pedreira e demitido da produção duas semanas após o início das filmagens.

Apesar de também ser uma adaptação literária – a partir do livro de Howard Fast, responsável também pelo roteiro do filme –, *Spartacus* não se configura como um filme típico de Kubrick, pois sua atuação fora limitada apenas à direção. Ele não pôde fazer modificações no roteiro e na edição, escolher o elenco e não figurava como produtor do longa, funções estas supervisionadas pela figura egocêntrica de Kirk Douglas. Os conflitos constantes entre o diretor e o ator deterioraram a amizade criada em *Glória Feita de Sangue* e deixaram Kubrick bastante ressentido com a forma como a situação foi tratada na época:

“Quando Kirk me ofereceu a direção de *Spartacus*, pensei que poderia aproveitar melhor a história, se o roteiro fosse alterado. Mas minha experiência provou que se não está explicitamente estipulado no contrato que suas decisões serão respeitadas, há uma chance muito grande de elas não serem. O roteiro poderia ter sido melhorado durante as filmagens, mas não foi. Kirk era o produtor executivo; ele e Dalton Trumbo, o roteirista, e Edward Lewis, o produtor, faziam as coisas à sua maneira.” (*The Stanley Kubrick Archives*⁵, 2008, p. 316, tradução minha)

As maiores reclamações de Kubrick quanto ao filme eram a falta de uma cena de batalha no clímax da narrativa e o excesso de subtramas inverossímeis e descartáveis que incharam o filme. Porém a lição fora aprendida: após a experiência, Kubrick passou a exigir controle criativo total sobre suas produções, o que contribuiu para a expressão plena de suas visões em seus filmes seguintes. Em uma entrevista, Kubrick comenta: “Desde então, tenho me envolvido mais e mais com o lado administrativo da produção. Pois é nessa área que muitas batalhas artísticas são ganhas e perdidas” (SKA, 2008, p. 317, tradução minha).

Para filmar seu filme seguinte, *Lolita* (1962), Kubrick mudou-se para a Inglaterra e chamou Vladimir Nabokov, o autor do romance, para escrever a

⁵ De agora em diante, SKA.

primeira versão do roteiro e ajudar na escolha do elenco. Durante toda sua produção, o filme foi cercado de controvérsia, pois parecia inviável, na época, levar para o cinema a polêmica história de um homem (Humbert) obcecado e envolvido sexualmente com uma menina de apenas doze anos (Lolita). O próprio Nabokov já havia enfrentado inúmeras barreiras para conseguir lançar seu livro – apenas uma editora independente francesa aceitou publicá-lo, em 1955. Além disso, o estilo narrativo do autor, rico em jogo de palavras, parecia intransponível para o cinema e tudo levava a crer no fracasso do filme.

A fim de tornar o projeto viável, a primeira preocupação de Kubrick foi a de manter o filme dentro dos padrões aceitáveis de censura do Código de Hays – as distribuidoras da época não exibiriam um filme sem o selo de aprovação do órgão. Para tanto, várias mudanças foram feitas no roteiro, como o tratamento sutil do relacionamento entre Humbert e Lolita, o emprego de altas doses de humor negro – especialmente por conta de Peter Sellers, que interpreta Quilty, o outro lado do triângulo amoroso – e a escolha de Sue Lyon para fazer Lolita, que apesar de seus 14 anos, aparentava ser mais velha, tornando muito menos pervertida a obsessão de Humbert pela ninfeta.

Essa preocupação com a recepção do filme e seu público-alvo se tornará crucial para Kubrick em sua carreira. Importa muito ao diretor a identificação dos público com os personagens representados na tela. Em *Lolita*, nota-se uma suavização de Humbert que nos faz simpatizar com o sujeito e jogar a culpa de sua atração por Lolita na própria menina. Nada se fala sobre o passado do professor, que já havia se interessado por outra menina antes de conhecer Lolita. A mãe de garota, Charlotte, surge mais vulgar, histérica e superficial no filme, contrastando com a educação de Humbert. Lolita surge mais velha, com o corpo mais desenvolvido do que seria de se esperar de uma menina de 12 anos. Como comenta Jenkins em *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation*: “o efeito é sugerir que as ações de Humbert, se não defensáveis, são compreensíveis. Uma história contada no limite do abismo moral se move rapidamente para um terreno mais seguro” (Jenkins, 2007, p. 40, tradução minha). Até mesmo Kubrick reconhece a profunda alteração na narrativa de *Lolita*:

“Por causa de toda a pressão do Código de Hays e da Legião Católica de Decência da época, acredito que não dramatizei suficientemente o aspecto erótico do relacionamento de Humbert com Lolita e, por sua obsessão sexual ter sido apenas insinuada, várias pessoas perceberam muito rápido que Humbert estava apaixonado por Lolita. Enquanto que no romance isso surge como uma descoberta no final... e esse é um dos elementos mais pungentes da história” (SKA, 2008, p. 343, tradução minha)

Em seu lançamento, *Lolita* dividiu opiniões: muitos criticavam uma suavização exagerada na história; outros, como o próprio Nabokov, elogiavam o talento de Kubrick e sua capacidade de tratar o assunto com sutileza e capturar momentos memoráveis inexistentes no livro⁶.

Com seu filme seguinte, *Dr. Fantástico* (1964), Kubrick repetiu a parceria bem sucedida com Peter Sellers, que pôde explorar livremente o roteiro, recorrendo a muita improvisação na interpretação de vários personagens na trama. O filme, baseado no romance de *Red Alert* (1958), de Peter George, conta a história de um general psicótico que ordena um ataque nuclear na Rússia, causando uma crise diplomática entre os dois países. A grande invenção de Kubrick para o projeto foi a transformação do suspense em uma comédia negra antiguerra, inspirada no momento de grande tensão da Guerra Fria com a Crise dos Mísseis de 1962.

O resultado final é uma comédia memorável, que pouco manteve de semelhante com seu livro original, mas que foi fiel à crítica contra a guerra presente tanto em *Red Alert* quanto em todos os filmes do gênero dirigidos por Kubrick. Portanto, para o diretor, a noção de fidelidade não diz respeito ao material original em si, mas à visão que se tem da história e que se quer expressar.

Quatro anos depois, Kubrick iria lançar sua obra-prima *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), inspirado na crença da existência de extraterrestres e com a intenção de produzir um filme de ficção-científica de qualidade – os filmes do gênero, na época, eram relegados à segunda categoria (filmes B), feitos com baixo orçamento e com roteiros mal-elaborados. Além da narrativa enigmática e filosófica, *2001* também ficou

⁶ SKA, 2008, p. 337

conhecido pela parceria do diretor com o escritor de ficção-científica, Arthur C. Clarke, com quem escreveu o roteiro do filme, baseado no conto *O Sentinela* (1951), do autor. Ao mesmo tempo em que escreviam o roteiro, Clarke criava um romance baseado no filme, que serviria de complemento para o longa e vice-versa. Ambos, filme e romance, foram lançados em 1968, porém sem a unidade que se desejava, já que Kubrick e Clarke discordavam em diversos pontos com relação à narrativa criada pelos dois⁷.

É também com *2001* que a música e o silêncio ganham destaque pela primeira vez em um filme de Kubrick, com o uso principalmente de músicas clássicas ao invés de trilhas desenvolvidas para o próprio filme. Inclusive, em *2001*, a trilha original criada por Alex North foi rejeitada e substituída por *Also sprach Zarathustra* e *An der schönen blauen Donau* de Johann Strauss e peças do compositor húngaro György Ligeti, que voltará a ser empregado em *O Iluminado*, aliado, ainda, ao cuidadoso uso do silêncio em favor do suspense.

Em 1971 Kubrick lançou outra obra-prima de sua carreira, *Laranja Mecânica*, baseado no romance de Anthony Burgess, de 1962. O filme se passa em um futuro indeterminado, em que jovens desiludidos e alienados, liderados por Alex (Malcom McDowell) empregam a ultraviolência e o estupro como forma de transgressão da ordem social vigente. Apesar de ter seu roteiro reescrito por Kubrick e McDowell durante as filmagens⁸, o filme é bastante fiel ao livro no que diz respeito à escrita e os neologismos criados por Burgess. Entretanto livro e filme variam bastante em sua intenção.

Enquanto o livro, em seu último capítulo, leva Alex a uma redenção e ao arrependimento por seus atos, o filme termina com um final mais sombrio: com Alex recuperando seu instinto controverso e violento. Burgess justifica a diferença entre filme e livro no fato da editora em que o livro foi originalmente publicado ter optado por omitir o final otimista da história e só publicá-lo em 1986. Apesar de Kubrick admitir não ter tido contato com esse capítulo extra até a finalização do roteiro, ele revela que nunca teria optado por um final moralmente mais aceitável por não concordar que ele faria jus ao tom do

⁷ Gelmis, 1969.

⁸ SKA, 2008, p. 411.

restante do filme⁹ – e aqui vemos, novamente, a intenção do diretor prevalecendo sobre a noção de tradução literal da obra original. Talvez por esse motivo, Kubrick tenha sido acusado de incitar uma onda de violência na Inglaterra, sendo obrigado a retirar o filme de cartaz em 1974 para conter as críticas¹⁰ e as acusações.

Em seu próximo projeto, *Barry Lyndon* (1975), Kubrick se lança em um filme de época sobre a ascensão e declínio de Redmond Barry, um homem frio e determinado, que luta para conquistar seu lugar na sociedade aristocrática do séc. XVIII. O grande mérito de Kubrick com *Barry Lyndon* foi, sem dúvida, sua preocupação em tornar o filme o mais natural possível. Para tanto, gravou apenas em cenários reais, utilizou, na trilha sonora, apenas composições da época – Bach e Mozart – e insistiu na busca pela luz natural, à luz de velas, desenvolvendo uma câmera específica capaz de capturar imagens em baixa luminosidade. Tamanho esforço rendeu ao filme quatro Oscars em categorias técnicas: direção de arte, fotografia, figurino e trilha sonora. Apesar da perfeição técnica, muito elogiada pelos críticos, o filme não foi bem recebido pelo público, sendo considerado uma obra menor do diretor até hoje por seu ritmo lento e pela frieza de sua narrativa, que se reflete até no uso da câmera, na maior parte das cenas distante dos personagens.

Buscando superar o fracasso comercial de *Barry Lyndon*, Kubrick decide adaptar outro romance com um apelo mais popular, *O Iluminado*, de Stephen King. Não visava, entretanto, apenas atingir o grande público, mas fazer o filme de terror mais assustador do mundo¹¹, sem, contudo, recorrer aos clichês típicos do gênero. O filme conta a história de Jack Torrance (Jack Nicholson), um escritor com bloqueio criativo que aceita a função de zelador do Overlook Hotel, onde fica confinado com a família durante o inverno, deixando-se absorver pela atmosfera sinistra do lugar e enlouquecendo.

Considero o filme um dos trabalhos com maior amplitude de análise do diretor por ser uma mescla bem-sucedida de todas as suas características vistas anteriormente. Em *O Iluminado* (1980), Kubrick continua sua busca pela verossimilhança, usando lugares reais como referência para a

⁹ Ciment, 1980.

¹⁰ SKA, 2008, p. 414

¹¹ Ibid., p. 446

construção do Overlook Hotel, empregando a luz natural e inovando na direção com a steadicam – que transforma o próprio público em personagem participante do filme. A trilha sonora também faz referência à música erudita e o silêncio se faz presente para acentuar o suspense. E, acima de tudo, irá – assim como em filmes anteriores – se distanciar do livro que lhe deu origem, buscando trazer outras interpretações e outra intenção à obra, o que justifica a divisão da crítica e a revolta de Stephen King, que esperavam um filme mais convencional e mais próximo da escrita e do clima do “mestre do terror”¹².

Finalizando essa breve análise de sua filmografia, surgem ainda *Nascido para Matar* (1987) e *De Olhos bem Fechados* (1999).

O primeiro é uma adaptação do romance semi-autobiográfico *The Short-Timers* (1979), de Gustav Hasford, sobre sua experiência na Guerra do Vietnã. Em *Nascido para Matar* Kubrick repete seu discurso anti-guerra, divergindo do livro apenas na intensidade da violência mostrada na tela – menos intensa que no livro –, assim como na personalidade do protagonista, o soldado Joker, jornalista e narrador da história, que no livro é muito mais frio que no filme – especialmente em sua relação com o soldado Pyle – o que reforça a preocupação de Kubrick com a identificação do público com o personagem principal da narrativa.

O segundo filme, *De Olhos bem Fechados*, é a adaptação de uma novela do escritor austríaco Arthur Schnitzler chamada *Breve Romance de Sonho*, publicada em 1926. Aqui, entretanto, ao invés de produzir outro filme de época, Kubrick vai além, traz o drama do médico que tem dificuldade em aceitar a atração de sua mulher por outro homem para os dias atuais, sendo, talvez, a adaptação mais ousada da carreira do diretor. O objetivo, óbvio, é focar no drama psicológico do casal – elogiado por Freud, na época de sua publicação – e, por isso, evitar as distrações que um filme de época poderia trazer à trama principal.

Assim termina a sólida carreira de Kubrick, com o lançamento de um filme de temática universal com influências freudianas muito bem recebido pela crítica da época – ainda que hoje os fãs do diretor tenham opiniões divergentes sobre o longa. Uma semana após a première de *De Olhos bem*

¹² SKA, 2008, p. 456

Fechados, Kubrick falece, aos 70 anos, de ataque cardíaco, e deixa uma carreira invejável para trás, que iria influenciar diretores como Steven Spielberg – que até levou a cabo um dos projetos inacabados de Kubrick, *A.I. – Inteligência Artificial*, em 2001 –, Martin Scorsese, Quentin Tarantino e George Lucas.

A intenção deste capítulo era a de nos familiarizarmos com o trabalho de Kubrick, com seus temas mais recorrentes e com as características mais marcantes de sua obra. Fica explícito em quase todos os filmes de sua carreira a valorização do cinema de autor, de sua estética própria e sua visão de mundo, que resultam em adaptações que nada mais são do que o resultado da leitura particular do diretor sobre as narrativas em questão. Isso ficará ainda mais explícito no terceiro capítulo, que tratará mais detalhadamente da adaptação do *Iluminado*.

Cabe, entretanto, fazer antes um rápido resumo do filme para melhor contextualizar o que será comentado nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO 2:

RELEMBRANDO O ILUMINADO

Jack: Mr. Grady, you were the caretaker here.

Grady: I'm sorry to differ with you, sir, but you are the caretaker. You've always been the caretaker. I should know, sir, I've always been here.

O Iluminado

O Iluminado conta a história da família Torrance, composta do casal Jack (Jack Nicholson) e Wendy (Shelley Duvall) e do pequeno Danny (Danny Lloyd), de cerca de seis anos de idade. Jack é um ex-professor que procura um novo emprego que lhe proporcione a tranquilidade e o isolamento necessários para que possa escrever um romance.

Assim, no início do filme, o vemos chegar no Overlook Hotel, localizado nas montanhas geladas do Colorado, e ser entrevistado pelo gerente, o Sr. Ullman (Barry Nelson), para a função de zelador do lugar no período de inverno, no qual as estradas de acesso ao hotel ficam interditadas pela neve, isolando-o completamente. Durante a entrevista, Ullman também informa Jack um pouco do histórico trágico do lugar, revelando que um de seus zeladores, Delbert Grady (Philip Stone) não conseguiu lidar com a solidão e o isolamento e assassinou a esposa e as duas filhas, suicidando-se depois, em meados de 1970. Jack demonstra-se indiferente à história e aceita o emprego, alegando que sua esposa e filho também não teriam problemas em viver no isolamento.

Enquanto isso, Wendy e Danny estão em casa, em um apartamento pequeno, de classe média, discutindo sobre a possibilidade de se mudarem para o Overlook Hotel. Nesta cena, descobrimos que Danny possui um “amigo imaginário”, que aparece e fala através de seu dedo indicador com uma voz esganiçada. Alguns minutos depois percebemos que Tonny não se trata de uma invenção do garoto, mas sim de um espírito, capaz de mostrar a Danny visões sobre o presente e o futuro. Quando o menino escova os dentes, pergunta a Tonny porque ele não quer ir ao Overlook Hotel e então somos apresentados a uma de suas visões – e provavelmente a mais chocante do filme: a do corredor principal do hotel sendo varrido por uma

quantidade absurda de sangue e a visão de duas meninas, gêmeas, as filhas assassinadas de Grady.

Danny não revela sua visão a seus pais e a família acaba se mudando para o hotel mesmo sob os presságios de uma tragédia. Durante a chegada dos Torrance no hotel, justamente no dia da conclusão de suas atividades para a chegada do inverno, o cozinheiro Dick Halloran (Scatman Crothers) apresenta os ambientes do hotel nos fazendo perceber, durante o passeio pela cozinha, que possui o poder da telepatia, conversando mentalmente com Danny. Logo depois, enquanto Ullman leva Jack e Wendy para conhecer o alojamento da família – um pequeno apartamento aconchegante dentro do próprio hotel – Dick conversa com Danny na cozinha, revelando possuir o mesmo poder paranormal de Danny, a quem ele chama de “iluminado”, e que o hotel também o possui, guardando rastros de seus visitantes anteriores; ele também alerta o garoto, dizendo que jamais deve entrar no quarto 237..

Após o enclausuramento da família, passamos a acompanhar sua rotina no hotel. Wendy trabalha cuidando da casa e da família e fazendo reparos no Overlook; Jack passa o dia em um dos salões do lugar, escolhido como escritório, na tentativa de escrever seu romance; e Danny se ocupa com atividades infantis: brincando a maior parte do tempo ou andando de triciclo pelos corredores do hotel. Em momentos mais familiares, vemos Wendy passeando com Danny pelo labirinto feito de plantas do hotel e, mais tarde, brincando juntos na neve – Jack nunca é visto nessas atividades, ao contrário, passa os dias obcecado com seu romance, escrevendo fluidamente ou brincando de jogar uma bolinha de tênis nas paredes de seu “escritório”.

O filme começa a mudar de tom após os primeiros 45 minutos, quando Wendy, atenciosamente, procura Jack para lhe informar sobre o clima e sobre o jantar e é tratada rudemente pelo marido, que inexplicavelmente se irrita além da conta com a interrupção da esposa e a enxota, falando para que ela nunca mais deve entrar no escritório enquanto ele estiver escrevendo.

É logo após o ocorrido que começamos a presenciar coisas estranhas acontecendo dentro do Overlook. Em um de seus passeios de triciclo, Danny encontra as gêmeas assassinadas, que lhe pedem para ir brincar com elas, enquanto uma imagem de seus corpos ensanguentados nos é apresentada na tela. Um tempo depois, o garoto tem uma conversa estranha com o pai, já

sofrendo de insônia, no quarto do casal, em que Jack afirma estar adorando o hotel e Danny lhe pergunta se ele seria capaz de machucar sua família. Jack lhe responde negativamente, porém sem muita convicção.

Ainda antes da metade do filme, Danny é atraído pelo quarto 237, que se encontra destrancado, e nunca ficamos sabendo o que aconteceu com ele lá dentro, pois somos cortados por um Jack assustado, ao chão de seu escritório, acordado por Wendy após ter tido um pesadelo em que matava e esquartejava a família. Enquanto tenta acalmar o marido, vemos Danny, visivelmente chocado, com o polegar na boca, entrar no salão, com marcas de dedos no pescoço. Wendy não entende a origem das marcas e põe a culpa no marido, levando o menino para o alojamento e se distanciando de Jack.

É esta acusação de Wendy que funcionará como gatilho para o início do mergulho completo de Jack na loucura. Revoltado pela atitude da esposa, Jack vai até o salão de festas do hotel, dirigindo-se para o bar, em que simula uma conversa com o barman, Lloyd (Joe Turkel) no qual revela estar afastado da bebida há cinco meses, após ter “acidentalmente”, como bem coloca, deslocado o ombro de Danny em um ataque de fúria, ao chegar em casa bêbado e perceber o menino tirando de ordem seus preciosos escritos. O personagem, em sua conversa, que não sabemos ser real ou imaginária, também reclama da esposa que não lhe deixa esquecer o ocorrido e é justamente interrompido por ela, que entra aos prantos no salão – segurando um taco de baseball – e diz ter descoberto que as marcas no pescoço de Danny foram causadas por uma mulher misteriosa, que vive no quarto 237.

Jack vai até o quarto verificar a veracidade da história, entra no banheiro da suíte e lá encontra uma jovem, nua, que sai da banheira, abraça Jack e o beija. Segundos depois, Jack abre os olhos, olha no espelho e percebe estar beijando o cadáver de uma velha, afastando-se horrorizado, enquanto a velha ri de sua cara e avança para pegá-lo. Jack sai do quarto, tranca-o e volta para o alojamento da família, mentindo para Wendy e sugerindo que Danny fosse o autor das marcas em seu pescoço.

Enquanto o ataque acontece, vemos que tanto Danny quanto Hallorann compartilham da visão de Jack e ficam mudos de terror. Após o ocorrido, Hallorann percebe que algo de errado está acontecendo no hotel e começa

sua jornada de volta na tentativa de chegar no Overlook antes que a tragédia de Grady se repita.

Nesse meio tempo, Jack volta ao salão de festas, lotado de pessoas vestidas à moda da década de 1920, espíritos portanto, e embalados por uma música da época. Ele entra no salão, vai direto ao bar e volta a conversar com Lloyd, sem questionar a realidade. Nesse momento é informado de que não precisará pagar por sua bebida, às ordens do hotel. O personagem segue dançando pelo salão e esbarra em um garçom que derruba uma bebida em sua jaqueta.

Ambos vão até o banheiro, pintado quase que por completo de vermelho, para limparem melhor a roupa de Jack. Em sua conversa com o garçom, Jack descobre que se trata do próprio Grady que, a princípio, nega ter assassinado a esposa e ter sido o zelador do hotel. Em resposta, diz que Jack é o verdadeiro zelador e inicia uma conversa sobre Danny estar tentando trazer um estranho (Hallorann) à festa. Ele sugere que Jack corrija o menino, da mesma maneira que ele “corrigiu” a esposa e as filhas. Jack se mostra perturbado mas, concentrado na conversa, revela que às vezes sente raiva da própria família.

Enquanto isso, Wendy, preocupada, vai até o escritório de Jack, com o taco de baseball nas mãos e chama por Jack. Não obtém resposta. Aproxima-se, então, da máquina de escrever do marido e lê, na folha presa a ela, o provérbio “muito trabalho e pouca diversão faz de Jack um cara bobão” – “all work and no play makes Jack a dull boy”, no original – repetido inúmeras vezes no papel. Impressionada, olha em um monte de folhas datilografadas por Jack e encontra a frase, sob diversas formas, tomando conta de todas as folhas do suposto romance do marido. Jack chega no salão, observando-a de longe e perguntando se ela tinha gostado de seu trabalho. Incapaz de entender e assustada, Wendy recua lentamente, procurando se afastar do marido, completamente louco, a essa altura, e lhe dizendo que irá esmagar seu cérebro com as mãos. Ambos atravessam o salão em uma caminhada lenta, Wendy sobe as escadas que levam ao apartamento da família e ameaça acertar Jack com o taco de baseball. Finalmente o atinge na cabeça no topo da escada. Jack rola escada abaixo e desmaia inconsciente.

Na próxima cena, vemos Wendy, chorando desesperada, arrastar Jack até a despensa onde decide trancá-lo para se proteger de sua loucura. Wendy anuncia que irá deixar o hotel com Danny pelo snowcat – um carro capaz de andar em cima da neve – logo pela manhã e é informada, por um Jack maníaco, que o carro já havia sido sabotado e que ela estava trancada com ele no hotel.

Sem saída, Wendy se tranca com Danny no apartamento da família e cai no sono. Enquanto isso, na cozinha, Jack tem uma conversa com Grady, que pede o comprometimento do escritor em cumprir com sua tarefa, assassinar a esposa e o filho, libertando-o da despensa. Nesse momento, Danny, tomado pelo espírito de Tonny, entra no quarto de Wendy, repetindo a palavra “REDRUM” e a escreve na porta do quarto. Wendy desperta com a voz do filho e imediatamente vê, através do espelho, a palavra rabiscada na porta, que, invertida é lida como “MURDER” (assassino). Seguem-se pancadas na porta do apartamento; é Jack arrombando a porta com um machado.

Wendy se tranca no banheiro com Danny e tenta escapar pela janelinha, emperrada pela neve acumulada contra a parede. O filho consegue escapar, pois é pequeno, mas ela fica presa, no que parece selar seu destino. Danny corre e se esconde no armário de um dos corredores do hotel, enquanto Jack arromba a porta do banheiro, com Wendy gritando desesperada e implorando por sua vida. Neste momento, Hallorann consegue chegar no hotel e o barulho de seu snowcat chegando no lugar chama a atenção de Jack, que vai a seu encontro, possibilitando a fuga de Wendy.

Tão logo entra no Overlook Hotel, Hallorann é assassinado por Jack, com um machado. Danny enxerga a cena com seus poderes e é incapaz de reprimir um grito, que denuncia sua localização. Jack, completamente insano, começa a correr atrás do filho, que sai do hotel e entra no labirinto do jardim para se proteger. Jack o segue.

A perseguição no labirinto, já nos dez minutos finais do filme, parece levar a uma tragédia pois, por conta da neve, Jack consegue perceber exatamente o caminho percorrido por Danny, por meio de suas pegadas. O ritmo se acelera com imagens intercaladas de Wendy procurando o filho dentro do hotel e vendo fantasmas por toda a parte. Finalmente, Danny, que

se encontra bem à frente do pai – que caminha mais lentamente pois torceu um dos pés na queda da escada, cenas atrás –, tenta despistar o pai, voltando cuidadosamente sobre as próprias pegadas e seguindo por outro caminho no labirinto, apagando seu rastro pelo caminho novo. Jack segue o caminho antigo e, ao chegar no fim das pegadas de Danny, é obrigado a escolher a cego uma direção para encontrar o filho.

Com isso, Jack acaba se perdendo ainda mais no interior do labirinto, enquanto Danny, desesperado, volta com a ajuda de seu próprio rastro ao ponto de origem, chegando na entrada do labirinto no mesmo momento em que Wendy sai do hotel para procurar o filho lá fora. Ambos se abraçam, sob os gritos ameaçadores de Jack, entram no snowcat de Hallorann e deixam o Overlook Hotel, em segurança.

No dia seguinte, vemos o corpo congelado de Jack no labirinto, seguido da cena mais intrigante do filme. No interior do hotel, uma câmera se aproxima lentamente de uma das várias fotografias penduradas nas paredes e logo reconhecemos Jack à frente de um grupo, como anfitrião de uma festa de gala. Na legenda lemos “Baile de 4 de Julho – 1921”. Sem maiores explicações, sobem os créditos e o filme chega ao fim.

Cabe lembrar que a versão resumida neste capítulo não é única existente. De fato, *O Iluminado* teve três edições distintas: a primeira, com um final alternativo, foi apresentada na première do filme; a segunda, distribuída nos Estados Unidos, oferece cenas adicionais que somam 24 minutos a mais de filme; e a terceira, a versão inglesa, considerada a versão “oficial”, que foi resumida aqui. As principais diferenças entre as versões, assim como as consequências da redução drástica na duração do longa-metragem entre uma edição e outra serão comentados no próximo capítulo, quando discutirei a montagem do filme propriamente dita.

CAPÍTULO 3: O ILUMINADO DE KUBRICK: ANÁLISE DO FILME COMO PRODUTO FINAL DA ADAPTAÇÃO

“A beautifully told story is a symphonic unity in which structure, setting, character, genre, and idea meld seamlessly. To find their harmony, the writer must study the elements of story as if they were instruments of an orchestra – first separately, then in concert.”

Robert McKee

Nesse capítulo começamos o estudo de *O Iluminado* de Kubrick, considerando as semelhanças e, principalmente, as diferenças do filme em comparação com o romance de Stephen King. Dividirei a análise em etapas, considerando narrativa, direção e ambientação separadamente a fim de melhor realçar as várias particularidades do filme, que, em conjunto, resultam no que decidi chamar de “projeto de tradução” do *Iluminado*.

A esse respeito, como comentado no capítulo anterior, fica evidente em entrevistas do diretor à época do lançamento do filme que o grande interesse de Kubrick em adaptar um romance Stephen King deveu-se a dois motivos: o primeiro, o desejo de renovar o gênero de terror, já muito desgastado por conta de clichês – perpetuados até hoje; e o segundo, o interesse pelos personagens da história, que apresentam profundidade e conflitos internos, algo por muitas vezes ignorado nos filmes e histórias de terror.

Como proposta de adaptação do *Iluminado*, Kubrick uniu as duas motivações acima citadas, tornando-as complementares uma à outra, resultando em um projeto de tradução muito claro e lógico. Para escapar dos clichês – entre os quais, a representação do Overlook Hotel como um lugar sombrio e decadente, o uso excessivo da violência ou o emprego de uma fotografia escura, com preferência a ambientes noturnos –, Kubrick amparou-se na valorização da realidade, buscando referências reais para a construção dos espaços internos do hotel, a simulação de luz natural nas filmagens e a substituição da violência física pela ameaça de violência (como Hitchcock já bem nos ensinou, o suspense criado pelo que pode acontecer tem muito mais efeito no espectador do que o acontecimento propriamente dito).

Se a ideia principal era aproximar a história da realidade, a fonte do terror não poderia vir de dados externos, afinal, tanto o hotel, quanto os personagens da trama nos seriam apresentados, de início, como elementos comuns e com pouca inclinação a nos causar medo. Ciente disso, Kubrick direcionou a fonte de terror para o interior de seus personagens, reforçando seus problemas psicológicos, presentes apenas superficialmente no livro, e transformando-os no centro motivador da história. Assim, desde o primeiro momento, ficamos interessados na história não por temermos o hotel, mas por sentirmos que há algo de estranho na família Torrance, seja pelo comportamento impulsivo de Jack, pela fragilidade e expressão assustada de Wendy ou pelo sexto sentido de Danny.

Dessa forma, o suspense se constrói à medida que a história avança e os conflitos internos de Jack atingem à superfície. O clima de insegurança se instala e aumenta conforme vemos Jack enlouquecer e, já totalmente identificados com Wendy e Danny, passamos a temer por suas vidas. É então, nesse momento, que os elementos sobrenaturais da história começam a ganhar importância, talvez, pode-se cogitar, como forma de representar a externamente loucura de Jack. O hotel, portanto, deixa de ser o protagonista e condutor da história, como no livro, e passa a ser um ambiente propício – devido ao isolamento a que submete a família Torrance e a seu próprio histórico de ser palco de eventos trágicos – para que os conflitos psicológicos de Jack venham à tona.

É a partir desse ponto de vista que pretendo analisar todos os aspectos envolvidos na produção de *O Iluminado*, começando com o roteiro, seguindo pela análise dos personagens, a escolha do elenco, a direção, a fotografia, a edição, a direção de arte e a música, tomando por base alguns comentários de Kubrick e buscando contextualizar e justificar as escolhas e mudanças feitas pelo diretor com relação ao livro de King, tendo em mente sua intenção declarada de reinventar o gênero “filme de terror” através do realismo e dar à história um tom de “terror psicológico”.

I. ROTEIRO

Uma diferença óbvia entre a literatura e o cinema é a forma de apresentação da história. Enquanto a literatura apoia-se na capacidade de imaginação do leitor, que constrói a narrativa a partir de descrições, no cinema o ambiente já está criado, a fisionomia dos personagens já está definida e suas ações serão encenadas para o público, que apenas assiste, não participando da construção da história, apenas reagindo a ela emocionalmente. Assim, a grande questão passa a ser tornar aquela realidade fictícia verossímil para o espectador. Já que não pode alterá-la, sua ligação e interesse pela história será resultado de pura identificação. Ele precisa acreditar que as ações e acontecimentos daquele mundo particular são coerentes, ainda que se trate de uma ficção científica, um conto de fadas ou uma história que nada tenha de ligação com o mundo real. Ou seja, o roteiro precisa ser escrito de forma a instigar o espectador a continuar acompanhando a história.

Outro ponto de divergência é a incapacidade do cinema de entrar na consciência dos personagens, ao contrário da literatura onde essa invasão torna-se quase que natural. Embora no cinema se possa fazer uso da voz em *off* do narrador para explicitar pensamentos e sentimentos, o uso excessivo desse recurso demonstra pouca habilidade do roteirista de perceber que a escrita para o cinema não pode ser descritiva. Inclusive, McKee, em seu mais popular manual para roteiristas, salienta esse aspecto e resume a real função do roteiro:

“Escrever roteiros é a arte de tornar aquilo que é mental físico. Nós criamos correlativos visuais para conflitos internos – não diálogo ou narração para descrever idéias e emoções, mas imagens das escolhas e ações dos personagens para indireta e inefavelmente expressar pensamentos e sentimentos internos. Portanto, a vida interior de um romance precisa ser reinventada para a tela” (McKee, 1997, p. 231, tradução minha).

Assim, o trabalho do roteirista que adapta uma obra literária é captar sua essência e sublinhar seus pontos mais importantes, descartando ou

reimaginando todo o resto para que a história funcione visualmente e em um período de tempo muito mais curto do que o empregado na leitura de um livro. Além disso, seu texto final, ao contrário do livro, é desprovido de intenção literária, serve muito mais como base para a construção da direção, da fotografia, do cenário, do figurino, da edição e, principalmente, da interpretação dos atores, do que como versão final da narrativa.

Em *O Iluminado* essa característica fica bastante evidente pois o teor do roteiro se distancia bastante do tom livro e, embora não sirva como versão final da história – já que muito do diálogo foi reescrito durante as filmagens –, serviu para fazer convergir os esforços de todos os profissionais envolvidos a fim de respeitar a visão proposta por Stanley Kubrick e Diane Johnson – romancista que co-escreveu o roteiro com o diretor.

Em seu trabalho com Johnson, Kubrick procurou encontrar outra saída para o que considerava o ponto fraco do livro: as pistas pseudo-psicológicas que justificariam a loucura de Jack¹³. King se esforça tanto para nos convencer da profundidade de sua história e de sua verossimilhança, que acaba carregando boa parte do livro com flashbacks, referências superficiais a Edgar Allan Poe e um pseudo-fluxo de consciência que não leva a lugar algum, como apontado por Jenkins¹⁴. E isso, além de inchar o livro, retarda o ritmo da história e diminui o potencial de causar suspense e provocar medo.

Portanto, uma das primeiras decisões de Kubrick foi simplificar a história, deixando de lado tudo o que não tinha ligação direta com o momento vivido pela família Torrance, isto é, sua estada no Overlook Hotel. Vão-se os monólogos interiores de Jack, Wendy e Danny e os flashbacks que supostamente serviam de justificativa para o impulso violento de Jack – neles, comenta-se sobre o motivo da demissão de Jack de seu emprego anterior, seu alcoolismo, o acidente no qual quebrou o braço de Danny e sua infância com um pai violento (posto no livro como a origem de toda a violência). Kubrick opta por ocultar o passado da família Torrance e, dessa forma, potencializa o suspense, pois, como não conhecemos muita coisa sobre o passado e a personalidade daqueles personagens, não sabemos exatamente

¹³ SKA, 2008, p. 462.

¹⁴ Jenkins, 2007, p. 70.

onde a história quer chegar e qual será o seu clímax. Passamos o filme todo imersos na expectativa, que é a maior aliada do suspense.

Além disso, o livro é repleto de histórias sobre hóspedes antigos do hotel e suas histórias trágicas e há uma valorização dos momentos familiares em ambientes externos, principalmente na terceira parte do livro, intitulada “O Ninho de Vespas”. Nessa parte, vemos Jack trabalhando para consertar o telhado do hotel enquanto Danny brinca na neve e Wendy prepara a refeição. Durante a tarefa, Jack acha um ninho de vespas vazio e presenteia Danny, que à noite é atacado misteriosamente por vespas vindas, supostamente, do próprio ninho. Acidentes como esse mostram que a ideia central de Stephen King era colocar o Overlook Hotel como centro de todo o mal e corruptor de Jack, causando a tragédia doméstica. Há uma tentativa de humanizar Jack ao mostrá-lo dedicado às tarefas diárias e ao inserir o sentimento de culpa em seus monólogos todas as vezes em que pensa em partir para a violência com a mulher e o filho.

Para Kubrick, a proposta é inversa. Não há como negar a influência do Overlook Hotel na transformação de Jack em um psicopata, porém esta se dá muito mais pelo confinamento da família – as únicas cenas externas após a chegada da família no hotel se passam em um labirinto, ambiente também claustrofóbico – e pelo tédio – mostra-se Jack sem fazer nada a maior parte do tempo – do que pelo espírito sobrenatural que paira sobre o lugar. Também não há arrependimento: a transformação de Jack não tem volta, ele gradativamente deixa-se contaminar por seus próprios impulsos sem demonstrar remorso por isso em momento algum, o que também ajuda na construção do suspense pois faz o público acreditar que não há limites para as atitudes doentes de Jack e que Wendy e Danny correm sério risco de morrer em um de seus acessos de loucura.

Aliás, uma diferença crucial na maneira de King e Kubrick verem a história está na maneira como tratam a narrativa. Para King, *O Iluminado* é a história de Danny, suas visões paranormais e o desejo maligno do Overlook Hotel de tomar sua alma e seu dom. Para Kubrick, o sobrenatural se faz presente de outra maneira e toda a história é motivada pelo conflito de Jack com sua própria consciência, por sua luta contra seus instintos violentos, seu bloqueio criativo e o sentimento de culpa por ter machucado Danny no

passado, reforçado pela constante desconfiança da esposa Wendy. Assim, os fantasmas do hotel, nunca negados mas relegados ao segundo plano no filme, surgem por influência do estado mental de Jack, tanto como forma de exteriorizar o estado sombrio e confuso de sua alma – pode-se até afirmar que nem se tratam de fantasmas, mas da pura imaginação de Jack, já que a conversa com Grady e toda a cena no salão de festas do hotel, por exemplo, são presenciadas apenas pelo personagem –, como para salientar o terror e o suspense, pois sabemos que há um personagem descontrolado no hotel e o próprio local está cercado de mistérios e espíritos malignos simpatizantes de Jack.

Essa sutileza no trato dos fantasmas do hotel foi um dos pontos sobre os quais Kubrick foi mais criticado. Tanto críticos como fãs do livro de Stephen King não se conformavam com a “subversão” e uso secundário do Overlook Hotel, que é o principal antagonista do romance. Kubrick não se deixou abater e explicou em entrevistas que não negava a presença do sobrenatural, mas a subjugava ao estado de consciência dos personagens da trama:

“O estado psicológico dos personagens pode criar fantasmas reais que possuem poderes físicos. Se Henrique VIII vê Ana Bolena caminhando em sua torre sangrenta, ela é um fantasma, mas também é causada por seu ódio.” (SKA, 2008, p. 448, tradução minha)

Um recurso que Stephen utiliza bastante no livro é a antecipação do desfecho da história. Desde o quarto capítulo do livro, Danny tem visões sobre o futuro – mais especificamente a cena em que Jack o persegue na intenção de matá-lo –, conseguindo distinguir frases ditas pelo “misterioso” assassino, a arma que segura em mãos (no livro não é um machado, mas um taco de hóquei) e a famosa palavra “REDRUM”, cujo significado, “MURDER” ao contrário, no filme, funciona como gatilho para o início de todo o clímax da história – já no livro surge como um pequeno mistério e será repetida à exaustão ao ponto de captarmos seus sentido muito antes de Danny nos capítulos finais.

Kubrick não pode fazer uso desse mesmo recurso – e nem tem a intenção de usá-lo. Não há como mostrar flashes do que virá a acontecer sem mostrar Jack, ou pelo menos sua silhueta, ou disfarçar sua maneira de falar ou sua voz. Como diz McKee, “na tela não há lugar para se esconder”¹⁵, esses flashforwards só transformariam um ótimo suspense em uma história previsível e enrolada, sentimento que prevalece, infelizmente, no livro. Porém não há o simples apagamento desse recurso no filme, Kubrick encontra um substituto para ele, muito mais eficaz ao meu ver, pois, novamente, gera expectativa no público.

Refiro-me às visões das gêmeas nos corredores do hotel por Danny – em uma das visões ele as vê ensanguentadas e mortas no chão, o que, a essa altura parece ser também um prenúncio de seu próprio destino (pois nesse momento da história já ligamos os pontos e começamos a prever a repetição da tragédia da família Grady também com os Torrance); e também a clássica e inesquecível cena em que o corredor principal do hotel, com seu majestoso elevador, é tomada por uma enxurrada de sangue, uma cena expressiva, que não diz nada sobre o destino dos Torrance, mas marca o ambiente sombrio do hotel e serve como premunição (ainda mais que faz parte de uma das visões de Danny) de que algo maligno está em curso.

Quando se trabalha com a imaginação, é importante considerar o impacto que o uso de certas palavras poderão causar no leitor; da mesma forma pensa-se o cinema: certas imagens, como a citada cena da enxurrada de sangue, são capazes de causar muito mais impacto do que cenas com diálogos, por exemplo. Dessa forma, no livro, para transmitir todo o momento de tensão do clímax da história, com Jack perseguindo Wendy e Danny, King volta-se para o uso da violência, com a descrição clínica de todos os golpes dados por Jack em sua mulher, apresentando uma frieza tão grande que nos faz perceber o horror completo da cena:

“Ela ouviu o taco assobiar no ar, e então uma dor imensa tomou conta do seu lado direito, quando o taco atingiu-a abaixo do busto, quebrando duas costelas. Caiu nos degraus, e uma nova agonia tomou conta dela, ao cair sobre o lado ferido. Mas o instinto a fez rolar, rolar fugindo do taco que zuniu

¹⁵ McKee, 1997, p. 6, tradução minha.

ao lado de seu rosto, errando o alvo por um triz. O taco bateu no tapete grosso da escada com uma pancada abafada. Foi quando ela viu a faca que caíra de sua mão com a queda. Estava no quarto degrau, brilhando.

- Vaca – repetiu Jack. O taco desceu. Ela deu um impulso para cima, e o taco atingiu-a bem abaixo da rótula. De repente, sua perna ardia como fogo. Sangue começou a escorrer pela barriga da perna. E, em seguida, o taco baixava novamente. Wendy desviou a cabeça, se esquivando, e o taco atingiu o degrau no espaço entre o pescoço e o ombro, esfolando-lhe a orelha. (...)” (*O Iluminado*, 2009, p. 521)

Kubrick não precisa usar a violência para impressionar o espectador. Apenas o fato de seu público-alvo estar sentado em uma sala escura com uma tela imensa da qual é impossível desviar o olhar já é o suficiente para que o mesmo estado de terror seja atingido de maneira muito mais “higiênica”. Lógico que Kubrick também pensava na censura do filme quando optou por excluir momentos violentos, porém o resultado, que é o que nos interessa, é igualmente assustador, pois Kubrick brinca com a capacidade do público de antecipar os acontecimentos. Em nenhum momento Kubrick encosta em sua mulher ou em Danny, porém a agressão física parece tão inevitável – e atinge o auge quando Wendy se vê trancada em um banheiro minúsculo – que apenas a ideia de vermos uma vítima, com quem nos identificamos, sofrer na nossa frente sem que possamos ajudá-la já nos causa o terror que King se esforça tanto em criar.

E mesmo usando muito pouco a violência física, podemos dizer que Kubrick foi mais corajoso do que King. No livro, apesar de todo o sangue, nenhum “mocinho” é morto, no filme, há a morte inesperada de Halloran. Aliás, o artifício usado por Kubrick para nos causar surpresa com a morte do cozinheiro é digno de comentário: ele se aproveita da longa descrição fornecida por King da viagem de Halloran de volta até o Overlook, que no livro é usada apenas para retardar o clímax, e a usa, no filme, para nos dar a falsa segurança de que, no fim, Wendy será salva por Halloran, como de fato acontece na história de King. Porém, tão logo chega no hotel, Halloran é assassinado por Jack que surge, inesperadamente, de trás de um pilar de concreto do saguão do hotel. O tempo despendido para contextualizar o

retorno do personagem não condiz com seu brusco assassinato, o que não apenas reforça o instinto assassino de Jack como também nos faz pensar que não há esperança de salvação para Wendy e Danny e que as pistas deixadas por Kubrick ao longo do filme com relação ao seu desfecho também podem ser falsas. O destino dos personagens se torna imprevisível.

Aliás, a morte de Halloran desarma também os fãs da obra de King, pois no livro é justamente o cozinheiro que ajuda na fuga de Wendy e Danny. Dessa forma, sabe-se, de antemão, que o final também vai ser inesperado. E de fato: dentre todas as deficiências do livro, a maior, sem dúvida, diz respeito ao desfecho da história.

No clímax do livro, Jack, transformado em uma espécie de monstro sem fisionomia, representando o desejo do Overlook de possuir Danny, encurrala o menino em um dos corredores do hotel. Neste momento, Danny, com a ajuda de Tommy, seu “amigo invisível”, lembra-se “do que seu pai esqueceu”¹⁶, ou seja, da caldeira do hotel que estava sem manutenção há dias e poderia explodir a qualquer momento. Em um último momento de redenção, Jack consegue dissipar os maus espíritos de seu corpo, despede-se de Danny e o deixa fugir. O menino encontra a mãe e Halloran no saguão do hotel e juntos, com muita dificuldade, conseguem deixar o hotel a tempo de vê-lo explodir e enterrar definitivamente toda sua má influência. No epílogo, Wendy e Danny se mudam para o Colorado, para o hotel onde Halloran trabalha, e curtem um período de férias com o dinheiro do seguro de vida deixado por Jack, uma espécie de compensação por todo o terror vivido e uma maneira de fechar a história com clima de final feliz.

Se o epílogo já é o suficiente para arruinar todo o clima de terror construído durante a narrativa, a explosão do hotel é o que realmente acaba com a credibilidade da história. Ao trazer um final externo e independente dos personagens, King comete o que McKee chama de “o maior pecado dos escritores”, o final *deus ex machina*¹⁷. O recurso, tão comum no teatro grego, prevê a intervenção de algo não pertencente à história de maneira a resolver seus conflitos. Seu uso se banalizou de tal forma que hoje condena-se sua utilização, que é vista como uma maneira preguiçosa e inverossímil de se

¹⁶ O *Iluminado*, 2009, p. 547.

¹⁷ McKee, 1997, p. 357

solucionar uma história. Ainda que se possa argumentar ser dever de Jack a manutenção da caldeira – e, portanto, justificar sua explosão – trata-se de uma solução superficial e incoerente com o teor psicológico que King tentou imprimir no romance, denotando sua artificialidade e simplismo.

O final planejado por King é tão despropositado para o terror pseudo-psicológico que desenvolveu que Kubrick decidiu não utilizá-lo – também para conter gastos com a produção. O diretor imagina, portanto, um novo final, em que Halloran é morto, Wendy precisa se virar sozinha para salvar o filho e a si mesma e Jack não é possuído pelo hotel e nem passa por um momento de redenção, ao contrário, persegue Danny com uma fúria tão grande que seu ódio cego será o motivo de sua própria desgraça. Perseguindo Danny no labirinto do jardim – feito exclusivamente para o filme e uma metáfora para a sua própria mente perturbada –, Jack cai em um truque do garoto e se perde dentro de suas paredes frias, morrendo congelado com o machado na mão. Danny escapa com a mãe, mas a história se conclui aí e tanto não há um fechamento quanto ao futuro dos dois, quanto não se fecha a história do hotel. Ao optar por não destruí-lo e por mostrar Jack se unindo a outras figuras falecidas no local, como supõe a última cena enigmática do filme, há a insinuação de que a história poderia se repetir e que outras pessoas poderiam ter suas mentes corrompidas pelo hotel no futuro, confirmando a aura de perenidade do Overlook, sugerida logo na abertura do filme e fechando a história mais naturalmente, de maneira cíclica.

De fato, ficamos sem respostas para alguns enigmas, mas em nenhum momento essas omissões interferem no suspense da narrativa, na verdade o acentuam e tornam a história ainda mais misteriosa e interessante, ao ponto de ficarmos na vontade de ver o filme de novo; e esse é o grande mérito da adaptação de Kubrick.

II. PERSONAGENS E ELENCO

Kubrick valorizava tanto os personagens e sua profundidade que chegou a afirmar, em entrevistas, que a escolha dos livros que adaptou para o cinema deveu-se basicamente pelo tipo de personagens que apresentavam e

de sua vida interior. Personagens superficiais não o interessam, pois limitam a reescrita da história para o cinema, como explica em uma de suas entrevistas:

“O romance perfeito para ser transformado em filme não é, eu acho, um romance de ação mas, pelo contrário, o romance que está principalmente preocupado com a vida interior de seus personagens. Este dará ao adaptador uma bússola, por assim dizer, que aponta para o que o personagem está pensando ou sentindo em qualquer momento da história. E a partir disso ele pode inventar a ação que terá o objetivo de ser correlato ao conteúdo psicológico do livro, ele o irá dramatizar com precisão de um jeito implícito, sem precisar fazer com que os atores representem o sentido literal desses estados” (SKA, 2008, p. 338, tradução minha).

Em *O Iluminado*, Kubrick pode encontrar terreno fértil para explorar a subjetividade de cada personagem, já que King faz questão de fechar todas as pontas de sua história, fornecendo todo o pano de fundo de Jack, Wendy e Danny, histórias de seu passado e pensamentos e sentimentos do presentes. Não satisfeito e com a intenção de focar a história na transformação psicológica de Jack, Kubrick e Johnson fizeram diversas pesquisas nos textos de Freud e partiram do pressuposto de que a loucura de Jack seria causada por seu isolamento físico, pelo enclausuramento no hotel, e mental, pois se comunica muito pouco com a família e consigo mesmo já que vive um momento de bloqueio criativo na trama.

Tendo em vista esse isolamento e a redução do diálogo entre os personagens, com relação ao livro, precisa-se contar muito com a direção e, principalmente, com os atores, em sua capacidade de expressar estados mentais de maneira física, para a construção do *Iluminado*. Talvez essa necessidade de extrair sentimentos específicos dos atores justifique a obsessão de Kubrick em repetir exaustivamente a gravação de certas cenas, costume que foi amplamente divulgado em *O Iluminado* devido ao quase terrorismo ao qual submeteu a atriz Shelley Duvall durante as filmagens.

Ainda com relação à direção de atores, Kubrick comenta em *The Stanley Kubrick Archives* sobre a importância de o roteirista levar em consideração que o roteiro é feito para que atores o interpretem e que,

portanto, é necessário ser bastante claro com relação ao que se espera dos atores em cada cena:

“No seu melhor, um drama realístico consiste em uma progressão de humores e sentimentos que causam reações emotivas no público e transformam o sentido do autor em uma experiência emocional. Isso quer dizer que o autor não pode pensar em papel, tinta e palavras como sendo suas ferramentas de escritas, mas sim deve trabalhar com carne e sentimentos. Nesse sentido, acho que muito poucos escritores parecem entender o que um ator consegue comunicar emocionalmente e o que não consegue.

É muito comum que, em um determinado ponto, o roteirista espere que um olhar silencioso expresse o que levaria um “rebus puzzle” para explicar, e no próximo momento o ator recebe um longo discurso para transmitir algo que é bastante aparente na situação apresentada e para a qual apenas um breve olhar seria suficiente. Escritores tendem a abordar a criação do drama muito em termos de palavras, falhando em reconhecer que a melhor força que possuem reside no humor e sentimento que podem produzir no público através do ator. Eles tendem a ver o ator com má vontade, como alguém que provavelmente irá arruinar o que escreveram, ao invés de verem que o ator, em todos os sentidos, é o seu meio.

Você pode se perguntar, como resultado disso, se a direção é mais ou menos a continuação da escrita. Acho que isso é exatamente o que a direção deveria ser” (SKA, 2008, p. 338-339, tradução minha).

Portanto, ao contrário do que se costuma pensar de Kubrick, ele era um grande incentivador da improvisação durante as filmagens, além de constantemente editar os diálogos de seus filmes enquanto gravava, pois acreditava que os atores, ao invés de meros instrumentos de personificação dos personagens de uma história, na verdade poderiam contribuir muito para sua melhoria.

Jack (Jack Nicholson)

A grande diferença do Jack de Stephen King e do Jack de Kubrick está no personagem, no livro, ser visto como vítima do poder maligno do Overlook Hotel e, no filme, ser visto como o antagonista da história.

É claro que no livro, em seu clímax, Jack é o grande inimigo, pois é ele quem ameaça a vida de Wendy e Danny. Entretanto, da maneira como a transformação de Jack é descrita no livro, fica bastante claro que há uma tentativa de eximi-lo da responsabilidade de seus atos. Tanto que seus impulsos violentos são justificados por ele ter tido um pai agressivo e pelo fato de que sempre que pensa em fazer mal a sua família, ele logo nega ro pensamento, culpando-se, como se estivesse sob a ação de algo mais forte do que ele – no caso, o hotel. Há, portanto, uma humanização do personagem e em seu momento de redenção – quando pede desculpas ao filho e deixa-o escapar ileso do hotel – sentimos pena de Jack e não medo como no filme.

Para Kubrick, todo esse pano de fundo não é necessário¹⁸. O objetivo aqui é claro: não podemos nos identificar demais com Jack, pois na redução do poder maligno do Overlook Hotel (como parte da intenção de Kubrick de trazer a história para um ambiente mais realista), faz-se necessária a criação de outro inimigo, neste caso, Jack.

Essa diferença é notada já nos primeiros minutos do filme. Enquanto no livro Jack expressa logo sua intenção de fazer de sua estada no hotel um recomeço para a família, uma oportunidade para recuperar os laços de confiança quebrados, no filme não há menção alguma ao desejo de se expiar os pecados; ao contrário, diante da pergunta do gerente do hotel sobre se sua esposa e filho iriam gostar de morar em um hotel com fama de mal-assombrado, Jack responde com um sorriso irônico e arrepiante “É claro que vão”.

Como comentado no item “Roteiro”, enquanto o Jack do livro passa o dia ocupado, trabalhando nos reparos do hotel e com a pesquisa para sua peça teatral, o Jack do filme passa o dia todo sem fazer nada, isolado em seus próprios pensamentos e morrendo de vontade de voltar a beber – vale lembrar que o personagem, alcoólatra, está há poucos meses sem beber no

¹⁸ SKA, 2008, p. 462

início da história. Duas invenções específicas do filme ressaltam o tédio do personagem e seu processo de loucura. A primeira é sua mania de ficar arremessando uma bolinha de tênis nas paredes do hotel – ideia de Jack Nicholson¹⁹ –; a segunda, é a genial sequência em que Wendy descobre o resultado de dias de escrita de Jack: uma série de páginas com uma frase sem sentido formatadas das mais diversas maneiras. No livro, Jack chega a começar sua peça, mas empaca em um determinado momento, quando começa a buscar inspiração na própria história do hotel. No filme, o livro nunca chega a ser escrito, o que acaba criando um impacto muito maior, principalmente na forma em que descobrimos a farsa, que mostra já haver algo de errado com Jack desde o começo, mesmo antes de ter se mudado para o hotel.

Com relação à escolha de Jack Nicholson para o papel, em entrevista a Michael Ciment, Kubrick comenta ter pensado no ator desde o começo por considerá-lo “um dos melhores atores de Hollywood, talvez em pé de igualdade com grandes estrelas do passado como Spencer Tracy e Jimmy Cagney”²⁰. De fato, o ator, que acabava de gravar *Um Estranho no Ninho* (1975), também foi muito elogiado por sua performance em *O Iluminado*, ainda que muitos o tenham considerado uma escolha óbvia para o papel.

Wendy (Shelley Duvall)

Wendy é, depois de Jack, a personagem do filme que mais muda com relação ao livro. Primeiro, fisicamente, pois no livro ela é descrita como loira e sensual, mas no filme, Kubrick fez questão de escolher Shelley Duvall, por sua “qualidade excêntrica”, pois acreditava que esse seria o tipo de mulher que se casaria com Jack e seria capaz de aguentar seus problemas, ao contrário da Wendy descrita por King, que é atraente e autoconfiante²¹.

Na capa de uma das versões do roteiro de *O Iluminado*, Kubrick escreve: “Wendy poderia ser “forte”. Obtém satisfação nas falhas e problemas de Jack. Ela não o deixa pois “precisa dele”; ela precisa sentir sua fraqueza e

¹⁹ STANLEY Kubrick: *Life in Pictures*, 2001.

²⁰ SKA, 2008, p. 450.

²¹ SKA, 2008, p. 450.

frustração”²². Esse comportamento não fica claro no filme, mas metade do tempo que passa com o marido é para questioná-lo sobre suas atitudes, como que uma vigilante pronta a julgá-lo. A pressão que exerce sobre o marido, apesar de sua fragilidade, é muito grande.

Psicologicamente, a Wendy do filme também difere daquela do livro. No começo é uma mulher frágil, cheia de temores e irritante em suas cobranças mas, durante o longa, passa gradativamente a assumir o controle da família e da “casa”, unindo os cuidados domésticos e com a família aos reparos do hotel. Para Kubrick, essas mudanças a tornaram mais crível como mãe e esposa.

Ao fim da história, ao contrário do livro, em que é ferida gravemente e resgatada por Halloran, ela precisa lutar sozinha por sua sobrevivência e a de seu filho. Mesmo amedrontada e sob pressão ela consegue manter o controle e ajudar Danny a escapar de Jack, sem perder sua bondade, pois segura um taco de baseball e depois uma faca para se defender de Jack, mas só o fere uma vez, no banheiro quando ele ameaçava entrar e acabar com sua vida; já sua versão literária não pensa duas vezes em enfiar uma faca em Jack e não se preocupa, sequer tem muito contato, com Danny durante o ataque do marido.

Danny (Danny Lloyd)

Para o papel de Danny, Kubrick queria uma criança desconhecida que não tivesse experiência com atuação, talvez em busca de uma interpretação naturalista e também para distanciar o público do personagem e aumentar o mistério por trás de seus estranhos poderes, pois Danny Lloyd era um rosto completamente estranho para o público na época.

Com relação ao Danny dos livros, a grande diferença se mostra na maneira artificial com que King tenta transformar o garoto em um adulto precoce. No livro, Danny é capaz de ler a mente de seus pais, sabendo, portanto, sobre toda a crise no casamento dos dois e se preocupando com eles e com os maus agouros que recebeu de Tonny sobre o hotel.

²² Ibid., p. 446, tradução minha.

No filme, Kubrick parece querer tornar o personagem mais verossímil. Ele mantém os poderes do garoto e não menciona a capacidade de ler mentes, porém transforma Tonny, o espírito que divide visões com ele, em uma espécie de “amigo imaginário” que fala através do dedo indicador do menino. Danny continua a ter visões, mas parece não entender sua natureza, ainda se assustando a cada visão das gêmeas do corredor e não conseguindo fechar os pontos do que Tonny está tentando lhe dizer – o garoto do livro percebe logo cedo que há algo de errado com o Overlook Hotel e que o lugar irá trazer ruína para sua família.

Enquanto no livro as aparições de Danny quase sempre se passam quando é o próprio personagem que narra a história – dando espaço para explorarmos suas preocupações de adulto, no filme o menino é representado sempre brincando ou andando de triciclo pelo hotel – ideia de Kubrick, que irá proporcionar grandes momentos de puro suspense na história.

Vale a pena comentar, ainda, sobre Tonny, que ele tem funções parecidas no livro e no filme, mas ainda assim levemente diferentes. No livro, seu relacionamento com Danny fica bastante claro e é ele, no fim, que indica ao garoto a iminente explosão do hotel que irá salvar sua vida e a de sua mãe. No filme, a explosão do Overlook é omitida, mas Tonny salva a vida de Danny da mesma maneira, ainda que indiretamente. De posse do corpo de Danny, escreve na porta do quarto de Wendy a palavra “REDRUM”, a mãe acorda assustada e, através do espelho do quarto, vê a palavra “MURDER” (assassinato) a tempo de ouvir Jack tentando arrombar a porta do alojamento para matar sua família.

Entretanto, de forma geral, eu diria que sua presença no filme não é tão relevante quanto no livro – inclusive são os poderes de Danny os que motivam o Overlook Hotel, que deseja possuir a alma do garoto, a usar Jack. Já no filme, a impressão que se tem é de que Kubrick manteve Tonny apenas para dar mais um tom de mistério à história.

Dick Halloran (Scatman Crothers)

Com relação a Halloran, não há muito a se dizer. O personagem permanece basicamente o mesmo no livro e no cinema, com a diferença de

ter sua história e seu tempo em cena reduzido expressivamente, ainda mais na versão inglesa do filme, e, obviamente, morrer na versão cinematográfica. Sua função na história se torna meramente informativa, pois no início do filme faz um tour com Wendy e Danny pelo hotel, falando um pouco do histórico do lugar, além de ser uma espécie de bode expiatório das ações violentas de Jack.

O Overlook Hotel:

É necessário ainda falar sobre o Overlook Hotel que no livro, em especial, é um personagem da trama como qualquer outro. Quando Jack encontra Grady no salão de festas, este se refere ao hotel como uma entidade, “o gerente”, que deseja ter Danny sobre sua influência:

“ – E naturalmente o senhor sabe – continuou Grady, debruçando-se confidencialmente sobre o carro de bebidas. – Seu filho está tentando trazer um estanho para cá. Seu filho tem muito talento, do tipo que o gerente poderia usar para posteriormente melhorar o Overlook, para posteriormente... enriquecê-lo, podemos dizer. Mas seu filho está disposto a usar este mesmo talento contra nós. Ele é teimoso, sr. Torrance. Teimoso” (*O Iluminado*, 2009, p. 463).

No filme, essa presença não está explicitada a não ser por Lloyd, o barman, que em um determinado momento diz a Jack que ele não precisa pagar por sua bebida, por “ordens da casa”.

A personificação do hotel ultrapassa os limites das meras aparições de fantasmas no livro. Há também um personagem específico, o jardim com arbustos esculpidos em formas de animais. O topiário, excluído do filme pela falsa de recursos técnicos de Kubrick para sua animação, ganha vida livremente na obra de King, ameaçando atacar Danny e Jack durante a história e protegendo o hotel da chegada de Halloran, que precisa lutar com os animais (um cachorro, um coelho e dois leões) para poder entrar no local.

Entretanto, na obra de Kubrick, fica no ar através principalmente da direção a constante impressão de que os personagens estão sendo

observados por alguma entidade – o hotel. Algo presente nas descrições de King do local:

“Não havia ninguém para ver as folhas de outono correndo furtivas pela grama, só os três. Jack teve uma curiosa sensação de encolhimento, como se sua vida se tivesse reduzido a uma simples faísca, enquanto o hotel e o jardim de repente duplicavam seu tamanho e se tornavam sinistros, sufocando-os, como que dotados de poder inanimado” (*O Iluminado*, 2009, p. 136).

É nessa redução do poder do hotel que Kubrick faz expressar sua intenção de centrar a história em Jack, Wendy e Danny e usar o aspecto sobrenatural do lugar mais para ressaltar os problemas psicológicos de Jack.

Apesar dessa tendência, há um único momento em que o hotel deixa de ser mera testemunha dos acontecimentos e participa efetivamente da ação, na verdade dando início à perseguição de Jack: quando Wendy o prende na cozinha, Jack se vê derrotado e não poderia escapar de jeito algum, a não ser se alguém o libertasse. Como seria muito pouco provável que Wendy ou Danny fizessem isso, surge novamente Grady (mas não vemos, só ouvimos), que pede um maior comprometimento de Jack com relação a sua tarefa e o liberta da dispensa. Talvez seja nesse momento que a influência e o poder do hotel se façam mais presentes, pois depois disso, apesar de surgirem diversos fantasmas para assustar Wendy e sussurros pelos corredores, eles não passam de meras aparições que nada interferem na sequência de eventos.

Parece contraditório que alguém que se proponha a não explorar tanto o aspecto sobrenatural do hotel faça com que um de seus espíritos interfira na trama e liberte Jack da cozinha. De fato, o próprio Kubrick reconheceu isso, mas se viu sem saída e teve que aceitar a intervenção, como comenta Diane Johnson:

“Sempre houve o questionamento sobre até que ponto o sobrenatural era real. Se, por exemplo, um fantasma poderia abrir a porta da dispensa e libertar Jack. No fim, tivemos que aceitar algumas inconsistências... de que

coisas supernaturais iriam acontecer” (*VIEW from the Overlook: Crafting the Shining*, 2007, tradução minha).

III. DIREÇÃO E FOTOGRAFIA

Pode-se dizer que a direção do *Iluminado* tem dois objetivos: criar suspense e evidenciar a presença do Overlook Hotel, por meio de uma câmera contemplativa, que parece vigiar a família Torrance o tempo todo. Kubrick faz questão de chamar a nossa atenção para essa presença invisível desde os créditos iniciais, em que uma panorâmica aérea, em conjunto com uma música imponente, segue um pequeno carro a subir as montanhas do Colorado em direção ao Overlook Hotel. “De repente a câmera para de seguir o carro e vira para o outro lado da paisagem. Dessa forma sabemos que aquela não é uma tomada convencional em que a câmera é supostamente “invisível” e dá ênfase ao carro. Aqui a ênfase está na câmera, no observador, uma presença que tanto pode seguir o carro ou não, como bem quiser”²³.

Essa câmera contemplativa também aparece durante o filme em vários *travellings* e panorâmicas que percorrem os amplos espaços dos hotel, observando os personagens da trama com uma certa distância, como na chegada de Jack no hotel para sua entrevista ou quando o alojamento da família é apresentado para Jack e Wendy e ambos se esticam para ver o quarto de Danny, logo em seguida a câmera vira junto para observar o espaço também. Aliás, durante todo o filme a câmera primeiro capta a reação dos personagens referente a algo de estranho que viram no hotel para logo depois se virar para o objeto visto a fim de verificar a fonte de estranheza, como uma pessoa curiosa presente na cena. Algo parecido acontece durante a entrevista de emprego de Jack, logo no começo do filme. Durante o diálogo de Jack e Mr. Ullman, ao invés de utilizar os cortes típicos da televisão – de plano e contra-plano enfocando e respeitando a vez do personagem que está falando, Kubrick subverte ligeiramente essa ordem, concentrando a câmera mais em Jack, mesmo quando é Ullman que está falando – sobretudo quando

²³ Kauffman, 1980, apud JENKINS, 2007, p. 74, tradução minha.

a tragédia envolvendo a família Grady é revelada ao personagem. A câmera observa Jack, a fim de estudar a maneira como irá reagir ao fato.

Esse personagem oculto também se faz presente com a principal invenção de Kubrick para a direção do filme: o uso da *steadicam*²⁴. A criação de Garrett Brown já havia aparecido em outros filmes, mas nunca tinha sido usada com tamanha frequência quanto em *O Iluminado*. Kubrick não escolheu a *steadicam* apenas pela novidade, mas por perceber que ela poderia ser usada para realçar a onipresença do hotel. Assim, quando aparece na maioria das vezes a *steadicam* segue os personagens pelas costas, como que um observador sorrateiro, invisível e silencioso, prestes a aterrorizar os personagens, revelando ter um certo potencial fantasmagórico, que contribui para a construção do suspense. É ela que segue Danny por seus passeios de triciclo pelo hotel, que observa Jack escrever seu livro em um de seus salões, que assiste Halloran caminhar para seu fatal destino e que corre atrás de Danny, junto com Jack, pelo labirinto no final do longa. Por não possuir referencial fixo e geralmente ser usada próximo à altura da cabeça de uma pessoa, próximo à sua linha de visão, portanto, a câmera também é perfeita para levar o espectador para dentro da história e envolvê-lo no labirinto que são os corredores do hotel. E ainda há o bônus do recurso de agilizar e dinamizar a ação do filme, principalmente no clímax, em que a *steadicam* é empregada o tempo todo, chegando a correr com os personagens, além do recurso facilitar as filmagens das cenas, pois permite ao camera-man maior mobilidade e requer o uso de menos equipamentos, como gruas ou trilhos.

Dois outros recursos de câmera são extensivamente empregados por Kubrick em *O Iluminado*. O primeiro é o close, guardado para as cenas de diálogos entre os personagens e usado, principalmente, nos momentos em que segredos são ditos ou estados emocionais são revelados, como forma de manter o assunto “em segredo”, passando a ideia de que apenas os mais próximos podem ouvir o que é dito, além disso, é o recurso que melhor

²⁴ A *steadicam* é um recurso cinematográfico criado por Garrett Brown em 1976, no qual a câmera fica presa ao corpo do camera-man, permitindo sua livre movimentação. Dessa forma, se antes era difícil fazer com que a câmera pudesse acompanhar uma cena de perseguição ou se embrenhasse em lugares estreitos, agora, por estar presa a uma pessoa e dispensar dollys, carrinhos e trilhos, pode seguir sem maiores problemas os passos de um personagem, tornando mais dinâmicas e fluidas as cenas de ação.

captura as expressões faciais dos personagens, sendo, portanto, o enquadramento mais utilizado por Kubrick para eternizar os semblantes assustados de Danny e Wendy. O close é amplamente usado no filme, aparece tanto quando Halloran revela seus poderes para Danny, quanto quando Wendy procura Jack, assustada, para lhe informar que uma mulher atacara Danny ou quando Jack conta sobre o acidente em que deslocara o ombro do filho para Lloyd, o barman, e confessa para Grady, no banheiro do salão de festas, que acha a esposa muito atrevida e o filho enxerido.

O último movimento de câmera usado por Kubrick está unicamente a serviço do suspense e do terror, trata-se do zoom. Sempre que Danny ou Wendy, as vítimas do Overlook Hotel, veem alguma assombração, a reação da câmera é dar um rápido zoom em seus rostos para capturar sua expressão e depois dar um zoom também naquilo que os assusta. Vemos isso acontecer quando Wendy enxerga o corpo de Halloran estendido no saguão principal do hotel, quando Danny vê as gêmeas Grady em seus corredores e quando Wendy acorda assustada com Danny, possuído por Tonny, e lê a palavra “MURDER” no espelho de seu quarto.

Além da sequência de abertura, outro dois momentos específicos da trama demonstram o uso consciente da câmera em prol da narrativa. A primeira é a cena em que Jack observa, absorto em pensamentos, a maquete do labirinto do hotel enquanto enxergamos as miniaturas de Danny e Wendy no centro da peça, caminhando e conversando pelo labirinto. Muitos não entenderam o motivo de Kubrick ter empregado o efeito especial, mas a cena pode ser lida de duas formas: a primeira, mais óbvia, como uma metáfora para reforçar a onipresença do hotel, que observa Danny e Wendy à distância, mas sem perdê-los de vista; a segunda, mais interessante, como forma de exteriorizar as preocupações de Jack. Nesse caso, o labirinto poderia representar sua mente em que Wendy e Danny aparecem como o centro de suas atenções.

O segundo artifício digno de nota da direção de Kubrick diz respeito à forma como o labirinto foi filmado. Empregando sempre a câmera em uma altura mais baixa, Kubrick cria a impressão de que os muros do labirinto são muito mais altos do que na realidade, causando uma sensação de sufocamento, causado pelo próprio hotel.

No que diz respeito à fotografia, precisamos voltar a lembrar da proposta de Kubrick de manter o ambiente do filme o mais próximo possível de um ambiente real. Portanto, para a iluminação do longa, o diretor opta por simular a luz natural típica de lugares de grande altitude.

Como resultado as grandes salas do Overlook Hotel são bem iluminadas, porém mantendo lugares mais escuros, como seria de se esperar de uma iluminação natural. Em ambientes fechados, sem janelas, como o alojamento dos Torrance e o grande salão de festas, a preferência é pela luz baixa, sendo mais empregada da metade do filme adiante para reforçar a mudança de Jack e da história para algo mais sombrio.

No clímax da história, quando os espíritos do hotel começam a tomar conta do lugar, as luzes baixas dos corredores aliam-se a uma sutil neblina que dá um tom onírico para as visões, como se fossem fruto de uma alucinação de seus personagens.

Kubrick se esforça tanto para fugir do clichê dos filmes de terror, filmados em sua maior parte em ambientes escuros, que as poucas cenas com baixa iluminação são aquelas em que nada de sobrenatural acontece, como a cena cortada da versão inglesa do filme em que Wendy e Danny assistem TV em uma sala completamente escura. Já nas cenas de maior relevância para a história, se o ambiente está escuro, logo é aceso pelo próprio personagem que atua na cena, como no momento em que Jack se encaminha para o salão de festas e acende todas as luzes antes de entrar no ambiente ou quando procura Danny no exterior do hotel no fim do filme e primeiro observa o exterior do hotel, tomado pela escuridão e pela neblina, para logo depois acender todas as luzes externas, inclusive as do labirinto, saindo em busca do filho.

Em outros momentos de tensão do filme, como quando Wendy prende o marido na despensa da cozinha ou quando ele, depois de libertado por Grady, encurrala a esposa no banheiro do casal a iluminação é impecável, branca e ampla, contrariando o que seria de se esperar de um filme de terror.

Apesar da preferência pela luz, com o avançar da história, e a transformação de Jack, começamos a ver Jack ser filmado contra a luz ou em cantos mais escuros dos ambientes, obviamente para ressaltar seu isolamento e seus conflitos internos, como quando Wendy finalmente

descobre a farsa sobre o livro do marido: a câmera surge, lenta, atrás de Wendy, seguida pela silhueta sombria de Jack que surge no canto do quadro, perguntando a Wendy se ela havia gostado do que tinha lido. Também com relação a filtros utilizados, temos a preferência por cores mais quentes no começo do filme e a mudança gradual para tons mais azuis no final, representando a destruição da família Torrance e ressaltando a frieza de Jack.

IV. EDIÇÃO

Apesar de ser um filme com um ritmo rápido, especialmente no clímax, a edição do *Iluminado* privilegia as tomadas lentas e apenas nas visões de Danny usa cortes bruscos e sequências rápidas de imagens, como nas aparições das gêmeas.

Outros cortes bruscos são usados na inserção de placas pretas, empregadas para marcar a passagem do tempo – quase imperceptível devido a monotonia do lugar –, fazendo-as aparecerem na tela nos momentos menos esperados acompanhadas de um som assustador (quase como um baque), causando pulos na cadeira dos expectadores mais concentrados.

Se por um lado a edição nos ajuda a organizar o tempo da história, por outro também é capaz de relativizá-lo. A maneira como a cena final, com a perseguição no labirinto, foi filmada e editada, não apenas nos faz perder o sentido de direção, mas também a noção de tempo por conta de seus intermináveis muros altos e caminhos parecidos. Assim, mesmo depois de Danny ter despistado seu pai, tememos por sua vida. Ouvimos a voz de Jack, perdido no labirinto, e não temos a menor ideia se ele está perto ou distante de Danny, tanto que a tensão da cena só termina quando o snowcat usado por Wendy para tirá-los do hotel desaparece no horizonte. O mérito, é claro, é do editor que conseguiu alternar cenas de Danny escapando do labirinto com cenas de Jack procurando pelo filho com eficiência, conectando bem os dois pontos da história.

Com relação à duração, como comentado no final do segundo capítulo, o filme possui duas edições: a norte-americana, lançada primeiro e com 142

minutos, e a inglesa com 119 minutos. De modo geral, as cenas cortadas da versão norte-americana são aquelas que nos dão mais informações sobre a história do hotel e sobre o passado de Jack e provavelmente foram eliminadas da versão inglesa para agilizar o ritmo da história e reduzir a possibilidade de o público desvendar a resolução do filme antes da hora, além, é claro, de potencializar o medo causado por Jack, pois quanto menos sabemos sobre o personagem, mais desconhecemos suas motivações e menos podemos prever suas ações.

No total são 24 minutos da versão norte-americana que são cortados da versão inglesa e entre as cenas mais marcantes que ficaram de fora estão: a visita de uma médica no apartamento dos Torrance, antes de sua ida para o Overlook, para examinar Danny após um de seus ataques, quando Wendy relata, nervosa, o acidente em que Jack atacara Danny quando este tinha três anos e também menciona o fato de ele estar sóbrio há cinco meses; cenas da entrevista de Jack com Ullman, em que Jack comenta sobre seu desejo de escrever um livro e ficar isolado por um tempo; o passeio de Wendy e Jack pelos principais ambientes do hotel, incluindo o labirinto, o snowcat e o salão de festas, guiados por Ullman; e, talvez a cena mais intrigante, em que, em um momento de privacidade com a mulher, Jack confessa a Wendy ter tido um *déjà vu* quando visitou o hotel pela primeira vez, como se já tivesse estado ali antes e conhecesse cada um de seus corredores – cena que poderia ser usada para explicar a presença de Jack em uma foto do hotel tirada em 1921 e daria mais base ainda para nos fazer questionar se todos aqueles acontecimentos não foram apenas frutos da imaginação de Jack, o espírito, e, talvez por isso tenha sido excluída da versão inglesa.

Outra grande diferença é que na versão norte-americana a viagem de Halloran de volta ao Overlook para salvar Danny e Wendy é mostrada com muito mais ênfase e muito mais detalhe do que na versão inglesa. O motivo para a redução do tempo de Halloran em cena parece claro: o tempo empregado em sua narrativa quebra um pouco o ritmo da história, prestes a chegar ao clímax, desviando nossa atenção para uma trama paralela que não irá ter tanta importância, já que Halloran logo depois seria morto por Jack.

Ambas as versões do filme terminam com a imagem de Jack congelado na neve e um *travelling*, de dentro do hotel, que aproxima a

câmera de uma das fotos na parede do hotel em que vemos o próprio Jack como anfitrião do baile de inverno de 4 de julho de 1921, final este para o qual não há uma explicação concreta, instigando a especulação e a participação do público para fechar a história, cada um sugerindo o significado que quiser.

Entretanto, em sua versão original, apresentada na *première* do filme, havia ainda um epílogo, ainda mais intrigante: Wendy e Danny estão no hospital e recebem de Mr. Ullman, o gerente do hotel, a notícia de que o corpo de Jack não pôde ser encontrado. Em sua crítica sobre o filme, Roger Ebert comenta as consequências que essa cena extra poderia causar e uma provável justificativa para sua exclusão da versão oficial do filme:

Se Jack congelou mesmo até a morte no labirinto, é claro que seu corpo foi encontrado – e mais cedo do que tarde, já que Dick Halloran havia alertado os guardas florestais sobre um problema sério no hotel. Se o corpo de Jack não foi encontrado, o que aconteceu com ele? Nunca esteve lá? Foi absorvido pelo passado, e isso explica a presença de Jack na foto final de um grupo em uma festa do hotel em 1921? Será que a perseguição violenta de Jack atrás de sua esposa e filho existiu apenas na imaginação de Wendy, ou na de Danny ou na dos dois?

(...)

Kubrick foi sábio ao remover esse epílogo. Seria como puxar o tapete debaixo da história. Em algum nível, é necessário que acreditemos que os três membros da família Torrance residiram de verdade no hotel durante aquele inverno, seja lá o que aconteceu ou o que eles pensam que aconteceu (Ebert, 2006, tradução minha).

V. DIREÇÃO DE ARTE

Nessa categoria, pretendo analisar brevemente a forma como a construção do cenário, o figurino e a maquiagem convergem no sentido de buscarem uma naturalidade, respeitando a visão do diretor, que, como já mencionado, era a de aproximar a narrativa sobrenatural de King da realidade.

Começando pela cenografia, ela é marcada pela caracterização do Overlook Hotel como um hotel comum, com espaços amplos, bem decorados e iluminados. Para sua construção, Kubrick pediu que fotos de hotéis reais fossem recolhidas e que a decoração daqueles espaços fosse usada como base para o Overlook; o efeito buscado é explicado pelo próprio diretor:

“Eu queria que o hotel parecesse autêntico ao invés do tradicional hotel mal-assombrado dos filmes. O layout labiríntico do hotel e suas salas enormes, pensei, iriam fornecer, sozinhos, uma atmosfera misteriosa o bastante... Pareceu-me que a melhor forma de guiar essa abordagem poderia ser encontrada no estilo de Kafka. Suas histórias são fantásticas e alegóricas, mas sua escrita é simples e direta, quase jornalística” (SKA, 2008, p. 451, tradução minha).

O saguão principal do hotel, em especial, foi inspirado em um hotel real decorado em estilo indígena e foi considerado perfeito para Kubrick por haver a menção, tanto no livro como no filme, de que o hotel fora construído em cima de um cemitério indígena.

Se pensarmos na psicologia das cores, o uso constante do vermelho no cenário e no figurino dos personagens não pode ser mera coincidência. Ele está presente nos pilares do saguão principal, nos sofás espalhados pelos corredores do hotel, no carpete da ala que leva aos quartos, nas portas do elevador e marcadamente no banheiro do salão de festas – não por acaso é justamente esse o cenário de uma das cenas mais importantes da narrativa: a que marca o encontro de Jack e Grady, dois assassinos. Em vários momentos Wendy aparece com alguma peça vermelha, assim como Danny, e Jack passa mais da metade do filme com uma jaqueta vermelha escura. Obviamente a cor, nesse contexto, representa a violência, o sangue, o impulso, a fúria e o ódio, servindo como uma forma de exteriorizar os sentimentos de Jack e materializar a sede de sangue dos espíritos do hotel. Sentimentos esses ainda mais explícitos na cena do elevador que deixa vazar um rio de sangue por todo o corredor, capaz até de deslocar os móveis ao redor, arrastando tudo com sua força e violência.

Com relação ao figurino, as roupas usadas pela família Torrance são simples, típicas de uma família de classe média norte-americana. Wendy, em especial, usa roupas largas e não se preocupa muito em combiná-las, acentuando sua simplicidade – também mental, pois trata-se de uma personagem de pouca complexidade, submissa ao marido, amorosa com o filho, frágil e facilmente impressionável. O mesmo se reflete na maquiagem. Wendy aparece sempre de rosto limpo, usando muita pouca maquiagem, o cabelo preso de forma simples em um rabo de cavalo ou solto com jeito de despenteado e as unhas sem pintar, reforçando a imagem citada.

Já Jack começa o filme com o rosto limpo e o cabelo em ordem, mas logo que começa a entrar em crise se inicia, também, a sua deterioração externa. Passa, então, boa parte do filme com a mesma roupa, deixa a barba por fazer e nem se dá ao trabalho de pentear mais o cabelo. Dessa forma, a maquiagem e o figurino surgem como grandes armas para exteriorizar estados psicológicos interiores dos personagens.

VI. MÚSICA E EDIÇÃO DE SOM

Em *O Iluminado* Kubrick equilibrou momentos acompanhados de trilha sonora com momentos em que apenas se ouvem os sons próprios dos ambientes. Essa combinação entre música e silêncio sempre interessou muito o diretor, que já afirmou: “A música é um dos elementos mais importantes em um filme, assim como o silêncio”²⁵. Assim como a trilha sonora nunca surgirá em uma cena sem um motivo específico, o silêncio também será empregado com uma intenção específica. No caso de *O Iluminado*, ambos aparecem para criar suspense, cada um a seu modo.

Hutcheon afirma em *Uma Teoria de Adaptação*: “A música oferece “equivalentes” auditivos para as emoções dos personagens e, assim, provoca reações afetivas no público” (p. 48). E é exatamente uma reação do público que Kubrick espera quando opta por uma trilha sonora. Os sons estranhos, nervosos, que em conjunto soam como um chiado muito forte e incômodo,

²⁵ SKA, 2008, p. 330, tradução minha.

intensificam o suspense que se vê em cena, sendo utilizados, portanto, nos momentos em que a insanidade de Jack é trazida à tona ou quando os fantasmas do hotel aparecem.

Também pode-se pensar na trilha como uma forma de representar a voz dos espíritos do hotel, pois ela se intensifica conforme o cerco sobre Danny e Wendy começa a se fechar. Nesse momento, a música soa como um coro de vozes indistinguíveis, que se excita com a iminência de uma tragédia.

Como é comum na filmografia de Kubrick, mais uma vez a preferência é pelo uso de música erudita na trilha sonora. Durante o filme, ouvimos parte de uma interpretação moderna de *Dies Irae*, um hino latim do século XIII, por Hector Berlioz – trata-se da poderosa música que serve de tema para a sequência de abertura –, *Lontano* de György Ligeti e várias composições contemporâneas de Krzysztof Penderecki – são essas as responsáveis pelos sustos de boa parte do filme, pois são repletas de notas bruscas e intensas, dos instrumentos de corda, que surgem quando menos esperamos. Apesar de não terem sido criadas para o filme e serem uma coletânea de músicas de compositores diferentes, a unidade temática da trilha sonora e sua força faz com que liguemos cada uma ao filme, de forma que não se pode ouvi-las sem nos lembrarmos do Overlook Hotel. Tony Palmer, diretor inglês e apreciador de Kubrick, comenta no documentário *Stanley Kubrick: Life in Pictures* sobre o impacto causado pelo diretor com esse uso inusitado da trilha sonora:

“Eu acho que a história do cinema se divide em duas eras essenciais: antes de Stanley Kubrick e depois de Stanley Kubrick. Especialmente em relação ao uso de música nos filmes. Antes de Stanley Kubrick, a música normalmente era usada como algo decorativo e para intensificar emoções. Depois de Stanley Kubrick, devido ao uso de música clássica em especial, ela tornou-se uma parte absolutamente essencial da narrativa, uma direção intelectual do filme” (*STANLEY Kubrick: Life in Pictures*, 2001, tradução minha).

Nos momentos sem trilha sonora, impera o silêncio, que além de reforçar a sensação de isolamento e solidão da família Torrance, ainda torna nossos ouvidos mais sensíveis a qualquer som ouvido em cena – e quando

mergulhados no suspense do filme, qualquer ruído mínimo é capaz de nos arrepiar.

Entre os sons naturais ouvidos estão o som da máquina de escrever de Jack, o baque de sua bolinha de tênis na parede e o assovio do vento frio de inverno. Mas sem dúvida, quando se pensa em um som marcante do *Iluminado*, aquele que vem à mente é o do triciclo de Danny percorrendo os corredores do hotel. O contato do plástico do brinquedo com o chão de madeira do hotel causa um barulho tão grosseiro, ainda mais quando amplificado pelos grandes salões do lugar, que em certo ponto do filme soa quase como um rufar de tambores, à espera de que algo surpreendente aconteça cada vez que Danny vira em um dos corredores do hotel – suspense acentuado pelo uso baixo da steadicam. E de fato, em seu terceiro passeio, Danny encontra as assustadoras gêmeas e, nesse momento, podemos ouvir o soar de pratos, coroando o momento esperado.

Já a espetacular cena em que Danny passa com seu triciclo por um salão cheio de tapetes, causando a alternância do som forte do contato com a madeira com o som surdo do triciclo nos tapetes, foi puramente acidental. Kubrick não havia percebido o efeito no dia da gravação da cena. Trata-se de um daqueles raros momentos em que todas as peças se juntam e o elemento colaborativo do cinema se torna mais forte, ao ponto de subjugar a mente controladora do diretor, quase que dispensando sua presença. Há coisas que nem mesmo o mais hábil dos diretores será capaz de prever ou controlar, o uso, entretanto, desses elementos fortuitos de forma a enriquecer uma história é o que lhe distinguirá dos demais.

CAPÍTULO 4: A RECEPÇÃO DA OBRA

“Kubrick vê as coisas da sua maneira, jogando fora 90% da criação de King”

Crítica da *Variety*

Finalmente, após a análise dos diversos aspectos envolvidos na produção do *Iluminado*, resta saber como o filme, como resultado final do projeto de tradução de Kubrick, foi recebido pelo público.

Quando o filme foi lançado, em 1980, a reação da crítica especializada e dos fãs dos livros de Stephen King foi muito parecida. Para eles, Kubrick havia se distanciado deliberadamente do romance de King e feito um filme mediano, com atuações exageradas de Jack Nicholson e Shelley Duvall e, o pior, tinha falhado em seu objetivo primeiro: muitos consideravam o filme inofensivo ao invés de assustador.

Depois de analisarmos o filme tendo em mente as intenções de Kubrick, fica difícil afirmar que *O Iluminado* é uma má adaptação, pois em momento algum o diretor se dispôs a ser fiel à obra original, mas sim fiel à sua proposta de tradução. Agora para a crítica da época, que pouco entendia das intenções de Kubrick, a qualidade do filme era uma questão de fidelidade. Poucos se preocuparam em analisar a obra individualmente, considerando-a como produto autônomo. A base comparativa esteve quase sempre na obra de King.

Uma das críticas mais duras veio da *Variety*, que chegou a comentar: “Com tudo o que tinha para trabalhar, o diretor Stanley Kubrick se juntou a um agitado Jack Nicholson para destruir tudo o que tornava o bestseller de Stephen King aterrorizante”²⁶. Mais tarde ainda argumentam que 90% da criação do escritor ficou de fora – o que é altamente questionável. A crítica foi tão dura com o filme e com Kubrick que o diretor chegou a ser indicado ao Framboesa de Ouro – um “prêmio” que consagra os piores filmes e atuações do ano –, juntamente com Shelley Duvall, que foi considerada uma das piores atrizes do ano.

²⁶ *Variety*, 1979, tradução minha.

Em *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation*, Jenkins faz um resumo de outras críticas negativas recebidas pelo filme na época de seu lançamento que reforçam essa visão, esse senso-comum, de que a adaptação deveria ter sido fiel ao original e conclui: “Uma nota recorrente na indignação da crítica é uma que se aproxima das queixas comuns nas discussões sobre a arte adaptativa: a alegação de que o diretor violou com imprudência um trabalho pré-existente, supostamente sacrossanto”²⁷.

Nota-se, portanto, que o grande problema com a recepção do *Iluminado* foi a quebra de expectativa, o que, sobre o ponto de vista do diretor, era exatamente o objetivo a ser alcançado, pois não interessava a Kubrick fazer um filme de terror nos moldes clássicos do gênero, era preciso inovar.

Um dos aspectos mais interessantes e que mais comprovam a falta de compreensão da crítica com relação as intenções de Kubrick foi o comentário feito por Stephen King, em que questiona a capacidade do diretor de capturar a essência do romance que escreveu:

“A versão de Stanley Kubrick do *Iluminado* é muito mais difícil, pra mim, de avaliar, porque minha opinião ainda é profundamente ambivalente sobre a coisa toda. Sou um admirador de Kubrick já há muito tempo e tinha altas expectativas para o projeto, mas fiquei muito desapontado com o resultado final. Partes do filme são arrepiantes, carregadas com um terror claustrofóbico implacável, mas outras são bastante rasas. Não que religião tenha algo a ver com o terror, mas um cético visceral como Kubrick não poderia entender o puro mal inumano do Overlook Hotel. Então, em vez disso, ele procurou o mal nos personagens e transformou o filme em uma tragédia doméstica com apenas vagos tons sobrenaturais. Essa foi sua falha básica: já que não conseguia acreditar, não conseguia fazer o filme crível para os outros. Basicamente o que está errado com a versão de Kubrick de *O Iluminado* é que um filme feito por um homem que pensa demais e sente de menos; e é por isso, por todos seus efeitos virtuosos, que ele nunca te segura pela garganta e te levanta da maneira como o verdadeiro terror deveria fazer. Gostaria de refilmar *O Iluminado* algum dia, talvez até dirigi-lo se alguém me desse corda suficiente...” (Jenkins, 2007, p. 71-72, tradução minha).

²⁷ Jenkins, 2007, p. 71, tradução minha.

De fato, King conseguiu refilmar *O Iluminado* e o transformou em uma minissérie para a TV, em 1997, premiadíssimo no Emmy Awards, o “Oscar” da televisão norte-americana. Ao que se comenta, a minissérie é uma cópia fiel do livro, porém não irei tecer comentários a respeito, já que não tive acesso à obra. Mas o que fica mais forte no comentário de King é a sua crítica pela redução dos elementos e dos momentos sobrenaturais da obra, o que, para alguém que conseguiu entender o que Kubrick queria fazer com o romance, não passa de um argumento para julgar o filme.

Lógico que a crítica de King também fez severos julgamentos pessoais sobre Kubrick, que também deu sua resposta, criticando a falta de habilidade do escritor com as palavras:

“Eu diria que a grande habilidade de King é construir enredos. Ele parece não se importar com a escrita. Quer dizer, a escrita faz parecer que ele escreve uma vez, lê, talvez escreva de novo, e já manda para a editora. Ele parece mais preocupado com a invenção, no que eu acho que ele é bastante claro” (SKA, 2008, p. 461, tradução minha).

Deixando os ressentimentos pessoais dos artistas de lado e voltando a pensar no filme, a crítica atual, que analisa *O Iluminado* sem ter tido contato com o livro ou revisitando-o anos depois, já mantendo uma certa distância do material original, tem sido muito mais feliz em reconhecer os méritos do filme. Não que isso não tenha acontecido em 1980, já nessa época Janet Maslin, crítica do *New York Times* comenta que “*O Iluminado* é provavelmente o primeiro filme que fez o público saltar na cadeira com um entretítulo que só diz “terça-feira”²⁸.

Porém, hoje, parece haver um consenso geral de que o filme é inovador e assustador à sua maneira, valorizando, principalmente, o fundo psicológico da história, a atuação de Jack Nicholson, o uso da steadicam, da música e o projeto visual do Overlook Hotel como um lugar amplo e próximo a de um hotel real. O *American Film Institute* (AFI), uma organização independente de crítica e ensino reconhecida no mundo todo, elaborou entre 2001 e 2005, listas com os melhores filmes, atores e personagens segundo

²⁸ Maslin, 1980, tradução minha.

critérios variáveis. *O Iluminado* aparece em três das listas, em 29º lugar entre os 100 filmes mais aterrorizantes de todos os tempos, em 25º lugar com Jack Torrance, na lista dos 100 melhores vilões e em 68º lugar na lista de melhores frases do cinema com a clássica “Here’s Johnny!”, dita por Jack ao quebrar a porta do banheiro onde Wendy está presa. Martin Scorsese também coloca *O Iluminado* na lista dos melhores filmes de terror já feitos em um artigo que publicou para um site em 2009²⁹.

Jenkins, novamente, parece tecer o comentário ideal para aqueles que insistem em usar a obra original como parâmetro de comparação e análise do filme:

“O filme, em vários momentos, chega a níveis que a fonte nunca consegue alcançar, e sua retórica, embora inescrutável em alguns pontos, é, ao contrário do original, sempre enérgica. Se o romance de King é mais completo, redondo e fácil de acompanhar do que o filme de Kubrick, é também menos arrebatador” (Jenkins, 2007, p. 105, tradução minha).

Entretanto, embora o filme tenha sido recebido de forma negativa, isso não foi motivo para que o público se desestimulasse a assistir ao filme. *O Iluminado* talvez não tenha alcançado a bilheteria que a Warner Bros., estúdio responsável pelo filme, desejava, mas não foi considerado um prejuízo e gerou lucro.

Colocando todos esses elementos na balança, fica difícil concluir se o filme teve ou não o sucesso, mas podemos afirmar que o projeto de Kubrick funcionou. Na época, não foi entendido por muitos; mas hoje, é valorizado por grande maioria da crítica, que estão redescobrimo o filme e percebendo com mais clareza a opção de Kubrick por certos caminhos e não outros.

²⁹ Scorsese, 2009.

CONCLUSÃO

Como explicado na introdução, o objetivo deste trabalho foi analisar a adaptação cinematográfica a partir de um ponto de vista prático, evitando as várias fontes teóricas voltadas para o tema e buscando o estudo de caso para buscar entender como se dá a tradução de uma obra literária para a linguagem audiovisual.

Através de um estudo esmiuçado da produção do *Iluminado*, procurei ressaltar os aspectos que tornavam o filme tão diferente do livro, propondo sempre uma justificativa para as mudanças observadas, o que me levou a elaborar uma espécie de teoria: a de que uma adaptação não precisa, necessariamente, ser fiel ao livro original que lhe deu origem – até porque isso seria entender a tradução em seu sentido tradicional, de submissão ao original e invisibilidade do tradutor, o que faria todo o trabalho perder o sentido. Porém, isso não significa dizer que a adaptação não está sujeita a nenhuma regra específica de tradução, ou seja, que o diretor está livre para fazer o que bem quiser com o filme. Na verdade, ele pode fazer o que quiser. Se a ideia é subverter a fonte original e tentar propor outras leituras para uma história já conhecida, ele pode fazer isso, mas é preciso que permaneça fiel à sua própria proposta de adaptação.

Portanto, a noção de fidelidade, antes ligada ao texto original passa a estar vinculada a uma fidelidade quanto à proposta de tradução. O que se quer evidenciar é que as decisões do diretor durante a produção de um filme baseado em uma obra literária precisam ser coerentes com a intencionalidade que deseja imprimir à adaptação.

Assim, tendo em vista a divergência do livro de Stephen King e do filme de Stanley Kubrick em pontos tão específicos da narrativa, busquei identificar a motivação do diretor por trás das alterações e evidenciar sua intencionalidade, identificando sua proposta de tradução.

Ao finalizar o trabalho com a recepção da obra, procurei apontar para um comportamento comum da crítica quando seu alvo de ataque é uma adaptação: encarar o produto audiovisual com inferioridade com relação à obra literária. Para a maioria da crítica, o papel do diretor, nestes casos, está limitado a ser fiel ao material original, ou seja, a inventividade, ainda que seja

a marca da estética de um diretor, como no caso de Kubrick, é sempre vista como desvio e uma forma de “agressão” quanto à imutabilidade do texto original. Entretanto, com o passar do tempo, o filme, analisado por pessoas que já não tinham mais o romance de King como referência para uma crítica comparativa, passou a receber um maior prestígio e foi exaltado por suas qualidades como obra audiovisual autônoma – como, acredito, toda adaptação deveria ser tratada. Nesse ponto, mais uma vez concordo com Hutcheon, cujos estudos sobre a adaptação formaram a base teórica desse trabalho, que escreve:

“Assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado. Nos dois casos, a novidade está no que se *faz* com o outro texto (...) Talvez devêssemos pensar o fracasso de certas adaptações não em termos de fidelidade a um texto anterior, mas de falta de criatividade e habilidade para tornar o texto adaptado algo que pertence ao seu adaptador e que é, portanto, autônomo” (Hutcheon, 2011, p. 45).

Dessa forma, defendo que a crítica, diante de uma adaptação, para melhor analisá-la, deveria considerá-la uma obra autônoma, sem estabelecer ligações com o texto original. Porém, se quiser utilizá-lo, o crítico deverá procurar identificar a intencionalidade do diretor e avaliar o filme sobre esse aspecto ao invés de utilizar-se do fator fidelidade como base de toda a crítica. Nesses moldes, o filme seria classificado em feliz ou infeliz³⁰, à medida que é coerente à proposta de tradução do diretor ou não.

No caso específico de *O Iluminado*, concluo que Kubrick foi bastante feliz em sua adaptação. As várias das mudanças feitas na narrativa do livro não foram aleatórias; ao contrário, estavam a serviço de uma intenção muito clara do diretor, explicitada amplamente durante a análise deste trabalho.

Quando comecei essa pesquisa, tinha por interesse também descobrir se algumas das mudanças feitas por Kubrick em *O Iluminado* poderiam, de alguma forma, ser típicas e recorrentes em qualquer adaptação. Sem dúvida,

³⁰ Aqui estendo a aplicação da noção de felicidade e infelicidade desenvolvida por Austin em *How to do Things with Words* (1962), para classificar o sucesso ou insucesso de atos performativos, ao terreno da crítica de tradução.

os cortes na história e em alguns personagens devido à falta de tempo são um aspecto comum que atinge a quase a totalidade das adaptações cinematográficas. Porém, não se pode ir muito além disso. Pois partindo da ideia de que toda adaptação é o resultado da visão do diretor da obra que lhe deu origem, percebemos que não há como haver unidade: cada filme deve ser considerado um projeto único e as escolhas do diretor serão muito mais justificáveis como decisões que buscam ser fiéis a esse projeto, do que meramente como parte de um padrão de ações típico da adaptação.

Concluo, portanto, dizendo que toda adaptação é única e, por mais que se possa elencar várias características comuns de um mesmo diretor presentes em filmes diferentes – constituindo sua estética –, existirão sempre particularidades em cada obra que a distinguirá das outras, o que torna a elaboração de uma teoria generalizante de adaptação muito difícil e insuficiente para, por exemplo, dar conta sozinha da avaliação de uma tradução audiovisual. Cada crítica de tradução, neste meio, precisa buscar ferramentas em outros campos, como na linguagem audiovisual e no contexto de produção do filme, para fazer sentido e abranger a totalidade da obra analisada e não apenas se pautar na simplista comparação da narrativa original com a presente no roteiro da adaptação.

REFERÊNCIAS

CASTLE, Alison (Ed.). *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen, 2008. 544 p.

CIMENT, Michel. Kubrick on *The Shining*: an interview with Michel Ciment. In: Kubrick. Paris: Calmann-Lévy, 1980. Disponível em <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.ts.html>, acessado em 10 de novembro de 2011.

EBERT, Roger. *A Magia do Cinema: os 100 melhores filmes de todos os tempos analisados pelo único crítico ganhador do prêmio Pulitzer*. Tradução de Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 554 p.

———. *The Shining* (1980). Chicago: Chicago Sun-Times. Publicado em 18 de junho de 2006. Disponível em <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060618/REVIEWS08/606180302>, acesso em 10 de novembro de 2011.

GELMINS, Joseph. An Interview with Stanley Kubrick. In: *The Film Director as Superstar*. Nova York: Doubleday and Company, Inc, 1970. Disponível em <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>, acessado em 10 de novembro de 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JENKINS, Greg. *Stanley Kubrick and the Art of Adaptation: three novels, three films*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., Publishers. 173 p.

KAUFFMAN, Stanley. *The Dulling*. Washington: The New Republic. Publicado em 14 de junho de 1980, p. 26-27.

KING, Stephen. *O Iluminado*. Tradução de Betty Ramos de Albuquerque. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 582 p.

MARTIN, Scorsese. 11 Scariest Horror Movies of All Time. Nova York: The Daily Beast. Publicado em 28 de outubro de 2009. Disponível em <http://www.thedailybeast.com/articles/2009/10/28/martin-scorseses-top-11-horror-films-of-all-time.html>, acesso em 10 de novembro de 2011.

MASLIN, Janet. *The Shining* (1980). Nova York: The New York Times. Publicado em 23 de maio de 1980. Disponível em

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=EE05E7DF1738E270BC4B51DFB366838B699EDE>, acesso em 10 de novembro de 2011.

MCKEE, Robert. *Story: substance, structure, style and the principles of screenwriting*. Nova York: Itbooks, 1997. 466 p.

SCHNEIDER, Steven Jay (Ed.). *1001 Filmes para ver antes de morrer*. Tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. 960 p.

VARIETY Staff. *The Shining*. Nova York: Variety. Publicado em 31 de dezembro de 1979. Disponível em <http://www.variety.com/review/VE1117794836?refcatid=31>, acessado em 10 de novembro de 2011.

Filmes:

THE SHINING. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Elenco: Jack Nicholson; Shelley Duvall; Scatman Crothers; Danny Lloyd e outros. Roteiro: Stanley Kubrick & Diane Johnson. [S.I.]: Warner Brothers, 1980. 1 Blu-ray (119 min). Edição importada do Reino Unido, 2008.

VIEW from the Overlook: Crafting The Shining. Direção: Gary Leva. Produção: Gary Leva. Elenco: Jack Nicholson, Steven Spielberg, Diane Johnson, John Baxter, Garrett Brown e outros. [S.I.]: Leva FilmWorks, 2007. 1 Blu-ray (30 min). Disponível nos extras do blu-ray de *The Shining*, edição importada do Reino Unido, 2008.

STANLEY Kubrick: A Life in Pictures. Direção: Jan Harlan. Produção: Jan Harlan. Elenco: Martin Scorsese, Steven Spielberg, Stanley Kubrick, Vivian Kubrick, Woody Allen, Shelley Duvall, Nicole Kidman, Tom Cruise, Malcom McDowell, Jack Nicholson e outros. [S.I.]: Warner Brothers, 2001. 1 Blu-ray (142 min). Blu-ray extra da edição de aniversário de *Clockwork Orange*, edição importada dos Estados Unidos, 2011.

Página do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná. See more of Setor de Ciências Humanas UFPR on Facebook. Log In. or. Create New Account. See more of Setor de Ciências Humanas UFPR on Facebook. Log In. Forgotten account? São Thomás das Letras is a municipality in the south of Minas Gerais state in southeastern Brazil, 35 kilometres (22 mi) east of Três Coras city. It has a population of 6,655 (2010) with a population density of 18 inhabitants per square kilometer. São Thomás das Letras covers 369.75 square kilometres (142.76 sq mi). The major economic activities are stone mining and natural tourism deeply focused on the alternative lifestyle. São Thomás das Letras has a large number of waterfalls, natural jungle