

David Fincher e o Cinema da Crueldade

por

Demien Stein Maran Buono

(Aluno do Curso de Comunicação Social)

Trabalho apresentado à Banca
Examinadora na disciplina Projetos
Experimentais.
Orientado Acadêmico: Prof. Dr.
Fernando Fábio Fiorese Furtado

Agradecimentos:

Aos meus pais, por tudo.

Ao professor Fernando Fábio Fiorese

Furtado, pela paciência.

SINOPSE

Estudo de uma classificação cinematográfica, Cinema da Crueldade, de suas características em comum e dos clássicos diretores representantes. Apresentação da obra do diretor David Fincher sob a ótica desta classificação e dos conceitos do *mal* e da *perversidade*, com destaque para o filme *Seven (Os sete pecados capitais, 1994)*.

S U M Á R I O

1. INTRODUÇÃO

2. PANORAMA SOBRE O CINEMA DA CRUELDADE

2.1. *Eric Von Stroheim*

2.2. *Carl Th. Dreyer*

2.3. *Alfred Hitchcock*

2.4. *Luis Buñuel*

2.5. *Preston Sturges*

2.6. *Akira Kurosawa*

3. DAVID FINCHER E O CINEMA DA CRUELDADE

4. SEVEN: UMA OBRA CRUEL

5. CONCLUSÃO

6. BIBLIOGRAFIA

"Cada um deles exerceu, ou ainda
exerce, uma influência sobre o cinema
mundial, e, por trás de seus filmes,
encontra-se um moralista."

François Truffaut

1. INTRODUÇÃO

O diretor e aclamado crítico cinematográfico, François Truffaut, considerou os diretores Eric Von Stroheim, Carl Dreyer, Alfred Hitchcock, Luis Buñuel, Preston Sturges e Akira Kurosawa, como realizadores de um cinema da crueldade em razão de um estilo particular, de um modo de expressão subversivo e da discussão da moral dentro de suas obras.

Neste trabalho, apresentaremos as características deste Cinema da Crueldade, indicando os elementos em comum do trabalho destes clássicos diretores. Demonstraremos, paralelamente, o

diretor americano David Fincher como atual representante dentro do gênero.

Faremos também a exposição de algumas questões a respeito da moral e da realidade do mal no seio da sociedade, e no interior do espírito humano, como base para demonstrar a importâncias de alguns elementos dentro dos filmes citados.

2. PANORAMA SOBRE O CINEMA DA CRUELDADE

2.1. Eric Von Stroheim

Eric Von Stroheim (1885-1957) foi um diretor considerado maldito que realizou dez filmes, todos mudos com exceção do último, *Walking down Broadway / Hello Sister (Alô Beleza, 1933)*, entre 1918 e 1933. Em praticamente todos, nota-se uma originalidade única para a época, dentro do enredo e dos personagens. Sua obra é dominada pela obsessão sexual e pelo sadismo desenvolvidos sob o signo da violência e da crueldade. Stroheim subverteu a temática erótica no cinema de sua época e retratou um "mundo ingrato e grosseiro".

Também não se deve ignorar a inventividade narrativa do

diretor, considerada sua grande e quase inimitável contribuição para a Sétima Arte.

Com o objetivo de passar com eficácia a caracterização psicológica de seus personagens ao espectador, Stroheim teve que contrariar todo o padrão de criação de um filme ao final da era do cinema mudo, rejeitando cenários artificiais e desconstruindo a linguagem cinematográfica, que, no momento, havia sido recentemente formalizada pelas descobertas do cineasta David Wark Griffith dentro da edição e montagem, porque necessitava de outros meios para se expressar.

Objetivando melhor representar a vontade de poder de seus personagens, Stroheim renunciou a edição quando esta havia sido ainda a pouco inventada, insistindo nos longos e estáticos planos. Assim, se seus tiranos personagens dominavam na tela, não era em razão da onipresença visual dos *closes*, recurso aliás inexistente em seus filmes, e sim por uma interpretação vigorosa que acaba por contaminar todos em cena, centralizando as atenções.

“Se ele reina na tela, não é em razão do metro quadrado, mas pela obrigação em que se encontram os seres e as coisas de assemelhar-se a ele ou de a ele se submeter.”

Abdicando-se de uma linguagem construída através de elipses, que dizem tudo sem o todo mostrar, para melhor apresentar sua problemática psicológica, Stroheim revolucionou: devolveu ao cinema sua função primeira reensinando-o a *mostrar*. Em troca de elipses e símbolos, criou um cinema da hipérbole e da realidade. Neste sentido, também subverteu a idéia de mito, e contra os astros, apresentou a monstruosidade do individual, com suas interpretações singulares.

A subversão dos mitos, unida à encenação natural e aos planos estáticos, buscou uma maior realidade para, ainda, melhor apresentar sua temática.

"...os mitos não sofrem sob as fustigações; o sadismo tem necessidade da carne e dos nervos humanos, porque é por aí, e só por aí, que ele triunfa sobre os corações."

2.2. Carl Th. Dreyer

Carl Th. Dreyer (1889-1968), cineasta dinamarquês que dirigiu o clássico mudo *La passion de Jeanne d'Arc* (*A paixão de Joana d'Arc*, 1927), deve ser admirado pelo seu sentido de iluminação, sua minuciosa composição dos cenários e sua maneira intratável de dirigir os atores. Mas seu estilo prevalece na fotografia e na presença paradoxal do real e do místico no conteúdo de suas obras.

Quanto à fotografia, são indícios de Dreyer os *closes* de rostos desprovidos de artifícios, tanto na ausência de maquiagem como na limpidez da iluminação nestas tomadas. As fisionomias dos anciões registradas em alguns de seus filmes mudos, como em sua primeira obra *Presidenten* (*O presidente*, 1919) e logo depois em *Blade of Stans Bog* (*Páginas do livro de Satã*, 1920), as dos juizes de *Dies Iraes* (*Dias de Fúria*, 1934), as faces magras ou inchadas dos julgadores de Joana no clássico e, principalmente, o rosto desnudo desta mesma, apresentam os resultados desta técnica. O objetivo é retirar a *máscara* da interpretação. Visto de tão perto, o rosto é um documento, e são as imperfeições da face dos atores, os registros do espírito. Ainda em *Joana D'Arc*, "a verruga de Silvain (Cauchon), as sardas de Jean d'Yd, as rugas de Maurice Schutz são consubstanciais à sua alma, significam mais que a sua interpretação."

O segundo elemento responsável por homogeneizar a cinematografia de Carl Th. Dreyer, e este sim o grande responsável por isto já que a hegemonia dos closes está ligada mais à sua fase muda e à, então, linguagem excessiva do próprio cinema mudo, o diálogo entre o real e o abstrato, também se aproveita deste artifício. O diretor procura captar um mundo abstrato através da transcrição da realidade, feita de forma quase documental mas cuidadosamente estilizada. Com uma interpretação e caracterização realística, vemos o que há de espetacular dentro do natural. Em outras palavras, dependendo o estado de espírito, o rosto se esclarece ou obscurece e, em ressonância, produz gestos e movimentos cheios de lentidão, roubando o caráter naturalista destes reflexos cotidianos. Desta forma, o diretor marca incidentes da vida cotidiana com solene grandeza.

Vejamos alguns exemplos desta relação realidade/misticismo em outros aspectos de seus filmes. O roteiro de *Dies Irae* conta a história de uma jovem que se casa com um pastor bem mais velho. O casamento com um homem de Deus beneficia sua tia, acusada de feitiçaria, a conseguir sua clemência dentro do tribunal eclesiástico. Mas quando a mãe do pastor suspeita do amor proibido, que não tarda a surgir, entre sua nora e seu neto, se dedica a acusar a primeira de sua herança diabólica. Por fim, a jovem desejará a morte do marido e o fato misteriosamente se consumará, levando-a à fogueira por crime de feitiçaria. Percebe-se complicadas, mas possíveis e reais, relações humanas sendo emolduradas por um fundo sobrenatural que em nenhum momento do filme fica clara a existência ou não. Já em *Ordet* (*A Palavra*,

1954), a penúltima obra de Dreyer, a história se passa em torno do conflito ideológico religioso dentro de uma aldeia e, mais diretamente, dentro da família de um fazendeiro. O mais velho dentro os seus três filhos, é um homem de vida prática, casado com uma bela jovem, Ingar, com quem já possui dois filhos e espera a chegada de um novo herdeiro. Mas no relacionamento com os outros dois filhos o fazendeiro encontra problemas, uma vez que o mais novo é líder de uma seita protestante rigorosa, que se opõe à crença do pai, adepto de um cristianismo mais alegre, e o outro, Johannes, retornou louco da cidade onde estudava teologia e agora se toma por Cristo vagando pelo campo preconizando. Uma destas previsões, a morte de Ingar durante o parto, se realiza e Johannes foge no meio da noite. Quando retorna, se mostra aparentemente curado e ressuscita a nora do fazendeiro. Apesar de ser apresentado de forma direta o sobrenatural, "o que é admirável nessa obra é o caráter real dos personagens e dos acontecimentos, libertos de qualquer angelismo". A estética quase naturalista de *Ordet* reforça este realismo.

É neste conflito entre realidade e crença que mora a crueldade do cinema de Carl Th. Dreyer, apresentando personagens de muita ideologia e pouca fé que criam desta forma, mais amarras para suas vidas que a própria transcendência, motivo primeiro de qualquer religião. Cinema que exprime:

"a petrificação de um meio amputado da vida sobrenatural autêntica, extraíndo, de maneira contagiosa, o caráter ancilosado de um meio vazio da própria essência do Ser e no qual sentiremos afirmar-se a incomunicabilidade dos seres através de um diálogo de surdos e realizar-se surdamente, (...), a infiltração da morte na vida."

2.3. Alfred Hitchcock

Alfred Hitchcock (inglês, 1899-1980) muitas vezes foi apontado pela crítica especializada como sendo um diretor comercial, um criador esperto que sabia seduzir seu público e que utilizava seu reconhecido domínio técnico e retórico para, simplesmente, explorar as situações mais espetaculares e delas extrair seguros efeitos. Seria então sua obra mais reconhecida, pelo menos pelo próprio público, *Psicho* (*Psicose*, 1960), um exemplo ideal para isto.

O fato de Hitchcock ter refilmado na América, em 1956, o inglês *The Man Who Knew Too Much* (*O Homem que sabia de mais*, 1934), ajudou esta estigmatização. Ficava explícito sua retomada de temas e situações particularmente eficazes o que dava, aos céticos de sua genialidade, mais uma prova de que a unidade de sua obra reduzia-se simplesmente à "composição e à aplicação, cada vez mais requintada, de certa regra do jogo".

Mas, em contrapartida, houve também uma corrente crítica que verificou dentro da obra de Hitchcock uma certa ligação significativa mais subliminar, baseada numa "investigação metafísica da condição humana". O conjunto seria então formado por "filmes que colocam em jogo as noções metafísicas do Mal e da Redenção, e que podem ser plenamente compreendidos, parece, sob a ótica do pecado e da graça".

Trata-se aqui da complacência generalizada dos personagens de seus filmes com o pecado. Assim, *Rear Window* (*Janela Indiscreta*, 1954) apresenta o lado *voyer* e a indiferença de cada um, inclusive a do público que goza deste espetáculo, frente a infelicidade

alheia. Já em *The Birds* (*Os pássaros*, 1963), todos os personagens são de algum modo egoístas, contraídos e arrogantes. Ninguém, enfim, é inocente, nem o marido que recusa a proposta maligna, apesar de certamente tentado, em *Strangers on a Train* (*Pacto Sinistro*, 1951), nem a esposa desconfiada em *Suspicion* (*Suspeita*, 1941), cujos pensamentos injuriosos acusam o próprio marido de crimes que jamais cometerá, e nem mesmo o ladrão regenerado de *To Catch a Thief* (*Ladrão de casaca*, 1955), que gozará mais uma vez de sua mente maquiavélica para prever os próximos passos de um imitador cujos semelhantes métodos o acusam injustamente de novos crimes.

A solidariedade destes personagens com o pecado, aprisiona-os em um estado de culpa fundamental que só a confissão pode redimir. Aliás o segredo, e em conseqüência o mistério, é uma marca dentro dos filmes de Hitchcock. Vejamos, por exemplo, alguns papéis que a atriz Ingrid Bergman desempenhou para o diretor. Em *Notorious* (*Interlúdio*, 1946), foi uma espiã que, por dever, se submete a um casamento indesejável com um traidor, visando descobrir os segredos sobre certa jazida de urânio. Seu personagem de *Spellbound* (*Quando fala o coração*, 1945), em razão de seu amor pelo doutor Edwards, aceita a dúvida que pesa sobre, assim como em *Under Capricorn* (*Sob o signo de capricórnio*, 1949) onde, novamente vítima de um amor, se aprisiona a um segredo criminoso.

De *Spellbound* a *Notorius*, Ingrid Bergman encarna o peso devorador do segredo. Seu rosto é sem expressão, impenetrável como a certeza que a mantém presa, irremediavelmente encerrada no segredo que ela esconde. Ela é, por excelência, o sujeito da paixão hitchcockiana: aceitação dolorosa de uma diferença interior que condena a inocência à mentira.

A redenção, como já dito, só se concretiza com a confissão. E

aí se encaixa o grito de Doris Day ao toque do címbalo, o sinal combinado para o atentado ao final da segunda versão de *The Man Who Knew Too Much*, e também as confissões silenciosas que, ao mesmo tempo, amarguram e iluminam o rosto de Ingrid Bergman. Não se esquecendo que o ataque dos pássaros em *The Birds*, só cessa quando os personagens humanos, aprisionados juntos dentro de uma casa e dividindo o mesmo sofrimento, se aproximam, se abrem e devotam-se uns aos outros.

“Assim, a crueldade de Hitchcock, o sadismo aparente que parecia se exibir com complacência na maioria de seus filmes, não passa da certeza de que é necessário se oferecer ao sofrimento para conjurar os poderes do mal e romper um instante o tecido da culpa universal.”

2.4. Luis Buñuel

O cineasta espanhol Luis Buñuel (1900-1983) foi educado em um colégio de Jesuítas e logo cedo começou a querer se libertar dos ensinamentos e comportamentos católicos aos quais se submetia. Este anseio foi repassado para suas obras, baseadas no desejo de se realizar por completo através da libertação da moral, dos elementos de coerção da sociedade, como a família, a religião, etc.

Logo em seu primeiro filme, *L'âge d'or* (*A idade de ouro*, 1930), já se apresenta este conflito entre o desejo e os impedimentos à sua realização que uma vida em sociedade acarreta. Aqui, o objetivo de se contar a história de um ser que persegue o amor através da repugnância dos ideais humanitários, é fazer com que o espectador sinta a presença das *algemas* sociais e reflita sobre a alienação de sua condição humana dentro de sua sociedade contemporânea. Seguindo este raciocínio, é fácil então perceber

que o microcosmo do reformatório juvenil de *Los olvidados* (*Os esquecidos*, 1950) é, na verdade, um espelho de todo o corpo social. Vemos nesta fazenda-modelo, a tentativa de podar os desejos, apresentados na forma de crueldade, de inocentes delinquentes. Inocentes, como todos os alienados homens de logo acima, no sentido de terem sido entregues a um mundo miserável e, de forma natural, ou seja, sem uma auto-privação, não conseguem a este se adaptar.

Quanto à sua famosa inspiração surrealista, esta destruição da ordem em busca de realização pode ser vista como uma das causas. Outra é o gosto pessoal do autor:

“...espécie de amor que tenho pelo instintivo e irracional que podem aparecer em tudo. Sempre fui atraído pelo lado desconhecido ou estranho das coisas, que me fascina sem que eu saiba por quê.”

Daí, ao contrário do sonho de Pedro, personagem de *Los Olvidados*, em que aparece sua mãe, que lhe deu motivos para fugir de casa quando, realmente, recusara-lhe uma almôndega, oferecendo-lhe sorridente um pedaço de carne crua, em *Subida al cielo* (*Subida aos céus*, 1951) as partes reais não distinguem-se com clareza das partes pertencentes a um sonho.

O realismo intratável de *Las Hurdes/Tierra sin pan* (*Terra sem pão*, 1932) pode parecer contraditório dentro da estética conseqüente à obsessão de romper com a ordem. Entretanto, é possível transpor as barreiras da realidade do mundo, expondo de forma direta esta própria realidade.

“Não é somente fazendo desaparecer, através do corte do fio, o limite entre o imaginado e o vivido (O cão andaluz) (...) que se opera esta magia natural; é forçando a materialidade da matéria até em sua essência que ele captará o indizível, o que somente o cinema pode exprimir. A recusa de qualquer artifício e a seriedade dum entomologista permitem aqui penetrar até o coração do real.”

A entomologia aqui se refere à atração de Buñuel pelas ciências naturais. Insetos estão sempre presentes em seus filmes, seja no enxame de abelhas que devora um asco em *Los Olvidados*, seja no aglomerado de insetos que o mesmo fazem aos personagens de *Un chien andalou* (*O cão andaluz*) em suas últimas imagens. Muitas estes insetos foram usados apenas como elementos de transição entre uma cena e outra lembrando aos espectadores que, fora da narrativa principal, ou mesmo de nosso cotidiano, outras aventuras acontecem.

2.5. Preston Sturges

Na década de 40, Preston Sturges (americano, 1898-1959) foi o cineasta responsável pela renovação do gênero de comédia americana que estava em crise com o advento e o fim da Segunda Guerra Mundial.

A comédia americana era, paradoxalmente, o gênero de Hollywood mais sério, uma vez que refletia, com muito humor, os mitos morais e sociais daquele povo. Desta forma, com a guerra, e, conseqüentemente, com o abalo de toda uma estrutura de consciência coletiva, esta comédia já não encontrou mais ambiente para suas velhas e garantidas *gags*, as situações articuladas em cima do cotidiano, ou pelo menos da idéia padrão do que seria um cotidiano tipicamente americano. Contudo, foi justamente a partir desta crise na comédia clássica que surgiu a genial obra de Sturges: aparentemente enquadrados no gênero, seus filmes se utilizaram de temas, muita vezes implícitos como os próprios mitos em que se baseavam, de roteiros antigos com o objetivo de desmascará-los e

destruí-los.

"Em *Christmas in July*, por exemplo, o principal protagonista não está na tela: é a sorte invisível e onipotente. (...) Em *Palm Beach Story*, a riqueza fabulosa do galã leva ao absurdo o mito do príncipe encantado, fazendo o Dinheiro aparecer..."*

Entretanto, mesmo sendo comum o humor irônico dentro seus filmes, *Sullivan`s Travels* (*Contrastes humanos*, 1942) foi sua primeira obra de assumida sátira social. O filme conta a história de um grande roteirista de comédias americanas que, resolvendo escrever sobre a miséria humana, disfarça-se de mendigo e se lança ao mundo com apenas uma moeda no bolso. Mas nada que fuja muito de uma situação simulada, já que junto a ele existe todo um aparato, um caminhão equipado o segue, preservando-o de qualquer grande dano em caso de emergência. Depois de passar pela experiência não muito traumática, Sullivan retorna para Hollywood para escrever seu roteiro. É quando o filme se desencadeia para a tragédia. Em uma noite, o personagem, a título de publicidade para a produtora, precisa distribuir uma certa quantia em dinheiro para os mendigos, mas acaba sendo agredido e assaltado pelos seus miseráveis "amigos" de outrora. A agressão causa-lhe amnésia e isto o faz conhecer, graças à uma condenação carcerária por algum motivo, um outro, e mais dolorido lado, da miséria humana. Por fim, Sullivan, assistindo à uma sessão de cinema oferecida aos prisioneiros, descobre no riso a única forma de evasão, fato que, quando sua identidade for restaurada, influenciará sua decisão de permanecer fiel à comédia. Observa-se então o verdadeiro objetivo de *Sullivan`s Travels* que, ao iniciar como uma autêntica comédia romântica, e depois mudar seu rumo, em forma de metalinguagem, para uma trágica, "constitui uma espécie de autodestruição do

gênero ao qual, a princípio, parece ligar-se.”

Vê-se então em Sturges um moralista. Atento ao comportamento daqueles que buscam o *american way of life*, extrai aquilo que o gênero das comédias americanas mais tinham de especial: a análise da alma de sua progenitora.

2.6. Akira Kurosawa

Akira Kurosawa (1910-1998) foi um diretor japonês que soube unir as tradições de sua terra com a técnica cinematográfica ocidental e pode ser considerado como um dos grandes responsáveis pela abertura do ocidente para filmes japoneses em sua época. Aliás, ainda sobre esta técnica, seria melhor dizer que ele obteve resultados que se assemelham, por exemplo, aos de um filme norte-americano. Isto por que, com a finalidade de produzir uma eficiente retórica, utilizando todos os recursos de expressão a serviço do desenvolvimento narrativo, como montagem, enquadramento, profundidade de campo e movimentos de câmara, o diretor chegou a este análogo produto, graças, talvez, à universalidade da linguagem do cinema.

Contudo, Kurosawa ainda acrescentou aos seus filmes elementos tradicionais do cinema japonês, de produção bastante homogênea e carregada de reflexos culturais. Por exemplo *Rashomon* (1950), que conta uma história, passada na Idade Média, de um viajante e sua mulher que são atacados por um bandido em uma floresta. A narrativa se desenrola no processo de julgamento do malfeitor que amarrou o viajante em uma árvore, violentou sua esposa e o matou. A começar pela premissa, na época em que foi feito seria muito

difícil imaginar na América ou na Europa um roteiro com base em uma situação tão audaciosa que é o estupro de uma mulher na frente de seu marido. Fora isto, durante o tal processo, além do suspeito, da violentada e de um lenhador que viu o crime, o próprio morto também testemunha com a ajuda de uma feiticeira. Dentro de uma história tão dramática e séria, incluiu-se um elemento sobrenatural, e também cultural, com o mesmo respeito.

Os sete samurais (1954) parece também absorver algo do cinema ocidental, em especial do *western* norte-americano. Assim como clássicos do gênero como *Stagecoach* (*No tempo das diligências*) e *The Lost Patrol* (*A patrulha perdida*), a narrativa deste filme se desenvolve em cima de uma premissa muito simples, no caso, guerreiros que defendem uma aldeia constantemente atacada por saqueadores, à qual se acrescenta sutis detalhes que aos poucos lhe dão uma maior complexidade. Maior ainda em Kurosawa, que além de realizar um bom filme de, basicamente, ação, também lhe atribui um caráter mais humano.

“Não que *Os sete samurais* seja uma história complicada à maneira de *Rashomon*; ao contrário, seu desenvolvimento geral é tão simples quanto possível. Porém essa simplicidade geral é como que alimentada pela sutileza dos detalhes, por seu realismo histórico e por sua verdade humana.”

Não é difícil, aliás, de se perceber a presença de questões morais dentro dos filmes do diretor. A multiplicidade de versões para um mesmo fato dentro de *Rashomon*, entrega a impossibilidade de se conhecer a verdade por intermédio da consciência humana, preocupada em armazenar apenas aquilo que ao indivíduo interessa, além de também colocar à prova a existência da bondade humana quando se observa mesquinha de todos os personagens. Esta

segunda questão é novamente colocada, de uma maneira mais velada, em *Viver* (1952). A história do velho que vendo-se condenado, aproveita seus últimos meses de vida para, através de da boa ação social, recuperar o tempo perdido, também investiga a metafísica do bem e do mal.

3. DAVID FINCHER E O CINEMA DA CRUELDADE

Observemos agora os elementos do cinema da crueldade dentro da filmografia de David Fincher e, em paralelo, alguns conceitos em relação ao problema da ontologia e da realidade do mal.

O diretor nascido em 1962 na cidade de Denver do estado norte-americano Colorado, ainda jovem foi morar na Califórnia e já aos dezoito anos trabalhava para os estúdios da *George Lucas' Industrial Light and Magic (ILM)* em diversas funções. Depois da experiência, iniciou uma carreira como diretor de comerciais televisivos para o *The American Cancer Society* e grandes marcas como Coca-Cola, Nike e Levi's. Também dirigiu diversos videoclipes para figuras importantes dentro da indústria fonográfica de seu

país: Rolling Stones, Aerosmith, Madonna, Paula Abdul, Michael Jackson, etc.

Em 1993, Fincher debutou no cinema dirigindo o aguardado Alien 3, um filme muito diferente dos antecessores da então trilogia, que, por isto, apesar da expectativa, foi mal recebido pelos fãs da personagem Ripley e pela crítica. Já nesta obra percebemos o clima angustiante que se perpetua dentro da filmografia do diretor. Apesar desta característica fazer parte da série da criatura espacial, Fincher ainda acrescentou novos elementos ampliando a agonia dos personagens humanos e dando um contexto mais real à história. Aliás, este realismo é uma característica do cinema da crueldade.

Mas, antes de compararmos estes elementos, deixemos aqui uma breve sinopse. Este terceiro filme da série Alien é ambientado em um planeta-prisão desativado fora de nosso sistema solar. Ripley, uma ex-funcionária de uma companhia de transportes espaciais, que teve um contato com uma perigosa criatura extraterrena no primeiro episódio e, na seqüência, foi convocada para o resgate de sobreviventes de uma colônia de pesquisas, também ameaçados pelos mesmos seres, cai neste planeta quando seu módulo espacial é avariado por um dos extraterrestres ainda numa fase primária de desenvolvimento. Sozinha nesta colônia formada por ex-detentos, que se negaram a voltar para a Terra e vivem agora em uma sociedade baseada em rígidas regras próprias, ela tem que sobreviver a uma situação potencialmente perigosa pelo motivo de ser a única mulher convivendo com estes criminosos, que até o momento conseguiam manter a paz em razão de uma coerção religiosa,

visto que são todos protestantes, auxiliada com a ausência de tentações do isolamento. Para piorar, a criatura, que acompanhou Ripley junto ao módulo, chega ao ápice de seu desenvolvimento e começa a atacar os humanos, algo que Ripley desconfiava que viria a acontecer mas era ignorada pelos companheiros sendo uma mulher, sendo diferente.

Logo na premissa, já percebemos qualidades do cinema da crueldade. O microcosmo de uma colônia formada apenas por indivíduos que foram negados em nossa sociedade, e que por isto tentam novamente viver em harmonia aceitando em conjunto viver abaixo de regras próprias para não se destruírem, algo comum, aliás, em qualquer centro de detenção atual, é a discussão da moralidade em si, do que seria a moral e a função da institucionalização dos deveres do homem. Como já visto, o diretor Luiz Buñuel trabalhou com a figura de um reformatório juvenil em semelhante esquema metafórico no filme *Los olvidados* (*Os esquecidos*, 1950).

A análise da moral é também destaque nos filmes de Hitchcock. Vimos a "investigação metafísica da condição humana" como um elemento de ligação em sua filmografia. Uma investigação metafísica que procura responder: o homem é essencialmente bom ou mal?

"O homem não é naturalmente bom ou mal; é, se ainda podemos usar aqui a palavra *natureza*, naturalmente perverso."

"Pensar a perversidade é levantar o problema da natureza e da origem do mal."

A perversidade pode ser aqui entendida como a disposição do homem para o mal: uma variedade particular de mal e mais fundamental que a maldade, esta entendida como o oposto do que é o

bem moralmente instituído.

Façamos aqui uma breve exposição da questão da origem do mal à luz da teologia cristã, como forma de introduzirmos alguns conceitos desta perversidade, anunciada como fundamental no homem. Baseado sim na teologia cristã porque o nosso modo ocidental de ver a realidade foi e é muito influenciado pela cultura judaico-cristã, e a religião apresenta-nos o modo como o homem se relaciona com a realidade do mundo e de si mesmo.

"a mitologia é uma espécie de mapa da psique humana, uma personificação das forças psíquicas arquetípicas e eternas que compõe o universo interior dos seres humanos"

Surgiram diversas teorias para a origem do mal, na época da Igreja Católica Primitiva, quando o homem já enfatizava à imagem de Deus as qualidades de amor e justiça, diferentemente da imagem puramente monoteísta, bem e mal atribuídos a Deus, contida no Antigo Testamento, o que inviabilizava uma ligação direta de Deus com o mal do mundo. Uma solução para o problema ontológico do mal, punha no homem a responsabilidade de sua criação visto que este fora o primeiro a pecar, no Jardim do Éden. Mas a idéia levantava algumas controversas: como surgira a tentação para este pecado? De onde surgira a malícia da serpente?

Outra solução era a idéia de que Deus permitira o mal no mundo para que a moral dos homens fosse testada e aprimorada. O demônio então faria parte do plano divino e mesmo ele seria redimido e reintegrado ao todo quando este plano chegasse o fim, com o absolutismo, a totalidade de Deus.

Do ponto de vista psicológico, esta é uma metáfora para um processo chamado *individuação*, que seria a construção de uma

personalidade íntegra, totalmente consciente e assim possuidora de uma visão mais abrangente, ideal da realidade.

Sim, porque temos geralmente uma visão egocêntrica do mal, do que seria um mal para nós. Os parâmetros para a tal classificação foram-nos passados pelos nossos pais ou por aqueles que nos criaram, por aqueles com quem convivemos em nossos primeiros anos, por, enfim, aqueles que nos ensinaram as noções comuns do bem e do mal, do que se pode ou não fazer, apesar da existência da possibilidade de ser feito, dentro da sociedade em que vivemos. Estando então para nós classificadas as possibilidades, seguimos com a formação da personalidade consciente de acordo com o modelo do *ideal do ego*:

"O *ideal do ego* é formado pelos ideais ou padrões que modelam o desenvolvimento do ego ou a personalidade consciente. Esses ideais do ego podem ser frutos da sociedade, da família, dos grupos com os quais se convive ou as regras religiosas."

Friso aqui *formação da personalidade consciente* porque dentro deste processo, as informações, sentimentos e desejos que não se espelham no modelo do *ideal do ego*, ficam armazenados em um segundo plano inconsciente, porque não há como apagar o que chega à mente. O máximo que se pode fazer é tentar esconder este hospedeiro mental indesejável, permitindo que ele apenas faça parte da personalidade que a psicologia denomina de *sombra*:

"As qualidades que pertenceriam a essa personalidade consciente, mas que não estão de acordo com essa pessoa que queremos ser, são rejeitadas e vêm a constituir a *sombra*."

Uma visão *divina* ideal da realidade pode ser adquirida reconhecendo-se e melhor conhecendo a própria *sombra*.

"Não existe certeza possível enquanto não pensarmos a partir da perspectiva mais abrangente do *si-mesmo* ou, em linguagem religiosa, de Deus."

"O *si-mesmo* é o nome que a psicologia dá ao centro da *personalidade*

total; (...) portanto, o si-mesmo é um nome dado à pessoa como um todo; é aquela parte central do todo da personalidade que abrange o ego e o supera."

Seria o modo mais racional e menos impulsivo de se compreender a realidade última. Um balanceamento do bem consciente com o mal inconsciente mas concreto. Uma noção ampla para evitar que mal surja de uma forma incontrollável pois inconsciente como o universo em que fora depositado. Sim, porque esconder o mal só o torna maior, podendo estimulado transparecer de modo drástico. E com a não plenitude da consciência, pode-se também fazer o mal querendo um falso bem, ou um bem pessoal, através de uma restrita e assim ignorante visão da realidade.

Ainda quanto a este processo de individuação, esta visão adquirida da realidade sob o foco do *si-mesmo*, se dá em parte com o reconhecimento de nosso lado sombrio, mas não agindo de acordo com seus conceitos imorais. Sim, porque não se deve encarar o mal de um modo ingênuo. O mal é realmente um mal. Se entregar ao mal, em troca de escondê-lo da consciência, também não é a solução. Somos aquilo que fazemos: quando nos entregamos ao mal corremos o risco de nos transformamos em um mal. Um bom exemplo para este fato está na mudança de atitude de Mr. Hyde, personagem do romance de Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (*O Médico e o Monstro*, 1886).

Nesta história clássica, Dr. Jekyll, um médico respeitado, cria uma droga capaz de fazê-lo mudar de personalidade, transformando-o em Mr. Hyde, permitindo que se entregue a todos os seus desejos e impulsos sem culpa. Mr. Hyde é a própria personalidade da *sombra*. Um sujeito que é repudiado por todos,

assim como nossa obscuridade, enxotada para a inconsciência. Não possui sentimentos, já que a sombra deixa "os sentimentos e obrigações morais a cargo da personalidade egóica, enquanto luta para poder fazer viver impulsos internos proibidos". Hyde é jovem e cheio de energia porque nossa personalidade obscura possui a energia de vidas não vividas: todas as atitudes que não puderam ser tomadas por sua imoralidade. Carregada desta energia, a personalidade da *sombra* pode vir a ser útil se seus conceitos forem empregados com responsabilidade, no sentido de proteção contra males externos. Dar-nos, por exemplo, a astúcia do ladrão para escaparmos desta mesma. Neste sentido, o reencontro do ladrão de *To Catch a Thief* (*Ladrão de casaca*, 1955), filme de Hitchcock já brevemente comentado, com sua mentalidade criminosa pode ser até perdoável.

O problema de Jeckyll era querer escapar da tensão gerada entre os opostos do bem e do mal. Sempre exibindo uma imagem de bom homem afim de se tornar alguém respeitável e importante, se entregou ao absoluto oposto, na figura de Hyde, quando quis extravasar seus desejos e impulsos. Como já dito, se entregar ao mal, subestimando-o, ainda não é a solução para o seu problema. Esta atitude ainda é uma divisão da psique trazendo consigo todas as já mencionadas conseqüências de uma visão não completa da realidade. "Essa atitude de Jeckyll demonstra indiferença tal com relação ao mal, que o predispôs a ser possuído por ele". Estas conseqüências são exemplificadas no aumento gradativo do nível das maldades de Hyde, que de mero agressor passa a assassino.

Voltando ao problema da natureza do mal, uma terceira solução

se encontraria na doutrina da *privatio boni* (privação do bem), formulada originalmente pelo pensador cristão da igreja primitiva, Orígenes. De acordo com esta filosofia o mal não teria substância e seria apenas a ausência do bem. O problema é que seguindo esta idéia, a figura de Cristo se tornaria essencialmente unilateral: sendo a máxima e perfeita referência, no sentido de completa, do bem, não restaria espaço em sua personalidade para o mal. Como já visto, uma personalidade assim estaria dividida e seria facilmente controlada por estímulos maldosos, estaria, enfim, muito distante de um ideal individualizado. Entretanto, do ponto de vista do sentimento humano, dizer que o mal anda sempre junto ao bem é tão repugnante quanto dizer que o mal não tem substância: de ambas as formas estamos subestimando a angustia que acompanha os efeitos maléficis.

Existe também uma objeção lógica à *privatio boni*. O bem e o mal são um par de opostos logicamente equivalentes, como "dentro" e "fora". O ser humano é compelido a pensar através de contrariedades de modo que, mais uma vez, o mal é o oposto necessário do bem. "Toda a determinação ou posição de objeto é ao mesmo tempo negação ou exclusão, pelo pensamento, do que não é esse objeto, do outro ou do contrário deste". De modo que não há um absoluto sem um absoluto contrário ou, melhor, não há absoluto algum. Porque de acordo com a *privatio boni* o bem é absoluto, já que existe a possibilidade de plenitude em algo que possui ausência que, no caso, seria o mal. Mas não pode existir uma idéia sem seu contrário, certo? Aqui também há uma controvérsia. Nem todas as qualidades têm seu oposto lógico. "O sol seria quente

ainda que nada fosse conhecido numa condição mais fria”.

Então devemos pensar na doutrina da *privatio boni* de uma maneira mais abrangente, para além da noção em si do bem e do mal, ou ainda, no nível das noções em si. Pensemos então a *individuação* como a integração das noções morais de bem e de mal, ou melhor, do conteúdo permitido à consciência em reflexo do *ideal do ego*, este em si um arquétipo de uma determinada cultura em questão, com o conteúdo relegado à inconsciência por não se enquadrar a este mesmo ideal. E então, declaremos a moralidade em si, nosso processo classificatório responsável pela distinção entre o bem e o mal, de *bem maior*, e à este *bem* atribuímos o *status* de objeto de interesse da *privatio boni*. Desta forma, sendo o mal ou o *mal maior* não absoluto, a ausência de bem, será o *mal em si* tudo aquilo que vier a destruir nossa razão, nossa relação com o real, nossas instituições e classificações. Também chamemos este mal de perversidade ou, melhor, digamos que é neste nível fundamental que age a perversidade e será esta neste nível constatada.

Claro que, mesmo após estas considerações, o problema da ontologia do mal ainda não foi resolvido. Acabamos por apenas diferenciar dois níveis de mal: aquele que é instituído o oposto do bem, fazendo parte junto a este de uma oposição lógica, daquele mais fundamental e que seria a ausência de um *bem maior*, este *mal* como a oposição em si. Claro que este *mal maior* não é absoluto porque é apenas destruição, de modo que não existe por conta própria, precisando de um bem para destruir, precisando de um bem para negar, para ser deste bem sua ausência. Além disto, este é um mal que não vive mesmo *em si* porque a destruição se auto-destrói:

quando não há mais o que destruir ela então deixa obviamente de existir.

Procuremos agora então, as razões para a existência deste chamado *mal maior*, como para a serpente ou à tentação no paraíso, responsável em parte pelo pecado do homem.

Existe uma tendência no homem de fazer o mal, de se entregar ao nada, em razão de sua existência livre, desordenada e apaixonada. Em primeiro lugar o homem pode errar porque não é absoluto, ao contrário de Deus, pois não existe *não ser* em Deus, não existe *não-Deus*, Ele é completo, engloba tudo, não tem falta, falha, erro, não erra. Deus pode dizer: "Eu sou o que sou".

A existência livre do homem também o influi a errar: a causalidade não é certa, pois o conceito da causa não envolve integralmente o do efeito, e as ações do homem não estão presas à esta. Este fato produz a evolução mas também o surgimento de erros.

"esse pequeno distanciamento ou essa pequena diferença que permite à liberdade humana desviar ou se distanciar do curso da necessidade, portanto pecar e cometer erros"

Por fim, a questão da existência apaixonada. O homem sendo, mais uma vez, semelhança e não igualdade de Deus, possui massa, possui peso. Existe sua carne e os desejos desta. Esta massa pesa e o inclina para baixo. Os desejos da carne propiciam-no a cair, a pecar. Os desejos e as paixões do homem explicam suas ações desordenadas, que fogem à causalidade. O "espírito do mal é o princípio do prazer" e foi saciando sua libido que o homem transformou seu mundo em um mundo perverso.

Para elucidar esta última questão voltemos à narrativa

bíblica do pecado original. No Jardim do Éden, paraíso eterno, estava o imortal homem privado de problemas, entregue ao tempo e assim ao desejo. Sim porque sem *uma* razão para se viver, até porque uma vida eterna não necessita de grandes feitos para perdurar, para transcender à morte, sem um mínimo de razão causal, só resta a este homem, infinito sem fins, satisfazer seus impulsos voluptuosos. Aqui o mal confunde-se com o prazer tendo ambos, nos desvios da causalidade, ou na ausência de uma, como neste extremo caso bíblico, sua origem. O tédio produz a busca por prazer e em contrapartida, o prazer é encontrado na falta do que fazer, tendo nas férias um bom exemplo. Mas daí o sábio ditado popular: "cabeça vazia, oficina do diabo".

O eterno paraíso do Éden era, paradoxalmente, um território propenso para o surgimento do mal e para a morte. O desejo não se cessa nunca: é infinita a criação da falta de fins. A busca pela satisfação dos sempre renováveis desejos só se cessa com a morte, o prazer último, gasto total da energia desejante, ou o limite final para a curiosidade desenfreada. Porque é na falta de fins, e no romper dos limites, que reside a perversidade e é também desejo do perverso o fim dos fins, em todos os sentidos, e a destruição dos limites e das limitações. Vejamos o perverso como o pequeno homem recalcado com a grande obra. O perverso sabe-se finito e impotente. Ele quer o poder pelo mal: quer destruir a grande obra para uma reduzida controlar. Quer o poder para submeter tudo à sua volta à sua vontade. Submete tudo à objetos para suas manipulações. Assim, nega o humanidade do homem, nega-o como vontade própria fazendo-o objeto de sua própria vontade. O

perverso quer destruir a cultura, quer destruir as realizações do homem. Para o perverso não basta agir imoralmente, como o maldoso, ele quer agir de forma amoral, de forma a negar a moralidade em si. Assim, quer provar a natural inexistência das classificações, deseja a indefinição e o faz destruindo limites, produzindo matéria amorfa. Não basta então agir de uma forma prescrita como errada pela moral, como o maldoso, o perverso quer é fazer o mal pelo bem. Quer extravasar os limites do bem alcançando o mal. Seu prazer é mal, ou acaba mal. O perverso é o viciado. E como o viciado, que paga pelo seu vício com seu contrário, como o avarento destinado a viver como pobre, a perversidade retorna para o perverso. Assim o possessivo transforma seus amigos em inimigos, e termina só. Quem nada pode tudo quer, quem tudo quer nada pode. A falta de fins do homem do Éden fê-lo entregar-se à compulsão voluptuosa. Esta por sua vez, através do romper de todos os limites, da busca incessante pelo novo, pelo ainda não explorado, trouxe-lhe um desejo do conhecimento do bem e do mal, o desejo de como Deus pleno estar acima das instituições, e finalmente, trouxe-lhe a morte.

A criação pelo perverso homem de um mundo perverso se deu de forma semelhante: através da auto-entrega do homem à satisfação de todos os seus desejos. Satisfação impossível porque o desejo está sempre um passo à frente, saciar um desejo é antecipar o surgimento de um outro a ser saciado. O homem começou a criar compulsivamente objetos para saciar cada desejo. Objetos inúteis pois já não havia tempo de empregá-los quando novos desejos surgiam e então novos objetos deveriam ser produzidos. O resultado

disto é a produção pela produção. O prazer da técnica pela técnica. O homem já não vive pelos seus fins, mas em razão dos meios, ou melhor, subverteu a idéia da necessidade e fez do *meio* o *fim*. Em todos os sentidos se pensarmos que é assim que o perverso, consciente de sua finitude, transcende: não há fim para um homem sem fins.

Esta necessidade de um novo, esta curiosidade, acaba por fazer do mal não apenas uma potência no homem, mas uma potência do homem. "O homem é o único responsável pelo mal e já não pode incriminar senão sua própria vontade de poder." Assim cientistas passam por cima de todos os tabus, fazem de tudo *cobaias*. Entretanto, mais uma vez, são estes mesmos desvios que produzem os erros, que também permitem o progresso.

Vimos enfim que é involuntária a tendência do homem de voluntariamente se entregar ao nada. Mas o homem, irresponsável por sua natureza, é responsável pelo o que dela faz. Assim, na obra de Hitchcock, a complacência dos personagens com o mal é responsável, entretanto, por um sentimento de culpa carregado por cada personagem. Isto porque estes personagens ainda possuem um mínimo de moralidade. Hitchcock trabalhava mesmo com anti-heróis. Eles possuem, então, uma personalidade dividida: para a *sombra* destes, era destinado todo o bem que não cometiam, pois vemos que a personalidade obscura não é necessariamente má, no sentido de um mal moralmente estabelecido. A sombra de um ladrão pode ser boa.

"Os marginais, por exemplo, podem ter um *ideal do ego* que valoriza bastante a agressão, a brutalidade e ações anti-sociais. Aqui a personalidade da *sombra* pode ser clara, ou seja, pode incorporar impulsos mais generosos, afáveis e socialmente aceitáveis".

O sentimento de culpa destes personagens, como vimos, só se extirpa com a confissão, ou seja, só com o reconhecimento de sua boa *sombra* e, em contrapartida, do valor maligno de seus cotidianos atos contrários à ela. Lembrando que esta situação é apenas possível porque estes homens possuem um mínimo de moralidade. Se eles estivessem totalmente entregues ao mal, como Hyde no fim de sua história, estariam possuídos por um *mal maior*, perverso e assim avesso a contrariedades e às noções de bem e de mal. Seriam apenas uma força destrutiva até sua própria destruição, como, novamente, aconteceu com o *monstro* da clássica história referida.

Aliás, quando Mr. Hyde se transforma em uma força destrutiva em si, quando chega a matar, Jeckyll, para controlar as tendências assassinas de sua *sombra*, se dedica à religião. É uma forma de, através da submissão aos preceitos formais religiosos, esconder ou tentar controlar os seus impulsos maléficos. Esta é também a idéia para a imposição de regras pelos próprios detentos dos presídios. O problema é que uma formalização do bem, sob uma ótica perversa, invalida a idéia de uma atitude puramente boa. Sendo a obrigação de fazer o bem que evita com que estes homens perigosos se destruam, não significa que estes homens são bons. Podemos pensar nestes detentos como homens que vivem *pelo* dever e não *por* dever. No filme *Alien 3* somos apresentados a esta questão. Aqui encontramos a discussão da moral que, como já dissemos, é a maior característica do cinema da crueldade, um cinema que investiga a moralidade e o comportamento perverso, como *mal maior*, tendência

de se inclinar ao nada, destruição de valores, do homem. Exemplificando esta discussão, temos a sátira social de Preston Sturges, os personagens de muita ideologia e pouca fé de Carl Th. Dreyer e o estudo metafísico de Akira Kurosawa, que em *Rashomon* entrega a mesquinha de todos os personagens como busca de provar a impossibilidade de se conhecer a verdade por intermédio da egocêntrica consciência humana, aproveitando a deixa para colocar à prova o bem metafísico do homem, ou melhor, o aspecto fundamental da perversidade. Dentro da obra de Luis Buñuel, viu-se o desejo de personagens por libertação dos elementos coercivos da sociedade, como a família e a religião, enfim, a subversão dos mitos, outra das qualidades do cinema da crueldade. Esta característica subversiva auxiliou o realismo de Stroheim, outra qualidade do cinema da crueldade, já indicada no início deste capítulo. O diretor tinha preferência por personagens mais humanos, falíveis e irregulares, aos modelos almejaváveis.

“Contra o mito sociológico do astro, herói abstrato, ectoplasma dos sonhos coletivos, afirmará a encarnação mais singular do ator, a monstruosidade do individual.”

Vimos que a subversão dos mitos, em seu caso os da sociedade americana, também é característica das comédias de Preston Sturges. A subversão dos mitos viria em David Fincher com o ataque ao *perverso* estilo de vida americano em *Seven* (*Os sete crimes capitais*, 1995), e também com *Fight Club* (*Clube da luta*, 1999), que analisaremos em breve.

Voltando ao realismo deste aqui postulado *sub-gênero* cinematográfico, neste sentido, do diretor Eric Von Stroheim destaquemos a utilização de cenários reais, o não emprego de uma

edição de curtos planos e o retorno aos exclusivos enquadramentos estáticos em troca de um, à sua época, recém criado discurso cinematográfico de elipses. Carl Th. Dreyer não via problemas em trabalhar com enquadramentos mais fechados, mas seus *closes* focavam rostos desprovidos de maquiagem e sob uma iluminação límpida. E não nos esqueçamos de sua transcrição quase documental da realidade, auxiliada pela naturalidade das interpretações. Já Buñuel trouxe o realismo intratável de *Las Hurdes*.

Apesar de ser totalmente surreal a premissa de Alien 3, este é, dentre os que compõem a atual tetralogia, o episódio que mais se aproxima de nossa realidade. Diferentemente do original, não se vêem equipamentos futurísticos, excetuando-se algumas poucas seqüências, como as passadas no módulo espacial, e o cenário mescla simples elementos siderúrgicos com ambientes carcerários, como refeitório e local de banho, que não escapam dos encontrados em nosso contexto atual. A ação é contida, não existem armas tecnológicas nem grandes combates, como na primeira seqüência da série. Nem os personagens bizarros e a violência escatológica do quarto episódio.

Ainda quanto ao realismo de Stroheim, este também foi auxiliado por, além da subversão dos mitos, sua técnica cinematográfica original. Mais do que uma insistência dos poucos e longos planos dos primórdios do cinema, herança do discurso teatral, o inventor do cinema da crueldade fazia uma *revolução reversa*.

"Stroheim não poderia ter o mesmo sentido *antes* ou *depois* de Griffith. Era preciso que a linguagem existisse para que destruí-la fosse um progresso."

Hitchcock, ao contrário, usou todo seu reconhecido domínio técnico em suas narrativas, trazendo inovações como ângulos e movimentos de câmera inusitados.

Esta inovação técnica, quarta característica do cinema da crueldade, não se faz muito presente em *Alien 3*. De qualquer forma, David Fincher, logo em seu debute, demonstra grande habilidade: sua câmera provoca vertigens ao representar o movimento frenético do extraterrestre por paredes de corredores, nos momentos finais da película.

Destaquemos como quinta característica do cinema da crueldade a mistura do místico com o real. Podemos encarar esta qualidade como uma metáfora à já esmiuçada ampla visão da realidade do *si-mesmo* e elemento de apoio à discussão da moral.

Como já foi dito, inconscientemente possuímos uma personalidade formada pelos nossos desejos reprimidos, em razão da nossa necessidade consciente de se espelhar no *ideal do ego*. Ideal formado em grande parte pelo senso moral comum. Aliás, uma das maneiras, já que o processo é bem pessoal, de se conhecer nossa *sombra* é através dos elementos de nossos sonhos. A *sombra* surge nos sonhos como uma figura do mesmo sexo, já que personifica qualidades que poderiam fazer parte do ego, que, dentro da realidade do sonho, temos medo ou desprezamos. Sendo o sonho em parte obra do inconsciente, território da personalidade da *sombra*, é neste que também se encontra a imoralidade. A mistura do real com o onírico, tendo Buñuel como um grande representante, reflete então, metaforicamente, a visão *divina* ideal da realidade, do *si-mesmo*: o real aqui como nossa consciência, como o bem moralmente

instituído, e o irreal como inconsciência, como o mal moralmente instituído. Visão esta necessária para não se cair nas garras da perversidade e realizar o mal pelo bem, *implodindo* a moral.

Exemplificando esta mistura, temos o diálogo entre o real e o abstrato de Carl Th. Dreyer, feito através de uma transcrição da realidade quase documental mas levemente estilizada e, claro, dos roteiros de seus filmes, como o de *Ordet*, em que em meio a uma história de conflitos e personagens muito verdadeiros, um fato sobrenatural acontece, a ressurreição de um dos personagens. Kurosawa também inseria elementos da cultura mística japonesa em seus filmes, como a feiticeira em *Rashomon*. *Alien 3* realiza esta mistura de forma contrária, colocando questões contextuais e ambientação próxima a nossa realidade em um filme de premissa absolutamente surreal.

Os enredos originais com a presença de valores imorais, as situações que provocam asco e as interpretações viscerais são as características restantes do cinema da crueldade.

As interpretações viscerais vieram a favor do desgosto pelos mitos e do realismo de Stroheim. Também estiveram presentes nos filmes de Carl Th. Dreyer, principalmente no sofrimento de Joana d'Arc em *La passion de Jeanne d'Arc*. As interpretações de *Alien 3* são escapam do necessário. Destaquemos apenas a entrega física da atriz Sigourney Weaver ao seu papel, quando teve de raspar seus cabelos para viver a forasteira do planeta-prisão.

Valores imorais não podem deixar de estar em um estudo da moralidade, principalmente quando se busca demonstrar a importância de uma plena consciência frente aos estímulos do *mal*. São exemplos

de enredos originais com a presença de valores imorais, entre outros, a obsessão sexual e o sadismo de Stroheim, a invasão de privacidade de Hitchcock em *Rear Window*, o estupro assistido em *Rashomon* de Kurosawa, e a repugnância dos ideais humanitários por parte do protagonista de *L'âge d'or*, do diretor Luis Buñuel. *Alien 3* tem seu momento imoral na tentativa de estupro sofrida pela protagonista.

As situações que provocam asco, exemplificadas pelos insetos de Buñuel e pela própria caracterização *do personagem* de Stroheim, e presente, entre outros momentos, nas substancias expelidas pelo extraterrestre e nos eventuais insetos de *Alien 3*, podem ser encaradas como uma forma de fazer rever os conceitos, institucionalizados em grande parte pelo senso comum, assim como a moral. Claro que desta maneira pode-se pensar, junto à qualidade dos enredos originais compostos de valores imorais, se não seria este cinema da crueldade em si perverso, no sentido de querer seduzir seu público para a subversão da moralidade, se não seria seu objetivo simplesmente destruir as obras abstratas da razão humana, através da transitoriedade dos conceitos opostos. Espera-se negar estas suposições na conclusão deste estudo. Aqui, deixemos apenas uma outra interpretação para a presença dos elementos asquerosos. Estudando também o comportamento do homem perverso e seu mundo pervertido, o asco remete à matéria amorfa, ao produto da destruição dos limites e, conseqüentemente, das formas distintas, caráter este que permite a classificação. Já vimos o desgosto pelos conceitos do homem moderno, no sentido de atualidade, possuído pela perversidade, pois deseja transitar

livremente por todas as possibilidades sem limitações. Possuído pela perversidade porque, apesar desta ser fundamental, o homem é também fundamentalmente livre e escolheu a queda, o desvio, e só o desvio, da causalidade, entregando-se a exclusiva satisfação de seus múltiplos desejos tenros e intermináveis.

Continuemos enunciando dentro dos filmes de David Fincher, que se sucederam a *Alien 3*, estes apresentados elementos do cinema da crueldade.

Após *Alien 3*, David Fincher filmou o seu maior sucesso *Seven* (*Os sete pecados capitais*, 1994), filme que dedicamos um exclusivo capítulo por considerarmos uma obra *cruel* ideal, ou aquela que se enquadra perfeitamente na classificação de Cinema da Crueldade.

O próximo longa do diretor, *The Game* (*Vidas em jogo*, 1997), é uma história de suspense sobre um milionário, interpretado por Michael Douglas, que recebe um inusitado presente de aniversário de seu irmão, personagem de Sean Penn: o ingresso em um programa de entretenimento chamado *Consumer Recreation Services*. Sem saber exatamente quais seriam os serviços oferecidos pela companhia, assim como os espectadores, o aniversariante aceita o convite por pura curiosidade. A partir deste momento a vida de Nicholas Van Orton se transforma em um verdadeiro caos. Ele perde a noção da realidade, já não podendo diferenciar os fatos verdadeiros daqueles criados pela companhia e seus atores profissionais. A discussão da moral se faz presente nesta mistura e nesta perda do controle. Vê-se a perversidade na distância entre as ações do homem e suas reais intenções. Se em *Hyde* víamos o caráter *aquém do bem e do mal* da perversidade, de um homem mal porque entregue aos

impulsos e desejos, e aliás é mesmo na falta de fins que mora o prazer, que não segue a razão da causalidade e suas tentativas de instituição lógica ou, dito de outra forma, à moral vigente, aqui temos o caráter *além do bem e do mal*.

“Como disposição involuntária para o mal e determinação sistemática para o mal, a perversidade encarna-se monstruosamente nas figuras antitéticas da criança e do pervertido.”

Este *além do bem e do mal*, a figura do pervertido, é o caráter inteligente e maquiavélico da perversidade ou como sistematicamente o perverso *implode* a moralidade, jogando com as próprias regras morais para provar de modo artificial a artificialidade desta.

Depois de *The Game*, Fincher dirigiu sua obra mais polêmica, *Fight Club* (*Clube da Luta*, 1999). O filme, uma adaptação do homônimo livro de Chuck Palahniuk, conta a história de um funcionário de uma empresa de seguros, interpretado por Edward Norton, que junto ao seu amigo imaginário Tyler Durden, personagem de Brad Pitt, reúne um grupo de homens com problemas existenciais para lutarem entre si, não com o propósito de ser uma competição, mas para libertá-los das amarras de uma sociedade consumista de confortos. Com o tempo este clube se transforma em uma organização terrorista que objetiva implantar o caos no sistema financeiro americano com a explosão de edifícios-sede de grandes empresas do setor.

Centrado no drama do protagonista esquizofrênico, temos aqui uma reinvenção da clássica narrativa do Médico e o Monstro. O narrador, cujo verdadeiro nome nunca nos é revelado, é um homem totalmente enquadrado no cruel sistema competitivo e massificante

da sociedade norte americana. Mas apesar de ser um consumista compulsivo, solitário, apático, e escravo de seu trabalho e de seu chefe, o personagem é consciente de sua vida artificial e, sofrendo de uma insônia crônica, demonstra-se no limite. É quando sua personalidade da sombra, o revolucionário Tyler, surge fazendo sua vida mudar radicalmente. Tyler explode seu apartamento, templo dos objetos inúteis de satisfação imediata. Sem residência, o protagonista aceita o convite de morar em uma precária casa abandonada, no subúrbio da cidade.

Tyler é mesmo a própria figura da *sombra*. Possui uma personalidade totalmente contrária do narrador. Uma pessoa social, extrovertida, sedutora, e de atitude, provinda da, já comentada, energia de vidas não vividas. Sua residência é obscura, metáfora do inconsciente. A referência fica ainda mais clara nos momentos finais da obra, quando as duas personalidades disputam o controle do corpo. Neste momento o personagem de Edward Norton, sofre com uma desvantagem. Por ser totalmente ignorante de sua *sombra*, esta personalidade vivia autônoma dentro de si, mas ao contrário da própria consciência, a inconsciência tem total consciência de seu oposto. Desta forma sua personalidade obscura possui com uma certa vantagem sobre seu *adversário*, antevendo seus passos e criando *armadilhas*.

Vejamos os elementos do cinema da crueldade em *Fight Club*. Em primeiro lugar, a discussão da moral está na boca de Tyler em seus discursos de idéias subversivas. O caráter arquetípico da sombra está na falta de um nome para o personagem principal. A questão dos fundamentos perversos do homem também é apresentada.

Vimos que a existência da possibilidade do desvio da necessidade, a não total, a não inflexível e não certa relação direta entre causa e efeito, permite a criação, a evolução: "...é preciso que haja um certo *jogo* entre causa e efeito para que se produza um fenômeno ou um acontecimento sem o qual tudo seria *bloqueado*". Esta possibilidade do desvio da causalidade produz ao mesmo tempo então algo positivo, construtivo, e algo negativo, destrutivo. Assim, por exemplo, o pecado original gerou o mal e a liberdade, a corrupção e o progresso.

O personagem Tyler prega esta idéia, prega a aceitação do jogo entre o bem e o mal em prol do movimento e do progresso. Instiga viver o bem e viver também realmente o mal (a dor, a destruição). Desta forma reprova, por exemplo, os exercícios mentais que aliviam a dor dos cancerosos terminais. Diz inclusive que para se construir alguma é preciso destruir uma primeira.

A matéria amorfa, resultado da destruição, é vista então como adubo. Daí os sacrifícios humanos: Tyler chama seu primeiro recruta do Projeto Caos de macaco espacial, se referindo ao animal que serviu de cobaia nas primeiras viagens para além da atmosfera terrestre, e faz sabonete com gordura humana roubada de reservatórios de lixo hospitalar, inspirado nos resultados benéficos dos antigos rituais de sacrifício humano para as desavisadas lavadeiras de rio deste tempo.

Mas este processo transitório é paradoxal. O progresso é possível graças a uma certa distância entre a necessidade (causa) e o seu respectivo efeito. Distância que possibilita erros, efeitos não premeditados, não necessitados. Os erros são o mal.

Logo, como já de outra forma dito, o movimento, o progresso, o *bem* maior, é dado, como já dito, pelo coexistência do bem e do mal institucionados pela lógica humana, pela moral. O mal dita o bem sendo seu contrário. A destruição dos limites é o fim das diferenças, também desta construtiva diferença entre o bem e o mal, compreendidos pela concepção humana.

Tyler cria uma massa, seus *soldados* não são indivíduos. Apenas seguem todos juntos suas ordens. Não devem nem pensar, questionar. É uma regra do Projeto Caos, como é chamado seu plano terrorista, não fazer perguntas. E massa amorfa é uniforme: é um todo sem forma. Estar entre o bem e o mal é como estar de fora de suas limitações. Estar entre dois lados é como não estar em nenhum, é romper com os limites. Aqui, enfim, o paradoxo: o progresso se dá com a coexistência do bem e do mal, mas coexistir entre o bem e mal é a destruição das diferenças, diferenças que são necessárias para o progresso.

O problema do plano de Tyler está mesmo no fato de ser um plano: não se pode planejar o que deve ocorrer naturalmente. Plano e natural realmente são noções que não se cruzam. Se é para se viver o mal com naturalidade, então este como destruição, deve ser destrutivo. Não dá para se conceber uma destruição como construção. Já não será destrutivo se ao fim construir alguma coisa, não será uma destruição pura.

O progresso vem mesmo da luta contra o mal. O mal deve então existir para que haja uma luta. Deve ter a possibilidade de existir com a incerteza entre a causa e efeito que o gera na forma de erros. A procura por um mal não é luta contra um

adversário, é a busca por um aliado. Tyler queria o descontrole mas não percebeu que estava mesmo era atrás do fim das angústias, eliminando de forma contrária as contradições: procurar o mal (a falta de razão, a destruição) para se livrar da tensão com o bem é o mesmo que tentar se proteger do mal vivendo apenas o bem. Se entregar ao descontrole total é só uma diferente forma de tentar controlar a incontrolável imprevisão.

Voltando aos elementos do Cinema da Crueldade, aqui temos as situações de asco, exemplificada na cena do roubo de gordura humana de uma clínica de lipoaspiração, o realismo, a maquiagem das faces ensangüentadas dos lutadores impressiona pela naturalidade, a inventividade técnica, a câmera realiza movimentos impossíveis por detrás de equipamentos domésticos e através de paredes, e a subversão dos mitos, não só os da sociedade americana, como também mitos do cinema, visto que coloca o galã Brad Pitt no papel do terrorista subversivo, enquanto que para o ator Edward Norton, acostumado a personagens pouco convencionais, coube o protagonista principal, um apático homem americano comum.

O último filme de David Fincher a ser lançado, Panic Room (O quarto do pânico, 2002), apesar de assumidamente comercial, um suspense com uma premissa interessante e situações de tensão bem articuladas, ainda apresenta, mesmo que de maneira sorrateira, uma crítica ao individualismo das sociedades capitalistas, um ataque contra o mito da privacidade, contando a história de uma mulher e sua filha, presas dentro de sua própria casa.

4. SEVEN: UMA OBRA CRUEL

Primeiro apresentemos uma sinopse de *Seven* (*Os sete pecados capitais*, 1994). Esta é a história de dois detetives de uma metrópole norte-americana, William Somerset, interpretado pelo ator Morgan Freeman, o veterano, e David Mills, personagem de Brad Pitt, o policial novato recém transferido, por escolha própria, à grande jurisdição, na tentativa de captura de um assassino serial, que faz vítimas de acordo com os sete pecados capitais, gula, cobiça, preguiça, ira, vaidade, luxúria e inveja, dos romances de motivos místicos, como *A divina comédia*, de Dante Alighieri.

O filme narra todo o percurso das investigações que demonstra-se já traçado pelo inteligente assassino, sempre um passo à frente dos detetives. O primeiro corpo encontrado é o de um homem excessivamente obeso que por sua gula é forçado a comer até a morte. Seguindo-se de um advogado que por sua cobiça deve escolher e mutilar partes de seu corpo até uma marca desejada em uma balança. O assassino deixa indicações para que os detetives encontrem a terceira vítima: um viciado que por sua preguiça foi mantido deitado em uma cama por um ano. Neste momento os detetives, com ajuda de um informante do FBI e de uma lista secreta contendo os empréstimos de livros em bibliotecas, descobrem um suspeito, John Doe, interpretado por Kevin Spacey, que acaba sendo confirmado como o assassino. Mas John vive

incógnito, não tem identidade e não possui conta bancária, e assim permanece livre efetuando seu plano. Mais uma de suas vítimas é encontrada, desta vez uma prostituta, luxúria, é obrigada a manter relações com um cliente vestido com uma falo em forma de punhal. A última vítima de Doe, antes de ele mesmo se entregar, é uma bela mulher que por sua vaidade deve escolher, depois de ser desfigurada, entre a morte ou um pedido de socorro. Depois de uma rendição, o rico assassino ainda consegue, através de um acordo, levar os dois detetives ao cenário da concretização de sua obra mórbida, com a desculpa de apresentar-lhes os últimos corpos restantes, que representariam a vaidade e a ira.

O final do filme é surpreendente. Em meio a um deserto, um veículo de entregas se aproxima. O detetive Somerset se distancia de seu parceiro, deixando junto do assassino rendido. Dentro do veículo, uma entrega para o detetive Mills enviada pelo próprio John: a cabeça de sua esposa Tracy, que estava grávida em segredo. Ela havia sido morta porque, de acordo com John, ele sentiu inveja daquela vida familiar devendo ser punido pelo detetive Mills, que encarnaria a própria ira. Não conseguindo controlar sua fúria, o detetive acaba cometendo o crime de matar um suspeito.

Começamos nossa análise pelos personagens dos detetives. Temos aqui duas formas de encarar o mal. Somerset como uma maneira mais consciente e Mills como um modo mais ingênuo e até perigoso, ignorando a sua realidade e o seu poder.

O personagem de Brad Pitt é o próprio estereótipo do novato pretensioso mas inseguro, que deseja se afirmar. Está sempre disperso, se prende a detalhes inúteis. É impulsivo, facilmente

irritável, está sempre disperso, e possui um humor desnecessário, sempre cometendo as piadas infames. Encara o mal de uma forma ingênua, subestimando o seu poder.

O personagem de Morgan Freeman, por sua vez, é calmo, objetivo, está sempre atento para os detalhes e sempre enxerga as coisas para além das obviedades. Consciente do caráter intrínseco da perversidade. Comportamento adquirido após anos de experiência na profissão. Logo no início do filme, já temos uma amostra desta personalidade quando vemos o detetive em meio à uma investigação corriqueira. Na situação ele questiona a possibilidade de um crime passional, insistindo no depoimento de alguma testemunha. Este detetive sabe da manipulação dos conceitos da perversidade. E conhece o caráter arquetípico da *sombra*. Isto é importante no julgamento moral, lhe concede uma maior racionalidade e o protege da possessão do mal, ou melhor, de uma reação tão maléfica quanto o impulso que a originou.

Os criminosos nos aparecem como a personificação externa de nossa *sombra*. São realmente os exemplos dentro do processo de identificação com o *ideal do ego*. Exemplos daquilo que não deveremos ser. E é muito difícil não tomar conhecimento destes casos, comuns em todas as sociedades, de modo que de alguma forma a *sombra* consegue chegar em nossa consciência. Algo que pode ser visto com otimismo:

“Felizmente, a atuação desta verdade, na prática, faz com que amenizemos nossa atitude de julgamento das pessoas, ao mesmo tempo que nos cura de qualquer tendência excessivamente sanguinária para com a reforma potencial das pessoas com inclinações criminosas.”

O personagem de Morgan Freeman tem a consciência de sua *sombra* e do caráter arquetípico desta personalidade obscura, em

função de sua longa experiência como detetive e, conseqüentemente, dos inúmeros contatos que já teve com toda a espécie de imoralidade. Isto explica o porque de sua serenidade, ou ao menos, de seu controle frente ao psicopata perto da conclusão do filme. Atitude oposta de seu parceiro interpretado por Brad Pitt. Este oculta de modo perigoso sua sombra de modo a ser muito intolerante com o assassino. Isto facilita a execução do plano macabro arquitetado pelo assassino: quando o agente é tomado de fúria, age de modo totalmente impulsivo e destruidor, sendo tomado pela sua sombra, fortalecida pela obscuridade, tornando-se o próprio mal, a própria Ira.

As vítimas também são identificadas pelo assassino pelo nome de um pecado. Se entregaram sem escrúpulos aos seus desejos e prazeres. Como já dito, somos mesmo aquilo que fazemos: se entregar ao mal nos transforma no próprio mal.

"A decisão proposital de fazer o mal leva-nos a nos transformar em mal. É por isto que experimentar os mais obscuros impulsos da *sombra* não é a solução para o problema da *sombra*, já que facilmente podemos nos tornar possuídos pelo mal numa tentativa dessas."

Isto acontece ainda por causa da ignorância sobre sua própria sombra. Se o personagem de Brad Pitt não escondesse de tal forma sua personalidade obscura, esta não estaria assim tão fortalecida e não comandaria seus atos, que tornam-se impulsivos e inseqüentes, ou atos puramente maldosos, em momentos de tensão. Porque o inconsciente é ignorado mas não ignorante. A sombra conhece nossa consciência e se o contrário não acontece, a personalidade consciente sai perdendo por não conhecer seu inimigo. Sim, a sombra escondida torna-se um adversário e dominante frente às situações que nossa personalidade consciente,

unilateral e de poucos recursos, não domina.

O psicopata deve ser visto mais como uma indicação da perversidade do homem que um porta voz da discussão da moral, apesar de desempenhar os dois papéis. Devemos encará-lo como um estudo desta forma de mal fundamental, mais do que uma maneira do Cinema da Crueldade de subverter o seu público, questão que será levantada na conclusão deste trabalho.

Só restava mesmo a morte para o psicopata que acreditava possuir o conhecimento do bem e do mal, diz-se o mensageiro de Deus, alguém que veio dar o exemplo. Como na narrativa bíblica do pecado original: Adão e Eva desfrutam do fruto proibido da árvore do conhecimento, são expulsos do paraíso e tornam-se mortais. É o prazer último, o prazer da morte, o gasto total da energia desejante de um perverso, que como todo o perverso, é escravo do desejo. Entregue aos seus desejos, ele só pratica o mal e de forma muito técnica. Diferentemente dos perversos, entretanto, o personagem pratica, ou pelo menos diz praticar, seus crimes em prol de um objetivo bem delineado, que é o de condenar publicamente os excessos do homem moderno, mas o faz com prazer, como admite em seus diálogos finais. E diferentemente porque é de se esperar da perversidade infinitos meios sem fins: jogos com a única finalidade de serem jogados, o prazer de fazer por fazer, cujo desejo por mais e mais fazê-lo nunca se cessa, não enquanto houver vida no corpo que deseja. Os perversos são viciados e estão condenados.

Mas não há como de certo saber se seria então este personagem um perverso ou simplesmente um maldoso. Pelo o que diz em sua

longa conversa com os detetives durante uma das seqüências finais de Seven, tudo indica que é mesmo um maldoso, alguém que faz o mal na lógica de que os fins justificam os meios: o mal é um caminho para um bem maior. Não se trata de fazer do mal em si um bem para si, mas de recorrer a ele como um recurso radical para um bem maior. Mas o perverso é astucioso e quer seduzir outros a lhe seguirem, porque tudo e todos são para ele objetos em função de suas maquinações. E o perverso quer perverter: quer desviar os objetos de suas funções e as realidades naturais. Quer retorcer os sentidos: o assassino tenta provar que o mal que faz é na verdade um bem. Ele está sempre a um passo à frente das investigações do detetives, é um tirano que manipula seus passos. Ao fim, quando se entrega, ainda quer seduzi-los a pactuarem com suas idéias. E os faz de objetos com a finalidade de terminarem sua obra macabra, ou mesmo, sem finalidade nenhuma, para apenas perverte-los de modo a praticarem um crime.

O assassino deveria morrer de qualquer forma para que seu plano se efetuassem, ele deveria pagar por sua *inveja*. Mais do que isto, vemos aí novamente o destino a que o perverso se condena. Todas as suas vítimas estiveram em suas mãos, submetidas às suas maquinações, foram como objetos para John Doe, até mesmo ele próprio. O perverso despreza a humanidade, despreza o outro e a si mesmo, porque negar a essência do outro é negar a universalidade da essência humana, incluindo sua própria.

“O projeto perverso é precisamente aberrante: apropriar-se daquilo que não pode ser uma propriedade, a pessoa humana. Desse ponto de vista, o perverso está condenado ao insucesso; os atentados que ele pratica sobre outrem só são tentativas para ir contra a natureza humana.”

Vejamos enfim as características do cinema da crueldade em

Seven. A discussão da moral se faz presente com uma crítica ao modo perverso com que tem sido empregada a moralidade. O assassino John Doe adverte quanto ao abuso do bem instituído. Resume a questão quando indignado declara que só mesmo em um contexto como o nosso, para declararmos suas viciadas vítimas de inocentes.

As situações que provocam asco estão em todo o filme. Já na apresentação, somos apresentado à sistemática do assassino com imagens de fotografia suja, revelando mãos ensangüentadas manuseando cadernos. A ambientação é suja e escura. Existem situações relacionadas com vômito, insetos, autópsia e corpo em decomposição.

A mistura do real com o místico fica por dos motivos religiosos do psicopata, que diz-se um mensageiro de Deus.

5. CONCLUSÃO

O cinema da crueldade é perverso? O cinema da crueldade quer destruir os limites? Quer transformar as leis da moral em matéria amorfa desvalorizando seus conceitos com desvalorização do conceito de conceito?

Concluimos neste trabalho, que o Cinema da Crueldade é uma

classificação que antes de tudo anseia por uma visão ampla e crítica da realidade. O estilo subversivo aqui se encontra, junto a todas as outras qualidades do gênero, à favor da discussão a respeito da moral, não como forma de negar a necessidade da função, e dos fundamentos do espírito humano.

O diretor David Fincher é um representante atual do gênero, o que não impossibilita a nomeação de algum outro realizador ou mesmo de algum filme em individual.

6. BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henry. Os grandes cineastas. São Paulo: Edições Loyola, 1981.

ÁVILA, Fernando Bastos de. Pequena enciclopédia de moral e civismo. Rio de Janeiro: Campanha nacional de material de ensino, 1967.

BAZIN, André. O cinema da crueldade. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BUENO, Francisco. Minidicionário da língua portuguesa. São Paulo: FTD, 2000. _

CANRAL, Avaro. Dicionário de psicologia e psicanálise. Rio de Janeiro: Expressão e cultura, 1971. _

CORNFLAKE Promises. 2003. Disponível em:
<<http://www.cornflakepromises.hpg.ig.com.br>>. Acesso em: 23 jun. 2003.

DAVID Fincher Net. 2002. Disponível em:
<<http://www.davidfincher.net>>. Acesso em: 25 jun. 2003.

FERREIRA, Aurélio. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

INTERNET Movie Database. 2004. Disponível em:
<<http://www.imdb.com>>. Acesso em: 16 jan. 2004.

SANFORD, John A. Mal - o lado sombrio da realidade. São Paulo: Paulinas, 1988.

VEILLON, Olivier-René. O cinema americano dos anos cinquenta. São Paulo: Martins Fontes, 1993.