

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**Letícia Moutinho Abdalla**

**A INTERTEXTUALIDADE ENTRE OS FILMES LARANJA MECÂNICA E  
VIOLÊNCIA GRATUITA:**

Formas de reconstrução da violência.

**Juiz de Fora  
Julho de 2016**



**Letícia Moutinho Abdalla**

**A INTERTEXTUALIDADE ENTRE OS FILMES LARANJA MECÂNICA E  
VIOLÊNCIA GRATUITA:**

Formas de reconstrução da violência.

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social, Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues

Juiz de Fora  
Julho de 2016



Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Abdalla, Leticia Moutinho.

A INTERTEXTUALIDADE ENTRE OS FILMES LARANJA MECÂNICA E VIOLÊNCIA GRATUITA: : Formas de reconstrução da violência. / Leticia Moutinho Abdalla. -- 2016.

68 p. : il.

Orientador: Cristiano José Rodrigues

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Intertextualidade. 2. Violência. 3. Cinema. 4. Laranja Mecânica. 5. Violência Gratuita. I. Rodrigues, Cristiano José , orient. II. Título.

Letícia Moutinho Abdalla

A intertextualidade entre os filmes laranja mecânica e violência gratuita:

Formas de reconstrução da violência.

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social – Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Cristiano José Rodrigues  
(FACOM/UFJF)

Aprovado (a) pela banca composta pelos seguintes membros:

---

Prof. Dr. Cristiano José Rodrigues (FACOM/UFJF) - orientador

---

Prof. Mestre Mariana Ferraz Musse (FACOM/UFJF) - convidado(a)

---

Prof. Mestre Guilherme Moreira Fernandes (FACOM/UFJF) – convidado(a)

Conceito obtido: ( x ) aprovado(a)      ( ) reprovado(a).

Observação da banca: \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

.

Juiz de Fora, 02 de agosto de 2016.

Aos verdadeiros amigos de sempre.





## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por sempre me dar força de vontade para seguir, por guiar meus caminhos e abençoar minha vida.

À minha família, por ter me dado uma base que me trouxe até aqui, e por ser sempre o meu porto seguro, me cobrindo de incentivo e apoio.

Ao Cris, que comprou a minha ideia e foi muito mais que um orientador, foi um amigo. A dedicação em me ensinar, proporcionou descobertas que levarei comigo por toda a vida. Este trabalho aumentou ainda mais minha paixão pelo cinema.

À Mariana Musse e ao Guilherme Fernandes, que acreditaram no meu trabalho e toparam participar da banca

Aos amigos de sempre, que sempre estiveram ao meu lado, deixando tudo mais leve.

A todos aqueles que disseram palavras amigas quando eu precisei, ou que contribuíram de alguma forma para que eu chegasse até aqui.



“Filmes são sonhos, filmes são música.  
Nenhuma arte passa a nossa consciência na  
forma como o filme passa, e vai diretamente para  
os nossos sentimentos, no fundo escuro salas de  
nossas almas”

(INGMAR BERGMAN)



## RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo fazer uma análise do filme “Laranja Mecânica”, do diretor Stanley Kubrick, e também do filme “Violência Gratuita”, do diretor Michael Haneke. Posteriormente, foi necessário definir os traços, as características em comum entre eles, para que dessa forma, seja estabelecido um diálogo. Em outras palavras, este processo deu origem ao que chamamos de “intertextualidade”. É imprescindível levar em consideração que os filmes são de épocas distintas: “Laranja Mecânica” é de 1971, enquanto “Violência Gratuita” é de 1997. Além disso os diretores têm estilos e nacionalidades diferentes. As obras cinematográficas têm identidade audiovisual semelhantes em alguns aspectos: jovens com boa aparência, que submetem pessoas a todo tipo de crueldade sem nenhuma justificativa, em busca do sádico prazer individual. Essa característica é observada em ambos. Outra discussão pertinente abordada neste trabalho, é a forma em que os dois filmes reconstróem o conceito em que a sociedade tem sobre a violência. A retratação desta tem efeito potencializador, ou seja, serve para destacar a crítica social que é feita de maneira distinta nos dois filmes, mas que trazem a tona questões importantes permeadas na sociedade.

Palavras-chave: Intertextualidade. Cinema. Violência. Laranja Mecânica. Violência Gratuita.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Abertura do Filme com as chocantes letras garrafais vermelhas.....	24
Figura 2 – Primeiro contato de Peter com a mãe, Anna .....	24
Figura 3 – Discussão dos rapazes com Anna: início dos jogos cruéis .....	25
Figura 4 – Piscada de Paul afirma acordo entre ele e espectador .....	26
Figura 5 – Paul se dirige a plateia, reafirmando o pacto com o público.....	27
Figura 6 – George Jr. tenta escapar de Paul e Peter .....	27
Figura 7 – Televisão com sangue demonstra que George Jr. está morto.....	28
Figura 8 – O silêncio e o vazio de um filho morto tomam conta de Anna .....	29
Figura 9 – Em busca por socorro, Anna tenta secar o celular.....	30
Figura 10 – Paul e Peter estavam de volta: a bola de golfe os anunciou .....	31
Figura 11 – “Drugues” consomem leite adulterado na leiteria “Korova”.....	34
Figura 12 – Um homem é espancado sem motivo pelos “drugues” .....	35
Figura 13 – Ritual “pré-estupro” é feito pelos “drugues” .....	36
Figura 14 – Retirada do leite adulterado é feito pelo seio da manequim.....	37
Figura 15 – Com teor sexual acentuado, a moça consome um picolé e observa as canções ..	38
Figura 16 – Contraste entre figuras geométricas e o estupro.....	38
Figura 17 – Uso de figuras geométricas como metáfora .....	39
Figura 18 –Intertextualidade: “Laranja Mecânica” e “2001: uma odisseia no espaço”.....	39
Figura 19 – Contra-plongée e a soberania de Alex .....	40
Figura 20 – Primeiro contato de Alex com a prisão .....	41
Figura 21 – Alex recebe os cuidados envolvidos com o Tratamento Ludovico.....	42
Figura 22 –Alex começa a demonstrar os resultados do tratamento.....	43
Figura 23 – O senhor agredido por Alex entra em colapso .....	44
Figura 24 – Danny, do filme “O Iluminado”, tem reação semelhante ao senhor agredido em “Laranja Mecânica”. Kubrick utiliza novamente a intertextualidade.....	44
Figura 25 – A cena final demonstra que Alex não foi curado: ele imagina um estupro.....	45
Figura 26 – TV Buddha. Autor: Nam Junepaik.....	49

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 CONCEITO DE VIOLÊNCIA.....</b>	<b>13</b>
2.1 A VIOLÊNCIA NO CINEMA .....	17
<b>3 ANÁLISE FÍLMICA ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL .....</b>	<b>21</b>
3.1 ANÁLISE DO FILME “VIOLÊNCIA GRATUITA” .....	22
3.2 ANÁLISE DO FILME “LARANJA MECÂNICA” .....	33
<b>4 A INTERTEXTUALIDADE E SUAS DIVERSAS APLICAÇÕES .....</b>	<b>47</b>
4.1 LARANJA MECÂNICA E VIOLÊNCIA GRATUITA: DO AUDIOVISUAL A CRÍTICA SOCIAL.....	51
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>59</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>61</b>





## 1 INTRODUÇÃO

Em uma faculdade de Comunicação Social, no curso de Jornalismo, pouco se vê, ou apenas não é ensinado sobre o cinema, e para um cinéfilo, isso seria no mínimo algo insatisfatório. Tendo em mente o tema geral, o próximo passo seria definir o objeto, algo que fosse relevante não só para o jornalismo como também para todo o campo de comunicação social. Além disso, era necessário que a pesquisa tratasse um tema atual, e que fosse capaz de trazer alguma satisfação pessoal. Era imprescindível que, em meio à busca pelo prazer pessoal através do trabalho, fosse usado algum dos diretores preferidos: tinha que ser o Stanley Kubrick.

Dentre as diversas possibilidades de abordagem, a dúvida sobre o objeto permanecia. Se o objetivo seria fazer algo pertinente, algo relevante, e que trouxesse satisfação pessoal, por que não usar o cinema de Kubrick e mais algum outro filme, de outro diretor totalmente diferente, e tentar estabelecer um diálogo entre eles?

A intertextualidade, ou seja, a forma em que dois textos, sejam eles de uma ou várias mídias, se relacionam, está presente em todos os lugares. Quando um livro que é transformado em um filme, é um exemplo de transposição midiática, ou seja, é a adaptação do conteúdo de uma mídia para outra. Outra forma de intertextualidade é a combinação de mídia, e um exemplo disso é a junção entre o título e uma imagem, com a finalidade de complementar o significado de ambos. As referências midiáticas são a forma em que um texto faz menção a isso. Um exemplo disso são os games que são produzidos a partir de filmes. Partindo desta perspectiva, em que textos estão sempre conectados de alguma forma, o presente trabalho tem como objetivo investigar a forma em que os filmes “Violência Gratuita” (1997), do diretor Michael Haneke, e “Laranja Mecânica” (1971), de Stanley Kubrick, se relacionam.

Para a realização desta pesquisa, é estabelecido inicialmente, o conceito da violência em diversos pontos de vista, desde a significação encontrada em dicionários até a física, psicológica ou ligada às religiões. A partir deste conceito definido, mostrando diversas vertentes, foi analisado como é representada a violência no cinema, tendo em vista que os filmes podem representar a realidade, porém, de forma peculiar, e as vezes espetacular.

Além da violência, outro conteúdo importante para o trabalho é o estudo feito acerca da intertextualidade. Para traçar uma definição desta, são utilizadas pesquisas de Claus Clüver, que disserta sobre este campo de estudo, que é amplo e abrange além das artes (música,

literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema), as mídias e seus textos, alcançando, portanto, aspectos transmidiáticos.

Os filmes “Laranja Mecânica” e “Violência Gratuita” são analisados à luz dos conceitos trazidos por Jacques Aumont e Michel Marie. A metodologia utilizada foi a análise fílmica, com ênfase no audiovisual. Ou seja, os recursos de imagens, sejam eles a fotografia do filme, o cenário, ou o enquadramento da câmera por exemplo, e os recursos do som, seja a trilha, o diálogo ou qualquer outro ruído contido no filme.

É importante destacar, assim como Aumont e Marie frisam durante toda a sua obra, que não existe uma receita, um método universal de analisar um filme. E este processo implica em etapas importantes: decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar.

Entretanto, a tentativa presente nesta pesquisa de enquadrá-los em um mesmo conceito, surgiu para ter uma base teórica semelhante ao estabelecer a intertextualidade. O objetivo deste trabalho é o diálogo entre os filmes, em recursos imagéticos e sonoros; analisar a reconstrução da violência, e também enxergar além daquilo que a tela do cinema mostra, de forma a comparar a arte com a vida.

## 2 CONCEITO DE VIOLÊNCIA

O significado de violência<sup>1</sup> segundo o dicionário Aurélio é a “quantidade de violento, ato violento e/ou ato de violentar”. Violentar<sup>2</sup>, por sua vez, é o mesmo que exercer violência sobre alguma coisa ou alguém, estuprar, forçar, desrespeitar, constranger. Violento<sup>3</sup> é aquele que age com impulso, agitado, intenso, tumultuoso, que faz uso de força bruta e é contrário à justiça.

A Organização Mundial da Saúde (OMS, 2002), definiu como violência:

“Uso intencional de força física ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade que resulte ou tenha possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação”<sup>4</sup>

Sacramento e Rezende (2006) ressaltam que o termo violência pode ser usado dentro de diversos contextos sociais, já que a palavra agrega vários significados, podendo ser empregada em maus-tratos físicos, assassinatos, violência sexual, violência psicológica, assédio sexual e moral, abusos emocionais, violência étnica e racial, violência cometida através de ação ou omissão, entre outros. A violência psicológica é a mais comum e a menos visível.

Quando o assunto é violência, geralmente as primeiras imagens que nos vêm à cabeça são aquelas que envolvem algum tipo de agressão física. Entretanto, existem inúmeras outras formas de violência, sem ter sequer contato físico. Tomamos como exemplo um suposto relacionamento amoroso entre João e Cecília. João diz que Cecília jamais será feliz com outra pessoa, e que, como uma companheira ideal, ela não pode trabalhar, já que precisa ficar em casa, fazendo suas tarefas domésticas enquanto ele trabalha. Nesta história fictícia, acontece explicitamente o machismo, já que João age como se fosse superior à moça. Além disso há

<sup>1</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Minidicionário da Língua Portuguesa. 4 ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 712.

<sup>2</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Minidicionário da Língua Portuguesa. 4 ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 712.

<sup>3</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Minidicionário da Língua Portuguesa. 4 ed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 712.

<sup>4</sup> Disponível em:

<[https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0ahUKEwiUodCMi7nMAhUBhZAKHYFZBjMQFggsMAI&url=http%3A%2F%2Fportal.pmf.sc.gov.br%2Farquivos%2Farquivos%2Fdoc%2F01\\_03\\_2010\\_9.48.45.b08c211d429981fb3856eaf7ec4807b1.doc&usg=AFQjCNESTIU2Fe\\_gHbkuyu7oWcQxo9Q9w&sig2=Q6zLsaTAWsRB2jfd9-ALXA](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0ahUKEwiUodCMi7nMAhUBhZAKHYFZBjMQFggsMAI&url=http%3A%2F%2Fportal.pmf.sc.gov.br%2Farquivos%2Farquivos%2Fdoc%2F01_03_2010_9.48.45.b08c211d429981fb3856eaf7ec4807b1.doc&usg=AFQjCNESTIU2Fe_gHbkuyu7oWcQxo9Q9w&sig2=Q6zLsaTAWsRB2jfd9-ALXA)> Acesso: 30/04/2016

vestígios de violência psicológica, que passam despercebidos em uma sociedade machista e patriarcal. A forma que João trata Cecília, faz com que a moça sempre dependa dele, tanto de forma financeira quanto emocional.

Além disso, a violência está presente em diferentes esferas dos relacionamentos interpessoais. Por exemplo, no ambiente de trabalho, a violência está intimamente ligada ao assédio moral. Já no ambiente conjugal, a manifestação da violência ocorre através de maus-tratos físicos e psicológicos, submissão, intimidação e isolamento social. Entretanto, é importante notar que a violência não é percebida e/ou vivida da mesma forma por todos, assim como ressaltam Sacramento e Rezende (2006). Fatores como a cultura, a criação familiar, gênero, idade, condições econômicas e sociais determinam como cada pessoa entenderá e associará a violência.

A forma como cada um enxerga a violência, depende, além de tudo que Sacramento e Rezende disseram, dos costumes locais em que a pessoa vive. O que é rotina em uma tribo indígena, pode soar violento e agressivo para alguém que more em algum centro urbano. Na África e no Oriente Médio é comum que meninas sofram mutilação genital, e para eles, estas só se tornam mulheres e só podem casar após este procedimento. Para pessoas com outros costumes, este ato é de extrema violência. Além de violento, isso significa total domínio e controle sexual de uma sociedade patriarcal e machista, tirando das mulheres toda e qualquer possibilidade de sentirem prazer através do sexo.<sup>5</sup>

Os Xiitas também têm tradições diferentes, que para nós podem parecer assustadoras. Durante todos os anos, eles realizam um evento chamado de “Ashura”, em que em uma prática violenta, eles se autoflagelam com correntes especiais que possuem facas e navalhas. Esta prática é comum aos Xiitas, que a fazem como um ato de luto ligado à religião, mas é considerada absurda e sem sentido, por ter tamanha violência. Destaca-se que algumas crianças também participam disso, deixando o evento mais violento por envolver pessoas que não são capazes de responderem por si, na visão da cultura brasileira<sup>6</sup>

A violência, entretanto, é distinta da agressividade, como resalta Minayo (2013). A agressividade é subjetiva, e a transformação desta em violência é um processo social e

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/naquele-momento-so-queria-morrer-conta-mulher-mutilada,4b55d1e5c8936410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>. Acesso em 04/05/2016

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.dn.pt/globo/medio-oriente/interior/dia-de-luto-e-reflexao-para-todos-os-xiitas-1456920.html>. Acesso em 04/05/2016

psicossocial, levando em consideração o ambiente e a forma de se relacionar do sujeito, além da personalidade dele. Para Minayo (2013), a violência é apresentada a cada um de uma maneira:

Cada sociedade, dentro de épocas específicas, apresenta formas particulares. Por exemplo, há uma configuração peculiar da violência social, econômica, política e institucional no Brasil, na China, na Holanda. Da mesma forma, a violência social, política e econômica da época colonial brasileira não é a mesma que se vivencia hoje, num mundo que passa por grandes transformações. (Minayo, 2013, p.23)

Assim como Minayo destaca, a violência é um processo que ocorre de forma diferente em cada época e lugar. Nos anos de 1929 ainda era tolerado que o voto fosse comprado ou conseguido através de abuso de autoridade, conhecido também como voto de cabresto. Hoje, quase 90 anos depois, esta herança ainda perpetua de diversas maneiras, porém de forma ilegal, e é considerada um crime, que prevê punições para as pessoas que a cometem.<sup>7</sup> A agressividade está intrínseca à violência, alguém que é agressivo, necessariamente é violento. Entretanto, nem sempre quem é violento é agressivo, como já vimos, a violência pode estar presente até mesmo através de um olhar, um silêncio.

Minayo (2013) explica que a violência está em cada um, já que a "não-violência" é na verdade uma construção da sociedade e pessoal. Em termos sociais, a violência é tratada através da capacidade que a sociedade tem de incluir, ampliar e universalizar direitos e deveres dentro da cidadania. Já em termos pessoais, o tratamento acontece a partir de diálogos, negociação, tolerância e desenvolvimentos de valores que agregam paz.

De fato, somos seres violentos por natureza. Fatores como o ambiente em que passamos nossas vidas, a forma como somos criados, o quanto somos ou não influenciáveis e a nossa forma de reagir diante de problemas, podem determinar se a violência virá ou não à tona.

Machado (2006) ressalta que, apesar do termo violência ter um significado para cada pessoa, raramente está desvinculado à ideia de crime. E este por sua vez, são condutas criminosas, ações violentas descritas em um Código Penal que causam repulsa por parte da sociedade.

A definição de violência pode ter vários significados, assim como salienta Soares (2014). São exemplos: um insulto, um gesto humilhante, um olhar desrespeitoso, a indiferença ao sofrimento do outro, a negligência, e até mesmo quando a natureza sai de seus limites causando catástrofes.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://www.tse.jus.br/imprensa/noticias-tse/2013/Agosto/compra-de-votos-e-crime-eleitoral-e-causa-cassacao-e-inelegibilidade>>. Acesso em 04/05/2016

A percepção de violência vinculada ao crime retrata uma noção de violência física. É importante lembrar que, assim como Soares afirma, há outros tipos de violências. Se formos considerar que é violento a natureza sair de seus eixos de normalidade, causando catástrofes, devemos pensar que a humanidade também foi violenta com a natureza, para que ela reagisse desta forma, e isso resulta em um reflexo, um espelho.

A violência é construída na sociedade, na relação entre os homens, e reage rompendo com os códigos de ordem produzidas por ela. Soares (2014) acredita que a violência é uma forma de negação ao diálogo, agredindo algum indivíduo e/ou coletivo. No contexto contemporâneo, ela representa um problema social, exercendo efeitos negativos na convivência em sociedade e no funcionamento das instituições.

A violência é um problema social e de saúde pública. Não existe uma sociedade isenta a isso. Existem algumas que são menos que outras, devido aos costumes culturais e a forma de resolverem conflitos. O quanto uma sociedade é violenta, representa o quão grande é seu problema na saúde, já que a agressão ultrapassa a esfera individual, partindo para a coletiva.

Para Porto (2015), a violência não pode ser pensada como um fenômeno singular, uma vez que está penetrada em toda sociedade. É preciso levar em conta que existem várias raízes, e que identificá-las pode ser difícil; sendo assim, explicações e conceituações precisam levar em conta tal multiplicidade. Considerando tal multiplicidade, a violência não pode ser enquadrada a uma única classe, segmento ou grupo social:

Associar, com exclusividade, a violência à pobreza, à desigualdade, à marginalidade, à segregação espacial etc., poderia levar a desvendar uma parte importante mas insuficiente da explicação sociológica do fenômeno, já que excluiria, por exemplo, outras manifestações de violência tais como aquelas protagonizadas e sofridas pelas camadas favorecidas e/ou dominantes da população, assim como excluiria, também, certos fenômenos que povoam o imaginário social, produtor e produto de representações sociais da violência. (PORTO, 2015, p. 28)

A conceituação da violência implica na distinção dos tipos de manifestação da violência. Porto (2015) disserta que sem separar a violência física da simbólica, "a subjetividade que caracteriza as dimensões da moral ou do simbólico não elimina o caráter de constrangimento dos atos agressivos ao indivíduo, mesmo na ausência de danos físicos." (PORTO, 2015, p. 29)

Qualquer tipo de violência causa danos para quem a recebe. Quem é vítima de algum tipo de violência física, pode sofrer lesões em seu corpo, além de desenvolver traumas. Já quem sofre violência psicológica, talvez não apresente nenhum sintoma corporal, mas poderá desenvolver vários problemas psicológicos pelo abalo causado. Alguém que passou a vida toda sofrendo a violência, neste caso o bullying, de ser chamado de "gordo" - ou qualquer ofensa do

tipo - provavelmente terá algum trauma, como por exemplo a auto estima ser tão baixa, a ponto de a pessoa não querer se expor e não frequentar praias e piscinas, ou talvez não sair de casa.

Existem inúmeras definições de violência, que surgem a partir da sociedade em que cada um vive, e todas são válidas. A violência psicológica e/ou simbólica é um fenômeno totalmente subjetivo, de alta complexidade, que acontece por diversos motivos e causa vários danos. Partindo deste pressuposto, não podemos conceituá-la e defini-la como algo único. É preciso levar em conta a cultura em que a pessoa vive, o gênero, a idade, as condições econômicas, políticas e sociais e a multiplicidade de ideias em torno dela.

É necessário conhecermos, mesmo que de forma breve, o que é a violência, onde está presente e o que pode causar, para entendermos como ela é representada através do cinema. Porém, no presente trabalho, vamos evitar usar conceitos já estabelecidos, e observar como a violência é estampada em alguns filmes, no caso "Laranja Mecânica" e "Violência Gratuita", de forma tão única e peculiar, que chega a ser representado até como algo espetacular.

## 2.1 A VIOLÊNCIA NO CINEMA

Entre o cinema e a psicanálise, é possível observar um interesse mútuo, sendo que em discussões atuais, os temas de grande interesse são a contribuição do cinema para a reflexão teórica da psicanálise, como também reflexões sobre a subjetividade e o social, assim como ressalta Ceballos (2011). Observa-se que o encontro do cinema com a psicanálise é similar ao encontro dos filmes com os sonhos, que são enquadrados como tentativa de realizar algum desejo alucinatório, assim como os filmes, que muitas vezes, a sucessão de imagens não faz sentido no primeiro momento em que os olhos recebem as imagens, assim como afirma o autor.

Um filme pode permitir ir além da realidade, já que é estruturado em algo real com traços ficcionais. A reação trazida por ele é algo que se reatualiza sempre já que através de um filme é possível ver a própria realidade tal qual a fantasia que a molda, assim como afirma Gurgel (2008, p.163 *apud* Ceballos 2011):

Se o objeto aproximar demais da cena da realidade, fica peri-goza – perto demais do gozo e, aí, aparece a vergonha, a culpa, a angústia. No cinema, o encontro com esse pedaço será permitido, aliás, necessário, pois a arte do cinema não se sustenta sem apontar para essa satisfação. Sim, é preciso anotar o traço perverso da arte cinematográfica. O prazer do cinema nutre-se da causa da satisfação.

Gerbner (1972 *Apud* Montoro) acredita que, quando há relação entre violência e meios de comunicação, acontece o que é denominado como ressonância da violência, ou seja,

a ressonância de vivência e representação, que consiste em coincidir as experiências dos espectadores com o que é tratado no cinema.

A violência pode ser representada no cinema de diversas maneiras. Por exemplo: nos planos, na narrativa e na representação do cotidiano. Planos que contam com imagens de assassinatos, brigas, estupros e mortes são os mais comuns e representativos, já que a ideia de violência está intimamente ligada à agressão. O espectador terá maior facilidade em entender que o filme trata sobre violência, quando a representação é feita através da imagem e do som. Não é preciso assistir toda a trama para que cenas de violências sejam entendidas, elas falam por si próprias.

Os filmes da série “Jogos Mortais” (de 2004 a 2010) têm histórias parecidas: um homem com uma doença muito grave tem os dias contados, e se revolta ao ver pessoas que não aproveitam a vida. Revoltado ao ver que estas pessoas não aproveitam a oportunidade de viver, ele resolve dar a elas lições, não tirando suas vidas, mas colocando-as em situações em que elas precisam lutar para sobreviver. É um jogo insano, em que a maioria morre. E o resultado disso são cenas extremamente violentas, regadas de sangue, angústia, dor e sofrimento.

O “Clube da Luta” (1999), do diretor David Fincher, tem uma proposta diferente. O personagem de Edward Norton (Jack), vive de uma forma mediana e por isso está insatisfeito. Ao conhecer o personagem interpretado por Brad Pitt (Tyler), Jack conhece também um grupo de pessoas que se encontra para lutar e extravasar a raiva. Mesmo que este filme não tenha cenas de mutilação como o “Jogos Mortais”, ainda sim conta com cenas sangrentas e com lutas corporais, que são filmadas de vários ângulos distintos, dando maior sensação de violência física.

Em contramão a este estilo, alguns diretores preferem envolver suas tramas com uma representação da violência não muito explícita, que é totalmente diferente dos casos anteriores. Esta representação pode acontecer através de pequenas ações durante a narrativa, o que pede para que o espectador assista toda a trama para entender a proposta. A parte técnica, ou seja, cores, fotografia, ângulos, entre outros, também pode ser um indicativo de violência.

O filme “Anticristo” (2009), do diretor Lars Von Trier conta com uma estética sombria, sendo que as cores usadas no filme, em sua maioria, são tons frios como o cinza, preto e azul. A história gira em torno de um casal, que perde seu único filho. A cena conta com uma criança caindo da janela, em câmera lenta, enquanto seus pais estão envolvidos em um ato sexual um tanto quanto ardente. A seguir, a mãe sente toda a angústia e a culpa. Gerada por este acidente na mãe, um sentimento que sai da tela do cinema e passa a invadir a intimidade de



cada telespectador. O filme em si não conta com muitas cenas sanguinárias, a questão que desencadeia a violência é a história, como ela é retratada, e a estética usada pelo diretor.

Um carismático padre tenta quebrar os paradigmas de uma escola católica rígida, aceitando um aluno negro em uma época que havia, de forma mais discrepante que hoje em dia, a segregação de pessoas com a cor da pele diferente. Uma das freiras, que também é diretora, repara que o padre dá mais atenção a este garoto do que os demais. Isso a faz pensar, mesmo sem ter provas, que o padre está agindo de maneira imoral, molestando o menino, e faz de tudo para expulsá-lo. Esta é a história do filme "Dúvida" (2008), de John Patrick Shanley. Ele mostra a violência através de pequenas armadilhas, criadas pela freira, para desmascarar o padre. O problema é que a mulher faz isso baseada em suas convicções particulares, sem ter alguma certeza ou prova que incrimine o padre.

A violência pode ser representada também pelo som do filme. Toda vez que uma determinada música é tocada na trama, indica que algo violento está para acontecer. Geralmente, os diretores usam aquelas que têm o ritmo mais pesado, para que a cena fique marcada. Quentin Tarantino, usa de artifícios que vão além dos visuais. Em "Kill Bill" vol. 2 (2004), a presença da trilha sonora evidencia aquilo que a tela do cinema já diz por si própria. Uma das músicas usadas foi "A Silhouette Of Doom" do compositor Ennio Morricone, e entre notas graves de piano e as notas agudas do violino, o som produzido é extremamente violento, fazendo com que o espectador perceba que o som é usado para complementar o que as imagens dizem.

Ainda neste mesmo quesito, o filme "Violência Gratuita" (1997 e 2007) conta com poucas músicas na trama, entretanto a "Bonehead" da banda "Naked City" é o som chave da história: toda vez que é tocado, sabemos que algo violento está por vir. O diretor do filme, Michael Haneke, decidiu usá-la logo no início, após a apresentação da família que aparentemente está feliz, de férias, e brincando de adivinhar as músicas de um CD. Para Sampaio (2010), este é um jogo musical sábio, apresentando personagens felizes e tranquilos, e em contradição aparece na tela créditos do filme que tomam todo o espaço, em letras grandes e vermelhas, além da música "Bonehead".

Os filmes de Quentin Tarantino, em sua maioria, seguem uma estética violenta, porém um pouco diferente dos filmes "Jogos Mortais" ou "Clube da Luta". A representação da violência é espetacular, chegando a ser surreal. A forma em que é retratada não causa tanta repulsa no público, já que foge da realidade. Em "Kill Bill" vol. 1 e 2 (2003 e 2004), as cenas das lutas contam com braços dilacerados, olhos arrancados e cérebro exposto, mostrado em

uma cena que a atriz Uma Thurman arranca o topo da cabeça de uma mulher com um golpe de espada, por vingança.

O filme “Sweeney Todd – O Barbeiro Demoníaco da Rua Fleet” (2007), do Tim Burton, também retrata a violência em forma de espetáculo. O personagem de Johnny Depp volta à cidade em que vivia para se vingar de um juiz. Ele usa como cenário o local que era sua antiga barbearia para matar as pessoas que cruzam seu caminho. Estas cenas de assassinato são produzidas em formato de musical, e assim como “Kill Bill”, é algo fantástico.

A violência pode ser retratada de forma realista, com pequenas ações no dia a dia dos personagens, que se o espectador não assistir a toda trama atentamente, não consegue perceber. Geralmente, este tipo de representação acontece por forma de violência doméstica, pedofilia, entre outros, que são ações destrutivas que acontecem todos os dias, mas que os efeitos são vistos a longo prazo.

O diretor espanhol Pedro Almodóvar discute a violência em diversos filmes, entretanto sem perder sua característica de contar suas histórias de forma cotidiana. Em “Volver” (2006), de maneira muito sutil, ele traz à tona o tema violência sexual, com subtemas como pedofilia, uma vez que um adulto pratica sexo com uma criança, e o incesto, já que este adulto em questão é pai da criança. Essa história parece ser um replay vivido pela protagonista Penélope Cruz, que passou pela mesma situação com o pai. Podemos perceber que a pedofilia se repete na mesma família, porém em uma nova geração.

Em “Lolita” (1962), de Stanley Kubrick, mostra um professor que se apaixona por uma menina de apenas 14 anos, e se casa com a mãe dela para se aproximar da garota. A mãe morre e ele aproveita para seduzir sua enteada, que agora, está dependente dele. Assim como o filme Volver, a discussão gira em torno da violência doméstica e da pedofilia. A violência acontece em pequenas fatias, e o resultado disso vem a longo prazo.

Como já discutimos, a violência psicológica é a mais frequente e a que menos tem destaque. No cinema, este tipo de violência envolve o espectador na história deixando um clima de suspense no ar, durante toda trama. Psicopatia infantil é o tema abordado no filme “Precisamos falar sobre Kevin” (2011), do diretor Lynne Ramsay. Um psicopata é uma pessoa perversa, com distúrbios mentais graves, e sua personalidade afeta a sua interação social, já que seu comportamento é irregular e antissocial. O personagem principal do filme não é diferente disso: Kevin sempre teve comportamentos estranhos, mas o ápice acontece quando o garoto mata seu pai e sua irmã mais nova. A violência neste caso, além de física, é também de ordem psicológica, envolvendo o telespectador com a perversidade e o cinismo do rapaz.

### 3 ANÁLISE FÍLMICA ATRAVÉS DO AUDIOVISUAL

Existem inúmeras formas de analisar uma obra cinematográfica, entretanto, assim como não há uma teoria unificada sobre o cinema, também não existe uma forma universal de análise do filme. Aumont e Marie (2004) destacam que o objetivo da análise é compreender melhor a obra e então apreciá-la de maneira mais proveitosa. A atividade crítica tem como funções principais a informação, a avaliação e a promoção.

A análise de filmes, apesar de não ter um modelo pré-definido, é uma atividade descritiva acima de tudo, e não modeladora, mesmo que ela se torne mais explicativa. “Em suma, até certo ponto não existem senão análises singulares, inteiramente adequadas no método, extensão e objeto, ao filme particular de que se ocupam.” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 15)

Efetivamente, a análise tem a ver com interpretação, e por isso, a análise de um filme é interminável, porque independente da extensão e a precisão a qual se alcança, ainda irá sobrar algo que possa ser analisável. Não existe um método que possa ser aplicado de forma igual em todos os filmes. Os métodos precisam se especificar e se ajustar no objeto em que tratam, assim como destaca Aumont e Marie (2004). Uma análise de algum filme sempre acontecerá com bases teóricas: "Não existe análise fílmica que não assente, pelo menos em parte, numa concepção teórica, pelo menos implícita, do cinema" (AUMONT; MARIE, 2004, p. 263)

No livro escolhido como base para realizar os estudos do filme, Aumont e Marie discutem técnicas como a análise textual, que considera que um filme seja um texto e para analisá-lo é importante decompô-lo dando conta de sua estrutura. Considerar uma obra cinematográfica como narrativa também é outra forma de analisar. É possível usar traços da psicanálise para que uma análise fílmica seja feita. A história do cinema é também uma perspectiva de ser analisada, assim como a análise feita por meio do som e imagem.

Dentre todas as possibilidades, a análise audiovisual, ou seja, do som e imagem é a que melhor atende o presente trabalho, já que é quase impossível analisar de maneira correta uma narrativa fílmica sem tecer considerações a respeito do aspecto visual. Ou seja, é difícil analisar uma imagem sozinha, sem um contexto.

Aumont e Marie (2004) fazem uma analogia entre a análise do filme e a análise da pintura. Um dos exemplos que compreende essa comparação são os quadros de Diderot, em que o pintor se interessa com a relação entre a obra de arte e quem está vendo. Ou seja, para ele o que importa é o sentimento, a crença que o quadro traz à tona. "Com a tática pela qual o

quadro melhor consegue "atrair, deter, agarrar" o espectador" (AUMONT; MARIE, 2004, p.157)

O primeiro contato com o quadro deve estabelecer, imediatamente, alguma compreensão a respeito do tema. O filme é considerado uma obra plástica já que busca prazer aos olhos. Segundo Aumont e Marie (2004), Arnheim parte do pressuposto que a significação principal, em um bom quadro, acontece a partir das propriedades da forma visual. “Antes de ser um significante do ponto de vista das personagens (...), um enquadramento é também um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação” (AUMONT; MARIE, 2004, p.160).

É importante destacar que as imagens do filme são compostas de forma precisa, todo enquadramento é meticulosamente pensado, e essa característica se relaciona com o estatuto da obra. A imagem é primeiramente um ponto de vista de onde se coloca a câmera, e este ponto de vista, é pensado de acordo com a representação e a função narrativa. E assim como a imagem precisa ter sentido, a montagem também precisa contribuir para o sentido da obra. Andrew (1977 apud Aumont; Marie, 2004) enfatiza que a importância da imagem, da interpretação, é infinitamente mais importante que a análise estrutural.

Além disso, desde a invenção do cinema falado, a banda sonora está proporcional a imagem em sentido de construir o sentido de um filme, já que através de diálogos, trilhas e ruídos veicula boa parte das informações necessárias para compreensão da narração. De acordo com Chion (1985 apud Aumont; Marie, 2004) imediatamente após recebidos, os elementos sonoros de um filme são analisados conforme a percepção do que o espectador está vendo no momento.

### 3.1 ANÁLISE DO FILME “VIOLÊNCIA GRATUITA”

Evidenciando histórias perturbadoras em meio à crueldade física e psicológica, o cineasta austríaco Michael Haneke trabalha com uso de metalinguagem, cenas longas e cortes repentinos. Os personagens construídos por este diretor são ambíguos e inacessíveis. Algumas histórias são violentamente sarcásticas, como a do filme “Violência Gratuita” (1997), que trata toda a crueldade cometida como algo banal. Outras histórias são extremamente delicadas, como a do filme “Amor” (2012), que conta a história de um casal de idosos que têm suas vidas abaladas quando a mulher começa a revelar traços do Mal de Alzheimer.

O cineasta, nascido em 1942, estudou psicologia, filosofia e teatro na Universidade de Viena, e começou sua carreira no teatro e na TV. Haneke tem 13 filmes produzidos, incluindo

um documentário e um remake do filme "Violência Gratuita", em 24 anos de carreira. O diretor sempre deixou claro que sua intenção era incitar a reflexão por meio do choque, e por isso declarou que em "Violência Gratuita", o filme era carregado de cenas de tortura porque, para ele, o público não é inocente. Quando questionado a respeito do significado, do sentido das suas obras, ele diz que não têm explicações: "Devemos dar respaldo para contradições e complexidades"<sup>8</sup>. A única refilmagem que Haneke fez, é extremamente fiel à original, ou seja, quem conhece a primeira versão não fica surpreso ao ver a segunda.

O roteiro de "Violência Gratuita" é simples, e o tema não é muito inovador: dois jovens entram na casa de campo de uma família, composta por um casal e um filho, com o objetivo de torturá-los, através de seus jogos insanos, até a morte. Entretanto, apesar dos temas dos filmes de Haneke não serem inéditos, a forma em que trata o sofrimento dá a ele um estilo singular e peculiar de direção.

O filme começa em câmera alta total, para dar visão ao espectador de uma paisagem bonita e bucólica, composta por uma estrada arborizada e ao fundo, tocando música clássica. Para completar este cenário e o clima da cena, a família, formada pela mãe Anna, o pai George e o filho com o mesmo nome do pai, brinca de adivinhar os nomes das músicas que estão tocando.

Este jogo musical apresenta personagens que, além de felizes, são cultos. Esta sequência em total harmonia é quebrada, apenas para o espectador, quando estouram na tela os créditos do filme em grandes letras vermelhas. A tranquilidade mantém-se no interior do carro. Os personagens continuam harmônicos como a música clássica que ouvem, mas para a plateia é elaborada outra cena. As letras vermelhas e, especialmente, a troca repentina da música, abalam a sensação de estabilidade pretendida pela família, e proposta até então.

Este clima é interrompido apenas para quem assiste, já que dentro do carro tudo permanece da mesma forma. A música clássica é substituída por uma música sem letra, pesada, violenta e com gritos, chamada "Bonehead" da banda "Naked City". Simultaneamente, a tela é invadida pela expressão "Funny Games" escrita em vermelho e letras garrafais. A principal tradução destas palavras é jogos divertidos. Entretanto, "Funny", significa divertido, engraçado, assim como estranho e louco. "Games" pode ser enquadrado como jogos, que é indicativo para toda ironia e crueldade a qual o filme retrata.

---

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Mente-aberta/noticia/2013/01/michael-haneke-o-artista-do-mal-estar.html>>. Acesso em 05/06/2016



Abertura do Filme com as chocantes letras garrafais vermelhas

A família segue em direção ao destino: a casa do campo. No caminho encontram seus amigos Fred e Eva, que estão agindo de maneira estranha e estão aparentemente com dois hóspedes desconhecidos. Um destes hóspedes, Peter, bate à porta da casa (que por sinal é toda em tons muito claros) de Anna.



Primeiro contato de Peter com a mãe, Anna

Aumont e Marie (2004) ressaltam que o enquadramento precisa fazer sentido no ponto de vista da instância narradora e da enunciação, e depois ser um significante no ponto de vista das personagens. Nesta cena em que Peter bate à porta de Anna, a imagem é tão clara que chega a ser angelical. Transmite paz, e o rapaz é tão bem-apegoado que é impossível não deixar entra-lo. O jovem alega que precisa de ovos para Eva cozinhar, e apesar de uma leve desconfiança de Anna a respeito de como o jovem entrou em sua casa, ela o deixou entrar e deu

os ovos a ele. O título do filme começa a fazer sentido neste momento, em que o pedido dos ovos começa a virar um jogo: o rapaz pede os ovos, deixa-os quebrarem, pede novamente e novamente deixa-os caírem. Nesse meio tempo, Peter derruba o celular da família na água, e ironicamente diz que foi acidental.

Anna diz que não sabe qual é o jogo deles, mas que ela não quer participar. Novamente, o título do filme volta a fazer sentido. Os rapazes respondem, com tom inocente, e a imagem ajuda a compor a "inocência" deles, porque novamente, está composta em sua maioria por tons muito claros.



Discussão dos rapazes com Anna: início dos jogos cruéis

O que muito chama a atenção do espectador é a forma em que os rapazes são extremamente educados e ao mesmo tempo sarcásticos, e além disso, Paul troca o nome de Peter por apelidos como “Tom”. Segue abaixo um diálogo extraído do filme:

“Anna: Não sei qual é o seu jogo, mas não quero participar. Poderiam ir embora agora, por favor?”

Paul: Que jogo? Desculpe, mas não sei por que de repente essa bronca toda. O Tom e eu fizemos algo que te aborreceu?

Anna: Por favor, querem ir embora?

Paul: Você se comportou mal enquanto eu estava lá fora? Ele foi atrevido? Disse alguma coisa?

Anna: Já chega! Eu já pedi para se retirarem. Por favor, vão!

Paul: Certo. Não sei o que a perturbou tanto, mas já que insiste.... Dê os ovos ao Tom e não a incomodaremos mais.

Anna: Como?

Paul: Claro que diremos a Eva e ao Fred. Francamente, nunca passei por isto antes. Você já, Tom? Pode nos dar os ovos, por favor?

Anna: Já mandei saírem!

Paul: Fiz algo errado?

Anna: Saia já daqui! Seu...”

Com esse mal-entendido, propositalmente causado pelos rapazes, iniciam-se as torturas. Peter dá um golpe, uma tacada em George e o deixa ferido. Após fazer isso,

ironicamente ele oferece ajudar o homem. Os jovens dizem que não vão impedir a família de ligar para procurar por ajuda, entretanto, Peter já havia jogado o celular na água "acidentalmente".

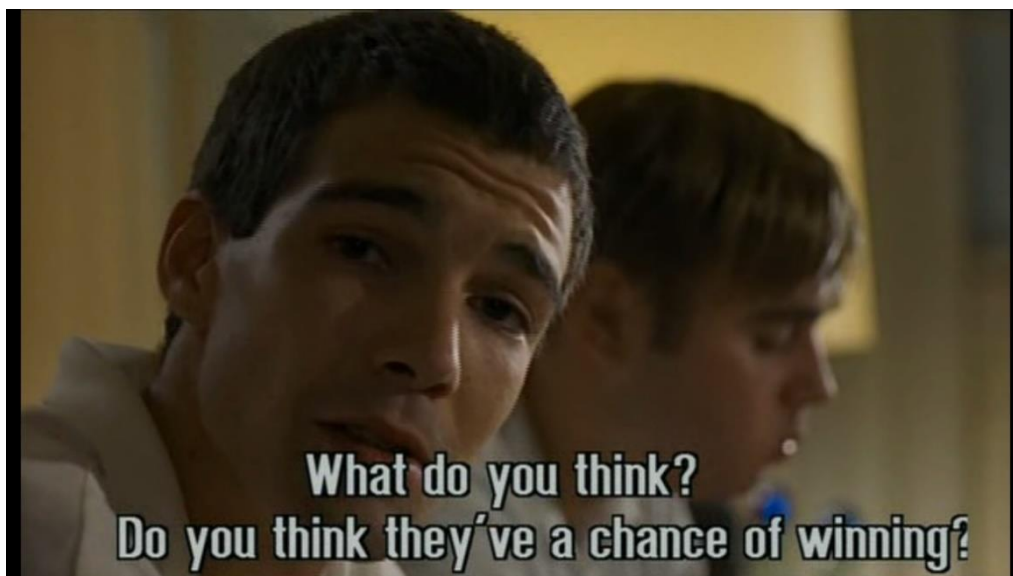
Anna percebe que Paul matou seu cachorro. Ao procurar pelo cadáver do animal, o rapaz começa a brincar com a mulher: quando ela se aproximava do local, ele dizia "quente", quando distanciava, "frio". Nesta cena, Haneke começa a dar indícios de que o espectador está participando e decidindo sobre o filme, já que Paul dá uma piscadinha para quem está assistindo, como se fosse fechando um acordo, um pacto entre ele e o espectador, que parece estar na posição de conivente.



Piscada de Paul afirma acordo entre ele e espectador

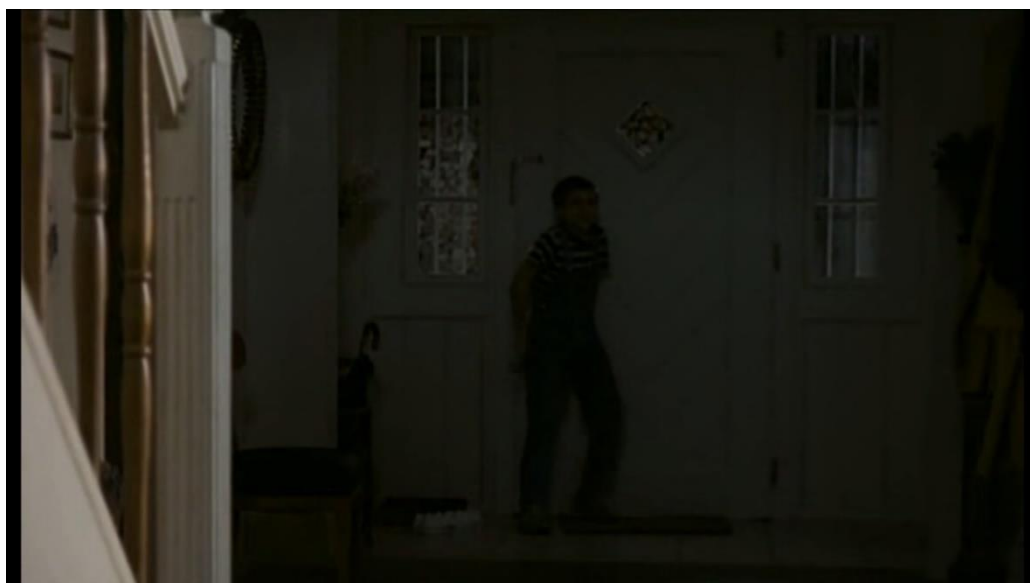
À medida em que as torturas dos rapazes vão ganhando força e tomando proporção, a paleta de cores se torna mais sombria com tons de cinza e azul. A família pergunta porque os jovens fazem isso, e dentre diversas desculpas, o espectador percebe que realmente não existe motivo algum. A cor amarela também entra na paleta, e no caso deste filme, serve para mostrar a angústia e o desespero da família, que fica mais acentuado quando Paul e Peter dizem apostar que em menos de 12h toda a família vai morrer. Novamente, os jovens tratam isso com sarcasmo, como se fosse um jogo. Nessa cena, o diretor usa novamente o recurso em que os atores conversam com os espectadores, como se pudessem ter o poder de decisão na trama.





Paul se dirige a plateia, reafirmando o pacto com o público

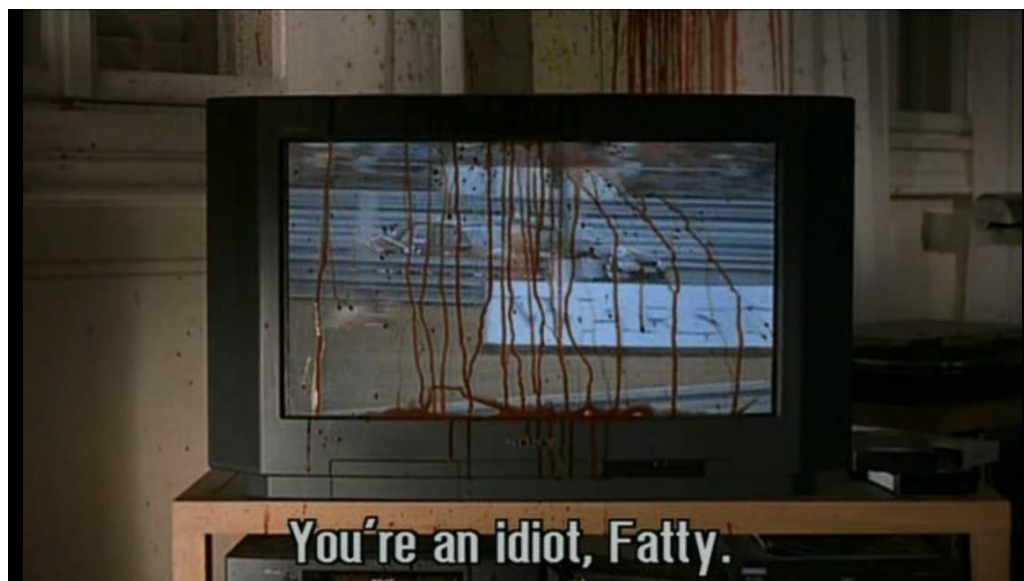
Os rapazes continuam fazendo jus ao título do filme, e submetem a família a outros jogos. Paul quer que Anna tire toda a roupa, para compara-la com Peter e mostrar a ele que está acima do peso, ou como o próprio Paul diz, "balofó". Mas para que isso acontecesse, precisavam que o menino não pudesse ver nada, então, colocaram a cabeça dele em uma capa de almofada e chamaram a brincadeira bizarra de gatinho mia. O que os jovens não contavam, é que ao final de outro jogo, o menino conseguisse fugir deles enquanto seus pais entravam em luta corporal com os rapazes. A cena sucessiva é extremamente escura, e não mostra Anna, George, Paul e Peter. Mostra a criança, tentando escapar da casa, e é tomada por gritos. Haneke utiliza um recurso que nenhum ato desta luta é mostrado. Tudo é apenas ouvido através dos gritos.



George Jr. tenta escapar de Paul e Peter

Quando Paul vai atrás do menino, George Jr., que busca abrigo na casa de seus vizinhos Fred e Eva, que já foram mortos pelos jovens, novamente a música “Bonehead”, da banda “Naked City”, aparece na trama. Ao chegar próximo ao garoto, o rapaz diz que vai colocar uma música para eles. E assim como na abertura, o som causa desconforto, por conta dos gritos e do ritmo pesado. “Naturalmente a música também tem a seu cargo, de forma mais localizada e episódica, ‘descrever’ ou ‘expressar’” (AUMONT; MARIE, 2004, p.196). Neste momento, Paul exerce total controle sob o George Jr. e sob a cena também. Ele sabe perfeitamente que o menino está acuado e que o rifle que segura está descarregado, e demonstra isso quando dá permissão para que o garoto aponte a arma para ele, e ainda o avisa que é necessário puxar o gatilho caso queira atirar. O tiro falha, e de forma sarcástica Paul resmunga imitando o som de um tiro.

Com domínio de George Jr., Paul volta para a casa da família com a arma. Mesmo vendo a angústia da família, os dois rapazes continuam a agir normalmente, com seus jogos. Paul dá uma bala para Peter e fica com a outra, e diz que uma vai para o “Beavis” e a outra para o “Butt-Head”, dois personagens adolescentes ignorantes, péssimos alunos e que falam piadas ofensivas, pertencentes a uma série de animação americana. Neste momento é possível perceber um traço de intertextualidade, através da referência midiática, já que Haneke faz citação do desenho animado “Beavis and Butt-Head” em seu filme. Ao decorrer da cena, o barulho da televisão é alto. Enquanto Paul sai de cena e vai à cozinha, ouve-se a TV em volume alto, um som de tiro e muitos gritos. Ninguém consegue determinar o que houve exatamente, já que o que é mostrado é o rapaz na cozinha, preparando um lanche, demonstrando total desdenho. O que houve no momento do tiro não é mostrado.



Televisão com sangue demonstra que George Jr. está morto

Michael Haneke evita mostrar cenas que têm atos sanguinários. Nesta, por exemplo, o sangue é mostrado, mas o ato em si não. O diretor segue este estilo que desvia a câmera de cenas violentas e mostra a angústia através de efeitos sonoros, seja ele choro, grito ou até mesmo o silêncio. A próxima cena mostra que o menino foi morto, e a angústia do espectador começa quando há ausência de reação da mãe por quase um minuto e vinte segundos, e a única ação que acontece é o ruído produzido pela televisão.



O silêncio e o vazio de um filho morto tomam conta de Anna

A mulher se desloca com dificuldade para desligar a TV. E depois de cerca de cinquenta segundos com a câmera fixa mostrando o corpo do menino morto, Anna ajoelhada e os pés do homem, ela questiona se os assassinos já foram embora. O desespero da cena é transmitido através de longos períodos de silêncios, com total ausência de diálogo, apenas com o som da televisão, que transmite uma corrida de carros. O filme conta novamente com mais alguns minutos de silêncio, que é quebrado pelo choro desesperador de George.

A sugestão que o homem dá à sua mulher é que ela fuja, mas ao abrir a janela para ir, ela se lembra do seu celular e percebe que está ligando. Porém, o aparelho não faz nenhuma chamada. O diretor insiste nesta cena, e em toda a angústia que ela causa. George e Anna tentam de todas as formas possíveis ligar o celular, e por um momento, para o espectador, parece que o casal esqueceu que seu filho acabara de ser morto. Entretanto, ao passar ao lado da sala, a mulher fecha a porta e vomita. Este momento, mesmo sem usar palavra alguma, demonstra toda tristeza e repúdio da mulher ao perceber que seu único filho está morto.

Haneke prolonga a cena em que Anna tenta secar o celular com um secador de cabelos. Não há diálogo, e quase não tem nenhuma ação, apenas com o ruído do aparelho. Talvez em um outro filme, com temática e direção diferentes de "Violência Gratuita", este seria

um momento propício para que o espectador pare de assistir. Mas neste filme, o diretor usa esse prolongamento como mais uma das técnicas para deixar o espectador preso, intrigado e sem saber como será o desdobramento da história.



Em busca por socorro, Anna tenta secar o celular

Após Anna fugir da casa em que estava, o filme se divide em dois momentos totalmente distintos, ambíguos e bipolares: enquanto a mulher sai correndo e gritando por ajuda, George permanece imóvel na cozinha, onde foi deixado pela esposa. É nítido a forma como ela se desespera, resiste e vai atrás de ajuda. Já o homem se entrega, permanece sem ação, como se aceitasse que iria ser morto a qualquer momento.

A calma de George dá lugar ao sofrimento, que é concretizado após conseguir ligar para um amigo, solicitando ajuda, e este amigo não consegue entendê-lo, devido ao defeito do aparelho após cair na água. Anna segue correndo em uma estrada, atrás de ajuda. Um carro passou por ela, e com medo de ser Paul e Peter, se escondeu. Outro carro passou, e quando ela decide pedir ajuda, percebe que são os rapazes.

A cor amarela invade a tela nessa cena, e assim como em uma cena anterior, representa novamente a angústia e o desespero do casal. No início do filme, a escada era extremamente clara, mas com um jogo de luzes, o branco é substituído por um tom mais encardido. A bolinha de golfe representa a volta de Paul e Peter para a casa do casal.



Paul e Peter estavam de volta: a bola de golfe os anunciou

O retorno dos jovens é marcado por muito deboche com a vida de Anna e George. Essa ironia é enfatizada por uma forma única em que os rapazes brincam para se decidirem qual dos dois vai morrer primeiro, como se a vida de ambos não tivesse nenhum valor.

“George: Acabem logo com isso! Já chega!

Paul: Já chega? Você acha que já chega? O que acha, Anna? Pra você já chega? Ou quer jogar mais?

George: Não responda mais. Deixe eles fazerem o que querem. Por favor!

Paul: Ah, isso é covardia! Aí, tudo acabará rápido. Ah, isso é covardia! O filme ainda não chegou ao fim. Isso já chega? Mas você quer um final real, com um desfecho plausível, certo?”

Quando Paul pergunta "isso já chega?", virando-se para a câmera, o espectador tem novamente a sensação de que tem o poder de escolha em relação ao desfecho, que é quebrada em seguida, como em outras cenas do filme, no momento em que o rapaz diz que quem está assistindo quer um desfecho plausível.

Novamente, Anna é submetida a mais um jogo insano de Paul, em que o rapaz diz que se ela conseguir fazer uma oração como ele manda, a mulher poderá escolher como a história acabará. Enquanto isso, ouve-se gritos que parecem ser de George. Novamente, o diretor abusa do sofrimento e da dor dos personagens, que é explicitado através de efeitos sonoros. Em um momento de distração de Paul, Anna pega a arma e mata Peter. Talvez esse seja o desfecho que o espectador esteja esperando e sinta prazer ao assisti-lo. Entretanto, quem está vendo o filme não conta que Haneke trata o filme com metalinguagem, ou seja, a linguagem sendo usada para explicar a própria linguagem. O diretor usa um recurso que mostra ao espectador que há um filme dentro do filme. Explicando em outras palavras, quando Anna atira em Peter e o mata, Paul sai à procura de um controle remoto, que dá a ele o poder de retroceder a esta cena, uma vez que ele já sabe como foi o final dela, e mudar seu desfecho. Paul faz o

papel de um espectador, que além de poder voltar a fita, ainda pode decidir sobre ela. A sensação de quem está assistindo é que o filme deu algum defeito, e está rebobinando sozinho. Haneke pode ter usado isso como uma válvula de escape, para demonstrar a quem está vendo o filme, que ele não é tão real quanto parece.

Com a história mudada, Anna tenta pegar a arma e segundo Paul, ela quebra as regras do jogo. Isso faz com que o rapaz dê um tiro fatal em George. Diferente da cena em que Anna mata Peter, esta não mostra o homem sendo morto. A câmera fica fixa em Paul atirando. Os rapazes levam a mulher para andar de barco, amordaçada e com as mãos amarradas, e a tratam com muita educação, como se isso fosse aliviar a barbárie que estava sendo cometida contra ela e sua família. No início do filme, quando George e George Jr. estavam saindo no barco, a câmera é enquadrada no pé do homem, mostrando que uma faca foi chutada. Esta cena faz sentido agora, quando Anna, usando a faca, tenta romper a corda que amarra seus punhos. Com muita ironia, os rapazes dizem que este foi um “golpe esportista”.

Peter traz Anna para perto deles, e de forma sarcástica diz que é para ela se comportar, para que ele não a machuque. Chega a ser engraçado o rapaz dizer isso, sendo que o espectador presume que em minutos ela será morta. Eles mantêm um diálogo sobre gravidade, o que faz com que quem está vendo o filme, entenda que ela será jogada no lago. Paul pergunta a Peter que horas são, e Peter diz que são oito horas e alguns minutos. Paul dá um beijo em Anna, e com muito deboche, derruba a mulher do barco.

Peter pergunta porque ele a jogou no lago, sendo que a promessa era matá-la às nove horas. Paul responde que primeiro estava difícil navegar daquele jeito, e além disso, ele estava com fome. Os rapazes dão gargalhadas de toda a situação, e pilotam o barco em direção à casa de outra família. A história é a mesma: Paul finge que Anna o mandou lá para pedir ovos. E assim como na história anterior, este novo ciclo de famílias a ser torturada se inicia da mesma forma: estoura créditos vermelhos, em letras garrafais, que ocupam quase a tela inteira, e a música "Bonehead" invade a cena.

### 3.2 ANÁLISE DO FILME “LARANJA MECÂNICA”

Polêmico diretor e produtor de cinema do século XX, Stanley Kubrick, nascido em 1928 teve sua estreia no cinema em 1953, com o longa-metragem “Medo e Desejo”<sup>9</sup>. O nova-iorquino teve produção cinematográfica influenciada pelo xadrez e pelo jazz, e postura conhecida como crítica. Era rigoroso na montagem das cenas, e na colocação dos personagens nelas, além de ser exigente também na construção do roteiro. Dentre os principais gêneros dirigidos por Kubrick, destacam-se a ficção científica, o drama, guerra e o suspense.

Uma das obras mais famosas, foi a adaptação para o cinema do romance futurista de Anthony Burgess, “Laranja Mecânica”, que foi lançado na década de 70. É importante frisar que nenhum filme representa totalmente aquilo que o livro diz, já que a história está sujeita a interpretação do diretor. Com o tom futurista, Kubrick trata dos instintos descontrolados do ser humano: a violência é cometida sem qualquer controle. Além disso, a plasticidade e a violência transmitida pelas imagens são impressionantes, tanto que no Brasil, o filme foi proibido durante a ditadura militar.<sup>10</sup>

Assim como ressalta Aumont e Marie (2004), é praticamente impossível analisar um filme sem tecer qualquer consideração ligada ao aspecto visual dele. Uma obra cinematográfica é como se fosse um quadro: é importante para ambos a crença que desperta em seu espectador, ou seja, a forma na qual o quadro (ou o filme, no caso), melhor consegue atrair, agarrar e deter.

Aumont e Marie (2004, p. 157) destacam: “ quando vê pela primeira vez qualquer pintura, o olho tem de enfrentar uma situação inédita: deve orientar-se, encontrar uma estrutura que possibilite ao espírito compreender o significado dessa pintura”. O início do filme já consegue ser chocante: não há nenhuma imagem além da cor vermelha invadindo toda a tela. Esta cor é quente, e pode representar além de paixão e excitação, poder, guerra e violência. A compreensão acontece de forma plena quando o diretor acrescenta a canção “Music for the Funeral of Queen Mary”, de “Henry Purcell”. O estilo desta música é uma junção entre teclados e sintetizadores (ou seja, transforma a voz humana em uma voz sintetizada), deixando a abertura excêntrica. Neste caso, a banda sonora completa a imagem na construção do sentido fílmico.

---

<sup>9</sup> Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-520/biografia/>>. Acesso em 15/06/2016

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/stanley-kubrick-o-cineasta-das-obras-primas/>>. Acesso em 15/06/2016

Após a abertura, a primeira imagem que aparece é a de um jovem rapaz, de olhos claros, com cílios postiços, com roupas brancas e um chapéu preto. A câmera está enquadrada nele, e apesar deste primeiro momento não ter muito significado, quando a câmera abre, a opinião do espectador muda. O jovem agora está bebendo leite, e ao seu lado têm outros três rapazes, todos bem vestidos e maquiados, todos com roupas claras e todos tomando a mesma bebida. Porém a roupa de todos tem algum traço de sangue. A partir do momento em que o enquadramento muda, o significante também muda, já que “um enquadramento também é um significante do ponto de vista da instância narradora e da enunciação.” (AUMONT; MARIE, 2004, p.163)



“Drugues” consomem leite adulterado na leiteria Korova

A câmera vai se distanciando do foco inicial e a cena vai se tornando cada vez mais sem sentido. Com a parede e chão preto, o local continha uns dizeres brancos, escritos com letras diferenciadas e inicialmente sem sentido. E, para completar, haviam manequins brancas, com genitais em evidência.

Os jovens são apresentados como Alex, Pete, Georgie e Dim, e são chamados de “drugues”. O local em que estavam é uma leiteria chamada “Korova”, que servia uma espécie de leite adulterado com “velocete”, “sintemesque” ou “drencom”, que, como o próprio Alex descreve, aguça os sentidos deixando-os pronto para cometer um pouco da ultraviolência. Outra característica capaz de intrigar o espectador é que os rapazes se comunicam através de gírias próprias da gangue, dificultando um pouco a compreensão do filme.

Neste momento, é a primeira vez em que se ouve falar na palavra ultraviolência. Em síntese, a palavra “violência” significa agressão, trauma físico e psicológico, e qualquer tipo de violação. Ultra é o mesmo que algo extremo, exagerado ou em excesso. Simplificando,



a palavra violência já possui um significado exagerado, a luz que produz um ato, uma ação pesada, de força, traumática. Quando esta é usada com o prefixo “ultra” consegue produzir um sentido extremo e de total excesso.

A ultraviolência é explicada na cena seguinte: a gangue de Alex, ou seja, os “drugues” agridem cruelmente um mendigo bêbado, justificando que o velho era nojento e imundo, e que não suportavam ver ninguém assim, especialmente se fosse velho. Aos quatro minutos do filme, bem no início, o espectador se assusta ao ver a forma em que os jovens espancam o homem bêbado gratuitamente, dando gargalhadas. Esta cena é tão escura que as únicas coisas captadas pelo olho do espectador são a silhueta dos rapazes e suas roupas brancas.



Um homem é espancado sem motivo pelos “drugues”

A mistura improvável entre gritos desesperados e música clássica tomam conta de uma cena iniciada por uma pintura do teto, demonstrando ao espectador que algo está errado. Uma outra gangue, parecida com a de Alex, tentava estuprar uma moça. Ou como diz o “drugue”: “o velho entra-sai entra-sai”. O que é mostrado, é extremamente forte e violento, já que quatro rapazes molestam uma moça. Isso é interrompido pela briga entre as duas gangues, e toda a pancadaria conta com música clássica como trilha sonora, produzindo ambiguidade entre o que se ouve e o que se vê.

Alex, Pete, Georgie e Dim seguiam a noite sem regras e sem limites. Dirigiam sem nenhum cuidado, e além disso, estavam prontos para o horrorshow e a ultraviolência. A próxima parada foi a casa de um casal predominantemente em tons brancos e vermelhos, com formas geométricas, luzes e muitos espelhos, remetendo a um tempo futurista. Os jovens entram na casa com pretexto de precisar de ajuda. Mas na verdade, por trás de roupas arrumadas, e de

máscaras assustadoras, haviam rapazes que queriam cometer violência, sem qualquer explicação.

A música “cantando na chuva” (Singin' In The Rain) embala as cenas de horror. A tradução da letra da canção diz: “Eu estou cantando na chuva/ Apenas cantando na chuva/ Que sentimento glorioso/ Estou feliz novamente/ Estou sorrindo das nuvens/ Tão escuras lá em cima/ O sol está em meu coração/ E estou pronto para o amor/ Deixe as nuvens perseguirem/ Todos do lugar/ Vamos com a chuva/ Tenho um sorriso em meu rosto/ Eu passeio rua abaixo/ Com um refrão feliz/ Apenas cantando, cantando na chuva/ Dançando na chuva/ Eu estou feliz novamente/ Estou cantando e dançando na chuva/ Estou dançando e cantando na chuva.”<sup>11</sup>

Além do homem ser espancado, a mulher tem a roupa retalhada e fica nua. Alex também tira a calça. O espectador sabe, com sentimento de repulsa, que haverá um estupro ali. E Kubrick consegue deixar a cena mais angustiante, enquadrando a cena do ponto de vista do homem agredido. Aumont e Marie (2004) ressaltam que as imagens são compostas com muito cuidado, para relaciona-las com a obra em geral.



Ritual “pré-estupro” é feito pelos “drugues”

Os “drugues” voltam à leiteria “Korova”, porque, segundos os jovens, depois de uma noite extremamente cheia e cansativa, eles precisavam de uma “saideira”. Em “Laranja Mecânica” nada é suficientemente estranho, tudo pode piorar: as manequins da leiteria, além de terem as partes íntimas expostas, ainda dão leite através dos seios.

Bouvier e Leutrat (1981 apud Aumont e Marie 2004) ressaltam que, na totalidade do filme, algumas utilizações do enquadramento servem para produzir efeito de terror, através

<sup>11</sup> Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/gene-kelly/20939/traducao.html>>. Acesso em 16/06/2016

do emprego da técnica da íris e efeitos emocionais, através do uso de linhas oblíquas, como na figura abaixo.



Retirada do leite adulterado é feito pelo seio da manequim

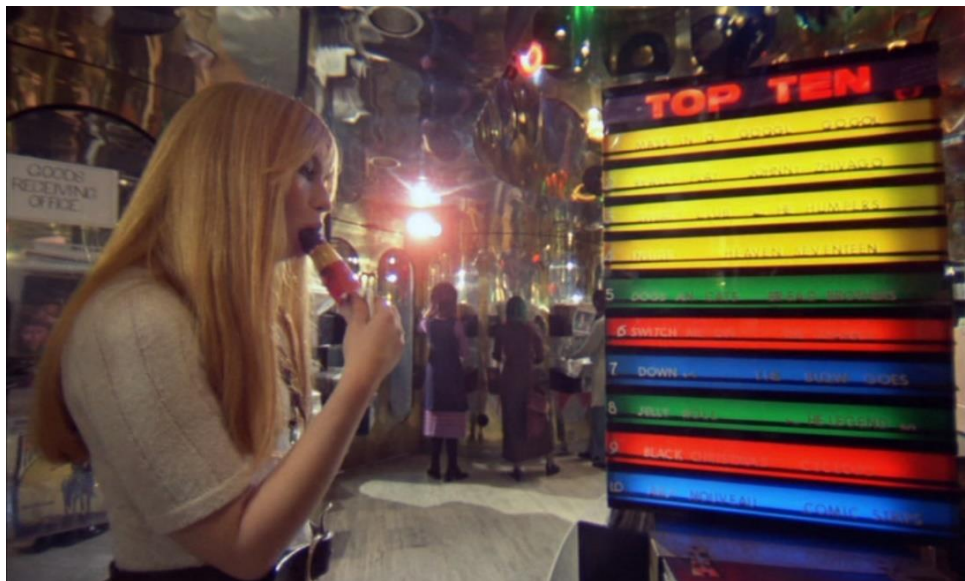
Alex agride um dos “drugues”, já que ele não soube se comportar direito diante de uma mulher que cantava a 9ª sinfonia de Beethoven, na “Korova”. Para os jovens, aquela discussão merecia ser resolvida através de uma briga física, porém eles acharam melhor ir para a casa dormir.

Quando Alex ouvia a nona sinfonia de Beethoven, ele entrava em êxtase. E quando a canção tocou na cena que ele estava em seu quarto, algumas imagens mostradas remeteram a um show de horrores, que o jovem descrevia como algo perfeito: uma pessoa sendo enforcada, Alex com dentes de vampiro e sangue em sua boca, várias explosões, pessoas sendo soterradas por pedras, além de fogo.

O espectador fica assustado ao saber que Alex ainda frequenta a escola, assim como a mãe do rapaz diz. Ela acha que o jovem sai todas as noites para trabalhar de ajudante. Um senhor, aparentemente um inspetor, aparece na casa de Alex cobrando-o para que melhore sua postura, uma vez que outras chances já tinham sido dadas ao rapaz.

Durante o filme, algumas cores são predominantes nas imagens. Na primeira parte, as principais foram: vermelho, laranja, amarelo, preto e branco. As cores são componentes importantes, no que diz respeito à transmissão de sentimentos e/ou emoções. A junção de várias cores fortes produz um sentido psicodélico: uma manifestação da mente que produz efeitos profundos sobre a experiência consciente. Este efeito é associado, na maior parte das vezes ao uso de drogas. Entretanto, para algumas pessoas, a mistura de diversas cores muito fortes, com vários espelhos em diferentes posições, é capaz de produzir também uma sensação psicodélica,

remetendo as sensações semelhantes ao sonho. Além disso, novamente vemos um teor sexual acentuado nesta cena:



Com teor sexual acentuado, a moça consome um picolé e observa as canções

Além do efeito psicodélico produzido pela combinação de cores fortes, durante todo o filme, Kubrick faz uso de imagens geométricas, ou grafismo. O efeito é metafórico, assim como confirma Bouvier e Leutrat (1981 apud Aumont e Marie 2004). A intenção é que sejam mostrados dois polos extremos e distintos, para que seja potencializada a bipolaridade entre as formas geométricas, que são milimetricamente certas, encaixadas, e a ação contrária de jovens que agem sem o menor respeito: roubam, agridem, estupram e simplesmente não se importam com nada.



Contraste entre figuras geométricas e o estupro



Uso de figuras geométricas como metáfora

É interessante observar a forma que Stanley Kubrick estabelece uma conversa, uma intertextualidade entre dois filmes. O diretor faz aquilo que Clüver (2007) caracteriza como “Referência Intermidiática”. Em outras palavras, é quando os textos de uma única mídia, neste caso o cinema, fazem referência a outro texto específico, o filme, independente do motivo e da maneira que é feito. Neste caso, Kubrick faz referência, através de um disco em uma cena de “Laranja Mecânica”, sobre seu filme anterior, lançado em 1968 “2001: uma odisseia no espaço”.



Intertextualidade: “Laranja Mecânica” e “2001: uma odisseia no espaço”

Após transar com essas duas garotas, que aliás, aconteceu com a imagem e a trilha sonora acelerada, o jovem vai ao encontro dos outros “drugues”. Este encontro mostra a

insatisfação dos rapazes tendo Alex na liderança. A cena do rapaz com a câmera posicionada em plano contra-plongée, serve para afirmar o poder de Alex sob eles.



Contra-plongée e a soberania de Alex

Pode-se considerar que o filme seja dividido em duas grandes partes: a primeira, em que Alex e seus “drugues” cometem a ultraviolência sem qualquer punição. A segunda, começa a partir do momento em que os jovens contribuem para que Alex seja preso, e o que a prisão poderá acarretar na vida dele.

A partir desta mudança drástica na vida de Alex, é possível observar que acontece também uma mudança na paleta de cores do filme. Antes era visível a predominância de tons fortes, e a maioria eram cores quentes e vivas. A prisão traz consigo uma paleta de tons sombrios e frios, alterando não só a percepção do espectador, como também a atmosfera do filme, reforçando as intenções narrativas.



Primeiro contato de Alex com a prisão

Diante dos crimes cometidos por Alex, o jovem foi condenado a catorze anos de prisão. Após dois anos de reclusão, ele não havia mudado de fato seu jeito de pensar: o rapaz lia a bíblia, mas se via prazerosamente batendo e chicoteando Jesus. Além de se enxergar matando e espancando pessoas em batalhas.

Em uma conversa com o padre do presídio, Alex demonstra interesse em participar de uma técnica experimental, chamada “Tratamento Ludovico”, que o tiraria rapidamente da prisão, e que teria o poder de torná-lo uma pessoa boa. O rapaz é escolhido para o tratamento, e a partir do momento em que ele entra no programa, as cores vão se tornando mais claras. É possível ver que ainda existe o uso de tons frios, entretanto os tons de branco e bege são predominantes. Essa alteração acontece de maneira premeditada, para que o espectador preveja que ainda há esperanças e que Alex irá se curar.



Alex recebe os cuidados envolvidos com o Tratamento Ludovico

O “Tratamento Ludovico”, que era feito em apenas duas semanas, consistia em tomar injeções de soro experimental, e assistir filmes de extrema violência, amarrado em uma camisa de força e com grampos nos olhos, para que eles não se fechem ao ver as cenas. No início, Alex estava achando as imagens de violência familiares, entretanto, ao ver uma cena de estupro, ele começa a se sentir muito mal e atribui isso aos alimentos e às vitaminas que estava ingerindo durante o tratamento. O sentimento de repulsa do rapaz, demonstrava que ele estava se tornando uma pessoa normal e saudável.

Alex achou repugnante usarem a nona sinfonia de Beethoven como trilha sonora de cenas muito violentas. O rapaz afirma ser um pecado usar a obra do compositor, que nunca fez mal a ninguém, para embalar toda aquela violência. Ele afirma que, naquele momento, percebeu que a ultraviolência (cometida diversas vezes pelo próprio) era errada, e que agora, estava vendo o que nunca havia visto antes e por isso estava curado. Os cientistas afirmaram que o jovem ainda não estava curado.





Alex começa a demonstrar o resultado do tratamento

Os cientistas que estavam trabalhando no caso precisavam mostrar aos funcionários do presídio, quais foram os resultados conseguidos no tratamento usado. Nesta imagem, Kubrick ilumina a plateia e deixa o jovem no escuro, estrategicamente, para produzir uma dúvida no espectador: Alex estaria curado ou não?

Os cientistas estavam apreensivos quanto ao resultado, reforçando a dúvida que a imagem implantou anteriormente. Para provar o que o tratamento causou, deixaram Alex exposto a receber violência, tanto verbal quanto física, e a uma mulher nua. Toda vez que o rapaz tentava reagir, vinha o enjoo. Isso decretou sua cura.

Ao ser liberado do tratamento e da prisão, encontra outro rapaz morando em sua casa, e os pais de Alex tinham este outro jovem como filho, o que impossibilitou a volta do recém liberto para casa.

Novamente, Alex recebe um golpe do destino: um mendigo, agredido anteriormente pelo jovem e sua gangue, se vinga e o espanca, com ajuda de outros moradores de rua. A briga foi separada, entretanto, os policiais que o fizeram, eram os antigos “drugues”. Os ex-parceiros de Alex, descontaram o que sofreram no jovem, através de espancamento e de uma tentativa de afoga-lo. Totalmente desnorteado, Alex sai vagando sem rumo em meio a uma tempestade, atrás de abrigo, e o encontra na casa do casal em que ele e sua gangue espancaram o homem e estupraram a mulher.

Alex é recebido, e enquanto toma banho, canta a mesma canção do dia em que cometeu a ultraviolência naquela casa: cantando na chuva (Singin' In The Rain). Esta música traz à tona todo sofrimento em que aquele homem vivenciou, em uma espécie de “déjà vu”, ou seja, sensação de que já se viu ou se viveu aquilo antes.



O senhor agredido por Alex entra em colapso

Anos mais tarde, precisamente no ano de 1980, o diretor Stanley Kubrick reproduz uma cena parecida em um contexto idêntico no filme “O Iluminado”: o pequeno Danny, tem uma espécie de sexto sentido, o que no filme chamam de pessoas iluminadas. Em uma dessas visões, o garoto tem um “déjà vu”, e consegue ver algo passado. Kubrick, propositalmente ou não, montou os personagens com o mesmo semblante, e dialogou entre os dois filmes, o que segundo Clüver (2007) é chamado de referências intermediáticas, dentro da intertextualidade.<sup>12</sup>



Danny, do filme “O iluminado” tem reação semelhante ao senhor agredido em “Laranja Mecânica”. Kubrick utiliza novamente a intertextualidade

<sup>12</sup> Imagem disponível no site: <<https://equipeprojektor.wordpress.com/2013/10/28/semana-do-horror-o-iluminado/>>. Acesso em 27/06/2016

Sabendo da repulsa que Alex sentia ao ouvir a nona sinfonia de Beethoven, o homem que estava dando abrigo ao jovem e que já havia sofrido nas mãos do rapaz, resolveu amarrá-lo e colocá-lo para ouvir a canção a força. Diante de todo horror que estava sentindo, ele decidiu se jogar da janela, e acabar com sua vida. A tentativa de suicídio foi malsucedida, ocasionando lesões em Alex. Além disso, os cientistas foram culpados por produzir um tratamento ineficiente, que foi capaz de mudar a essência do rapaz.

Um representante do governo vai ao encontro de Alex, para garantir ao rapaz que ele estará sob os cuidados deles: ao sair do hospital, o jovem não precisaria se preocupar com nada, nem mesmo moradia e emprego, pois ambos já estavam garantidos. Tudo isso para que fossem emitidas novamente opiniões favoráveis ao governo. Neste momento, Alex se dizia curado. A cena seguinte, veio como forma de quebrar os paradigmas de um rapaz renovado: mostra que a cura, na verdade, nunca existiu. O jovem tinha, mesmo que nos seus mais íntimos desejos e pensamentos, a mesma ideia sobre violência. Contudo, agora estava novamente livre para cometê-la, e sob proteção do governo. A imagem mostra uma mulher sendo violentada sexualmente, sendo impedida de sair do ato, e todos a sua volta, estavam aplaudindo de maneira conivente.



A cena final demonstra que Alex não foi curado: ele imagina um estupro



#### 4 A INTERTEXTUALIDADE E SUAS DIVERSAS APLICAÇÕES

O conceito de “Intertextualidade” surgiu a partir do momento em que o conceito de “Intermedialidade” ficou insuficiente em relação aos textos. A Intertextualidade é também considerada Intermedialidade, uma vez que um texto é um objeto rico de estudo. Pode se chamar de texto tudo aquilo que transmite uma mensagem, seja um texto escrito, verbal ou uma imagem por exemplo, e que logo é interpretada. A intertextualidade é, portanto, a forma em que dois ou mais textos interagem. Podemos chamar de interação qualquer referência que é feita em um texto sobre o outro. Citar um filme dentro de outro filme é uma forma de intertextualidade. A adaptação de um livro para um filme também é um exemplo.

A palavra Intermedialidade é um termo recente, que se encaixa em todas as culturas e épocas, e abrange qualquer tipo de inter-relação e interação entre mídias, de acordo com Clüver (2007). Este termo surgiu a partir do momento em que a palavra "Interartes" mostrou-se imprecisa, por abranger apenas os estudos voltados para as artes. Intermedialidade, então, veio para acolher todo objeto de pesquisa que não é considerado apenas como arte.

A combinação de “artes e mídias”, com a qual já nos deparamos, bem como o termo “intermedialidade”, já corrente no âmbito científico alemão, sugere a escolha deste ou de outro nome bem semelhante para uso internacional. Intermedialidade diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes” (Música, Literatura, Dança, Pintura e demais Artes plásticas, Arquitetura, bem como formas mistas, como Ópera, Teatro e Cinema), mas também às “mídias” e seus textos, já costumeiramente assim designadas na maioria das línguas e culturas ocidentais. (CLÜVER, 2008, p. 18)

A definição de “mídia” é algo amplo, e ainda está em processo de construção em bases teóricas. Clüver (2008) acredita que mídia tem diversos significados, sendo que vários deles podem ser aplicados ao conceito de intermedialidade, mas ainda assim é uma tarefa difícil traçar somente uma definição geral de mídia que se encaixe em todas que a intermedialidade engloba.

A intermedialidade pode ser interpretada então como um fenômeno que abrange todos os assuntos que dizem respeito aos Estudos Interartes. Estes estudos precisaram ser replanejados como “Estudos Intermediáticos”, a partir das mudanças teóricas e das práticas interdisciplinares entre as áreas dos Estudos de Interartes e dos Estudos das Mídias. Com a significativa produção de mídia, pesquisadores começaram a valorizar a arte como objeto de pesquisa. Clüver (2008) acredita que a partir deste momento, os Estudos Interartes ficaram mais imprecisos e insatisfatórios em relação aos textos tratados e aos gêneros textuais. O autor defende a imprecisão, uma vez que há inclusão de temas não considerados como arte pelos pesquisadores. Os estudos Interartes tornam-se recorrentes, então. Para Clüver (2008) é

oportuno dar uma denominação para o conceito geral, já que até o momento a designação é insuficiente. Intermidialidade vai além do que é considerado como artes (cinema, música, literatura, arquitetura, entre outros), abrangendo também as “mídias” e seus “textos”, que são classificados assim na maioria das línguas e culturas ocidentais.

Para Clüver (2007) significado de mídia é algo muito complexo, e que precisa de mais de uma frase para defini-lo, mas pode-se partir da premissa de que é aquilo que transmite um signo ou uma combinação de signos entre e para os seres humanos, a partir de transmissores adequados, que permitem ultrapassar distâncias no tempo e/ou espaço. Neste processo, os seres humanos (exclui-se os animais) podem agir como emissor ou receptor. De acordo com Clüver (2007, p.10) “Do ponto de vista do receptor, é a percepção sensorial da materialidade e qualidade do texto que forma a base da determinação da mídia. ” É impossível, portanto, perceber um signo sem interpretá-lo imediata e espontaneamente. A mídia é determinada por um ato interpretativo que antecipa a interpretação do texto.

Moser (2006 *Apud* Lima 2013), assim como Clüver, segue uma linha de reflexão que propõe que a noção de intermidialidade pode ser tecida a partir dos Estudos interartes. "A relação entre as artes, por implicação, comporta sempre, também, questões intermediáticas, mesmo que estas não sejam assim explicitadas, considerando-se que toda arte inclui a “midialidade”.

Esboçando em linhas gerais, Clüver (2008) coloca a Intermidialidade como um fenômeno que inclui todo assunto relacionado e investigado pelo "Estudos Interartes". O autor ainda destaca que as Teorias de Intertextualidade, foram resultados da assimilação que a intertextualidade implica também em intermidialidade já que apenas um texto pode ser um objeto rico para se estudar intermidialidade:

A intertextualidade sempre significa também intermidialidade – pelo menos em um dos sentidos que o conceito abrange. E isso vale não apenas para textos literários ou mesmo para textos verbais. Pelo menos quando se trata de obras que, seja lá em que forma, nas Artes Plásticas, na Música, na Dança, no Cinema, representam aspectos da realidade sensorialmente apreensível, sempre existe nos processos intertextuais de produção e recepção textual um componente intermediático – tanto para a Literatura quanto, frequentemente, nas outras artes. (CLÜVER, 2006, p.14)

Os conceitos, termos e métodos usados nos estudos relacionados a intermidialidade, tratam as mídias com um sentido coletivo. Entretanto, observa-se que nestes estudos os textos individuais e específicos são mais explorados do que aspectos gerais e abstratos das inter-relações entre mídias. Sendo assim, Clüver (2007) divide a intermidialidade em subcategorias: combinação de mídia, referências midiáticas e a transposição midiática.

A combinação de mídia pode ser encontrada na maioria dos produtos culturais, incluindo canções, danças e até mesmo textos eletrônicos digitais, sendo classificada como plurimidiáticas. Para Clüver (2007), a presença de várias mídias dentro de uma, pode ser definida como plurimedialidade, enquanto multimídia se refere à presença de mídias distintas em um texto individual. A mídia verbal, é a mais frequente, e o melhor exemplo dela é a combinação título-imagem, ou seja, é crucial para o título que ele dê sentido ao que a imagem está dizendo.

Um exemplo dado por Clüver (2007) é a foto de Nam June Paik, da obra TV Buddha. A imagem retrata uma estátua do Buda colocada diante de uma televisão que, através de uma câmera de circuito interno, capta a imagem da própria estátua. O autor afirma que o efeito deste ensaio depende das épocas, técnicas, culturas que são representadas através do confronto das imagens nas duas mídias.



TV Buddha. Autor: Nam Junepaik

Clüver (2007) ressalta que nesta categoria, existe a presença de pelo menos duas mídias em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação. Pode-se diferenciar textos multimídias, que é a combinação de separáveis e separadamente autossuficientes compostos em mídias diferentes, dos textos mixmídias, que são aqueles que têm signos complexos em mídias distintas e que não teriam significado fora daquele contexto.

Referências intermediáticas é a segunda subcategoria dentro da intermedialidade, de acordo com Clüver (2007), que explica que neste caso, são textos de uma única mídia (plurimidiática ou não) que fazem referência a outro texto específico ou qualidades genéricas de outra mídia, independente do motivo e da maneira na qual é feito. O autor ainda ressalta que esta prática é tão comum, que a intertextualidade sempre significará também intermedialidade.

Romances modernos e histórias em quadrinhos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas, mas sempre dentro das delimitações de suas próprias

possibilidades (...) Estruturas musicais, como a fuga e a sonata, foram imitadas em textos literários e pinturas. O estudo de Solange Ribeiro de Oliveira explora muitos aspectos das referências à opera Otelo, de Verdi, no romance Dom Casmurro de Machado de Assis, e à música em dois contos do mesmo autor, cada um dos quais tendo um compositor como protagonista (CLÜVER, 2007, p.17)

Podemos dizer que as referências intermidiáticas implicam no cruzamento de fronteiras. O cineasta Quentin Tarantino confirmou em uma entrevista<sup>13</sup> a teoria que propõe que os personagens de seus filmes estão conectados, e pertencem ao mesmo universo. Os filmes fazem citações internas o tempo inteiro: “Um Drink no Inferno” (1996) e “Kill Bill” (2003 e 2004) em cenas de roubos ou confusões, estão vendo a obra do próprio Tarantino. Um outro exemplo de referências dentro das obras cinematográficas deste diretor, é a lanchonete “Big Kahuna Burger”, que está presente ou pelo menos é citada na maioria dos filmes dele.

Irina Rajewsky (*Apud* Clüver 2007, p. 18) afirma que transposição midiática “é o processo “genético” de transformar um texto composto em uma mídia, em outra mídia de acordo com as possibilidades materiais e as convenções vigentes dessa nova mídia”. Podemos dizer que é como se a matéria prima, o texto original, servisse de base e originasse a uma outra mídia, a um outro texto. Esta transformação é chamada por Clüver (2007) de adaptação, geralmente para uma mídia plurimidiática (como por exemplo: livro para o cinema), em que o novo texto ainda usa e chega a reter informações do texto original.

A transposição midiática implica em uma adaptação de uma mídia para outra. A adaptação de uma matéria jornalística de TV para a internet é um exemplo de transposição midiática. Outra demonstração desta modalidade, é quando a história de um livro é transformada em filme. Há quem diga que o romance escrito por Vladimir Nabokov, “Lolita” (1955) não é bem representado no filme (de mesmo nome), dirigido por Stanley Kubrick (1962). Entretanto, interpretação de cada pessoa é singular e subjetiva, e é por isso que cada um vê a história de uma maneira diferente.

Porém, são as referências intermidiáticas que interessam para o presente estudo, uma vez que textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), citam de maneiras variadas e por vários motivos, textos ou qualidades de uma outra mídia. Ou seja, "é uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias." (CLÜVER, 2007, p. 17).

---

<sup>13</sup> Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-118817/>>. Acesso em 27/05/2015



#### 4.1 LARANJA MECÂNICA E VIOLÊNCIA GRATUITA: DO AUDIOVISUAL A CRÍTICA SOCIAL

O conceito de “Intertextualidade” surgiu a partir do momento em que a palavra “Intermedialidade” ficou insuficiente para abranger qualquer tipo inter-relação e interação entre mídias, textos e artes em geral. De acordo com Clüver (2006), intertextualidade sempre implicará também em intermedialidade em pelo menos um dos sentidos do conceito. Clüver (2007) disserta que existem três formas de interação entre as mídias: a combinação de mídia, referências/relações intermidiáticas e transposição midiática.

As referências/relações intermidiáticas é a forma em que dois textos conversam entre si. É importante ressaltar que textos de uma mídia (plurimidiática ou não), citam de maneiras variadas e por vários motivos, textos ou qualidades de uma outra mídia. Em outras palavras, entre textos, de qualquer mídia, sempre existem referências a respeito de aspectos e textos em outras mídias.

A sustentação da pesquisa acontece a partir do momento em que se pode considerar como hipótese, a forma em que as duas obras cinematográficas conversam entre si, em recursos imagéticos, ou seja, os personagens e suas roupas, e também na forma de abordar a violência. Portanto, até que ponto os filmes são semelhantes nestes aspectos? Outra questão pertinente, é o contraste entre conceito de violência construído nos filmes e o conceito de violência real na sociedade.

Partindo deste pressuposto que as referências intermidiáticas são referências entre as mídias, pode-se indagar que haja Intertextualidade entre os filmes "Laranja Mecânica" (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick-1971) e "Violência Gratuita" (Funny Games, Michael Haneke-1997). O cineasta austríaco explicou sobre seu aprendizado com Stanley Kubrick, no site The Guardian<sup>14</sup>: "Haneke says he learned a great deal from Kubrick's A Clockwork Orange. "The lesson for me is that when you show violence on screen it may be taken as cool, appealing, as something worth imitating. I always run the risk of being misinterpreted, but I am not going to help viewers in their violent fantasies."<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2008/mar/31/austria>>, acesso em 03/01/15

<sup>15</sup> Tradução nossa: "Haneke diz que aprendeu uma grande lição no Laranja Mecânica do Kubrik. "A lição para mim é que quando você mostra violência na tela isso é visto como legal, apelativo, como algo a ser imitado. Eu sempre corro do risco de ser mal interpretada, mas eu não vou ajudar quem vê os filmes nas suas fantasias violentas."

O “Laranja Mecânica” foi lançado em meio a um contexto histórico de revoluções, guerras e reestruturações na sociedade. De acordo com Almeida; Narciso; Sowa (2012), durante os anos 1970, os jovens buscavam liberdade, e faziam manifestações para que os paradigmas impostos pela sociedade da época, fossem quebrados. As mulheres também participaram de manifestações a favor da igualdade de gênero com movimento feminista.

Outra característica marcante desta época é o aumento na liberdade sexual, assim como destacam Almeida; Narciso; Sowa (2012). Com o crescente uso do ecstasy, considerada como droga do amor, o interesse sexual aumentava. As mulheres começaram a se importar menos com a virgindade, que antes era superestimada, e com o surgimento da pílula anticoncepcional, elas tinham opção de engravidarem ou não.

Na Inglaterra, assim como ressaltam Almeida; Narciso; Sowa (2012), aconteceu uma crise econômica devido a inflação, o que ocasionou aumento no desemprego. Os filmes da década de 1970 tinham teor psicológico, que retratavam problemas no universo do jovem.

Já nos anos de 1990 começou com o fim da Guerra Fria. Alguns países ocidentais, conseguiram manter estabilidade política e diminuíram a militarização, levando ao crescimento econômico estável durante toda a década. Com o fim da União Soviética, foi criada a CEI (Comunidade dos Estados Independentes), uma organização supranacional composta pela Rússia, Ucrânia, Bielo-Rússia, Cazaquistão e Uzbequistão.<sup>16</sup>

Muitos países consideravam a década de 1990 como “tempos prósperos”, e de democracia expansiva. Entretanto, a África sofreu com o aumento significativo nos casos de AIDS, além das guerras, que diminuíram a expectativa de vida.<sup>17</sup>

O estilo musical “Grunge” liderava a cultura dos jovens, que se dissociaram em grupos que iam desde o superficialismo e consumismo, até a militância ambientalista e antiglobalizante. Os jovens se expressavam por meio de roupas diferenciadas e intervenções corporais como tatuagens e piercings.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://descomplica.com.br/blog/geografia/10-acontecimentos-marcantes-dos-anos-90-que-voce-tem-que-saber-para-o-vestibular/>>. Acesso em 01/07/2016

<sup>17</sup> Disponível em: <<http://decadade90.blogspot.com.br/2010/11/contexto-historico-dos-anos-90.html>>. Acesso em 01/07/2016

<sup>18</sup> Disponível em: <<http://decadade90.blogspot.com.br/2010/11/contexto-historico-dos-anos-90.html>>. Acesso em 01/07/2016

Muitos fatos importantes e decisivos na história aconteceram entre as décadas de 1970 e 1990. A diferença entre as duas épocas também foi relevante em termos de produção cultural. O filme “Laranja Mecânica”, da década de 1970, do diretor Stanley Kubrick, retrata uma história superviolenta, em um contexto futurístico, com uma sociedade moralista. Em contramão a superprodução futurística do "Laranja Mecânica", o filme "Violência Gratuita", do diretor Michael Haneke, da década de 1990, tem um roteiro sucinto, simples, que tem como objetivo mostrar violência. De acordo com Sampaio (2014), suas escolhas estéticas e narrativas, que compõem seu estilo, impactam diretamente aos espectadores. “O enredo de Funny Games é lacônico. Uma dupla de jovens entra na casa de campo de uma família com um único objetivo: torturá-los até a morte.” (SAMPAIO 2014, p.151)

Ambos os filmes tratam a violência de uma forma única, que para o espectador se torna algo chocante e provocador. As atitudes explicitadas têm uma classificação de atos imorais, e os personagens simplesmente realizam atos bárbaros sem nenhum motivo, tudo o que fazem não são a favor, ou contra nada, além de suas vontades próprias.

“Laranja Mecânica” e “Violência Gratuita” tratam a violência de maneira tão peculiar, que constroem um novo significado, diferente daquele já permeado na sociedade. Nos filmes, os jovens cometem toda crueldade de forma sarcástica, como se fosse algo banal.

Saçashima (2007) ressalta que o que se entende por violência é permeado pela subjetividade, impedindo de entender o conceito de modo único, rígido e inabalável. O autor acredita que há uma relação estreita entre o espectador e as imagens, para que o filme aconteça de fato. No caso do “Laranja Mecânica” a percepção de violência torna-se concreta, de acordo com quem a apreende.

Em outras palavras, a percepção de violência, principalmente a psicológica e a simbólica, varia de acordo com a bagagem cultural do espectador, e dos seus valores pessoais, assim como o certo e o errado. O significado das imagens de um filme e da violência presente nelas, é inteiramente dependente da visão e da opinião de quem assiste.

De acordo com Stricker (2012), a violência que era projetada em algum campo, será projetada diretamente contra o objeto de ódio, por exemplo. Para a autora, a dimensão ética é perdida dando lugar ao puro lazer. Um exemplo disso, segundo a autora, é referir-se à violência sexual não como estupro, e sim como "entra e sai". Stricker (2012) argumenta que a ultraviolência é como uma faca de dois gumes: de um lado estão os jovens inconsequentes descontando toda pressão social nas pessoas. Enquanto do outro lado, a punição dada pelo governo é uma forma de impor poder:

A ultraviolência, atividade caótica, que atua como cano de escape da pressão social para os jovens que a praticam, é também necessária para o Estado na medida em que esse encontra um agente social para reprimir e demonstrar sua força ao restante da população. (STRICKER, 2012, p.86)

Menezes (2007) discorre acerca da definição da violência que flui por si própria, a partir de imagens e formas violentas. Um exemplo disso são as cenas de brigas, como a que os protagonistas espancam um mendigo sem motivo algum. Outro exemplo são as várias cenas de violência sexual. O autor acredita que no caso do "Laranja mecânica", violência e sexo caminham ao mesmo lado. Apesar de todas essas imagens hostis, Menezes (2007) discute que o filme não é propriamente violento em si, em comparação com o cinema posterior, como "O Silêncio dos Inocentes" (Direção de Jonathan Demme, 1991), que realiza com requintes de crueldade. A forma em que Stanley Kubrick conceitua a violência é única, e para Menezes (2007), o estilo usado pelo diretor demonstra-la chega até ser atraente.

Ramos (2006) explica que o título original do filme dirigido por Haneke é bem mais sugestivo do que sua tradução. Se traduzissem originalmente cada palavra, o nome seria "Jogos Divertidos". Para a autora, a expressão "Funny Games" diz muito sobre o filme, que é carregado de sarcasmo e ironias.

No filme, a diversão equivale a um jogo de perversão com que dois rapazes sequestram e submetem uma família de classe média a todo tipo de ameaças e violências. A dupla também se compraz em provocar angústia no espectador, ao qual se dirige por meio da fala direta à câmera, estratégia utilizada na televisão para documentar ou noticiar os fatos. (RAMOS, 2006, p. 30)

Assim como no filme "Laranja Mecânica", em "Violência Gratuita" não há motivos que justifique a violência dos psicopatas contra a família. De acordo com Ramos (2006), agressão, violação sexual e constantes ameaças são violência tanto física, quanto psicológica, que percorrem toda a trama envolvendo também o espectador. Qualquer hipótese que envolva o questionamento sobre o comportamento dos agressores no filme, acaba virando piada, uma vez que eles ironizam a possível convivência do público, assim como explica Ramos (2006).

Sampaio (2014) avalia que o desenrolar da história levanta questões, como por exemplo, não era esperado que a violência fosse mostrada da maneira que foi. As cenas de morte não são explícitas, na verdade elas não aparecem. Elas são construídas a partir da mente de cada um. "Ao espectador só é possível ouvir choros e gritos. Diz o autor que ele deixa ao espectador (à mente deste) a construção visual das cenas. Quanto mais violência existe em sua memória, com mais força e mais violentamente ele vai construí-las." (SAMPAIO, 2014, p. 155)

O diretor não dá vazão à catarse do público, que aconteceria com as imagens concretas de violência, segundo Laine (2010 *apud* Ramari 2012). Sem essas cenas, Haneke abre espaço para a ansiedade, agonia, horror e uma experiência cinematográfica traumática.

Apesar do “Laranja Mecânica” e o “Violência Gratuita” serem de nacionalidades, épocas e diretores distintos, podemos dizer que existe uma relação entre eles, que Clüver (2007) chama de referências ou relações intermediáticas. “É uma forma condensada de dizer que entre os “intertextos” de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias.” (CLÜVER, 2007, p. 17)

Inicialmente, em ambos os filmes, podemos perceber que os jovens, tanto a gangue de “drugues”, do “Laranja Mecânica”, quanto a dupla Paul e Peter, do “Violência Gratuita”, são rapazes bem-apessoados. A boa aparência deles, é capaz de afastar qualquer preconceito de que são pessoas que vivem à margem da lei, que são criminosos. No caso do filme de Michael Haneke, é impossível desconfiar dos torturadores, já que eles se apresentaram, inicialmente, como amigos dos vizinhos.

É impossível, pelo menos em um primeiro momento, conseguir conciliar a ideia relacionada à aparência dos jovens aos crimes que cometem. Em ambos os filmes, os rapazes se vestem predominantemente com roupas em tons muito claros, em sua maioria, de branco. Tanto em “Laranja Mecânica”, quanto em “Violência Gratuita”, este artifício é usado como forma de contrastar a discrepância entre a crueldade que é cometida e a imagem de jovens da classe média, que têm uma vida sem muitos problemas.

Os “drugues”, do “Laranja Mecânica”, e a dupla Paul e Peter, do “Violência Gratuita”, conseguem novamente produzir um efeito contraditório entre o que se ouve e o que se vê: enquanto nossos ouvidos captam jovens muito educados, independente das circunstâncias, nossos olhos percebem os rapazes espancando, sendo cruéis e extremamente violentos. Este recurso é uma forma de demonstrar o absurdo, a incompatibilidade.

Os rapazes, de ambos os filmes têm uma linguagem própria, totalmente singular. Os “drugues” usam gírias para se comunicar entre si, dificultando a compreensão do filme em alguns momentos. Paul e Peter usam apelidos como: Beavis e Buttered, ou Tom e Jerry.

A alteração da fotografia do filme chama atenção também: o filme muda drasticamente conforme há alteração comportamental dos personagens. Se inicialmente, o “Violência Gratuita” tinha tons predominantemente claros, agora, com a violência cometida por Paul e Peter contra a família, o filme passa a ter tons escuros e de amarelo, com intuito de demonstrar a angústia vivida pelos personagens, e a força dos rapazes para tortura-los.

O “Laranja Mecânica” segue a mesma linha: inicialmente, apesar da maior parte das cenas serem escuras e à noite, a presença de cores vibrantes no filme é indiscutível. Estas deram lugar aos tons de cinza, que vieram juntamente à prisão de Alex. Em ambos os filmes, conforme a atmosfera do filme é modificada, a paleta de cores também muda para tons sombrios e frios, alterando assim, percepção do espectador e reforçando as intenções narrativas.

“Laranja Mecânica” e “Violência Gratuita” não são filmes meramente “comuns”, que têm apenas como abordagem, o roteiro. Ambos têm uma intenção maior de chocar a sociedade com diversos tapas na cara do espectador.

Talvez, os filmes sejam uma forma de retratar a sociedade de maneira nua e crua. Entretanto, uma outra teoria seria que os filmes vieram como forma de ironizar, problematizar, e acima de tudo, criticar valores morais e convenções sociais. Outra questão levantada nos filmes, é a crítica social ao consumo desenfreado de violência pelas grandes massas, banalizando este ato repugnante.

Ambos os filmes são como um espelho da sociedade, representando a realidade de forma peculiar e espetacular. Mas Stanley Kubrick e Michael Haneke queriam apenas retratar o real? Ou usar a ficção como maneira metafórica para criticar a sociedade? É necessário ressaltar que tanto Kubrick, quanto Haneke sabem exatamente o que estão fazendo, tanto quando o motivo pelo qual o fazem. Ambos transmitem uma mensagem com total segurança.

No filme “Violência Gratuita”, a crítica à sociedade começa através do título “Funny Games”, que significa jogos divertidos. Estes jogos, criados por dois jovens delinquentes e psicopatas, têm como objetivo invadir uma casa e torturar o casal e o filho. A significação da palavra jogos, além desta já citada, vem também como crítica a uma família de classe média-alta basicamente perfeita: eles se entendem muito bem, têm um carro bom para a época do filme, e uma casa de campo, em que podem passar os dias de folga. Os pais não aparentam ter nenhum problema, seja ele financeiro ou conjugal, por exemplo. Na verdade, eles vivem em um conto de fadas. Ou até mesmo, vivem como se estivessem em um comercial, em que aparece, de maneira forçada, uma família estereotipada que precisa apenas ser feliz. Nenhum mal irá atingi-los.

Chama atenção que todas as famílias de “Violência Gratuita” são assim, seguem o clichê de uma família escrupulosamente perfeita, e que humanamente, não existe. Não é necessário mostrar cenas regadas de sangue. Na verdade, a maior parte das cenas violentas são implícitas, e só podem ser percebidas através de som. Porém, ainda assim deixa o espectador em choque, e se questionando quem seria capaz de fazer tanto mal a uma família tão maravilhosa.

A violência no filme de Haneke, vem de maneira exacerbada com o intuito de ser metafórico, de potencializar os dois extremos opostos, entre uma família impecavelmente ideal e psicopatas. “Violência Gratuita” veio para criticar o modelo de perfeição imposto por uma sociedade hipócrita que manipula, cria padrões artificiais, fúteis e incoerentes que levam as pessoas a criarem expectativas e nunca chegarem ao seu objetivo.

Ninguém conhece a família, composta por Anna, George e George Jr., a fundo. Mas todos sabem que por trás de pessoas e famílias perfeitas, existe uma sociedade intrinsecamente ligada ao consumismo, ao preconceito ligado à cor da pele, ao gênero, orientação sexual, dentre outros, e aos valores superficiais, como por exemplo, alguém que trabalha a vida inteira e só se sente plenamente feliz quando tem alguma coisa material. É o “ser” invertido pelo “ter”.

Stanley Kubrick quis trazer à tona a discussão sobre a deturpação ética e moral e o filme “Laranja Mecânica” pode ser dividido em dois momentos, duas formas diferentes de violência. A primeira é a violência intrínseca ao indivíduo, ao ser humano: quando Alex, cometia as atrocidades conforme seu extinto mandava, e que até então não era reprimida pelo governo e nem pelo coletivo. A segunda, é a violência do governo, respaldada pela lei, afim de controlar o convívio em sociedade: Alex é preso e passa por um tratamento, que no final das contas, não adiantou nada.

O tratamento de Alex é a forma em que Kubrick critica a hipocrisia social: o jovem, rotulado como sádico e violento, que antes cometia crimes contra a sociedade, agora tem como vingança feita pela própria sociedade a mesma violência da qual usava. E é assim que o governo e toda a sociedade realizam o “tratamento” de Alex, devolvendo na mesma moeda.

Assim como Haneke critica uma sociedade hipócrita, com modelos de felicidade inalcançáveis, Kubrick critica também uma sociedade hipócrita, com sistemas prisionais incapazes de recuperar o indivíduo, de deixa-lo apto a viver novamente em sociedade.

Com o filme “Laranja Mecânica”, pode se comparar o tratamento humano abusivo com o que é feito atualmente em sistemas carcerários, e também com o poder utilizado hoje pelas grandes mídias, enaltecendo as doutrinas que lhes convém, e retirando a possibilidade de escolhas das pessoas.

Quando, no filme, Alex diz ter se curado, ele não se tornou uma pessoa diferente. Na verdade, ele estava com os impulsos violentos naturais sob controle e, de certa forma, estava sob proteção do governo, interessado em manter uma boa imagem. O Estado que condenou Alex inicialmente, estava agora o enaltecendo, puramente por interesses políticos de não demonstrar fracasso em um tratamento falho.

A crítica de Kubrick é clara: nenhum sistema consegue de fato ressocializar, readaptar um indivíduo à sociedade, de maneira a torna-lo bom. Na verdade, este problema assola todo o coletivo, porque o certo seria que o detento cumprisse a pena e não retornasse a vida criminal, e, geralmente, acontece o contrário: a pessoa volta a infringir a lei e como consequência disso, volta a prisão.

Essa realidade é um reflexo direto do tratamento e das condições a que o condenado foi submetido no ambiente prisional durante o seu encarceramento, aliada ainda ao sentimento de rejeição e de indiferença sob o qual ele é tratado pela sociedade e pelo próprio Estado ao readquirir sua liberdade (ASSIS, 2007)

Para o autor, o índice de pessoas que retornam a prisão é alto, devido ao tratamento em que os detentos recebem, que não são adequados e os leva de volta a criminalidade, por não ter opções melhores, demonstrando novamente a ineficiência do sistema.

Por serem filmes tão ímpares, a intertextualidade entre eles poderia ficar restrita apenas a alguns mínimos recursos imagéticos, talvez por não ter, inicialmente, parâmetros para compara-los. Porém, quando há uma contextualização dos filmes, é possível perceber que ambos os diretores, cada um com seu estilo, são extremamente críticos. Apesar de serem críticas distintas, é nítido que as duas estão enraizadas no mesmo local: valores equivocados da sociedade.



## 5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa surgiu a partir da curiosidade de uma estudante de Jornalismo, ao perceber como o mundo está interligado das diferentes formas, e ao reparar que filmes que abordam a violência imitando a forma em que a violência é cometida na vida.

A proposta inicial era conseguir traçar pontos entre os filmes “Laranja Mecânica” e “Violência Gratuita”, que fossem capazes de uni-los, independentemente se fossem em recursos de som e imagem ou a respeito da violência. Entretanto, a pesquisa começou a tomar proporções maiores, quando foi possível enxergar além das telas.

As descobertas começaram quando foi possível perceber que no cinema é tudo minuciosamente montado. Absolutamente tudo é pensado para produzir efeitos no espectador: os planos, as cores, o cenário, a iluminação, o figurino, a interpretação de cada ator ou atriz, dentre outros.

As piscadas que Paul dava para o público, não eram simplesmente para demonstrar a interação espectador e filme. Eram para levantar questões. No caso específico do “Violência Gratuita”, Haneke queria colocar o público em posição de cúmplice, trazendo a discussão sobre até que ponto as pessoas percebem algo errado e não tomam atitude.

Além de questionar a omissão das pessoas diante de algum erro, o diretor também quis refletir sobre os valores que são colocados, de maneira forçada, na convicção das pessoas. Estes valores “deturpados”, como demonstra o filme, tem um modelo de perfeição inatingível, que conta com uma família culta, plenamente feliz e sem nenhum problema comum e real de qualquer família.

Assim como Haneke, Kubrick demonstra também uma inversão de valores feita em uma sociedade que se intitula como perfeita, mas que na realidade, não passa de hipócrita, como foi dito no capítulo anterior. Se alguém é violento para com a sociedade, a sociedade se vinga com a mesma intensidade, assim como é estampado no filme. Isso prova o quão ineficiente são os sistemas de reclusão, que prendem os indivíduos, mas que não os ensina como serem melhores, respeitando o individual e o coletivo.

Não restam dúvidas que os filmes são totalmente distintos. Seja na época, na nacionalidade, na direção, no estilo, no gênero, entre outros. Porém, além de alguns recursos de som e imagem, é importante destacar que o diálogo entre eles acontece principalmente no teor ácido da crítica que cada um carrega.

O “Laranja Mecânica”, indiscutivelmente é uma superprodução. Mas assim como o “Violência Gratuita”, trouxe à tona a reflexão sobre a sociedade em que vivemos, que é

falsamente moralista e inteiramente hipócrita. Isso acontece a todo momento, e em diversas ocasiões, passam por nós sem fazer nenhuma diferença. Talvez por ser um filme inteiramente crítico, ele foi censurado em diversos países. Isso demonstra que, em geral, a sociedade não está preparada para críticas, ou até mesmo, a liberdade de expressão, que tanto se fala sobre, porém não passa de algo extremamente utópico.

Os jornalistas lidam o tempo todo com diversas críticas e com insatisfações das pessoas em relação aos padrões impostos à sociedade. É necessário que estes profissionais lidem com sensibilidade e cuidado, para perceberem uma crítica, às vezes tão sutil, que quase chega a ser subliminar. Além disso, é importante lidar com a intensidade e a importância de cada um, que de maneiras distintas, buscam mostrar os defeitos, os pontos fracos de uma sociedade que se intitula como perfeita.

## REFERÊNCIAS

- ASSIS, Rafael Damaceno. **A realidade atual do Sistema Penitenciário Brasileiro**. *Jornal Jurid Digital*, v. III, p. 35708, 2007. Disponível em: <<http://www.direitonet.com.br/artigos/exibir/3481/A-realidade-atual-do-sistema-penitenciario-brasileiro>>. Acesso em 15/07/2016
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.
- CEBALLOS, Siméa Paula de Carvalho. MAL-ESTAR, VIOLÊNCIA E CINEMA: um olhar psicanalítico. **REVISTA MEMENTO** V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011 Revista do Mestrado em Letras Linguagem, Discurso e Cultura - UNINCOR ISSN 1807-9717.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes**, v. 1, p. 8-23, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Intermedialidade e Estudos Interartes**. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et all (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209 – 232
- \_\_\_\_\_. *Inter textus/ Inter artes/ Inter media*. In: **Revista Aletria**. Belo Horizonte. Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários. v. 6, p. 1-32, jul.- dez, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da Língua Portuguesa**. 3 ed. rev. e atual.8 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 568
- LIMA, Grazielli Alves de. Intermedialidade: novas perspectivas dos estudos interartes. *Todas as musas*. ISSN 2175-1277. Ano 05 Número 01 Jul-Dez 2013
- MACHADO, Nara Borgo Cypriano; *Violência urbana: uma reflexão sob a ótica do direito penal*. **Revista da Faculdade de Direito de Campos**, v. VII, p. 429-462, 2006.
- MENEZES, Paulo. *Laranja Mecânica: violência ou violação?* *Tempo Social; Rev. Sociol. USP*, S. Paulo, 9(2): 53-77, outubro de 1997. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v9n2/v09n2a04>> acesso em: 02/01/2015
- MINAYO, M. C. S.; NJAINE, Kathie; ASSIS, S. G. DE; CONSTANTINO, Patrícia. **Conceitos, teorias e tipologias de violência**. In: Kathie Njaine; Simone Gonçalves de Assis; Patrícia Constantino. (Org.). *Impactos da Violência na Saúde*. 2a.ed.Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2013, v. 1, p. 21-42
- MONTORO, T. S. **Imagens de Violência: Construções e Representações**. *Comunicação & Informação (UFG)*, Goiânia, v. 1, p. 49-60, 2003.
- PORTO, Maria Stela Grossi. **A violência, entre práticas e representações sociais: uma trajetória de pesquisa**. *Soc. estado*. Brasília, v. 30, n. 1, p. 19-37, abril. 2015 . Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922015000100019&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922015000100019&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 02/05/2016.
- RAMARI, Thiago H. *Horror à violência: counter-cinematic e o cinema de Michael Haneke*. **Identidade Científica**, Presidente Prudente-SP, v. 3, n. 2, p. 3-13, jul./dez. 2012

RAMOS, Mônica M. **Os jogos narrativos e a violência da linguagem nas obras de Bonassi, Aquino, Moreira, Haneke e Von Trier**. 2006. 130 f. Dissertação de Mestrado em Letras - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. 2006

SAÇASHIMA, Edílson A. **A Questão da “Violência” no Cinema de Stanley Kubrick**. 2007. 124 f. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.

SACRAMENTO, Lívia de Tartari e; REZENDE, Manuel Morgado. Violências: lembrando alguns conceitos. **Aletheia, Canoas**, n. 24, p. 95-104, dez. 2006 . Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-03942006000300009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-03942006000300009&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 30/04/2016.

SAMPAIO, L. M. M. . Entre Gritos e Silêncios: Uma Análise Audiovisual de Funny Games. In: **Conferência Internacional de Cinema - Arte, Tecnologia, Comunicação**, 2014, Avanca. Avanca Cinema 2014. Avanca: Edições Cine-Clube Avanca, 2014. v. 1. p. 715-720.

SOARES, A. M. de C. Construção Social da Violência e a Negação da Civilidade. **Revista Latitude**, v. 8, p. 33-62, 2014

SOWA, Â. ; NARCISO, Aline Marciano ; ALMEIDA, C. D. **Laranja Mecânica: uma perspectiva sociológica e comportamental**, Intercom, 2012

STRICKER, G. V. ; Ultraviolência: uma crítica à prevenção especial em Laranja Mecânica. In: **Anais da XIV Jornada de Iniciação Científica**, 2012, Curitiba. XIV Jornada de Iniciação Científica, 2012. v. 1.