**São Paulo
2007**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM
INGLÊS**

***FIGURAÇÃO E INVISIBILIDADE: UMA
LEITURA DE “DE OLHOS BEM FECHADOS”
DE STANLEY KUBRICK***

LEONOR DA CRUZ E SÁ

**São Paulo
2007**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM
INGLÊS**

***FIGURAÇÃO E INVISIBILIDADE: UMA LEITURA
DE “DE OLHOS BEM FECHADOS” DE STANLEY
KUBRICK***

LEONOR DA CRUZ E SÁ

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Estudos
Lingüísticos e Literários em Inglês,
do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Letras.**

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Sumário

I.	Índice.....	página 4
II.	Resumo.....	página 7
III.	Abstract	página 8
IV.	Introdução.....	página 9
V.	Capítulo I.....	página 11
VI.	Capítulo II	página 38
VII.	Capítulo III	página 59
VIII.	Considerações Finais	página 72
IX.	Referências Bibliográficas	página 74

ÍNDICE

I.	Introdução.....	página 9
II.	Capítulo I.....	página 11
III.	Capítulo II	página 38
IV.	Capítulo III	página 59
V.	Considerações Finais	página 72
VI.	Referências Bibliográficas	página 74

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu futuro esposo, Fabio

AGRADECIMENTOS

**Agradeço a minha mãe pelo apoio incansável
Ao meu irmão, Eduardo, pela compreensão e apoio
Ao meu orientador, Prof. Marcos, sempre presente
À Prof.^a Maria Elisa pelas orientações sempre acertadas
À Prof.^a Maria Sílvia pelo apoio dado na qualificação**

RESUMO

Para filmar o último filme de sua vida, Stanley Kubrick baseou-se na novela de Arthur Schnitzler, “Breve romance de sonho” (1926), fato que já requer atenção: como filmar em 2000 um filme baseado em um livro escrito no final do século XIX? Como mostrar as questões de uma classe social tão marcante, naquela época em transformação e consolidação, agora no século XXI ?

Kubrick definiu o livro como sendo o romance sobre o medo. Uma questão é tentar responder a qual medo ele se referia? O tema da sexualidade forte no romance e no filme e a relação clara entre Schnitzler e Freud fazem pensar na relação que hoje temos com a sexualidade e podem servir como chaves para algumas respostas. A questão de figuração e opressão são fundamentais neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: figuração, opressão, estrutura dramática, sonho

ABSTRACT

To film the last film of his career, Stanley Kubrick was based on the novel of Arthur Schnitzler, "Traumnovelle" (1926), fact that already requires attention: how to film in the year 2000 a film based on a book written in the end of 19th century? How to express the problems of a social class from a period in transformation and consolidation in the 20th century? Kubrick defined the book as being a romance on fear. An objective can be defining the fear that is mentioned. A present subject in the romance and the film is sexuality and a clear relation between Schnitzler and Freud. The problem of oppression is basic in this paper.

KEY WORDS: oppression, dream work , structure of drama

INTRODUÇÃO

Qualquer objeto de cultura nos ensina, intencionalmente ou não, algo da situação social, política e econômica do momento de sua produção, nos explicita regras de comportamento, nos mostra como a história está sempre representada, ainda que de maneira obscura, em qualquer produção representante da chamada indústria cultural e “o cinema, tal qual como se desenvolveu no fim do século XIX, tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” ¹.

Como afirma Fredric Jameson, qualquer realização artística é levada a lidar com a realidade social cotidiana, que “constitui a matéria prima com que filmes e a televisão são inevitavelmente forçados a trabalhar.” ² Tais objetos podem nos ensinar a respeito da história, potencializar nossa visão, representar e iluminar o momento histórico de sua produção.

Tal citação também pode nos remeter às palavras de Theodor W. Adorno que, em “Indústria Cultural e Sociedade” de 1947, afirma que “a cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e semanários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si. As manifestações estéticas, mesmo a dos antagonistas políticos, celebram da mesma forma o elogio do ritmo do aço”. Podemos perceber que, para Adorno, a indústria

¹ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004

² JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1995. cap. 2, p.39

cultural é apresentada apenas como sintoma, sem ser capaz de demonstrar ou apresentar algo novo ou relevante.

Jameson atualizou o argumento e vai além na teoria de Adorno deixando evidente e procurando demonstrar que qualquer objeto da cultura é possuidor de aspectos relevantes da realidade dos quais não consegue escapar e que podem ser considerados importantes objetos de estudo.

O objeto a ser analisado neste trabalho é uma obra do diretor Stanley Kubrick: *Eyes Wide Shut*.³ O filme narra a estória de um casal, Bill (Cruise) e Alice (Kidman), que vive uma situação conturbada em sua relação após a declaração da esposa de que abandonaria a família para viver um romance com um oficial da marinha, que teria conhecido durante a viagem de férias do casal no ano anterior. A partir de tal revelação, Bill, o marido, passa a perseguir um desejo difícil de ser compreendido ou analisado em um primeiro momento.

No decorrer desta dissertação tal questão poderá ser melhor explorada: afinal quais são os desejos que o casal é lançado a perseguir? Para responder tal questão uma análise do filme se faz necessária. Para tal o trabalho se encontra dividido da seguinte maneira: na primeira parte apresentar-se-á uma avaliação da fortuna crítica existente a respeito da obra com a intenção de avaliar se as ferramentas utilizadas pela crítica mostram-se eficiente para responder às várias questões lançadas pelo próprio filme; na segunda parte discutir-se-á a questão da ideologia apresentada e representada pelo filme na maneira pela qual os vários personagens se relacionam no desenrolar do enredo; e na terceira e última parte procurar-se-á concluir os pontos aqui levantados através da análise da cena da orgia, cena considerada de maior impacto e polêmica do filme.

³ DE OLHOS bem fechados. Direção e Produção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick e Frederic Raphael. Intérpretes: Tom Cruise e Nicole Kidman [Manaus: Videolar, 1999. 1 dvd] (159 min)

CAPÍTULO 1

REVISÃO DA FORTUNA CRÍTICA

Existem inúmeras publicações que pretendem realizar uma análise do filme aqui escolhido como objeto de análise, porém este trabalho terá como ponto de partida aquilo que foi escrito a respeito do enredo da obra.

Algumas críticas datadas do ano de lançamento do filme ressaltam a presença de uma falta de desenvolvimento dramático e comentam a respeito de uma edição não muito bem finalizada devido ao fato do diretor, conhecido por sua grande qualidade no que tange aos aspectos técnicos de seus filmes, haver falecido antes da finalização da edição. Nicolau Sevcenko afirma que “o fato de Kubrick ter morrido antes da conclusão dos trabalhos de edição, certamente cobrou o seu preço no resultado final.”⁴ O roteirista, Frederic Raphael, afirma em seu livro⁵, escrito para relatar sua experiência de trabalho com o diretor, que a novela de Arthur Schnitzler, “Traumnovelle”⁶, da qual o filme apresenta uma adaptação, “é muito literária” e “pouco convincente” e ressalta sua falta de progressão. Bernardo de Carvalho retoma tal comentário proferido pelo roteirista em um de seus artigos publicados em jornal de forma veemente e afirma que o roteirista “fala obviamente em nome de uma eficiência da comunicação, uma eficiência dramática baseada em parâmetros hollywoodianos, o que acaba confirmado, na prática, pelas modificações que sua adaptação fez em relação ao enredo original, sobretudo no que diz respeito à resolução final do filme e a sua explicação.”⁷

O debate entre o roteirista e o colunista acaba por propor uma perspectiva que pode ser escolhida para a análise de algumas das várias obras publicadas a respeito do filme: a avaliação do estatuto da fragmentação como forma. O crítico Mario Falsetto define o último filme do diretor como sendo o mais complexo em termos de edição de imagem, uma das grandes preocupações de Kubrick, e ressalta a ambigüidade presente no filme, dificultando a apresentação de uma única

⁴ SEVCENKO, Nicolau. A arte política de Schnitzler e Kubrick. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 1990.

⁵ RAPHAEL, Fredric. **De olhos bem abertos**. São Paulo: Geração Editorial, 1999.

⁶ SCHNITZLER, Arthur. **Breve Romance de sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000

⁷ CARVALHO, Bernardo. Filme dissolve horror de “Traumnovelle”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 05 set. 1990.

interpretação do mesmo. O autor analisa aspectos formais importantes em cada capítulo de seu livro: tempo e espaço, seqüência da narrativa e ponto de vista. A escolha de tais pontos e a maneira isolada na qual os mesmos são analisados faz com que se possa chegar a concluir que Falsetto segue a linha de Raphael e procura analisar o filme utilizando-se de ferramentas nos mesmos padrões, na expectativa de encontrar uma linearidade narrativa a qual o filme não possui, conclusão apresentada pelo próprio Falsetto ao afirmar que a incerteza no tom e no *status* da narrativa se faz presente ao longo de toda a estória: ⁸

“The uncertainty in both the tone and status of narrative events in *Eyes Wide Shut* is felt throughout the viewing experience. The film’s ambiguities are so deeply embedded that a definitive interpretation of this elusive film is virtually impossible” ⁹

Mario Falsetto conclui sua análise afirmando que os elementos da construção narrativa contribuem para a idéia de que Bill tenha experienciado algo como um sonho, mesmo estando acordado e o que vemos é a projeção do mundo interior do personagem, voltando mais uma vez para a idéia de representação de uma realidade individual do personagem.

Thomas Allen Nelson, outro crítico que destaca a falta da unidade das obras de Kubrick de maneira geral, destaca o fato do último filme do diretor possuir uma série de histórias que se contrastam entre si, assim como a presença de mudanças drásticas de tons narrativos no desenrolar do enredo, que parecem caminhar em direções opostas, por vezes, cancelando-se umas às outras e dificilmente chegando-se a uma uniformidade narrativa ¹⁰.

“The narrative design of *Eyes Wide Shut* integrates a series of contrasts, reversals, and paradoxical doublings that recall the schizophrenic structure of *Full Metal Jacket*. As he did for most of his career, Kubrick combines in his final film a number of contrasting story developments, tones, and themes that seem

⁸ FALSETTO, Mario. Stanley Kubrick: a narrative and stylistic analysis. Connecticut: Praeger, 2001.

⁹ FALSETTO, Mario. Ibid. p. 130

¹⁰ NELSON, Thomas Allen. **Kubrick: inside a film artist’s maze**. Indiana: Indiana University Press, 2000.

to pull in opposite directions and cancel each other out rather than meld into a narrative unity.” ¹¹

O adjetivo esquizofrênico é utilizado para classificar o roteiro da obra, mas chega-se a afirmar que metaforicamente, pode-se utilizar o mesmo padrão de uma sonata para a análise da estrutura narrativa do filme. Há a necessidade de se enquadrar o filme dentro de uma estrutura padrão de começo, meio e fim bem delineados e evidentes para que se possa realizar uma análise mais precisa e coerente, também considerando padrões psicológicos de cada personagem, assim como Falsetto, Nelson também explora o indivíduo e seus sentimentos. Mais uma vez, optou-se pela padronização da estrutura narrativa da obra nos padrões utilizados pelo roteirista, Raphael, e criticado por Bernardo de Carvalho:

“Kubrick, however, incorporates the disparate narrative elements of *Eyes Wide Shut* – the Dream Story and the Sex Comedy – into a classic three-act unity that metaphorically imitates the instrumental musical form of the sonata” ¹²

Falsetto opta por analisar a estrutura narrativa do filme do ponto de vista do indivíduo, afirmando que a obra possui uma complicada concepção de subjetividade e considera a utilização do sentimento interior e individual de cada personagem como sendo chave para a compreensão de suas ambições. Bill é o escolhido pelo autor como sendo o personagem que possui seu interior mais explorado pelo diretor:

“... the director was searching for a different form in which to render Bill’s subjective feelings – one that would still retain the poeticism of the events but imbue his characters with more psychological complexity; and also, one that relied less on language for its affect.” ¹³

¹¹ NELSON, Thomas Allen. Ibid. p. 268

¹² NELSON, Thomas Allen. Ibid. p. 268

¹³ ¹³ FALSETTO, Mario. Ibid. p. 133

O fato de poder ser percebido, até então, que a crítica procurou analisar o filme seguindo um determinado padrão nomeado, por Bernardo de Carvalho, de hollywoodiano, ou seja, uma narrativa que apresente uma curva dramática clara, pode servir de explicação, de certa forma, para o comentário apresentado por Jason Sperb¹⁴ de que o filme foi causa de grande desapontamento por parte da crítica que esperava um filme sexy e deparou-se com algo que apresentou uma certa narrativa fria e não envolvente, ineficiente em expor sentimentos para envolver o público. De fato o filme foi alvo de duras críticas por não ter apresentado aquilo que se esperou dele: um filme erótico com o casal mais famoso de Hollywood na época, que comentasse a respeito da “fragilidade dos casamentos modernos.” Mas Sperb defende que a história apresentada pelo filme atingiu seu objetivo por ter deixado claro que não se poderia esperar que, nos tempos modernos, poder-se-ia reduzir tais conflitos a uma narrativa simples.

“What is moving about the film, to me, is precisely its refusal to move us. Like many of Kubrick’s films, its narrative coldness is the site of its greatest thematic warmth. *Eyes Wide Shut* does not give us an ideal predigested experience – it desire that we can see its anger, its pain, its confusion, its tragedy, its hope, for ourselves.”¹⁵

Como se pode perceber uma parte da crítica concentrou-se nos aspectos formais da narrativa para explicar a falta de linearidade do enredo, há uma parte da crítica que reclama e outra que aceita o mesmo aspecto, porém por motivos não muito convincentes, há uma falta de coerência que deixa clara a falta de compreensão a respeito do filme.

Também é possível encontrar a vertente que optou por focar em um aspecto de grande importância na obra: a dualidade sonho x realidade que, até certo ponto, serviu de justificativa para a falta de linearidade da obra. Na novela que serve de base para o filme, a dualidade citada acima nos é apresentada de maneira menos clara, mas no filme, através de jogo de cores e formato de filmagem, sabemos, em alguns momentos, quando Bill Harford sonha e quando estamos na realidade.

¹⁴ SPERB, Jason. **The Kubrick facade: faces and voices in the films of Stanley Kubrick**. Maryland: Scarecrow Press, 2006.

¹⁵ SPERB, Jason. Ibid. p.126

Porém, pode-se ter a falsa impressão de que em todos os momentos do filme a divisão entre sonho e realidade ficará clara. A técnica (contraste de tons e cores) utilizada para auxiliar no desenvolvimento do enredo, separando sonho de realidade acaba por gerar mais conflito e dúvida. O resultado do uso de tais técnicas, como no momento em que Bill está no táxi e começa a “sonhar” em preto e branco, com sua mulher tendo relações sexuais com o oficial da marinha, é uma impressão de falsa realidade, de falso conforto, pois não conseguimos seguir o enredo de maneira linear, mesmo quando temos conhecimento do fato de que os personagens estão, de fato, sonhando. Cenas que aproximam sonho e realidade deixam tal dúvida ainda mais latente: quando Alice Harford participa seu sonho ao marido e sabemos, pois a cena nos é mostrada, de que ela havia realmente sonhado, vemos uma grande semelhança entre o sonho da esposa e o baile do qual seu marido participou na mesma noite, e tamanha aproximação entre sonho e realidade causa no espectador um sentimento de confusão, dificultando, por vezes, o desenrolar da estória.

Tamanha proximidade entre o que é fantasia e o que é realidade fez o autor Randy Rasmussen¹⁶ afirmar que Bill realmente vive como se estivesse em um sonho durante todo o tempo e que, ao mesmo tempo, funciona como seu próprio censor e, por isso, não consegue concretizar nenhuma de suas experiências sexuais, ainda que as mesmas estejam sendo-lhe apresentadas de maneira explícita. Portanto o crítico explica que, mais uma vez não podemos esperar uma linearidade no enredo, até porque sonhos, fantasias não costumam possuir uma coerência narrativa muito rígida e nem são possuidores de uma esperada lógica.

“Two small changes between novella and film emphasize Bill’s subconscious motivations early on during his sexual odyssey. Fridolin and a prostitute named Mizzi consciously refrain from having sex after coming close to doing so. In contrast, Bill and Domino have already begun to make out when a telephone call from Alice interrupts them and breaks the mood. If this is a dream, Bill is not aware that he has conveniently censored his own pleasure.”¹⁷

¹⁶ RASMUSSEN, Randy. **Stanley Kubrick: seven films analyzed**. North Carolina: McFarland, 2001.

¹⁷ RASMUSSEN, Randy. P. 331

Rasmussen também considera fato a ser analisado a falta de “consciência emocional” de Bill, fato que tanto reforça a idéia de viver um sonho e, portanto não poder controlá-lo racionalmente, como reitera a necessidade de um censor, já que de maneira consciente o personagem se mostra incapaz de controlar seus sentimentos. O crítico compara Fridolin, o médico da novela de Schnitzler e Bill, o personagem de Tom Cruise do filme de Kubrick afirmando que Fridolin não se mostra tão chocado ao receber as declarações de sua esposa e nem a declaração de amor da filha seu paciente, para o autor parece que Fridolin já esperava e já estava consciente a respeito dos sentimentos das duas mulheres. Bill, por sua vez, mostra-se chocado e não sabe muito bem como reagir, fato que é reforçado pelas longas pausas da câmera em *close* no ator quando recebe a notícia de que sua mulher já havia pensado em traí-lo e no momento que recebe a notícia de que Marion se apaixonou por ele:

“Bill seems totally surprised when Marion Nathanson declares love for him while grieviong over her dead father. Fridolin, on the other hand, long suspected Marianne’s romantic attachment to him...”¹⁸

Ao falar-se em Bill como sendo o seu próprio censor e nas inúmeras interrupções ocorridas durante todo o filme, além de reforçar a idéia de sonho presente no filme, pode-se levantar a questão de tais quebras ocorrerem em momentos cruciais, como destaca Chion¹⁹. Tais interrupções são todas cruciais e fazem-nos pensar o que virá a seguir, sentimento que muitas vezes não se resolve da forma esperada, ou seja, espera-se por algo que de fato não acontece e é mais uma vez interrompido.

O sentimento de revelação e engano, termo utilizado por Ismail Xavier²⁰ em algumas de suas obras, serve como explicação para a grande ansiedade gerada em momentos de interrupção no filme, temos a sensação de que uma determinada cena nos será reveladora e que a partir dela entenderemos todo o enredo, porém há a quebra e o sentimento de conforto é retirado do espectador.

¹⁸ RASMUSSEN, Randy. Ibid. p.331

¹⁹ CHION, Michel. **Eyes wide Shut**. London: British Film Institute, 2002.

²⁰ XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

De fato, o filme apresenta uma grande fragmentação da sua estrutura narrativa, não possui uma curva dramática clara, ponto que contribui para a dificuldade em resumi-lo e/ou interpretá-lo, a todo o momento algo nos é revelado e ao mesmo tempo o engano se torna presente. Apresenta também uma série de começos dramáticos, pequenos enredos que não se desenvolvem, dificultando a existência de um resumo preciso de seu enredo. Um exemplo a ser citado é a cena na qual Bill vai até uma loja de fantasias a fim de se preparar para encaminhar-se à orgia e depara com um pequeno acontecimento com a filha do dono da loja que não apresenta relação alguma com o enredo principal, como veremos mais adiante.

Os diálogos presentes reforçam e deixam clara tal característica: as falas não auxiliam no desenrolar da estória, muitas vezes até parecem bloquear o ritmo do enredo. Também existem espelhamentos e repetições de falas e diálogos muito superficiais, marcados por frases ditas de forma mecânica. O tempo todo no filme deparamos com diálogos realizados de forma mecânica com frases feitas e clichês banais: o médico questiona a criança a respeito de sua ansiedade perante o Natal, as esposas elogiam seus vestidos na festa, o marido pergunta da carteira, o colega médico diz que seu colega músico não mudou nada com o passar dos anos, todas conversas que não auxiliam para a definição de um enredo nos moldes esperados e utilizados pela crítica até então. Chion²¹ defende tal estratégia utilizada pelo diretor afirmando que sua expectativa foi a de apresentar “uma nova perspectiva” da existência humana sem preocupar-se com a apresentação hierárquica de quais eventos são ou não são importantes dentro do enredo. Embora a dissolução da forma dramática seja “aceita”, seus temas principais ainda estão no centro.

A crítica, em geral, mostrou-se apegada a um determinado modelo de análise que se mostrou ineficiente para a obra aqui apresentada, o que faz com que o filme permaneça um dos mais “enigmáticos” do diretor. Pode-se afirmar que toda a crítica aqui relacionada não chega a realizar uma interpretação da obra e sim realiza um levantamento de dados que serão úteis para o desenvolvimento da dissertação, mas não completa o trabalho crítico de descrever, analisar e interpretar, ficando apenas na fase do levantamento de dados. Para que se possa dar prosseguimento ao trabalho faz-se necessário retomar alguns pontos já mencionados. Podemos começar com a questão levantada pelo próprio roteirista: a falta de progressão da novela da qual o filme pretende realizar uma adaptação. A análise do roteirista faz

²¹ CHION, Michel. **Eyes wide Shut**. London: British Film Institute, 2002

com que seja necessário remeter-se à existência de uma das várias crises da narrativa, existente no período de Schnitzler, concomitante à crise do modelo dramático no teatro, e que levaria ao desenvolvimento do romance moderno. Caso o filme não acerte contas com essa tradição e com essa crise, podemos afirmar que o filme é formalmente regressivo.

1.2 A organização do enredo e o modelo dramático

Para que se possa compreender a relação entre o enredo do filme e o modelo dramático já brevemente discutido neste capítulo, se faz necessária uma pequena introdução a respeito da obra de Schnitzler, para que se possam compreender as raízes históricas do romance representadas na obra do autor vienense na qual o filme se baseia.

Arthur Schnitzler nasceu em 1863, em Viena, dá início à sua carreira literária aos 18 anos e fica conhecido como escritor com a publicação da peça teatral, “Anatol” (1893). Muitas de suas peças causaram escândalo por descreverem a atmosfera de erotismo e melancolia da Viena do fim do século XIX.

“Breve Romance de sonho” (Traumnovelle, 1926) narra a estória de um jovem casal de classe média, Fridolin e Albertine, que vai a um baile de máscaras e se excita com as fantasias. De volta a casa, o casal acaba trocando confidências e a mulher confessa que pensou em trair o marido com um rapaz que conheceram nas férias de verão.

A revelação deixa o homem perturbado. Ele inicia, então, um passeio pela Viena noturna, onde por baixo da respeitabilidade do cotidiano se esconde um mundo obscuro de prostituição, orgias e desejos reprimidos. A semelhança com o filme é realmente grande, salvo algumas pequenas diferenças que poderão ser comentadas adiante, mas cabe, aqui, a apresentação de um comentário a respeito do período retratado pelo autor vienense. Como apresentado por Bernardo de Carvalho (1999): “grande parte da literatura austríaca do início do século XX, a começar por Robert Musil e chegando até Herman Broch, se depara com a crise do sujeito e a consciência de uma identidade fragmentada [...]” Carvalho relaciona tal fragmentação aos estudos da psicanálise iniciados no mesmo período, mas vale a pena, aqui fazer uma breve digressão para explicar como os eventos históricos do tempo de Schnitzler afetam a forma do gênero romance.

Para entender Schnitzler, como já foi mencionado, precisamos entender as raízes históricas do gênero romance e como, já na obra do escritor de Viena, tais raízes começam a deixar de existir.

O projeto burguês, que encontra na forma romance sua principal representação, considerava a capacidade de cada indivíduo atuar como agente

histórico, capaz de ascender socialmente através de méritos próprios e não mais baseando-se na hereditariedade como acontecia durante o *Ancien Régime*. O que já encontra-se de modo explícito em quase todas as obras de Schnitzler é que existe uma crise social que mostra que o projeto burguês acaba por não entregar sua promessa por inteiro e acaba por criar grandes diferenças sociais, ou seja, o sonho é apresentado como possível para todos, porém não é entregue de maneira igualitária a todas as camadas sociais.

A estruturação dramática do enredo, que fora aperfeiçoada no romance da primeira metade do século XIX, já não dá mais conta de relatar assuntos de interesses históricos do período no qual Schnitzler escrevia e o mesmo parece acontecer no filme, como veremos.

O período de Schnitzler, final do século XIX e início do século XX, foi um período de grande movimentação: organização do proletariado urbano, crise do imperialismo e diversos levantes revolucionários têm reflexos que podiam ser notados em grande parte do mundo Ocidental. Embora tais assuntos estejam aparentemente ausentes na obra do escritor vienense, os mesmos apresentam grande impacto para mostrar a falta de agência burguesa, já presente em sua época.

O modelo dramático não tem, em sua estruturação, como relatar tais acontecimentos sociais relatados acima, uma vez que é fruto de uma realidade social que não conhece tais movimentações, a crença na possibilidade de desenvolvimento do indivíduo é base para a estruturação do romance e, portanto não se pode dar conta da existência de atribulações sociais. O drama representa um projeto de mundo burguês e apresenta vínculos históricos em seu conteúdo e em sua origem com o mesmo. Representa um mundo de relações intersubjetivas, uma preocupação com o individual. Sua crise inicia-se quando forma e conteúdo já não estão mais em unidade. Existe uma “discrepância entre forma recebida e a forma exigida pela temática” ²², de natureza coletiva. O projeto burguês se mostra ideológico e a estrutura do drama se torna inviável. Tratamos aqui do modelo de drama explorado na obra de Peter Szondi, cuja crise é marcada, segundo o próprio Szondi, pela crescente separação entre sujeito e objeto impossibilitando principalmente a existência de diálogos, marca fundamental do modelo dramático em questão.

²² SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001

Podemos citar, como outro exemplo de tal crise, a peça de Schnitzler de 1897, *Der Reigen* (*Hands Around*, 1897). A peça servirá de modelo para o que se pretende mostrar como impossibilidade de constituição do enredo. A peça utiliza algumas formas disponibilizadas pelas peças classificadas como “peças de estação”, termo utilizado por Szondi para a classificação de obras que não constituem um enredo e são formadas de pequenos quadros que poderão ou não possuir uma certa unidade, (cabe lembrar que o filme de Kubrick apresenta tal característica, ponto levantado pela própria crítica). *Der Reigen* é uma peça com dez quadros nos quais presenciamos os personagens antes ou depois de um relacionamento sexual.

Outra característica da peça a ser mencionada, é o fato de se trabalhar o tempo todo com tipos, não há uma preocupação com a elaboração psicológico dos personagens, por isso não temos informações a respeito de suas vidas ou características pessoais, nem mesmo temos conhecimento de seus nomes. Existem tipos que representam grupos sociais, como a prostituta, o oficial do exército, há uma variedade de tipos que representam grupos variados, ponto também presente no filme a ser explorado na segunda parte deste trabalho.

O primeiro quadro se inicia com a sedução de um soldado por uma prostituta, e todos os quadros seguintes são formados com uma relação com o anterior, formando um círculo, como sugerido pelo título, e no último quadro o personagem chamado apenas de “contador” se relaciona com a prostituta do primeiro quadro, fechando, então, o círculo.

Em cada quadro mostra-se o envolvimento entre um homem e uma mulher, são diálogos sugestivos e sensuais que descrevem como o processo de sedução se dá entre os personagens, mas o que chama a atenção do leitor é o fato de que os quadros apresentam uma relação entre si dando a idéia de uma ciranda de casais. Na seqüência dos quadros sempre um dos componentes do par anterior se repete, como no caso do soldado do primeiro quadro que se envolve com outra mulher no segundo quadro e a prostituta que reaparece como personagem do último quadro, fechando a “ciranda”.

Temos uma série de envolvimento sexuais superficiais e que, por vezes, deixam claro que seus participantes estão preocupados com a posição social de seu parceiro e na possibilidade de ascensão que aquele relacionamento pode vir a representar. Já um exemplo do início do tipo de relação intersubjetiva marcada pela

forma mercadoria, de modo que a circulação do desejo mimetiza a circulação do dinheiro, relação que aparece de maneira mais forte no filme escolhido para análise e que servirá de ponto de partida para análise mais adiante neste trabalho. As relações são superficiais e desprendidas, assim como a relação monetária: o dinheiro não escolhe seu dono, as relações apresentadas na peça, e de certa maneira também no filme, baseiam-se na presença do dinheiro, é ele quem nivela as pessoas, tornando-as, de certa forma, iguais e capazes de se relacionar. Ou seja, é o dinheiro que estabelece as regras para que as relações possam acontecer. Sendo o dinheiro algo abstrato podemos concluir então que as relações estabelecidas pelo mesmo também sejam.

A utilização de tipos é uma característica épica, o que já deixa claro que o modelo dramático já não dá conta de expressar relações sociais como as que já eram vividas na época de Schnitzler e são intensificadas no período do filme. Não é por acaso que a peça tem início com a prostituta, pois este tipo generaliza o processo social ao qual nos referimos como sendo incapaz de ser representado com a utilização do modelo dramático: as relações acabam todas sendo intermediadas pelo dinheiro e “somente as relações por dinheiro têm a característica de não deixar traços ou marcas e é assim no caso da prostituição.”²³ O que coloca em questão a autonomia individual que é pressuposto do drama.

Der Heigen foi filmada em 1950, por Max Ophüls, ídolo declarado de Kubrick, com o título *La Ronde*. E não podemos deixar de notar a semelhança de forma e tema entre a peça citada e o filme aqui analisado: Bill, o personagem de Tom Cruise, passa todo o filme por várias trocas de possíveis parceiras, trocas que acabam por gerar os vários enredos menores presentes no filme, quebrando a seqüência da curva dramática, diluindo relações claras de causa e efeito e colocando em dúvida a própria possibilidade de construção de um enredo. Há uma tentativa de manter a presença do diálogo, marca forte do modelo dramático em questão, mas o que podemos perceber tanto nas obras citadas do escrito vienense, como no filme é que as falas não conseguem manter o ritmo esperado da obra e que portanto se apresentam truncadas, são falas curtas e de baixa significação para o desenrolar da narrativa.

²³ SIMMEL, Georg. **On individuality and social forms**. Chicago: University of Chicago Press, 1971

Espera-se a imposição de um determinado ritmo à obra para que se possa compreender o desenrolar dos fatos, na verdade esta é a expectativa média dramática de Hollywood, mas o que acaba por acontecer é que a cada diálogo se apresenta um tema novo a ser desenvolvido e a estória acaba por ficar com um ritmo um pouco lento, quando parece que teremos uma resolução para um determinado fato, algo novo acaba por surgir.

No filme, levando em consideração a teoria de Szondi, podemos encontrar momentos nos quais a estrutura dramática é falha. Um ponto essencial de tal estrutura são os diálogos. Szondi afirma que, no drama, estes representam a comunicação intersubjetiva, são a reprodução de tais relações. No filme, por vezes as falas bloqueiam a ação e não nos auxiliam a entender relações que se apresentam entre as personagens: são diálogos interrompidos ou que descrevem situações de sonhos, que deixam o espectador sem saber para onde caminha o enredo. Podemos começar a citar exemplos que esclarecem a afirmação: em uma das cenas iniciais, com os dois personagens principais, temos a conversa na qual a esposa revela seu sonho erótico e sua suposta traição com o oficial da marinha. Esse diálogo parece ser o ponto crucial que dará partida ao enredo, mas é brutalmente interrompido pelo chamado médico, dando a impressão de não resolução, de dúvida. Após o chamado, Bill é surpreendido pela declaração de amor da filha de seu falecido cliente, mais uma vez interrompido pela chegada do noivo da moça: novamente fica-se sem saber o desfecho de tal conversa. Ao sair da casa de sua cliente, Bill caminha pelas ruas e é seduzido por Dominique, a prostituta, que o leva para seu quarto. Mais uma vez o diálogo e a relação entre os dois é interrompida pelo telefonema de Alice, a esposa do médico que o aguarda em casa como se a discussão acalorada não tivesse ocorrido entre os dois, horas antes naquela noite.

Um outro elemento é a interrupção de frases pelo silêncio do interlocutor ou por outro motivo, mais constantemente, um telefonema. Podemos citar o telefonema no bar interrompendo a conversa entre Bill e Nick, o pianista que conheceu o médico na faculdade de medicina e desistiu de seguir a carreira na área de saúde para tornar-se músico. Nesta seqüência, o médico fica curioso para descobrir onde seu colega tocará tão tarde da noite, mas a conversa acaba levando o enredo para um caminho diverso e misterioso para o espectador, pois a própria estrutura do enredo é afetada pelo não desenvolvimento dos diálogos.

Nota-se que ao mesmo tempo em que os diálogos são interrompidos eles também vão formando um círculo, como os da peça de Schnitzler, porém não criam a esperada “progressão” como comentado pelo roteirista do filme e por grande parte da crítica. Os diálogos possuem elementos cruciais que revelam a “falha” do modelo dramático, como já comentado. Um deles é a repetição constante de falas inteiras, que ocorre durante todo o filme, e que “faz com que frases de um indivíduo em um dado momento passem a pertencer a todos e o que é dito é constantemente tirado de nós.” ²⁴

O que acontece com o uso constante de repetições é que cada personagem acaba por perder sua individualidade, as frases passam a pertencer a mais de um personagem e acabam por perder seu sentido, tornando-se expressões mecânicas de sentimentos superficiais:

“Parroting is the mechanical repetition of sentences and phrases by someone who does not understand them. Extending the meaning of the word to include people who are supposed to understand what they say, we can say that many characters in Eyes Wide Shut display this behaviour.” ²⁵

O autor citado acima faz uma lista dos momentos nos quais a repetição mecânica ocorre no filme. Cito a cena entre Bill e a prostituta Domino na qual temos bons exemplos:

Domino: *Come inside with me?*

Bill: *Come inside with you?*

Bill: *What do you recommend?*

Domino: *What do I recommend?*

Chion também comenta a respeito dos diálogos no filme serem por vezes repetitivos e até mesmo dotados de uma certa banalidade:

²⁴ CHION, Michel. Ibid.

²⁵ CHION, Michel. Ibid. p. 71

“Many have noted the *banality* of the dialogue: the exchange of polite greetings: Thank you, How are you, Merry Christmas(...) These phrases, heard throughout the film, are not platitudes to tell us that the characters are flat, but real phrases, as they are spoken in reality.”²⁶

De fato, não podemos resumir o enredo de forma clara, existe uma falta de seqüência nos moldes dramáticos que nos é apresentada desde o início do filme e é a própria obra no qual o filme é baseado que nos dá a direção para tal característica. Existem fragmentações, *false starts*, deslocamentos e condensações, típicos do trabalho onírico. Para que possamos exemplificar teremos que tomar como exemplo uma cena que contenha todos estes elementos.

Ao receber a senha para que pudesse ser aceito na *festa-ritual* na qual seu amigo toca vendado, Bill também descobre que deverá conseguir uma fantasia para que sua entrada seja permitida. Então se dirige a uma loja de fantasias cujo dono era seu cliente. Como a loja havia sido vendida, o médico acaba por conhecer o Sr Milich, atual proprietário da *Rainbow*. Após a negociação de valores, Bill adentra a loja para escolher sua capa e sua máscara, porém um som estranho acaba por chamar a atenção de cliente e vendedor. Aqui acontece a descoberta da filha do dono da loja que participava de uma pequena “orgia” com dois senhores de origem asiática.

Ao resumirmos tal cena já podemos perceber que sua existência já representa uma quebra no enredo que fica suspenso até que o personagem consiga suas vestimentas, causando estranheza o fato de, no momento de maior expectativa, quando o médico fará parte de uma festa com mulheres classificadas como possuidoras de uma beleza única pelo colega pianista, tenha-se que acompanhar de maneira lenta todo o seu trajeto até a mansão na qual o baile acontece. Mas mais estranhamento ainda causa o fato de outro enredo aparecer, uma vez que a conversa entre pai e filha ficará para mais tarde e o espectador só será conhecedor do desenrolar da mesma muito adiante no filme.

Podemos ir mais a fundo na análise desta cena e notar a presença de repetições que marcam o arranjo cênico entre duas cenas de extrema importância

²⁶ CHION, Michel. Ibid. p.25

para uma análise mais profunda da estória do filme. Na cena da festa de Natal, as modelos afirmam que vão com o médico até onde termina o arco-íris e o nome da loja de fantasia em questão é *Rainbow Fashion*. Os manequins da loja e as modelos na orgia na mansão apresentam as mesmas características físicas, todas são muito esguias e com movimentos que lembram algo mecânico e até sem vida. A iluminação dos ambientes é muito parecida, com a presença da mesma cascata de luzes brancas na casa de Ziegler e na loja de fantasias. Podemos citar também a semelhança no movimento de *travelling* da câmera em todos os ambientes, sempre reforçando a idéia de corredor e com a presença de alguém sempre conduzindo o médico, seja a modelo, a prostituta ou o dono da loja. Os pontos acima citados mostram que as relações estabelecidas entre as cenas se dão em outro nível, diferente daquele da continuidade dramática e da funcionalidade do detalhe dentro do enredo.

Como já dito, um outro ponto analisado por diversos críticos são as rimas visuais e temáticas que podem ser consideradas características marcantes neste filme e decisivas para o estabelecimento de cadência no filme e ao mesmo tempo colaboram para a sensação de falta de continuidade, pois a impressão é de que as cenas são as mesmas ou que acontecem sempre da mesma forma e no mesmo lugar. Logo no início, a decoração de Natal da casa de Ziegler, o paciente abastado de Bill que o convida para o baile em comemoração às festas de fim de ano, e a apresentada logo adiante na loja de fantasias é a mesma: a cascata de luzes está presente na escada de Ziegler e na entrada da loja próximos dos modelos, que parecem representar as pessoas que estão nos bailes do filme, sem rostos, sem expressão.

Encontra-se ainda a semelhança entre o apartamento de Marion e o de Domino, a prostituta que acaba por convencer Bill a passar algumas horas com ela. Salvo as diferenças sociais representadas pela qualidade da decoração e o tamanho das casas, pode-se perceber que o quarto do pai falecido de Marion rima tematicamente com o apartamento de Domino, temos a árvore de Natal do mesmo lado do quarto, com a mesma iluminação, o movimento da câmera, *travelling*, mais uma vez, é semelhante e até mesmo no que tange a presença da morte, uma vez que a prostituta é portadora do vírus HIV e o pai de Marion está morto há algumas horas. Não podemos chamar a presença do tema “morte” como exemplo de uma rima visual, mas a presença do tema reforça a idéia de que não só visualmente as

cenas se assemelham, mas também há uma semelhança temática reforçada pela rima visual, que garante a unidade presente no filme e que será explorada mais adiante.

Jonatham Rosenbaum, ²⁷outro crítico que enfoca as mesmas características, tais como: rimas de cenas, diálogos interrompidos ou repetitivos e mudanças de ritmo temporal, também como sendo fatores que ligam o filme ao mundo dos sonhos, relacionando, mais uma vez, a película ao seu livro de base, que também faz uso de frases inacabadas ou interrompidas durante todo o livro. O crítico também comenta a respeito da opinião de vários outros colegas que reclamam a respeito da “proposital lentidão” da obra de Kubrick e de sua falta de edição final, fato que considera um privilégio por ter contato com uma obra “inacabada de Kubrick” e relembra o fato de vários filmes do diretor terem sido “mal interpretados” ao serem lançados.

Outro ponto levantado por Rosenbaum, e também por Chion²⁸, são as cores utilizadas durante todo o filme. Existe a predominância de cenas fortemente marcadas por tons de vermelho e azul, cores quentes que reforçam, mais uma vez, o aspecto onírico da obra. Em sonhos é comum afirmar-se que as tonalidades são mais fortes e carregadas, e na novela de Schnitzler²⁹ tais tonalidades são utilizadas para ambientar as cenas apresentadas como parte de um sonho. No filme, dois ambientes importantes possuem tonalidades de azul e vermelho: o quarto do casal Bill e Alice e o banheiro. O fato do período escolhido por Kubrick ser o Natal, e não o carnaval, como acontece no livro, também serve de desculpa para que as luzes dos enfeites ampliem a idéia de brilho com cores fortes durante, principalmente a cena da dança de Alice e o galante Szavost no baile na casa do casal Ziegler, festa que abre o filme, e na loja de fantasias *Rainbow Fashion*, fator que colabora para a já comentada rima visual, também levantada aqui como sendo uma característica marcante em todo o filme.

Tais pontos aqui levantados também exemplificam e reforçam os pontos levantados anteriormente: o enredo carrega em si características fortes da dualidade sonho/realidade.

²⁷ ROSENBAUM, Jonathan . *In dreams begin responsibilities* in **Stanley Kubrick, film, and uses of history**. Wisconsin: Wisconsin University Press, 2006

²⁸ CHION, Michel. Ibid.

²⁹ SCHNITZLER, Arthur. Ibid

A novela de Schnitzler apresenta aspectos oníricos que são usados por Kubrick nos momentos mais importantes do filme. No livro, tais características são apresentadas de maneira menos clara, com muita sutileza, mas no filme, algumas vezes, através de jogo de cores e formato de filmagem sabemos quando Bill sonha e quando está na realidade: ao lembrar ou imaginar sua esposa mantendo relações com o oficial da marinha sua imaginação é materializada para o público em cenas em câmera lenta e em preto e branco, e ao lembrar da fala de sua esposa a voz da mesma é apresentada como narração de fundo. O resultado do uso de tal técnica é uma impressão de falsa realidade, de falso conforto, pois não conseguimos seguir o enredo de maneira linear. Quando temos conhecimento do fato de que os personagens estão, de fato, sonhando, como na cena que Alice narra o sonho que tivera enquanto seu marido presenciava cenas marcantes no baile de máscaras, vemos a esposa dormindo na cama e tendo reações de uma pessoa que sonhava até acordar rindo de maneira brusca: percebe-se tamanha semelhança entre o que nos fora narrado e o vivido por seu marido no baile de máscaras, estabelecendo-se uma relação forte entre sonho e realidade que dificulta a compreensão do enredo considerado o modelo dramático.

Tanto na novela como no filme há várias configurações da relação sonho x realidade, existe uma confusão e uma grande dificuldade de distinção, mas tal confusão deve ser instrumento de breve análise. Pode-se afirmar que a dúvida entre o que é realidade, sonho e imaginação é estruturante tanto na novela quanto no filme. No filme a questão de sonho pode ser encarada como a reprodução da expectativa do próprio espectador, a produção cinematográfica produz e reproduz um sonho e o filme faz uso de tal aspecto para colocar em pauta de discussão a própria característica do cinema de Hollywood:

“Autores, diretores e produtores evitam cuidadosamente perturbar nossa tranquilidade abrindo a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia; preferem fazê-la refletir temas que poderiam ser o prolongamento de nossas vidas comuns repetir mil vezes o mesmo drama, fazer-nos esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano...”³⁰

³⁰ In XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983

Para Buñuel o cinema pode ser uma arma magnífica e perigosa nas mãos de alguém que queira utilizá-lo de maneira a exprimir o mundo das emoções e chama atenção para a semelhança entre o cinema e o mundo dos sonhos:

“(...) como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distinções voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos; os movimentos se aceleram”³¹

Outro ponto levantado por Chion em sua análise é exatamente a questão do tempo no filme. Ele afirma que ao mesmo tempo em que os personagens são possuidores de muito tempo também se pode perceber no filme, principalmente nas cenas nas quais os diálogos são bruscamente interrompidos, uma certa velocidade, com os acontecimentos sendo até traspassados por outros. Chion cita a cena na qual Marion, a filha do paciente de Bill que morrera horas antes, declara seu amor pelo médico da família. Temos uma cena tranqüila, sem muita movimentação, a visita era apenas para que se cumprisse um protocolo, uma cena com diálogos frios, prontos e sem muita expectativa, bruscamente modificada pela decisão da moça de declarar seu amor por Bill. A moça que chorava a morte do pai prefere mudar o enredo e o ritmo da cena ao declarar-se. Pode-se notar que os diálogos vão determinar tal característica do filme: a cadência do filme é definida pela interrupção nos diálogos, ou melhor, pela dificuldade percebida em se dar continuidade a um determinado assunto, sem que um desvio possa surgir.

Tal aspecto aqui comentado, ou seja, a falta de uma esperada linearidade temporal no desenrolar da estória reforça a idéia de representação de um sonho, que por característica não apresenta uma “lógica” temporal. No filme pode-se perceber que os acontecimentos desenrolam-se em um curto espaço de tempo, as noites são longas e muitas vezes nos surpreendemos pelo fato de tantos eventos se darem em apenas uma única noite. A maioria das cenas acontece em duas noites e

³¹ In XAVIER, Ismail (org). *ibid*

dois dias, deixando a impressão de que se passou muito tempo devido à intensidade do desenrolar dos eventos.

Todos os aspectos aqui mencionados são exemplos de dissolução do modelo dramático que já não mais pode ser utilizado para expressar relações pessoais relevantes nos dois períodos aqui apresentados e que, portanto merecem uma análise mais cuidadosa.

1.3. Formas de ilusão

A chave para prosseguirmos será o aprofundamento na questão da dualidade e da ambigüidade presentes no enredo e marcadas pela dificuldade de separação entre o real e o imaginário ou onírico. Pode-se afirmar que mesmo quando estamos diante de uma suposta realidade, os personagens ditos principais, interpretados por Cruise e Kidman, vivem em busca de um falso sonho em uma falsa realidade. A escolha da forma onírica como forma estruturante da obra sinaliza escolhas narrativas e formais que são refletidas nos personagens apresentados no filme.

Há, como casal principal o médico William Harford e sua esposa, Alice, ex-funcionária de uma galeria de arte no Soho, em Nova York, que faliu e que, portanto, no filme encontra-se desempregada. Outro casal importante para o enredo é o casal Ziegler, do qual não possuímos informações detalhadas, apenas sabemos que se trata de um casal financeiramente mais abastado que os Harfords, pois conhecemos sua mansão na qual acontece a festa de Natal do início do filme. Além dos mencionados casais, o filme contém uma série de personagens secundários que acabam sendo os responsáveis pelo aparecimento de vários pequenos enredos ao longo da história, pois cada vez que um personagem secundário surge também surge um acontecimento novo que poderá ser explorado como pequeno enredo, dando ao filme uma característica episódica. Temos uma série de pequenos episódios sendo iniciados a todo o momento.

Pode-se citar como primeiro exemplo a filha do paciente morto, Marion, que declara seu amor pelo médico, como outro exemplo a prostituta, Domino, portadora de HIV e, como exemplo final, a filha do dono da loja de fantasias, transformada em mais uma peça de venda da loja. Como já comentado anteriormente tais quebras no enredo declaram a recusa do filme em possuir uma curva dramática bem desenhada.

As quebras constantes também se remetem ao aspecto onírico da obra e também são constantemente utilizadas para a representação de uma repressão do desejo, já que são constantes nos momentos de sexualidade. Há sempre uma interrupção das fantasias eróticas, tanto dos personagens quanto do espectador, ponto a ser explorado mais adiante.

Fora afirmado que existe uma constante busca por um falso sonho em uma falsa realidade. Voltemos ao casal principal: temos um médico com um apartamento luxuoso e uma esposa desempregada, logo no início do filme pode-se perceber que há uma certa relação de prestação de serviço por parte de Bill ao amigo Ziegler, a ida do casal Bill e Alice à festa de Natal é apresentada como um favor por serviços prestados, como afirmado pelo próprio Bill: “this is what you get for making house calls.” Nem mesmo lhes é permitido usufruir da festa, pois Bill logo é chamado para socorrer Ziegler em umas de suas aventuras sexuais. Temos a aproximação de Bill com os empregados, pois ele é chamado da mesma maneira como fora chamado o pianista Nick Nightingale colocado na mesma posição de serviçal. Sua esposa não economiza na bebida para sentir-se um pouco melhor e nos deparamos com outra característica que pode ser definida com sendo a fuga da realidade com o uso de drogas, fato que se repetirá algumas vezes no decorrer da estória: o casal faz uso de álcool e outros entorpecentes para ficar um pouco mais a vontade em sua difícil jornada dentro do mundo real, que não se apresenta muito amigável para tais personagens.

Pode-se continuar caminhando com o enredo e chegaremos a mais uma interrupção causada por um chamado médico da família, como já mencionado, o paciente que morrera enquanto dormia. Ao chegar ao apartamento de seu paciente, Bill é recepcionado pela empregada da família, Rose, demonstrando intimidade com o médico.

Durante todo o filme as relações mais verdadeiras, dar-se-ão entre Bill e os empregados e prostitutas presentes na estória, dando sinais de que sua realidade está mais próxima destas pessoas, o que pode nos causar estranheza em alguns momentos por conta da forma que o personagem de Tom Cruise nos é apresentado, pois ele é socialmente respeitado e o fato de ser médico faz com que as pessoas se comportem de maneira distinta em sua presença, característica da qual ele sabe fazer bom uso, pois não hesita em mostrar sua identidade para conseguir certas vantagens. Porém, quando se relaciona com pessoas de posição social superior, o fato de ser médico só deixa clara a sua posição de prestador de serviços, mas a que sonho podem ser ligados os fatos aqui mencionados? E porque parece que o mesmo nunca se realiza?

Na introdução fora mencionado que o médico, impulsionado pela revelação de uma suposta traição de sua esposa, lança-se, durante a noite, em busca de um

desejo, que durante o filme se mostra muito relacionado com sexo e muitas vezes com a morte. Existe um desejo, que analisado superficialmente, pode vir a ser confundido com o desejo de traição e de conseguir satisfazer seus desejos sexuais, porém tal ponto pede uma análise um pouco menos superficial. Há a figuração do desejo "secreto" de Bill através da busca pela realização de um desejo sexual, porém ao mesmo tempo em que nos é revelado tal desejo o mesmo é reprimido em todas as cenas, como já foi dito há uma repressão do desejo, porém precisa-se ir além e analisar tal figuração como representação de um desejo maior que também é reprimido durante todo o filme, a ser analisado mais adiante.

Podemos notar que já na festa de Natal, no início do filme, Bill está bem próximo de se relacionar com duas lindas "modelos" e é interrompido pelo chamado de Ziegler. Ao encontrar Domino, a prostituta de rua, também é interrompido pelo telefonema de sua esposa, que na verdade o salva da possível ameaça de morte que o ato representaria. Porém, o momento mais marcante para que possa ser definido a que desejo Bill lança-se em sua busca é o encontro com seu colega Nick.

O pianista revela ao médico a existência de uma certa "festa particular" na qual ele é forçado a tocar vendado e que a cada noite realiza-se em locais diferentes. A partir deste momento, como já relacionado aqui, Bill fará de tudo para infiltrar-se no evento. O médico consegue alugar um traje e uma máscara, mas mais uma vez deparamos com uma situação na qual Bill está deslocado: todos chegam ao local do baile em limosines ou carros importados e luxuosos, ele de táxi; ninguém aluga suas vestes e ele deixa no bolso o comprovante da locação. Apesar de possuir a senha que permite sua entrada na mansão na qual a festa é realizada, ele "não pertence ao local." Todas as características apontadas acima deixam claro que o personagem de Tom Cruise não se enquadra nas reais exigências para pertencer ao grupo ali reunido, sua referência continua sendo seu colega que presta serviços aos participantes do baile e a prostituta que se propõe a salvá-lo.

O que realmente tais fatos podem demonstrar? Existe um desejo, e pelo que parece compartilhado por Bill e sua esposa, tal a semelhança entre o sonho de Alice, narrado logo após a volta de Bill da festa-orgia, e os acontecimentos vividos pelo mesmo na mansão, mas qual seria o desejo perseguido? Um desejo de estar próximo daqueles que possuem "melhores oportunidades"? Desejo de manter-se no mesmo degrau da escala social, mesmo correndo o risco de morte, como muitas vezes nos é colocado de maneira sutil durante o filme?

Os dois personagens principais, Bill e Alice, nos são apresentados, logo no início do filme, em duas situações sociais que revelam um pouco de sua rotina: em um primeiro momento fica claro o total desconforto sentido pelo casal, principalmente pela esposa, durante a festa de Natal na casa de um dos pacientes de Bill. Em segundo momento a rotina, a repetição e a monotonia da vida profissional de ambos.

O homem, em seu consultório, repete gestos e frases de maneira mecânica e a esposa cuida de seus afazeres domésticos com uma grande falta de entusiasmo, o que acaba por “justificar” o uso de drogas ao final do dia. Em ambas as cenas temos a repetição de quadros curtos, principalmente nas cenas do consultório na qual o processo de atender os pacientes se apresenta totalmente mecanizado em uma relação burocratizada.

As cores das cenas também realçam a diferença que existem no mundo dos personagens ao se falar de trabalho. Nota-se a presença de cores menos vivas, não há o uso intenso de cores como o azul ou vermelho, predominantes na grande maioria das cenas do filme, temos a busca por um registro mais naturalista, documental, mostrando o que parece ser a realidade do casal, interessante também notar que os diálogos estão quase que apagados pela trilha sonora predominante, fato que revela ainda mais da mecanização dos movimentos.

O filme nos mostra sempre os personagens Bill e Alice cheios de oportunidade, parece difícil imaginar que possa existir um certo desequilíbrio entre eles e personagens como Ziegler e eles mesmos parecem não acreditar em tal fato, mas durante toda a estória os dois são colocados de maneira bem próxima e ao mesmo tempo bem distantes daquilo que procuram e almejam e as cenas acima deixam clara tal distância. Ao mesmo tempo em que estão presentes nas festas, não fazem parte delas, não podem usufruir de tudo que aquele mundo pode oferecer. Existe uma espécie de barreira, mas também há uma luta muito grande de ambos para não haver uma proximidade maior com aqueles que estão mais afastados ainda de personagens como Ziegler. A questão é que o filme deixa claro que o casal Harford está mais próximo de cair do que subir na escala social, apesar das falsas promessas e falsas impressões.

O próprio título do filme revela que o casal está cego, vivendo em sonho falso, com seus olhos bem fechados para a realidade que lhes bate à porta. Talvez seja por esse motivo que torna-se tão difícil separar realidade e sonho, fato relatado

por parte da crítica como sendo causa da falta de seqüência do enredo: o casal vive em um “sonho”, em uma falsa realidade, e escolhe manter tal situação mesmo após os incidentes ocorridos. Na cena final o casal escolhe manter as aparências e o casamento, tentando deixar para trás tudo que passou.

Temos, portanto, uma crise da agência, ponto a ser explorado com mais profundidade neste trabalho, mas cabe aqui uma breve análise de tal aspecto e do período de produção da obra de Schnitzler e do filme.

Em 1926, a existência de uma crise social já era bastante latente. Não podemos deixar de mencionar que é o período de crescimento de uma direita que vai atingir seu apogeu com a vitória do fascismo em vários cantos do mundo. Na obra do autor vienense, por conta de todo o processo social que já vinha se desenrolando, o indivíduo, com capacidade de agência, já não existia mais, perdeu suas características e se voltarmos ao que já foi analisado anteriormente nas obras de Schnitzler aqui neste trabalho, pode-se perceber uma total falta de capacidade de relacionamento entre personagens, o que no período de Kubrick se dá de maneira ainda piorada.

No período de produção do filme temos, mais uma vez, como já mencionado, o crescimento de um movimento neoliberal que se vê vitorioso e a falta de uma resistência significativa, fato que confere a diferença entre os dois períodos: na obra de Kubrick a dificuldade de ação e a falta de controle por parte do indivíduo tornam-se mais evidentes.

A discussão sobre a crise da capacidade de agência e da conseqüente falta de capacidade de narrar-se histórias seguindo um modelo dramático como o esperado por alguns críticos aqui apresentados ganha reflexão em ensaios fundamentais da tradição materialista. Na década de 30, Walter Benjamin em seu texto *“O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskoi”*³² chama atenção para a falta de capacidade de narrar histórias, uma pobreza de experiências comunicáveis que são geradas pela falta de comunicação real entre as pessoas, resultado de uma dissociação entre sujeito e mundo, um apagamento da memória, da História. Theodor Adorno, nos anos 50, retoma a questão no texto *“Posição do narrador no romance contemporâneo”*³³ afirmando a dificuldade de narrar-se experiências vividas e defende a fuga de modelos narrativos anteriores que não dão

³² in: **Obras escolhidas**, São Paulo: Brasiliense, 1987.

³³ In: **Notas de Literatura**, São Paulo

conta da nova ordem, na qual o indivíduo já não possuidor da anterior capacidade de agência.

As falas interrompidas e as cenas que parecem surgir sem nenhum controle, quebrando o ritmo e a continuidade do enredo, servem para reforçar a falta de controle vivida pelos personagens durante todo o filme, a idéia de sonho, algo que não depende de nosso controle, também se apresenta como fator primordial: não se consegue controlar o sentimento declarado por Alice, o desabafo de Marion, as ações que surgem como interrupções parecem ser reflexos de tal falta de agência, da falta de controle por parte daqueles que pensam estar no controle, fato a ser mais explorado adiante.

O que dizer, então, da crítica apresentada ao filme? Como explicar a insistência nas exigências dramáticas, quando pensávamos já tê-las deixado para trás? O fato de poder ser encontrado, quando do lançamento do filme, vários questionamentos a respeito de sua falta de linearidade já denota que a discussão a respeito da forma do filme e seu conteúdo deve ser analisada e a ponte para tal análise é a reflexão de Jameson, que retoma, atualizando, os aspectos levantados por Benjamin e Adorno. O que parece ser apontado por vários textos da fortuna crítica a respeito do filme é um certo ressurgimento, ou mesmo uma certa continuidade, da procura pelo modelo dramático que mais uma vez também pode ser relacionado com aspectos políticos e econômicos.

Nos próximos capítulos veremos de que maneira tais aspectos formais aqui mencionados podem ser relacionados ao universo social descrito no filme. Já que falamos de crise de agência e da não existência de um indivíduo que possa ser representado como tal, chega-se a conclusão de que a análise dos personagens do filme se faz essencial, porém como realizar tal trabalho se na verdade não poderemos, como já demonstrado, lidar com a análise segundo modelos dramáticos tradicionais, que pressupõem a existência de pontos a serem verificados em cada personagem de maneira isolada? Para tanto precisamos analisar cada uma das representações individuais no filme como sendo representações sociais, ou seja, analisaremos cada um dos “indivíduos” da obra como sendo formas de sociabilidade e não personagens com características individuais.

CAPÍTULO 2

FORMAS DE SOCIABILIDADE

Neste capítulo procurar-se-á realizar uma breve análise da forma de apresentação dos personagens do filme e suas relações e de que forma tais representações sociais estão envolvidas por formas de ilusão. Para tal realizar-se-á a um aprofundamento no estudo de quatro seqüências de extrema importância: a primeira será a de apresentação da personagem Alice, antes mesmo dos créditos; uma outra cena será o do baile de Natal na casa do paciente do Dr. William Harford; a terceira será a do médico na loja de fantasias; e por fim a seqüência na qual somos apresentados ao mundo do trabalho dos dois personagens.

O casal protagonista, Bill e Alice, é vivido por atores que, na época das filmagens, formavam um casal realmente “casado”, um fato extra-diegético imensamente explorado pela mídia para a divulgação do produto. Pode-se notar o jogo realidade/ficção presente e escolhido de maneira proposital por Kubrick³⁴. Parece que a “magia” causada por tal fato era apreciada pelo diretor. Muitos foram impulsionados a ver o filme para assistir a cenas fortes de sexo protagonizadas pelo casal hollywoodiano, mas parece que Kubrick possuía outras idéias em mente. Porém, voltando para a percepção crítica de alguns profissionais aqui já apresentados, a expectativa por um drama romântico que discutisse o relacionamento de um casal comum de classe média parece ter prevalecido.

O diretor, entretanto, pretende frustrar tais expectativas logo de início, antes mesmo do primeiro diálogo: a atriz principal é apresentada de costas, podemos ver seu vestido caindo sensualmente, mas pouco do seu corpo é mostrado, há apenas uma insinuação, há o objeto de desejo, mas pouco dele pode ser aproveitado.

A cena é filmada com a câmera parada e afastada de tal maneira a permitir a percepção do corpo todo da atriz. O enquadramento da cena reproduz o mesmo realizado em um quadro. Da mesma maneira que temos o corpo de uma bela mulher reproduzido no quadro do banheiro de Ziegler, também temos a atriz neste primeiro momento sendo “enquadrada” como em uma moldura de uma tela para que possamos ter momentos de deleite visual. O que se segue é um corte brusco com uma tela preta e o título do filme. O filme pressupõe a existência de uma

³⁴ O diretor afirmou em várias entrevistas da época que seria essencial para o filme que o casal de protagonistas fosse atores realmente “casados”

quebra de expectativas, principalmente aquelas geradas nos espectadores que foram levados aos cinemas por conta de toda a campanha realizada em torno do fato do casal “principal” ser representado por Kidman e Cruise.

Aqui cabe uma análise um pouco mais profunda a respeito da forma que a própria atriz Nicole Kidman nos é apresentada no filme, pois Kubrick avança mostrando que a questão não está apenas relacionada ao problema da mercantilização da imagem feminina e seu uso chauvinista.

A cena na qual o corpo da atriz é filmado de costas com o vestido de festa caindo de seu corpo surge antes mesmo do título do filme e, ao mesmo tempo em que reforça as expectativas a respeito do filme, frustra a platéia. A “mercadoria” é apresentada, mas não é de fato “entregue.” A atriz é explorada como objeto de desejo, fato muito comum na indústria de Hollywood, mas há também a presença de uma certa “falsa moralidade.” Assim como o marido não olhou para sua esposa no banheiro ao ser questionado a respeito do penteado da mesma, fato mencionado por alguns críticos como sendo uma questão moral e um respeito pela privacidade, o público também deve respeitar a intimidade da atriz.

Ao chegarmos neste ponto de análise, se faz necessária uma discussão a respeito da principal questão que nos é apresentada pela cena aqui relatada. Como já comentado no final da primeira parte deste trabalho os personagens, de fato, são formas sociais a serem exploradas e envoltas de um ambiente de sonho ou ilusão. Os próprios atores escolhidos reforçam tal aspecto. O filme utiliza a sua própria característica de obra cinematográfica para questionar a indústria que mais vende sonhos: a cinematográfica, em especial Hollywood.

Os atores escolhidos são exemplos clássicos de atores que sempre estão presentes em inúmeros filmes³⁵ nos quais são representantes da idéia de que o herói, o indivíduo, é dono da realidade em que vive, dono de seu destino, de seu corpo, de suas ações e principalmente são “vendidos” como modelos de uma realidade idealizada.

A mulher espetáculo, reflexo de uma sociedade patriarcal, na qual, segundo Laura Mulvey³⁶, é portadora de significado e não produtora de significado é parte importante deste mundo de ilusão e é colocada no vídeo para representar o desejo,

³⁵ Podem-se mencionar filmes como: Terror a Bordo (1989) Top Gun (1986), Dias de Trovão (1990), Missão Impossível (1996)

³⁶ In XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1983

mas ao mesmo tempo tal desejo deve ser reprimido, tanto pelos personagens como pela audiência.

Segundo parte importante da crítica cinematográfica feminista, a mulher é apresentada como imagem e o homem é o dono do olhar. O olhar que o filme pressupõe é um olhar masculino. Há uma espetacularização da mulher e as relações construídas entre mulher e filme se dão de maneira a reforçar a disparidade das relações de poder entre gêneros.

No filme de Kubrick, a imagem é apresentada e o público parece ser o dono do olhar no filme hollywoodiano, porém as expectativas são duplamente frustradas, pois a imagem não tem a capacidade de nos mostrar algo sobre Alice, pois ela não consegue ser nada além de uma simples imagem e o espectador também não consegue enxergar além da imagem que é bruscamente interrompida.

A escopofilia, termo utilizado por Freud, é um componente da sexualidade e está ligado com o ato de “tomar as outras pessoas como objetos, sujeitando-as a um olhar curioso e controlador.” O filme de Kubrick parece querer saciar esta curiosidade natural das pessoas, porém ao frustrar tal realização de um desejo revela uma característica já mencionada por Mulvey:

“(...) o cinema dominante e as convenções nas quais ele se desenvolveu sugerem um mundo hermeticamente fechado que se desenrola magicamente, indiferente à presença de uma platéia, produzindo para os espectadores um sentido de separação, jogando com suas fantasias voyeuristas”³⁷

Temos aqui a junção da forma mercadoria mais repressão, no filme representada pelos inúmeros cortes apresentados em vários momentos, tanto nas cenas de sexo, quanto nos diálogos. A fórmula mercadoria mais repressão é base para que a ilusão/ideologia nunca acabe, uma vez que nunca é alcançada. A indústria cultural, aqui representada por Hollywood, tem como objetivo principal continuar apresentado sonhos e ilusões para que o público continue esperando pelo modelo clássico de enredos, por isso é necessário um direcionamento do olhar, mantendo a visão patriarcal e também aprisionando o espectador dentro de uma mesma ideologia.

³⁷ In XAVIER, Ismail (org). Ibid.

Pode-se perceber, com as críticas aqui apresentadas anteriormente que os críticos de cinema também fazem parte desta “venda de ilusões”, uma vez que analisam obras segundo critérios que reforçam tais aspectos, como visto na primeira parte deste trabalho.

A atriz, principal objeto do início do filme, representa uma “mercadoria” desejada tanto por homens como por mulheres. O corpo de Nicole Kidman é invejado por muitas mulheres e é grande fonte de sucesso para a mesma³⁸ e os homens a consideram um modelo de beleza feminina, mas que no filme é um desejo reprimido, já que todas as cenas de sexo prometidas entre Kidman e Cruise não foram exibidas ao público.

Pode-se continuar a análise com a seqüência de apresentação do casal “protagonista”: Bill e Alice. No início do filme existe uma breve introdução ao tipo de relação existente entre os dois. O casal prepara-se para o baile de Natal na casa dos Ziegler e o primeiro diálogo já se mostra como sendo um diálogo comum entre marido e mulher: o homem não sabe onde encontrar sua carteira e questiona sua esposa que responde prontamente, o que já começa a levantar o fato da presença do dinheiro aparecer nas mais cotidianas das cenas.

A mulher pergunta se seu cabelo está bem arranjado e o marido afirma que sim, conforme trecho retirado do roteiro original do filme:

BILL and ALICE HARFORD, an attractive couple in their thirties, are in evening clothes preparing to leave for a party:

ALICE (looking in mirror): How do I look?

BILL: You look great.

ALICE: My hair okay?

BILL: Perfect.

ALICE: You're not even looking at it.

BILL kisses her neck.

BILL: It's absolutely beautiful.

You always look beautiful

ALICE: Oh, shut up... OK, let's go.

³⁸ Cabe lembrar que a própria atriz afirmou, em recente entrevista que, agora, depois de se estabelecer profissionalmente, poderá ter filhos, fato que evitou para não estragar seu corpo e prejudicar sua carreira.

Chion apresenta uma breve análise desta cena do filme, afirmando que um dos motivos pelo qual o marido se recusa a olhar para a esposa é uma questão de respeito pela sua intimidade, uma vez que a mesma está no banheiro neste momento:

“You’re not even looking at it, says Alice to Bill. She has just asked if her hair looks all right and her husband has replied, it’s great, without looking at it. They are about to go out to a very smart party and she has done her hair in a magnificent cascade of curls.

But, at the point when she asks him, Is my hair Ok? She is just getting up from the toilet seat, where she has been sitting to urinate, wiping herself discreetly afterwards beneath her lifted dress and – it’s true - whether out of indifference or a certain sense of decency, he hasn’t looked at her.” ³⁹

Até então se pode afirmar que nada muito importante foi apresentado ao espectador a respeito da relação entre o homem e a mulher, porém deve-se analisar um pouco mais a fundo a maneira pela qual o casal nos é apresentado. O marido não olha, em nenhum momento, para sua esposa e responde de maneira automática ao questionamento a respeito do cabelo, e fica claro também que ele não escuta o que a mulher está falando, pois a mesma avisa-o que deixou o telefone da babysitter na porta da geladeira dizendo o nome da mesma e poucos segundos depois, ao sair do quarto, a primeira pergunta dele é o nome da babaysitter.

O diálogo a respeito do cabelo da mulher, mencionado acima, reforça a idéia de que estamos diante de um casal comum com diálogos mecânicos e fúteis, mas a idéia de que Alice é um objeto a ser exposto começa a ser explorada com bastante vigor.

A próxima seqüência, a do baile de Natal na casa dos Ziegler, inicia-se mais uma vez com diálogos mecânicos, as mulheres falam a respeito de seus vestidos e os homens a respeito da relação de trabalho que existe entre os dois:

³⁹ CHION, Michel. Ibid. p.7

ZIEGLER (speaking above the noise):

Bill!...Alice!... I'm so glad you could come. It's wonderful to see you both,
AD-LIBS of further greetings while they shake hands and kiss on both cheeks.

ZIEGLER:

And Alice, my dear, forgive the pitiful understatement but you look totally beautiful.

Começa a ficar claro como as relações se desenrolarão e que tipo de relação existe entre os personagens. Há também o início da representação das diferenças existentes em termos de classe social e representadas pelos dois casais apresentados logo de início.

Alice mostra-se extremamente desconfortável com a festa e encontra na bebida uma forma de escapar da realidade, da falta de enquadramento. Até quando dança com o convidado húngaro, ela não parece à vontade. A simultaneidade do encontro de Bill com as modelos e de Alice com o galanteador húngaro deixa claro o tipo de relação nos dois casos, há um ar de prostituição envolvendo as cenas, a idéia de traição e sexo fácil está presente desde a primeira cena.

O próprio modo utilizado para a filmagem reforça este ar de traição e prostituição. As cenas são apresentadas através do uso da montagem paralela, há um procedimento não seqüencial, o que mostra um paralelismo entre as cenas.

O procedimento de filmagem mencionado acima estabelece relações entre as cenas e amplia a idéia de suspense. A cena reproduz o ponto de vista de quem está um pouco fora da realidade, não existe uma seqüência e sim um entrelaçamento de imagens e as cores estabelecem um ar enevoadado, conturbado, sem muita clareza como se reproduzisse as sensações de quem sonha ou a própria imaterialidade de quem está com os estados alterados de percepção por conta do uso de álcool, como é o caso tanto de Bill, quanto de Alice na festa.

Os personagens são apresentados como objetos que podem ser atraídos para uma situação de risco, mas qual risco?

A cena que se segue pode esclarecer a qual risco nos referimos. Há um chamado de Ziegler para que Bill o ajude em uma questão. Há uma moça, a qual não temos certeza nem do nome, com overdose no banheiro com o dono da festa. Nesta cena, o quadro presente na parede do local, o de uma mulher expondo seu corpo nu, rimando visualmente tanto com a moça da cena, deitada no sofá, quanto

com Alice na cena de abertura, deixa clara a relação e o perigo do tipo de relação superficial existente. É apresentada a fragilidade dos laços que prendem as relações que aos poucos desenrolam-se no filme. Por isso o constante clima de relação prostituída, relações sem grandes compromissos e intermediadas, de alguma maneira por interesses. Pode-se voltar para a semelhança do filme com a peça “Der Reigen” na qual o tipo de relação apresentada é a mesma, como já comentado no capítulo inicial.

Na seqüência das cenas, somos apresentados, em seguida, à rotina diária do casal, já discutida no primeiro capítulo. O trabalho do marido e a rotina doméstica da mãe desempregada e que permanece em casa cuidando da filha e dos afazeres domésticos, fatores que servem para um aprofundamento na análise das relações pessoais presentes na obra. As seqüências que seguem não possuem mais o ar de irrealidade descritos anteriormente, como já mencionado há uma preocupação com um estilo de filmagem mais realista, sem o uso de cores fortes ou marcadas.

O contraste entre as cenas iniciais do filme mostra que há uma representação de maneira mais clara da classe social na qual o casal está inserido, mas ao mesmo tempo fica clara a falta de consciência a respeito de sua posição social. Ambos sofrem com a falta de proximidade real com aqueles que são representantes de outro nível social. Há a grande ilusão de que com dinheiro tudo se resolve, ou seja, com dinheiro pode-se resolver outras questões como inclusive as de relacionamento familiar ou amoroso.

Há, como já comentando, uma falsa aparência e pontos de vista conflitantes apresentados no filme. Temos dois pontos de vista principais: o foco narrativo centrado nas personagens e o foco narrativo implícito nas rimas visuais e demais técnicas já mencionadas aqui, que pressupõe um espectador capaz de ver “além da personagem”. O filme questiona, o tempo todo, a existência de tal espectador, não de maneira individual e sim coletiva. Questiona se é generalizável se o cinema, como expressão cultural, através de seus procedimentos, consegue entrar em sintonia com o espectador.

Neste sentido, uma das questões que o filme levanta é a existência de um espectador capaz de realizar tal tarefa: num mundo saturado de imagens, ainda é possível contar com um espectador inteligente?

Logo no início do filme, como já apontado, vemos uma mulher linda, um casal de classe média alta com um grande apartamento repleto de obras de arte e temos

a falsa impressão de que eles são abastados e muito bem posicionados socialmente, que de fato o são, porém ao vermos a diferença com o outro casal na festa de Natal em uma mansão, nota-se que a realidade de Bill e Alice é mais próxima daquela apresentada pela cena do trabalho cotidiano de ambos. Eles devem trabalhar para manter o status, a mulher fica com os afazeres domésticos, pois eles não podem contratar empregados, a realidade é muito diferente daquilo que o próprio casal percebe, as aparências são quebradas gerando diferentes focos narrativos: Bill e o narrador implícito.

Bill é um narrador que não é capaz de fazer as relações que o próprio estilo de filmagem propõe ao espectador. Bill está com seus “olhos bem fechados” para as formas de relações que são estabelecidas durante todo o filme e também para a sua própria condição social. Até aqui foram apresentadas duas grandes seqüências que são relacionadas entre si, porém, Bill não se mostra consciente de sua situação. Na primeira cena, a do baile de Natal ele não percebe que sua situação de empregado até o impede de aproveitar a festa como um convidado qualquer, a sua proximidade com Nick, o pianista, é deixada clara no momento em que ambos são solicitados a servirem ao dono da festa. Sua esposa está insatisfeita com sua situação e se mostra incomodada com sua estadia na festa, mas, por comodidade, faz uso do álcool para continuar sua “atuação”. Neste ponto a própria categoria de protagonista, característica do século XIX, já é apresentada como inexistente já que não pode ser considerada confiável, uma vez que não existe mais a possibilidade de agência.

Existem vozes em conflito, um dialogismo⁴⁰, há a presença de duas vozes, a do personagem e a do narrador implícito, que de fato sinaliza um conflito de classe. Os personagens querem e buscam uma falsa proximidade de classes superiores, porém devem trabalhar para subsistir, contratam babysitters, pois não possuem empregados fixos, a esposa está desempregada, uma série de fatores que levam o espectador a entender que os indicadores de status social mais distanciam que aproximam o casal principal daquele representado pelo casal Ziegler. Há uma representação dentro do filme de uma falsa realidade, o casal é muito bonito, em um apartamento maravilhoso, porém, como vimos, há uma falsa beleza, causada, como visto, pelo rebaixamento claro em relação a Ziegler.

⁴⁰ Termo apresentado por Bakhtin

Parece estranho querer enquadrar os dois casais – Ziegler e Bill e Alice - como sendo representantes de classes sociais distintas, uma vez que a aparente semelhança entre os dois está posta em alguns momentos do filme. O casal Cruise/Kidman representaria a parte da burguesia com aspirações a pertencer a elite, mas são dependentes de um salário, fazem parte da indústria de “serviços”. A invisibilidade total do trabalho está na figura de Ziegler e essa “falta”, esse “mistério” está na raiz das fantasias de Bill, figuradas sobre arranjos secretos, incompreensíveis na cena do baile de máscaras.

O uso de drogas e a presença constante da idéia de sonho, reforçada pela novela⁴¹ no qual o filme foi baseado, também podem ser explicados, ou melhor, justificados pelo sentimento penoso de insatisfação. O trabalho deixou de ser “fonte produtora de mercadoria” e sim “consumo de energia humana”, por isso tão penoso e alienante como comentado acima na citação de Roberto Schwarz. Há a necessidade de escapar de tal rotina e de procurar a satisfação em outras fontes e talvez por isso o “desejo” secreto da esposa revelado para causar ciúmes em seu marido tenha tamanha importância, tanto no filme de 1999 quanto na novela de 1926.

O trabalho representado no filme demonstra “a equivalência penosa de quaisquer esforços que tragam dinheiro.”⁴² A lentidão das cenas que mostram o casal no seu dia-a-dia de trabalho e o sentimento de “tédio” causado pelas mesmas podem ser justificados por tal fato e explicitam o mesmo. As cenas não são filmadas de maneira seqüencial, há, novamente, uma preocupação em mostrar o paralelismo entre as seqüências e, como na maioria das cenas diurnas, prevalecem as características mais naturalistas, gerando um ar de maior realidade, há uma maior preocupação com a proximidade com o real.

O contraste entre a enorme beleza do filme e a monotomia da vida dos personagens deixa claro que as imagens e atores são possuidores de grande beleza, uma beleza apresentada como consumo, pois todas as imagens se prestam ao deleite do espectador. De fato, temos uma beleza “pornográfica” a qual o filme explora, como se pode perceber com a apresentação da própria atriz, mas não celebra e faz a junção de beleza com o tédio. O filme pretende deixar claro logo no seu início que a beleza dos dois atores e dos cenários é feita para revelar e

⁴¹ Schnitzler, Arthur. *Um breve romance de sonho*.

⁴² SCHWARZ, Roberto. **O Pai de Família e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

esconder ao mesmo tempo: revela ao deixar claro a diferença entre os dois casais e esconde o tédio da realidade de Bill e Alice.

A imagem dos filmes de Kubrick são de extrema beleza, característica dos cineastas pós-modernos, e a qual Jameson chama de “prostituída,” pois “a própria qualidade da imagem em si emite um significado que secretamente supera o teor imediato ou aparente do seu conteúdo”⁴³, podendo-se dizer que seria esta a característica de Kubrick que se repete em vários de seus filmes. Como não se deliciar com as imagens lindas de “Barry Lyndon” (1975), mesmo no campo de batalha, ou com as tomadas aéreas do início de “O Iluminado” (1987)?

Em seu último filme tal questão da beleza se torna crucial, uma vez que, como já mencionado, reforça a idéia de ilusão e sonho, cruciais para a compreensão da obra e portanto é de grande valia ligarmos tal questão da beleza com a idéia da prostituição no filme.

Para que se possa aprofundar a análise das seqüências apresentadas se faz necessária a citação da obra de Fredric Jameson⁴⁴ na qual se chama atenção para a questão de beleza e tédio na obra de Kubrick:

“Beleza e tédio: essa é então a sensação imediata da monótona e insuportável seqüência que abre “O Iluminado” e da bela tomada aérea da trilha através da sublime e estonteante paisagem natural de cartão postal de uma América “íntacta”, tanto quanto do magnífico hotel, cujo esplendor tradicional da virada do século é minado pela mais vulgar concepção de “luxo” nutrida pela sociedade de consumo (...)”

A beleza e o tédio estão presentes nos personagens de “De Olhos Bem Fechados” de uma maneira semelhante ao que acontece em “O Iluminado”. Os personagens do filme são de uma beleza marcante, assim como os cenários; são apartamentos e festas dotados de um luxo tal qual ao do hotel no meio das montanhas.

⁴³ Jameson, Frederic. *Marcas do Visível* p. 88

⁴⁴ JAMESON, Fredric. **As marcas do visível**. São Paulo: Edições Graal, 1995

Para Jameson, os personagens de “O iluminado” são pessoas superficiais, padronizadas e sem interesse e pode-se perceber pelas cenas apresentadas até então que o mesmo acontece com o filme que é o objeto de análise desta dissertação. Tem-se, como já comentado no capítulo de abertura, diálogos mecânicos, que reforçam a idéia de tédio presentes nas relações pessoais e de trabalho.

A força da imagem e sua beleza servem como fator determinante no filme, desde a escolha dos atores, grandes representantes do que seria a imagem perfeita nos moldes de Hollywood, até a escolha dos cenários, que são belos, porém superficiais, como os atores. Bill e Alice são parte do cenário, fator que remete a questão da falta de possibilidade do indivíduo ser representado como o grande herói dentro do modelo narrativo escolhido por Kubrick. Os personagens são levados, guiados por forças maiores que serão discutida adiante neste trabalho, são indivíduos rebaixados à categoria de objetos e controlados por forças representadas no filme, mas de difícil compreensão. Por isso a grande dificuldade de separar o real e o imaginário dentro do enredo e por isso há uma inadequação daquilo que é representado e esperado por parte da crítica especializada. Aparentemente, Bill e Alice podem ser vistos como indivíduos capazes de decidir a respeito de seus destinos, o dinheiro poderá dar a eles aquilo que eles esperam, a maior das ilusões representadas no filme.

Para explicar um pouco melhor o papel do dinheiro nos modos de sociabilidade, podemos lembrar Marx, citado por Lukács que afirma que o dinheiro é o poder alienado da humanidade, ou seja aquilo que eu não consigo com as minhas forças essenciais individuais, como homem, eu posso conseguir com o dinheiro.

O dinheiro pode transformar tais forças essenciais em algo que elas não são, ou seja pode-se transformar tais forças em seus contrários, portanto não são mais características do indivíduo.

A definição de reificação para Lukács se encontra no primeiro capítulo de *História e Consciência de Classe*, e, de forma resumida, podemos dizer que é o fato de todas as formas de sociabilidade estarem coisificadas, estarem, como já mencionado, transformadas pela presença do dinheiro.

Para que fique claro o conceito de reificação deve-se citar, também, a obra de Theodor Adorno e discutir-se de que maneira tal conceito se encontra presente no filme.

Adorno afirma que desde o começo da idade moderna todo indivíduo vem se tornando cada vez mais dominado pela noção de mercadoria e com a revolução industrial tal domínio se torna mais presente. Dentro do contexto do capitalismo, essa opressão se articula com o princípio da reificação, reduzindo o alcance da condição propriamente humana⁴⁵. Para Adorno há uma violência recorrente e uma constante desumanização dentro do capitalismo industrial.

Se retomarmos a questão da atriz sendo apresentada como mercadoria podemos entender de que maneira, já desde o início, tal conceito está presente no filme, e todas as relações entre os personagens se darão desta forma. A relação entre Bill e a prostituta, a relação com os pacientes e a relação com a filha que aprende com a mãe a realizar cálculos matemáticos com o objetivo de descobrir a diferença entre a quantidade de dinheiro de duas pessoas. A relação apresentada matematicamente é a de subtração: deve-se subtrair valores para descobrir quem possui mais dinheiro.

Nesta aula de matemática dada pela mãe pode-se perceber a relação que a mesma tem com dinheiro e pessoas. Na explicação da mãe as pessoas são, na verdade, quantidade de dinheiro e não relações pessoais, é uma reprodução da lógica na qual a mãe vive e está passando para a filha. A relação entre as pessoas durante a explicação da atividade é a mesma que é reproduzida diariamente nas relações de trabalho e pessoais dos pais da criança.

Todos os aspectos aqui mencionados servem como exemplo de grande ilusão representada no filme de que os indivíduos controlam suas vidas, como se tivessem o destino em suas mãos. As cenas ditas de “normalidade” familiar revelam tal ilusão: a mãe está feliz com sua filha, quando de fato o marido só consegue lembrar-se da possível traição de sua esposa e a mãe cuida da filha com todo o carinho, mas precisa, logo depois de seu longo dia, fazer uso de drogas para continuar sua rotina.

A cena na qual Alice tira do armário do banheiro a caixa com entorpecentes revela muito a respeito da ilusão frustrada da mulher de família burguesa bem sucedida. Sua pausa para se olhar no espelho é reveladora, existe um incômodo claro, porém velado. Por conta da própria posição social que Alice se encontra no filme, ela é quem sente as falhas das formas de ilusão vividas pelo casal em um maior grau. Até pelo fato de ser mulher em uma sociedade burguesa que tende a

⁴⁵ ADORNO, Theodor. **Lírica e sociedade**. São Paulo: Cultural, 1983

ser machista no que tange a divisão social do trabalho, ela acaba sendo aquela que pode perceber tais relações de maneira mais intensa e talvez por isso, durante todo o filme existe uma intenção clara em aproximar a posição de Alice com posição das prostitutas, como mencionado na análise das cenas anteriores.

Alice vive um “bovarismo” constante, acredita ser algo que não é e nos momentos que percebe tal relação procura por drogas ou até mesmo pela sua própria imagem, como vimos é constante a busca por espelhos, podemos presenciar dois momentos nos quais Alice olha para si mesma no espelho como que deixando claro ao espectador que aquilo que está sendo apresentado é uma falsa imagem da vida de cada um dos personagens.

Pode-se retomar ao ponto no qual afirmou-se a existência de uma certa “força controladora”, motivando os personagens do filme e que auxiliam no rebaixamento dos indivíduos à categoria de objetos, uma vez que a capacidade de agência não é mais possível. Para tanto, a análise das cenas se faz necessária.

Em todo o filme existe uma ligação forte entre pessoas e imagens e a cena do espelho citada acima também pode se encaixar nesta análise, uma vez que estamos diante do espelho, ou seja da representação do indivíduo por imagem. Já foi citada, também, a cena do banheiro durante a festa na casa de Ziegler, na qual a rima visual entre a prostituta com overdose e o quadro na parede serve de referência no que tange a aproximação entre um personagem e uma imagem fria, estática, sem vida.

Uma cena que também deve ser considerada, mais uma vez, para que se possa aprofundar no assunto é a cena da loja de fantasias, a qual é visitada pelo médico antes de se encaminhar para a festa-orgia na qual seu amigo Nick tocará.

Nesta cena existe uma forte ligação entre prostituição, personagens e imagens. Ao entrar na loja pode-se perceber uma grande semelhança na decoração da mesma com aquela que se podia perceber na festa de Natal da cena anterior. A decoração da festa de Ziegler contava com uma cascata de luzes, tal como a que está na loja de fantasias. Os bonecos que servem de modelos lembram muito as modelos presentes nas duas grandes festas do filme: a de Natal e a orgia na mansão, podemos ver semelhanças nos trajes e principalmente na forma do corpo e nas expressões que são mecanizadas, dando um ar de inexpressividade para as modelos que acabam se movimentando como bonecos animados.

Os modelos da loja de fantasias, cena analisada na primeira parte do trabalho, são tão inexpressivos quanto as modelos na festa de Natal ou no baile-orgia, são tão esguias quanto Kidman no começo do filme e também são expostas como manequins de plástico.

Há também semelhanças no que tange ao movimento de câmera nas duas cenas: a da festa de Natal e a loja de fantasias. A profundidade de campo permite ao espectador uma visão ampla e enquadrada de vários objetos na cena, o que permite encontrar objetos que se repetem em alguns momentos do filme, e o fato de em vários momentos os personagens serem filmados como se estivessem em um corredor, fato que se repete em muitos filmes de Kubrick.

O fato de alguns objetos se repetirem em algumas cenas também nos possibilita o estabelecimento de relações entre as cenas: a filha do casal é vista pela primeira vez no filme vestida de fada e na cena final aparece segurando a boneca Barbie fada, mais uma ligação entre personagem e objeto. A mãe, na cena final é filmada ao lado de uma pilha de tigres de pelúcia, iguais ao que é filmado na cama da prostituta que leva Bill para seu quarto, a relação entre os objetos acaba por representar as relações entre as pessoas.

A composição das cenas permite que se tenha uma idéia mais ampla das mesmas e permite ao espectador realizar conexões entre as cenas para que não se tenha uma reação de apenas se estar diante de um quadro estático, sem relações ou movimento e por tal técnica que se torna possível a comparação entre as cenas do filme.

Existe, durante todo o filme a relação entre mulheres e prostituição. Até mesmo Alice revela ao marido que no sonho que tivera ela é uma das prostitutas de uma grande orgia. As rimas visuais remetem a relações que ultrapassam a visão dos personagens, pode-se afirmar que o ponto de vista dos personagens é míope.

Na seqüência analisada, a da loja de fantasias, o médico faz uso de sua “categoria” profissional para conseguir o que quer, mas é por pouco tempo que se vê socialmente em destaque, pois mais adiante perceberemos que o fato de ter alugado o traje pode colocá-lo em uma situação de risco. Seria a representação da ilusão que a classe média ainda procura alimentar, um sonho, algo irreal que é até “invejado” pelas demais classes, um sentimento irreal, mas que no filme está fortemente representado na tentativa de se enquadrar em tal “falsa realidade” pelo personagem de Tom Cruise.

A cena do baile de máscaras, a ser analisada mais adiante, é sua tentativa mais ousada e que se mostra extremamente frustrada: está clara a sua total falta de “enquadramento”, deixada clara pela frase de uma das prostitutas da festa: *“you don’t belong here”*

Voltando a comentar a respeito das prostitutas presentes no filme, podemos até ampliar e procurar entender melhor o porquê das mesmas serem tão interessantes e estarem presentes em momentos cruciais como o do baile de máscaras. No filme, Kubrick acrescentou tais personagens e tal fato é relevante, pois tais personagens talvez não fossem tão significativos na época que Schnitzler escreveu sua novela.

Cabe tentarmos entender porque a prostituição é marcada como sendo o maior exemplo de relacionamento do filme. Uma prostituta não deve desenvolver vínculos afetivos ou emocionais com seus clientes e sim com o dinheiro que pode vir a receber dos mesmos, existe uma relação superficial, mas em “De olhos bem fechados” este tipo de relação encontra-se espelhada em todas as demais. Ao realizar seu trabalho de médico, Bill não se mostra envolvido com os pacientes, há uma superficialidade que se assemelha à da prostituta, tudo que ele faz para seus clientes parece ser para garantir seu salário, e quanto mais rico for o cliente melhor, ele pode até mesmo atender em casa para garantir um convite para a festa de Natal. Todas as relações estão envolvidas pelo dinheiro durante todo o filme, tudo parece acontecer para a manutenção das aparências e do status, ao ensinar Matemática para a pequena filha, Alice já passa os conceitos mais importantes para se entender quem tem mais dinheiro e como realizar os cálculos necessários para descobrir tão valiosa informação.

Para exemplificar um pouco mais o quanto o dinheiro está sempre permeando as relações constantes no filme, podemos citar os vários momentos em que algum acordo envolvendo dinheiro acontece nas relações entre Bill e os demais. Podemos citar desde o início, os que acontecem com os taxistas, com o dono da loja de fantasias, com a prostituta, demonstrando as relações abstratas existentes entre os mesmos, uma vez que tais relações se baseiam na presença do dinheiro, é ele que nivela as pessoas, tornando-as de certa forma iguais e capazes de se relacionar, ou seja, é o dinheiro que estabelece as regras para que as relações possam acontecer. Sendo o

dinheiro algo abstrato podemos concluir que as relações estabelecidas pelo mesmo também o serão.

Há uma dicotomia a ser explorada, os personagens vivem em uma grande ilusão representada pela falsa beleza, pela crença de que o dinheiro é capaz de lhes devolver a capacidade de agência, de controlar seus destinos, porém durante todo o filme esta ilusão é apontada e a verdade se apresenta. Quando os personagens são nivelados pelo dinheiro que possuem e pela classe social que pertencem, os mesmos são nivelados como « coisas » ou objetos e portanto a reificação é apresentada como sendo a verdade que permeia as relações dos personagens do filme.

Alice e Bill podem ser realmente vistos como “character masks”⁴⁶, personagens já tão isentos de suas características individuais que só podem estabelecer entre eles envolvimento superficiais e fortemente marcados pela presença do dinheiro, relações claras de compra e venda nas quais pessoas são transformadas em mercadoria, portanto as ligações pessoais também se apresentam de forma a respeitar as regras consumidor - mercadoria. Talvez seja este o ponto que defina a existência de um aspecto “global” no filme, com o avanço do capital a questão do indivíduo vai sendo substituída pela penetração do dinheiro em todas as relações, tanto comerciais como pessoais. No momento histórico representado no filme, as contradições causadas por tal movimento do capital estão realmente mais aparentes, podemos claramente perceber a representação do capitalismo já avançado no qual as relações já nem podem ser nomeadas ou sequer representadas, nem mesmo o modo de produção podem ser agora explicitados. O evento do baile de máscaras deixa claro tal fato, mas podemos nos aprofundar ainda mais.

Interessante seria concentrar nossa análise nas diversas relações estabelecidas entre os personagens e também naquelas que o próprio diretor acabou por criar entre espectadores e personagens. Podemos começar por definir o dinheiro como sendo o fio condutor de todas as relações que com “sua propriedade de medir qualidades humanas numa escala quantitativa, tornando-as intercambiáveis e mercáveis”⁴⁷ acaba por ditar as regras sociais em todos os níveis durante o filme.

⁴⁶ Termo de Marx utilizado por Adorno.

⁴⁷ Schwarz, Roberto in “*O pai de família e outros escritos*” p.169

Voltando para a presença das prostitutas no filme, notamos que as mesmas estão dentro de um núcleo composto por aqueles que trabalham para realizar seus desejos e são muitas vezes impedidos por algum acontecimento, o que mais uma vez aproxima Bill e sua família de tal grupo. Nick, o pianista, tem de fazer de tudo para sustentar a família que está em Seattle, viaja em busca de trabalho e acaba envolvendo-se com pessoas que parecem ser responsáveis por sua morte, como deixa escapar Ziegler ao se referir ao personagem usando termos no passado. A prostituta tem a doença como grande obstáculo e sua amiga se vê na obrigação de contar a verdade ao médico-cliente.

Ao falarmos de prostituição é interessante como tal questão mostra-se também relacionada com as relações de trabalho que nos são apresentadas no filme, ao sermos expostos ao mundo “real” de Bill e Alice com as cenas que se seguem às do baile de Natal, logo no início do filme, vemos o médico em seu consultório, como já foi mencionado anteriormente, com a fria relação com seus pacientes, fazendo uso de frases prontas e de forma mecânica, vemos Alice, desempregada, claramente entediada com suas tarefas domésticas e com os cuidados com sua filha. O trabalho parece ser uma prisão e o momento que os coloca mais longe do grupo que almejam alcançar, pois os Ziegler, aqueles que como já afirmamos, representam o grupo tão admirado pelo casal protagonista, estão cercados de empregados que estão sempre os rodeando e auxiliando nos momentos que aparecem no filme e têm tempo para aulas de tênis, mais uma vez podemos notar que o médico e a moça da galeria de artes estão distantes de seus sonhos.

As prostitutas estão muito presentes durante todo o filme e deve-se perceber que tal presença é de fato uma discussão a respeito do caráter generalizado da prostituição. A prostituta revela a lógica do sistema que nivela pessoas e objetos e estabelece o dinheiro como forma de sociabilidade.

O sociólogo Georg Simmel ainda afirma que o dinheiro é completamente desconectado de pessoas e é incapaz de estabelecer qualquer tipo de vínculo nas relações, quando alguém paga por qualquer tipo de serviço está estabelecendo um tipo de contrato que tem seu fim pré determinado:

“Only transactions for money have that character of a purely momentary relationship which leaves no traces, as is the case

with prostitution. With the giving of money, one completely withdraws from the relationship; one has settled matters more completely than giving an object, which, by its contents, its selection, and its use maintains a wisp of the personality of the giver. Only money is an appropriate equivalent to the momentary peaking and the equally momentary satisfaction of the desire served by prostitutes, for money establishes no ties, it is always at hand, and it is always welcomed.

Money is never an adequate means in a relationship between persons that depends on duration and integrity – like love, even when it is only of short duration. Money serves most matter-of-factly and completely for venal pleasure which rejects any continuation of the relationship beyond sensual satisfaction: money is completely detached from the person and puts an end to any further ramifications. When one pays money one is completely quits, just as one is through with the prostitute after satisfaction is attained.”⁴⁸

Cabe agora realizarmos um breve resumo do que foi analisado até agora para que possamos partir, no próximo capítulo, para a análise de duas cenas de extrema importância para a análise da obra : a cena da orgia e a cena final na loja de brinquedos, cenas que são exclusivas do filme, não presentes no livro que serve de base para o mesmo. Interessante seria começar pela própria justificativa da escolha de tais cenas, para tanto importante seria responder a seguinte questão: como o filme se desenrola para chegar até aqui ?

Como mencionado, temos a representação de formas de sociabilidade e não personagens, com seu olhos bem fechados para sua condição social. Podemos afirmar que o casal protagonista está envolto em uma atmosfera de sonho, de ilusão representada, como já afirmado, pelo próprio desenrolar do filme e pela forma escolhida de filmagem.

Um casal representante de uma classe social que está mais próxima daquilo que os personagens secundários representam do que daquilo que almejam ser, gerando uma total instabilidade emocional que acaba sendo compensada pela

⁴⁸ SIMMEL, Georg. Ibid. p.121

utilização de drogas, melhor é se manter distante da realidade, porém aqui já pode-se perceber que a cena final na loja de brinquedos serve também como fuga e o sexo substituirá as drogas.

O médico, Bill, passa o tempo todo provando para si mesmo que consegue realizar suas vontades com o uso do status do fato de ser médico e dinheiro e na cena da orgia nota-se que, mais uma vez, haverá frustração.

Nas próximas cenas a serem analisadas poder-se-a perceber de maneira clara como o filme pode ser analisado como sendo uma obra que discute a questão do desenvolvimento do capitalismo na sociedade atual.

Desde sua obra de base já se pode notar um desconforto com o fato da falta de agência, resultado de um desenvolvimento do modelo capitalista tal qual o conhecemos hoje, afetar todas as formas de relações pessoais: casamento, família, modos de produção. O filme tende a mostrar tal movimento em um grau de intensidade infinitamente maior e as cenas a serem analisadas adiante poderão deixar claro o ponto que a crítica deixou de lado em suas obras de análise do filme de Kubrick.

CAPÍTULO 3

AS FIGURAÇÕES DO ENGANO

Neste capítulo já é possível partimos da análise de seqüências essenciais para que sejam apresentadas linhas possíveis de interpretação do filme, para tanto o ponto de partida escolhido é a cena da orgia na mansão.

Para iniciarmos a análise desta cena podemos voltar para o início da “jornada” de Bill, até chegarmos na festa privada na qual seu amigo Nick tocaria com seus olhos vendados. Ao saber da festa, Bill pressiona seu amigo para que o mesmo lhe passe a senha, neste momento já podemos perceber algo importante a respeito do evento.

A senha é Fidelio, título da única ópera escrita por Beethoven, baseada no texto alemão de Joseph Ferdinand Sonnleithner (1766-1835), que conta a estória de Leonor (Leonore, no original) que tenta salvar o marido Florestán, preso pelo seu adversário político, Pizarro. A esposa consegue infiltrar-se na prisão disfarçada de Fidélio, ou seja, fazendo-se passar por um servo de Pizarro.

Temos a estória de uma heroína que faz de tudo para salvar seu “amor”, um enredo que já nos antecipa um pouco do que iria acontecer na festa na mansão. Nossa imaginação já começa a ser moldada por vários fatores que nos encaminharão durante a seqüência.

Durante toda a festa estamos cercados de elementos ou pequenos enredos de natureza operística. Há um clima de suspense, de drama, típicos de uma ópera do século XIX. Tais elementos transformam a cena no episódio de grande sonho de todo o filme.

A cena pode ser classificada como a que apresenta a condensação de todos os procedimentos formais anteriores, ela condensa os motivos e formas até então discutidos e por isso merece ser analisada isoladamente.

A cena tem seu início com Bill no táxi, ponto que, mais uma vez, mostra seu rebaixamento social perante os demais presentes na mansão. Todos os demais convidados chegam em carros de luxo, enquanto Bill faz uso de um táxi, meio de locomoção muito comum em Nova York, até para os mais humildes. Suas vestes foram alugadas, na cena já analisada, em uma loja de fantasias momento em que teve de “usar de sua Influência” para conseguir a vestimenta.

Enquanto ainda está no táxi, a caminho da mansão, ele tem uma “visão” a respeito de sua esposa com o oficial da Marinha, pelo qual ela se sentiu atraída. Temos o sonho mais direto e mais longo de Bill, sempre em preto e branco. Desta vez, sua esposa está nua e o ato sexual entre os dois está mais claro. Pode-se notar que durante todo o filme, só neste momento e durante a orgia na mansão é que as relações sexuais se realizarão de fato, parece que a repressão se dá de maneira mais intensa, pois Bill é apresentado de maneira clara como um observador e a partir deste momento o foco narrativo representado por Bill ficará intensamente guiado até se misturar com o olhar da câmera que parece guiá-lo por toda a orgia e a imaginação ganha força, tanto por parte de Bill quanto do espectador.

Nos dois momentos descritos até aqui ficam claros dois aspectos que mostram a ilusão na qual Bill parece acreditar: ele acredita que o status de médico e seu dinheiro podem lhe dar o poder de agência, ou seja, podem lhe dar a permissão para entrar na festa reservada na qual, assim como na festa de Natal do início do filme, ele só conhece um dos contratados pelos organizadores do evento. No táxi a negociação envolve uma grande quantidade de dinheiro, mas também demonstra a proximidade e a dependência de Bill em relação aos que fornecem serviços como ele. O taxista aceita esperar por ele, mas não demonstra muita confiança no passageiro, parece ser uma relação de falsa cooperação, apenas mediada pelo dinheiro, até mesmo o taxista não parece acreditar muito na posição social que o médico insiste em transparecer.

Como já mencionado a imaginação de Bill a respeito do que seria o evento do qual ele está prestes a participar se intensifica. O local da festa é distante, como espectadores podemos perceber que o local é, aparentemente, fora da cidade, pois o táxi tem de se dirigir ao local através de uma estrada. Para Bill o local é completamente desconhecido, sua expressão é de surpresa ao se aproximar da mansão que mais se parece com um castelo. O nome da mansão, Somerton, nos indica o grau de estranhamento daquela casa, parece mesmo uma regressão e um afastamento da realidade, até mesmo americana, pois ao realizarmos pesquisa para entender melhor a escolha do nome, encontramos dois pontos importantes: o nome se refere a uma comunidade fechada no norte da Inglaterra, um condomínio no qual apenas pessoas de muito dinheiro podem viver, e a um condomínio,

também fechado na Filadélfia. Nos dois lugares as fotos disponibilizadas na internet chamam atenção pelo alto nível das moradias.

A casa de Ziegler já se mostra muito superior a de Bill e Alice, mas a mansão na qual a orgia se realiza é algo de um nível ainda maior e que deixa clara a diferença social estabelecida. Naquele momento estamos diante do sonho de Bill materializado através dos carros e da mansão. O médico está diante do status que mais deseja possuir.

Ao entrar na festa, Bill é o tempo todo levado por empregados até chegar na sala central, a qual parece se desenrolar um ritual de iniciação das mulheres lá presentes. Elas aparecem como sendo apresentadas aos que lá se encontram como convidados, a forma de filmagem que entrelaça os corpos expostos e os olhares mascarados, através do uso da técnica fade in e fade out, deixa claro que o voyeurismo já mencionado no capítulo anterior alcança seu grau máximo nesta cena.

Não podemos afirmar que todos os convidados são homens, pois todos estão com máscaras e longas capas pretas, mas de fato pode-se perceber que, como já fora afirmado, os espectadores deste primeiro "ritual" são donos do olhar e que as mulheres estão sendo apresentadas e expostas como objetos. A semelhança estética entre quase todas as mulheres apresentadas no filme é fato interessante: todas são possuidoras de um corpo esguio, são muito magras e pálidas, assim como os modelos na loja de fantasias, parece que as pessoas se assemelham aos bonecos e não ao contrário.

O ambiente todo da festa, neste seu início, é dotado de grande artificialidade, as modelos se movimentam com gestos duros e mecânicos, a música é modificada por um sintetizador, as máscaras e fantasias parecem deixar as pessoas parecidas com personagens de uma grande encenação, todo o evento parece ser um grande cenário, a começar pela própria casa que lembra um grande castelo de séculos anteriores. Tudo parece ser um sonho, porém com uma aparência notoriamente teatral.

Para o filme esta cena parece ser a grande quebra no enredo e passa a ser um pequeno filme dentro do filme. Como já mencionado parece ser uma grande condensação de elementos e principalmente de motivos, com repetições de rimas visuais e principalmente do uso de repetição de frases.

A semelhança com a cena já aqui analisada da festa de Natal na casa de Ziegler também é enorme: o mesmo uso de cores, a mesma dança de casais com

movimentos frios e mecânicos. Há também o momento no qual Bill é interrompido pois sua companheira é chamada por um dos serviçais da casa, assim como aconteceu com Nick no baile de Natal. Bill mais uma vez é apresentado como mais próximo daqueles que prestam serviços e não dos donos da festa.

A forma de filmagem em corredor também é um recurso utilizado durante todo o filme e nesta cena nos deixa caminhar com os olhos de Bill, como se estivéssemos apenas sendo apresentados ao seu ponto de vista, mas ao mesmo tempo, o movimento da câmera nos permite estabelecer relações com as cenas anteriores.

Bill, desde do início da cena, se mostra deslocado no ambiente e quando é “selecionado” por uma das moças para se encaminhar para dentro da mansão e partir para o segundo estágio da festa, é avisado de que não pertence àquele lugar, como fica claro no diálogo entre ele e uma das moças da festa, retirado do roteiro original, disponível na internet:

THE WOMAN: “You don't belong here. There's still a chance for you to get away.”

BILL is momentarily unnerved by this but he is also completely captivated by the beauty and sensuality of this woman.

BILL: “I'm terribly sorry but I think you've mistaken me for someone else.”

THE WOMAN: “Please don't be foolish about this. You must leave at once.”

BILL: “Who are you?”

THE WOMAN: “It doesn't matter. You must go.”

BILL: “Will you come with me?”

THE WOMAN: “That's impossible.”

BILL: “Impossible?”

THE WOMAN: “Impossible.”

BILL: “Is there someplace else here we could go?”

THE WOMAN: “Absolutely not. Please believe me, if you are discovered it will go hard with you.”

BILL moves closer to her but she steps back.

O próprio diálogo citado acima retirado do roteiro original do filme, demonstra o ar teatral e dramático da cena que reforça o estranhamento do

ambiente, da cena e dos personagens. Em um filme do século XXI, que vinha sendo filmado não como um filme de época, nos deparamos com uma cena com traços do século XIX. Tal estranhamento é gerado pela grande regressão presente na cena, estamos diante de uma grande encenação, inclusive para dar liberdade à imaginação do próprio Bill. Há um certo ar de artificialidade, como já mencionado, mas há também a representação de uma grande ilusão por parte de Bill.

Ele não conhece aquele mundo e nem seus “perigos”, como ficou claro no diálogo entre ele e a mulher integrante da festa e também com o paralelismo entre ele e Nick, ao mesmo tempo que a modelo o avisa do perigo, vemos Nick sendo levado para o que parece ser sua suposta morte. O mundo ali representado é um mundo tão distante do dele que ele não consegue pensar com clareza a respeito, tudo é representado como uma grande cena de teatro, um grande sonho.

Podemos retomar alguns aspectos já mencionados neste trabalho com o intuito de ampliar nossa análise. No evento na casa de Ziegler, Bill e Alice estão claramente deslocados, mas o evento é representado no filme como um certo ar de “normalidade”, podemos ver as pessoas e há uma certa integração com as pessoas da festa, apesar da proximidade clara do casal com os serviçais do evento. Na grande festa da mansão, podemos perceber semelhanças claras entre os cenários e principalmente com o fato de se tratar, também, de um baile, mas as diferenças são mais claras. No evento de Natal, é possível para Bill se envolver com os participantes, que apesar de não serem conhecidos, possuem rostos, identidade. No caso da mansão há uma total impossibilidade de figuração daquele mundo de “poderosos” totalmente desconhecido por Bill.

O evento na mansão, como já afirmado, é a grande representação de um sonho, podemos fazer uma análise da cena usando a teoria de Freud que em “Interpretação dos sonhos” define o processo onírico como sendo composto de dois subprocessos: condensação e deslocamento.

Um sonho não pode dizer algo de maneira objetiva, pois representa a repressão de conteúdos latentes e oferece conteúdos manifestos, que de fato são fruto de um processo de repressão. Portanto, os sonhos escondem conteúdos reprimidos, mas tentam mostrá-los de uma outra forma, portanto ao mesmo tempo que escondem, os sonhos também revelam.

O conceito de figuração aqui utilizado é originalmente retirado da obra de Freud pelo crítico contemporâneo Fredric Jameson, há impossibilidade de se

mostrar o que é real. Há apenas a possibilidade de se mostrar uma visão periférica, uma perspectiva marginal deste mundo de poderosos, uma visão repleta de ilusões e sem consciência a respeito do modo de vida daquela classe social representada pelos participantes da orgia:

“(..) o “pensamento” rumo ao qual a realidade tenta se dirigir não é apenas, ou mesmo não é ainda, consciência de classe: antes, representa justamente os pré-requisitos para a existência da consciência de classe na realidade social, quer dizer, a exigência segundo a qual, para que exista consciência de classe é necessário que as classes sejam, em certo sentido, perceptíveis como tais. Chamaremos a esse requisito básico, agora tomando o termo emprestado a Freud, em vez de Marx, de requisito da figuração; para que esse requisito se cumpra, a realidade social e a vida cotidiana deverão ter se desenvolvido de tal modo que sua estrutura de classe subjacente se torne representável sob formas tangíveis. Pode-se apresentar o mesmo argumento de outra forma, salientando o papel extraordinariamente vital a ser desempenhado pela cultura nesse processo, cultura não só como instrumento de autoconsciência, mas, antes, como um sinal e um sintoma da autoconsciência possível. A relação entre consciência de classe e figuração, em outras palavras, requer algo mais básico que o conhecimento abstrato e implica uma forma de existência mais visceral do que as certezas abstratas economia e da ciência social marxistas: esta última simplesmente continua a nos convencer da presença determinante, por trás da vida cotidiana, da lógica da produção capitalista. Certamente, como nos Althusser, o conceito de açúcar não precisa ter gosto doce. Não obstante, para que a verdadeira consciência de classe seja possível, precisamos começar a perceber a verdade abstrata da classe pelo meio tangível da vida cotidiana, sob formas expressivas e empíricas; e afirmar que a estrutura de classe tornou-se

representável significa que demos um passo além da mera compreensão abstrata e entramos no terreno que engloba a imaginação individual, as histórias que contamos como coletividade, a figuração narrativa – que é o domínio da cultura, e não mais da sociologia abstrata ou da análise econômica. Para se tornarem representáveis – isso é, visíveis, acessíveis à imaginação – as classes precisam ser capazes de se transformar em personagens(...)”⁴⁹

Junto com o deslocamento aqui comentado vem junto o mascaramento, que representa a falta de figuração dentro da cena da mansão. Afinal o que vem sendo escondido? Parece que há uma total falta de consciência por parte de Bill.

O paralelismo apresentado logo após a cena da orgia como a cena na qual a esposa declara ter tido um sonho muito parecido com o ocorrido na mansão deixa claro o ar onírico e também do caráter generalizável do mesmo. Estamos diante da descrição do desejo do casal de pertencer a um determinado grupo que parece não aceitá-los, como se pode notar com a narração do sonho de Alice encontrada no roteiro original:

“I seemed to live through countless days and nights - there was neither time nor space. And the more we made love the more our hunger for each other increased. And just as that earlier feeling of terror and shame went beyond anything I had ever felt, so nothing can be compared with the freedom and happiness and the..._desire_ that I now felt. Then I realized there other couples around us - hundreds of them, and they too were making love. Then I was making love to the other men, and as soon as my longing was satisfied with one, I wanted another. I can't say how many I was with. And yet I didn't for one moment forget you. And all this time, you were buying the most beautiful clothes and jewellery you could find for me.

Then you were being followed by a crowd of people who were shouting threats. Then you were seized by soldiers, and there were also priests among them.

⁴⁹ JAMESON, Fredric, op. cit.

Somebody - a gigantic person, tied your hands. You were still naked. I knew you were going to be crucified but I felt no sympathy for you. I still blamed you for everything that had happened."

O fato de todos estarem mascarados e nem o nome das pessoas ali presentes poderem ser mencionados a Bill, como declara Ziegler na conversa após a orgia, e aqui reproduzida, na qual declara que estava lá presente, já deixa claro que há uma total dificuldade na figuração, o filme representa uma vontade de figurar, porém a única possibilidade é a figuração através de sonho:

"Bill, these were not just _ordinary_ people. I don't think you have any idea how fortunate you are to have got out of that situation as easily as you did. Someday you can thank me for that."

Na cena mencionada na qual Ziegler afirma saber do que aconteceu com Bill nas últimas 24 horas, o mesmo deixa claro que tudo não passa de fruto da imaginação de Bill, o que deixa mais em dúvida a veracidade do ocorrido:

"Bill, tell me, did you never consider the possibility that the whole thing might have been nothing more than a charade?... A charade played out for the benefit of someone who didn't belong - to frighten them and make sure they keep quiet?"

Durante todo o filme pode-se perceber que o que está sendo figurado encontra-se nas margens. A atuação de Tom Cruise já é fator determinante para tal fato, pois com suas limitações técnicas acaba desviando o olhar do próprio espectador para o que está representado como secundário, para as atuações de todos aqueles que estão às margens. Começa-se a perceber as prostitutas, os atendentes de lojas, de hotéis e lanchonetes, nosso olhar é desviado para o mundo do trabalho, uma vez que todos que estão representados como secundários são aqueles que de fato trabalham.

Como Jameson afirma é necessário que se tornem acessíveis, as classes precisam virar personagens e de fato pode-se perceber que existe a dificuldade de figurar um lado do jogo. As classes de pessoas que representam aqueles que trabalham e são representantes do setor de serviços, como Bill e Alice, são personagens, mas ao tentar figurar os que estão na mesma posição de Ziegler,

aqueles que não trabalham e dos quais nem sabemos os nomes, encontra-se uma dificuldade enorme e opta-se pelo uso de uma cena que causa grande grau de estranhamento.

O casal Ziegler representa a parte de personagens do filme que não trabalha, tem tempo para jogar tênis, sabemos ou pelo menos podemos supor de onde vem o dinheiro do casal Alice e Bill, mas quanto ao dinheiro para festas e afins de Ziegler não podemos saber, pois é um dinheiro totalmente desprendido de qualquer valor de produção, “não tem memória, nem cheiro segundo Marx⁵⁰”.

A fantasia, o uso da linguagem figurada, que reforça a idéia de sonho, faz sentido em momento de total financeirização do mercado mundial no qual a dificuldade de figurar é evidente, como famosamento destaca o crítico Jameson em seu ensaio “Cultura e Capital financeiro” e nem podemos definir qual é a fonte financeira para todos aqueles que estão ali naquela festa no meio da madrugada.

Diante de níveis intensos de abstração da vida, cuja face econômica é o total mascaramento da relações financeiras, só através da imaginação tais relações podem ser figuradas. Na cena há uma grande dificuldade de figurar, há uma abstração elevada, que mimetizam todas as relações do filme no ponto de vista econômico, já que estamos diante da total financeirização do sistema:

“Afinal, como projetar a ilusão de que as coisas ainda acontecem, que eventos existem, que ainda há histórias a contar, numa situação em que a especificidade e a irrevogabilidade de destinos individuais e da própria individualidade parece ter evaporado?”⁵¹

Talvez seja por isso que o filme de Kubrick tenha tamanha beleza, porém uma grande falta de ação e de mobilidade de seus personagens, deixando o espectador com a mesma sensação de frustração do personagem de Tom Cruise que não consegue finalizar nenhuma de suas investidas sexuais na noite em que recebe a revelação da também não realizada fantasia sexual de sua esposa, existe uma grande imobilidade e uma impotência que nos é colocada durante o filme em todos os momentos e que parece, por fim, sendo aceita pelos personagens ao

⁵⁰ Schwarz, op. cit.

⁵¹ “Historicismo em O iluminado” em *Marcas do Visível*

voltarem para suas vidas rotineiras, pelo menos até a próxima tentativa de realização de suas fantasias.

Se as relações entre as personagens são basicamente as mesmas que temos com objetos, com mercadorias, podemos nos questionar, e voltar para a questão de qual realidade o filme expõe.

Segundo Zizek⁵², a nossa realidade já é uma fantasia, vivemos relações falsas e superficiais. O autor cita que “para a grande maioria do público, as explosões do WTC (ocorrido em 11/09/01) aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe”.

Para Bill aquela festa na mansão é uma grande fantasia, a representação de um sonho, e agora podemos responder que pode ser a representação do sonho que foi colocado logo no início do trabalho como sendo perseguido pelo personagem, mas não é apenas um sonho que é figurado nesta cena, mas toda uma relação social que só faz sentido ser representado pela fantasia quando estamos diante da total financeirização do mercado mundial, nos impossibilitando de compreender como se desenvolvem as relações.

O filme representa a dificuldade de figuração, mas de fato apresenta uma figuração se faz necessário discutir que elementos são figurados, o que pode ser visualizado no filme.

Para prosseguirmos podemos partir para a análise de mais uma cena : A cena final do filme, a qual o casal Bill e Alice leva sua filha para as compras de Natal.

Na cena temos um diálogo entre o casal que deixa clara a decisão de ambos :

ALICE: Only as sure as I am that the reality of one night, let alone that of a whole lifetime, is not the whole truth.

BILL: And no dream is ever just a dream.

Parece que o casal decide esquecer tudo aquilo que aconteceu e continuar com sua vida, mas algumas rimas visuais, aqui já comentadas, deixam claras as

⁵² *Bem vindo ao deserto do real*, 2002

intenções do narrador implícito. O diálogo acima citado acontece no momento em que o casal se coloca em frente a uma montanha de tigres de pelúcia, brinquedos idênticos ao que está na cama da prostituta Domino na cena em que Bill procura por seus serviços. É mais um comentário irônico do narrador implícito, fazendo variações a respeito daquilo que só o espectador pode ver.

Em vários momentos do filme, nos deparamos com tal ironia, um outro momento a ser comentado é a manchete do jornal, comprado por Bill no momento que está sendo perseguido por um homem desconhecido. Só o espectador pode perceber a frase “lucky to be alive” que aumenta o suspense e deixa clara a alienação do personagem e reforçada pelo fato de o médico entrar em um bistrô, logo após a compra do jornal, no qual a música ambiente é o réquiem de Mozart.

A decisão de Alice de continuar com sua vida, deixa clara a relação estabelecida entre os dois: como já fora afirmado é melhor para ela que continue com sua rotina, mesmo que não tão satisfeita e realizada.

Como já afirmado o filme possui elementos de figuração, mas o que o filme figura é a própria limitação de figurar. Com os cortes e mini enredos apresentados, ficamos diante de um filme que comenta a respeito da própria indústria cinematográfica Hollywoodiana que representa o limite da ideologia, ao mesmo tempo que serve de instrumento para a multiplicação ideológica, ou seja, ao mesmo tempo que pode mostrar uma determinada realidade é obrigado a escondê-la.

A cena da orgia, que foi vítima de muita censura, deixa clara tal relação, só através do uso de grandes recursos cênicos é que se pode comentar ou mostrar algo a respeito da Indústria Cultural.

Os recursos cênicos escondem revelando, estabelecendo-se assim uma relação dialética entre as cenas e reforçando o embate entre os focos narrativos apresentados que só escapam a Bill.

As narrativas aqui apresentadas moldam nossa imaginação e nos permite estabelecer relações e parece que o filme questiona se continuaremos como o casal com nossos olhos bem fechados ou se poderemos passar a ser o tipo de espectador que o filme parece questionar a existência.

CAPÍTULO 4

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme se passa no momento do capital avançado ou “Millennial Capitalism”⁵³, mas podemos seguir uma certa evolução do mesmo durante toda a estória. Ao descrever e mostrar o trabalho dos personagens ou pelo menos suas posições claras dentro da sociedade, o que se apresenta é um momento no qual o trabalho e o local de trabalho serviam como fonte criadora de valor e identidade, o que no desenrolar da estória se mostra como algo deslocado, impossível, aquilo que na economia capitalista não pode mais figurar como ‘real’ e por isso deve ser simulado.

Pode-se afirmar que o que está sendo demonstrado através de tal casal – Bill e Alice – é o movimento do capitalismo do final do século XX, no qual a revolução tecnológica gerou uma “cultura da falsa autenticidade” ou da “autêntica falsidade”, o trabalho passa a ser algo sem sentido, algo irreal uma vez que o modo de produção não está mais nas mãos de quem produz. O trabalho representado no filme demonstra “a equivalência penosa de quaisquer esforços que tragam dinheiro.”⁵⁴ A lentidão das cenas e o sentimento de “boredom” causado pelas mesmas podem ser justificados por tal fato e explicitam o mesmo. Seria a representação em cena do movimento de expansão do capital, fase que acontece principalmente nos séculos XIX e XX, momento no qual os meios de produção já não estão mais nas mãos da classe trabalhadora. Já com o casal Ziegler e o baile de máscaras temos a fase de financeirização no qual “production appears to have been superseded by the market and by speculation”⁵⁵ Não se pode afirmar que o dinheiro de Ziegler vem do mercado financeiro, mas o que se vê representado por tal personagem e o baile de máscara é a ilusão do capitalismo mais avançado na classe média, o capitalismo como mágico, de cassino, afastado das relações de trabalho:

“...capitalism in its messianic, salvific, even magical manifestations, are connected, by cause or correlation or copresence, with other, more mundane features of the contemporary historical moment?”⁵⁶ Seria a representação da ilusão

⁵³ Comaroff, Jean & John in *Millennial Capitalism and the culture of Neoliberalism*

⁵⁴ Schwarz, op. cit.

⁵⁵ Comaroff, Jean & John, op. cit.

⁵⁶ Comaroff, Jean & John, op. cit.

que a classe média ainda procura alimentar, um sonho, algo irreal que é até “invejado” pelas demais classes, um sentimento irreal, mas que no filme está fortemente representado na tentativa de se enquadrar em tal “falsa realidade” pelo personagem de Tom Cruise. A cena do baile de máscaras é sua tentativa mais ousada e que se mostra extremamente frustrada, está claro a sua total falta de “enquadramento”, deixada clara pela frase de uma das prostitutas da festa: *“you don’t belong here”*

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas vol. I e III*. São Paulo : Brasiliense, 2000.

CHARNEY, Leo & Schwartz, Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo : Cosac & Naify. 2004.

CHION, Michel. *Eyes Wide Shut*. Londres : Cromwell Press, 2002.

COCKS, G. DIEDRICK, J. PERUSEK, Glenn. *Stanley Kubrick : Film and the uses of History*. Wisconsin : University of Wisconsin Press, 2006.

DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick : The Complete films*. Köln, 2003.

FALSETTO, Mario. *Stanley Kubrick : A narrative and Stylistic Analysis*. Westport : Praeger Publishers, 2001.

FREUD, Sigmund. *Interpretation of Dreams*. Londres : Penguin Books, 1991.

GAY, Peter. *Freud, uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia as Letras, 1988.

_____. *O século de Schnitzler, a formação da Cultura da Classe média*.
São Paulo: Companhia as Letras, 2002.

JAMESON, F. *Marxism and Form*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.

_____. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis, University of
Minnesota Press, 1990.

_____. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1995.

_____. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London &
New York. Verso, 1991.

_____. *The Cultural Turn*. London & New York, Verso, 1998.

_____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis, Vozes, 2001.

_____. *The Political Unconscious*. London, Routledge, 2002.

MAINAR, Luis M. Garcia. *Narrative and Stylistic Patterns in the films of Satnley
Kubrick*. Nova York : Camden House, 1999

MARCUSE, H. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro : LTC, 1999.

_____. *Cultura e psicanálise*. São Paulo : Paz e Terra, 2001.

NELSON, Thomas Allen. *Inside a film artist's maze*. Indiana : Indiana University Press, 2000.

PHILLIPS, Gene D. *Stanley Kubrick, interviews*. Mississippi : University Press of Mississippi, 2001.

RAPHAEL, Frederic, *Kubrick, de olhos bem abertos*. São Paulo : Geração Editorial, 1999.

RASMUSSEN, Randy. *Stanley Kubrick : seven films analyzed*. Carolina do Norte : McFarland&Company Publishers, 1998.

SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SIMMEL, Georg. *On individuality and Social Forms*. Chicago : University of Chicago Press, 1971.

SPERB, Jason. *Kubrick Facade, faces and voices in the films of Stanley Kubrick*. Oxford : Scarecrow Press, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

_____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

_____. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1981.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

TAYLOR, S. RUCHTI, U. WALKER, Alexander. *Stanley Kubrick, director. A visual analysis*. Nova York : Norton & Company Inc. 1999

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro :Paz e Terra,1984.

_____. *A experiência do Cinema*. Rio de Janeiro : Graal Editora, 1993.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo :Cosac & Naify, 2003.

ZANG, X. "The historicity of Theory: an Interview with Fredric Jameson". In: *New Literary History*, 29-3,1988.

ZIZEK , Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo : Bointempo Editorial, 2002.

FILMOGRAFIA

KUBRICK, S. *Eyes wide Shut*. USA, 1999. Warner Bros.