

**DIÁLOGO SOBRE UM DISCURSO MODERNO: *TRAUMNOVELLE*, DE
ARTHUR SCHNITZLER, PELOS OLHOS BEM ABERTOS DE STANLEY
KUBRICK**

Juliana Nascimento Berlim Amorim
UFRJ

Começo do século XX. Viena, capital da Áustria. Desenrola-se, neste contexto singular, a trajetória de um jovem casal. Ele, Fridolin, é médico no Hospital Geral da cidade e também atende pacientes particulares; ela, Albertine, é dona-de-casa e passa os dias cuidando da pequena filha do casal. Os três constituem o protótipo da família burguesa ideal e desfrutam de uma convivência feliz e harmoniosa. Porém, em uma noite em que rememoravam um baile de máscaras ocorrido na véspera, Fridolin e Albertine iniciam um jogo de provocações mútuas que culminará em uma confissão inesperada da esposa: no verão anterior, ela desejara trair o marido com outro homem, e só não o fizera por falta de oportunidade. Com este incidente, macula-se definitivamente a imagem sacrossanta da família ideal; a relação do casal sofre o primeiro e principal abalo sísmico.

Traumnovelle, de Arthur Schnitzler, é isto: a narração de um processo psicológico abruptamente desencadeado em Fridolin, que o levará à revisão dos aparentemente sólidos valores sobre os quais sua vida se alicerçava. Durante este mergulho dentro de si, o médico desenvolverá, concomitante, uma viagem Viena noite adentro, encontrando uma cidade inesperada, na qual personagens e situações transitam a todo instante entre o sonho e a realidade, a inconsciência e a consciência, o simulacro e a realidade, o dia e a noite, contribuindo, cada uma delas, para que se desencadeie, ao longo da narrativa, o surgimento de mundos sob os mundos constituídos.

BREVE PANORAMA SOBRE A VIENA FIM-DE-SÉCULO

Fridolin, nosso protagonista, é um profissional liberal burguês de Viena, herdeiro de uma ordem social que começa a se estabelecer a partir da segunda metade do século XIX, quando a já decadente aristocracia da cidade, observando a grande importância da participação da burguesia liberal (e, em grande parte, de origem judaica) na sustentação do modelo econômico-social do multinacional Império Austro - Húngaro, é obrigada a se aliar aos burgueses (os mais ricos, naturalmente), fazendo com que desfrutassem de importância sócio-política usufruída até ali apenas por nobres. A década de 1880 representaria o apogeu desta ascensão, com a chegada dos liberais ao poder de Viena, enquanto os anos de 1890 assistiriam à rápida derrocada do governo liberal, através da ação crescente de grupos de linha conservadora e anti-semita. Não obstante os acontecimentos, a passagem da burguesia pelos altos escalões governamentais deixaria marcas profundas na estrutura burocrática do império, além de uma influência perene.¹

Sendo assim, embora não possua indícios de ser rico, culto ou judeu como os burgueses de gerações um pouco anteriores à sua, o jovem médico usufrui a herança por eles deixada: determinismo burguês em questões relevantes da conjuntura social, esteticismo apurado, racionalismo e objetividade típicos do século XIX, moralismo assemelhado ao vitoriano, conquanto se tratasse do ambiente da revolucionária Viena finissecular, que proporcionaria à humanidade o surgimento de nomes como Sigmund Freud, Oskar Kokoschka, Gustav Klimt, Arnold Schoenberg, Hugo von Hoffmannsthal.

¹ Para saber mais a respeito da Viena *fin-de-siècle*, ver SCHORSKE.

FRIDOLIN: METONÍMIA DA BURGUESIA

Comparativamente à figura de Albertine, Fridolin mostra-se como alguém inacreditavelmente ingênuo. Em dado momento, ao pressentir que a esposa omitira-lhe durante meses a revelação da *traição* cometida, ele retruca espantado:

Albertine...Então existe alguma coisa que você nunca me contou?²

O espanto de Fridolin deve-se a sua compreensão do casamento como espaço da impossibilidade do privado. Albertine, por seu turno, não só sabia se autopreservar na relação mas também vasculhar a intimidade do marido, manipulando-lhe o gênio fraco, a fim de satisfazer seus caprichos de obter os segredos mais íntimos dele. Esta sutil habilidade fica clara na passagem abaixo:

uma vez que, nos primeiros anos do casamento, cedendo com demasiada solicitude à enciumada curiosidade de Albertine, Fridolin contara ou – como freqüentemente lhe parecia – confessara a ela muita coisa que seria melhor guardar para si.³(grifos meus)

Fridolin, sempre “solícito” em desvendar-se, ao se dar conta de que não recebia em troca um “sacrifício” semelhante ao seu, sente-se mais do que traído - sente-se um verdadeiro idiota. Constatar-se logrado pela mulher amada o conduziria a um estado de perturbação pessoal nunca antes experimentado.

O desespero de Fridolin é o réquiem para a ilusão racional da burguesia. As certezas que a vida lhe oferecia caem por terra, pois se mostraram fragilmente equilibradas sobre os sustentáculos da *aparência*. Se não se podia acreditar no que se via, no que acreditar? A perplexidade de Fridolin representa, metonimicamente, a angústia do pensamento burguês ocidental ao perceber a existência humana entrelaçada em uma rede ambígua de processos, nos quais tudo é e não é o que apregoa ser. Se o tema da pluralidade dimensional da realidade soa muito antigo, é preciso lembrar que à época de Schnitzler ganhava novo fôlego devido à

² SCHNITZLER, Arthur. Breve romance de sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 16

³ Id, ibidem, p. 15.

publicação e popularização das descobertas do doutor Freud e sua equipe, que abalariam por definitivo as estruturas da lógica cartesiana.

O grande desafio de Fridolin será, portanto, incorporar o conceito de *ambigüidade*. Em seguida à confissão de Albertine, um chamado o obriga a sair de casa para atender um paciente moribundo. Deste momento em diante, uma odisséia imprevista pela noite vienense será iniciada, na qual a fantasmagoria, a ilusão, a dubiedade das situações se contraporão à compreensão racional da realidade. Mais do que os acontecimentos em si, as personagens com as quais o médico se confrontará – Marianne, a filha do homem à morte, o estudante, a prostituta adolescente, Nachtigall (“rouxinol”, em alemão), o dono da loja de fantasias e sua filha, os participantes da orgia ritualística, a jovem mulher que por ele se “sacrifica”, até mesmo os cadáveres - suscitarão em Fridolin a confirmação da constatação recente que fizera, fazendo-o se surpreender, inclusive, como um estranho a si mesmo.

O desejo de Schnitzler é, justamente, partindo da cisão interna sofrida por sua personagem central, evidenciar o deslocamento da anacrônica mentalidade burguesa no contexto da Viena finissecular, cujas idéias redimensionariam o pensamento e comportamento humanos, através das descobertas e experimentos realizados por ousados pioneiros (dentre os quais o próprio Schnitzler se incluía). Sua *Traumnovelle*, “Novela de Sonho”, conforme o próprio nome sugere - ou “Breve Romance de Sonho”, segundo a edição brasileira -, constitui-se de situações que devem ser observadas para muito além de seu aspecto superficial - as grandes ocorrências se dão no plano da ação subjetiva, subvertendo a interpretação realista dos fatos. Nosso autor, médico como Freud, de quem fora contemporâneo e amigo pessoal, acreditava igualmente no poder da psiquê humana e a utilizava em seus escritos como força determinante na renovação do comportamento de suas personagens - que, ao decidirem ceder às pressões internas de seu aparelho psicológico, costumavam causar danos irreversíveis em suas vidas, colocando em xeque, invariavelmente, as convenções sociais. Através da

figura patética de seu quase caricatural Fridolin, ele ria, mais uma vez, da ideologia racionalista de seu tempo, demonstrando-lhe sua fragilidade e desestruturação internas, ao colocar em segundo plano a razão e instaurar o reinado da dúvida, da irracionalidade e da inconsciência em seus escritos.

STANLEY KUBRICK: UMA LEITURA DE OLHOS BEM ABERTOS

Após esta pequena leitura condensada da narrativa de *Traumnovelle*, podemos compreender o porquê do interesse de Stanley Kubrick na versão cinematográfica da novela schnitzleriana. Homem atento às inquietações de seu tempo, por vezes bem à frente dele, percebeu a atualidade dos conflitos humanos levantados pela prosa do autor austríaco. Provavelmente por isso, o argumento do filme mostre-se bastante fiel à obra na qual se baseia. Levantarei apenas alguns detalhes da adaptação realizada por Kubrick, evidenciando que, assim como Schnitzler, ele pretendia criticar os paradoxos da modernidade nas estruturas sociais típicas de seu tempo.

DE OLHOS BEM FECHADOS : NOTAS SOBRE A PRODUÇÃO

Kubrick pretendia rodar a película que hoje conhecemos como “De Olhos bem Fechados” (*Eyes Wide Shut*, no original em inglês) desde algumas décadas antes do início das filmagens, ocorrido na segunda metade dos anos noventa. Portanto, a diferença cronológica de quase um século entre o período em que transcorre a história da novela de Schnitzler em comparação à época de sua adaptação cinematográfica é mero acaso. O acaso, todavia, contribuiu com sua parcela de ironia, pois podemos notar que, mesmo um século depois, as relações humanas continuam a se basear pelo mesmo viés do mascaramento da existência psicológica dos indivíduos em nome da sobrevivência das convenções sociais, muitas vezes sórdidas.

Já quanto à questão espacial, a transposição do espaço da Viena do começo do século XX para a Nova Iorque do fim do mesmo século não foi, por sua vez, de modo algum casual, dadas as semelhanças notáveis entre os dois contextos. Senão, vejamos: Nova Iorque é reconhecidamente uma metrópole de influência mundial, especialmente no setor econômico-financeiro, controlado por uma abastada burguesia neoliberal (a nova face do liberalismo), cujos integrantes são, em grande número, judeus; de igual importância é sua representatividade como exportadora de novas tendências culturais, sendo ainda uma das cinco cidades mais importantes do planeta. Ou seja: Nova Iorque é, em aspectos fundamentais, uma versão atualizada do que fora a Viena de Schnitzler, o que reflete a adequação da escolha da locação e o apurado senso de pesquisa do diretor.

O FILME EM SI

Bill e Alice são os nomes norte-americanos de Fridolin e Albertine. Ele, ainda médico; ela, por sua vez, agora também artista plástica (no momento desempregada), além de permanecer dona-de-casa e babá da ilha, sinalizando a passagem do tempo e o resultado das lutas femininas pela igualdade social. As aparências continuam ocupando lugar de destaque, e a proximidade do Natal, dado novo introduzido pelo roteiro, radicaliza esta percepção – a noite de Natal, apoteose do sentimento de religiosidade cristã, há muito se tornou um mero pretexto para o consumismo exacerbado de bens materiais de toda a ordem e da exaltação de vínculos interpessoais estéreis. Pois será exatamente na cena do baile de Natal, no princípio da projeção, que Bill e Alice deixarão transparecer (a perda de) suas máscaras sociais- esta cena corresponde, no texto de Schnitzler, a um baile de máscaras.

Durante a noite inteira, Bill e Alice ficam sozinhos e flertam com diferentes parceiros, sendo observados um pelo outro e ambos pelo espectador, que os identifica como realmente são – ele, um tolo galante e autoconfiante; ela, uma mulher sagaz cuja consciência feminista

consistente a liberta para demonstrar o enfado que o casamento causa a sua existência. A cena em questão é um brilhante jogo de ambivalência, e a disparidade de sensibilidade que se percebe entre os cônjuges deixa claro à platéia por que Alice é quem introduz a fissura de uma *infidelidade* no casamento de ambos – lembremos da homonímia com a heroína de “Alice no País das Maravilhas”, de Lewis Carroll, justamente aquela que transitava com desenvoltura entre os mundos do real e do imaginário.

A fina ironia com que Kubrick trata, tal qual Schnitzler, das agruras existenciais experimentadas por seu protagonista é genial, e alguns índices espalhados ao longo da narrativa o comprovam. Para ratificar minha tese, alguns exemplos: na cena seguinte a uma seqüência em que quase fora assassinado, Bill lê um jornal onde se lê “Lucky to be alive” (“Sorte de estar vivo”); no momento em que se declara perdidamente apaixonado por uma mulher completamente desconhecida que pretende salvar sua vida, a música de fundo é “Strangers in the Night” (“Estranhos na Noite”); a mulher com quem tem a oportunidade real de poder consumir seu projeto de vingança contra a *traição* de Alice (o mote do filme é idêntico ao do livro) é uma prostituta que o rejeita; a pessoa que demonstra maior interesse sexual em Bill é um recepcionista homossexual.

Mesmo a explicação extremamente detalhada que um amigo oferece ao médico para as incoerências existentes na estranha e bela orgia a que os dois compareceram é tão inacreditavelmente coerente que nem mesmo o crédulo Bill parece estar disposto a crer nela. Soa mais como um sarcasmo de Kubrick com a credulidade racional do americano médio, cujo aspecto ridículo é personificado na figura de seu protagonista. Mas, sem dúvida, o toque de Midas do diretor foi a acertada escolha do então casal Tom Cruise e Nicole Kidman para protagonizar o filme - ambos lindos, famosos, ricos, jovens, bem-sucedidos, estrelas de grande magnitude na constelação hollywoodiana. Por sintetizarem o padrão daqueles a quem nos Estados Unidos da América se costuma atribuir a pecha de “vencedores”, causou grande

desconforto assisti-los em situações ordinárias, constrangedoras, vulgares, vis, tendo atitudes de “gente comum”, recuperando a humanidade perdida pela ação aderente do verniz midiático do estrelato, que transforma pessoas em objetos de pronto consumo das massas.

A cena final do filme, na qual Alice induz Bill à sensata conclusão de que um casamento para ser plenamente vivenciado envolve uma existência sexual entre os cônjuges, é mais do que um pedido de socorro de uma mulher a seu marido para que seja ao menos “consumida”, tal qual os brinquedos e presentes de Natal que a rodeavam são devorados pela febre consumista pré-natalina; é também o apogeu final de Kubrick no desmascaramento da farsa hollywoodiana, o momento no qual oferece à platéia não os astros Tom Cruise e Nicole Kidman, mas seres humanos. Este último escárnio sobre o vício de superficialidade da sociedade atual encerraria a carreira brilhante de Stanley Kubrick (ele morreu no processo de pós-produção do filme). Ao contrário de Bill, que se supunha desperto para a realidade à sua volta, mas vivia “de olhos bem fechados”, mergulhado numa profunda cegueira existencial, Kubrick, por sua vez, assumia para si o lema de Gauguin: fechar os olhos apenas para, finalmente, ser capaz de criar arte.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Inácio. *Cinema - O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* - A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti e Marcelo Macca.

JAKOBSON, Roman. *Decadência do Cinema ? In: Lingüística. Poética. Cinema.* – Roman Jakobson no Brasil. São Paulo, Perspectiva, 1970.

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

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle – Política e Cultura*. São Paulo: Editora da Unicamp/Companhia das Letras, 1988. Tradução de Denise Bottmann.

VON HOFF, Dagmar & DORNBUSCH, Claudia. Mundos artísticos em diálogo. *Aletria – revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, número 8, p.169-174, dezembro, 2001.