

# MUNDOS ARTÍSTICOS EM DIÁLOGO

## Literatura de expressão alemã e cinema

Dagmar von Hoff  
Universidade de Hannover

Claudia S. Dornbusch  
USP

### RESUMO

Analizamos aqui a construção de universos narrativos na literatura e no cinema, bem como sua interação. Base para tanto são o texto *Traumnovelle* (*Breve romance de sonho*) de Arthur Schnitzler, em diálogo com o filme de Stanley Kubrick, *Eyes wide shut*, realizado a partir do texto do autor austríaco.

### PALAVRAS-CHAVE

Arthur Schnitzler, Stanley Kubrick, construção de realidade narrativa, linguagem literária, linguagem cinematográfica

Para abordarmos a interação literatura-cinema, optamos por enfocar aqui a questão da construção de mundos possíveis. Se concordamos que imagens do real são estruturadas numa determinada seqüência e que tal fato remonta a estruturas narrativas, será também este aspecto narrativo que norteará nosso enfoque. Para tanto, baseamo-nos nas teorias de David Bordwell (*Narration in the fiction film*), que remonta a idéias de construção de realidade narrativa, passeando por vários momentos históricos, desde Aristóteles até os estruturalistas russos, demonstrando, por fim, que, como se trata de dar forma ao que chamaremos de *fabula*, a construção do real através de narrativas independe do meio em que se dá. Vejamos, então, o que entendemos ser essa construção.

Entenda-se *fabula* como construção imaginária na cabeça do leitor e/ou espectador, a partir dos elementos que lhe são apresentados pela arquitetura do texto e/ou do filme, aqui denominada *sujet*. Para tanto, são fornecidos ao leitor/espectador elementos que nem sempre estarão completos: indícios de que um evento possa ser causa de outro, pistas falsas numa trama detetivesca, etc. As lacunas a serem preenchidas por nossa necessidade de lógica narrativa serão completadas por nós, sendo, portanto, abstratas e não-visíveis. Dessa forma, tanto o filme quanto o texto constróem edifícios narrativos — cada qual com seus meios técnicos — que originam a fábula em cada um de nós.

Se essa fábula é criada a partir de lacunas de coerência, essas lacunas (muitas vezes intencionais) tornam-se parte determinante na constituição de sentido.

A ausência, segundo Bernhard Waldenfels (1997), que remonta a Husserl e Merleau-Ponty, é o elemento-base de constituição de alteridade. Ou seja: aquilo que se manifesta pela ausência é elemento constituidor de realidades. Para Merleau-Ponty, são os cílios, as pálpebras em movimento de abertura e fechamento que regulam o acesso ao mundo, transformando os olhos num canal para a realidade. Por real entenda-se aqui uma encenação do real carregada de sentido. Se partirmos desse pressuposto, cabe analisar agora em que medida texto e filme em diálogo constroem essas ausências de sentido e provocam fábulas de caráter diverso em seus respectivos receptores.

Optamos por analisar a interação entre *Traumnovelle* (1925) de Arthur Schnitzler (traduzido no Brasil como *Breve romance de sonho*) e o filme *Eyes wide shut* (1999) de Stanley Kubrick. Com esse intuito, especificando o tom dialógico de nosso título, propomos para essa análise alguns questionamentos, tais como: que concepções narrativas são apresentadas nas duas obras? que imagens são suscitadas a partir dessas concepções? como se manifestam as ausências em cada um dos meios?

### TÍTULOS: *TRAUMNOVELLE* E *EYES WIDE SHUT*

Enquanto Arthur Schnitzler situa seu “breve romance de sonho” na Viena do pré-primeira guerra, virada do século XIX ao XX, Kubrick ambienta seu filme *Eyes wide shut* numa cidade grande americana do final do século XX. Ambos, a seu modo, parecem criticar a sociedade que os cerca, sem se preocuparem especificamente com o tempo, caracterizando o diálogo temático para além de fronteiras culturais.

Se observarmos os títulos, detectaremos que o de Schnitzler remete ao irreal, bem como a aspectos do Romantismo alemão, tais como os *Nachtstücke* de E.T.A. Hoffmann, em que a noite se associa ao sonho. A noite, justamente no Romantismo, faz aparecer heróis que se estranham a si próprios, através de imagens do duplo, de espelhamentos, provocando mundos imaginários estranhados, que, por sua vez, nos remetem à idéia de *unheimlich* de Freud. Trata-se, também, da concepção de que o *heim*, associado ao familiar, conhecido, ao lar, passa a tornar-se *não-familiar*, assustador, *unheimlich*. Chegamos, assim, ao ponto de ligação entre Freud e Schnitzler, uma vez que mundos tidos como conhecidos tornam-se assustadores e despidos, para apresentarem uma nova face, sob novo enfoque. O foco da narrativa de Schnitzler está na família constituída por Fridolin e Albertine, que entram num redemoinho de fantasias e acontecimentos, provocando um balançar das estruturas familiares, que oscilam entre o real e o sonho. Curiosamente e não por caso, o texto se inicia com um conto de fadas lido pela filha do casal em voz alta:

Vinte e quatro escravos bronzeados remavam a magnífica galera que traria o príncipe Amgiad para o palácio do califa. O príncipe, porém, envolto em seu manto purpúreo, jazia sozinho no convés, sob o azul-escuro do céu salpicado de estrelas, e seu olhar... (p.7)

Optamos pela citação do trecho de abertura do texto de Schnitzler, pois inícios de romances, novelas e contos são determinantes na constituição do que vem a seguir — ou seja, o que é aí indicado como *sujet*, incita a nossa imaginação e determina a compreensão do todo. Além disso, uma das características da novela alemã é o fato de condensar na primeira frase todo o conflito desenvolvido no decorrer da obra. Sendo assim, vemo-nos neste início de texto levados por um fluxo narrativo de um

mundo imaginário, caracterizado por mundo de projeção, céu estrelado, conto de fadas que, como gênero, destaca a aparência, o imaginário, o mundo onírico de príncipes, escravos e galeras, que toma a dianteira em relação à realidade e nos remete ao gênero refletindo sobre si próprio.

O que faz Kubrick com esse conto de fadas, que parece anacrônico na Nova Iorque do quase século XXI? A primeira cena que se descortina diante do espectador se dá em breves segundos, quando vemos a imagem de Nicole Kidman de costas se despindo diante de um espelho à sua esquerda. Só então aparece o título do filme, *Eyes wide shut*, para em seguida iniciar-se o desenrolar dos fatos propriamente ditos. Enquanto Schnitzler privilegia a idéia de narração, Kubrick privilegia a questão do olhar, do *voyeurismo* que despe, em todos os sentidos. O príncipe, envolto em um grosso manto purpúreo, mas despido diante do céu estrelado, é contraponto para a nudez da personagem feminina, despida diante do espelho e do espectador.

## ÓCULOS E OLHOS

Se observarmos as últimas palavras do início da narrativa de Schnitzler, ao fim do conto de fadas, “e o seu olhar...”, notamos a suspensão do fluxo das idéias, denotando uma ausência, uma parada. Intencionalmente, a narração se interrompe no olhar, que abre várias possibilidades. Uma delas, e certamente a mais evidente, é a idéia dos olhos que não vêem, que se fecham à realidade; a ausência de visão que inspirará o título do filme de Kubrick. Tal idéia é apresentada no filme a partir da retirada dos óculos na cena inicial do banheiro, em que Alice os deixa sobre a prateleira abaixo do espelho. Dessa forma, a imagem que tem de si não é mais tão nítida quanto a que teria com os óculos. Significativamente, porém, os óculos voltam à cena apenas no final do filme, em que Bill e Alice discutem, às claras, tudo o que vivenciaram.

Associando a idéia dos óculos à visão, pensemos agora na cena em que Schnitzler descreve o olhar da mulher que Fridolin encontrara na orgia, agora morta:

Sem querer, Fridolin curvou-se ainda mais em direção à mulher, como se, com o olhar penetrante, pudesse arrancar uma resposta àqueles traços enrijecidos. E então percebeu: ainda que fosse de fato o rosto *dela*, os olhos *dela*, aqueles olhos que, tão ávidos de vida, tinham brilhado nos seus na noite anterior, ele não saberia, não poderia — não queria, afinal, saber. (p.114)

Trata-se, aqui, de olhos mortos, olhos bem fechados, mas ainda abertos. No entanto, esse olhar é dinamizado, provocando em Fridolin uma atração e a sensação de vida: “sim, pareceu-lhe que um olhar distante e sem cor vagava sob as pálpebras semicerradas à procura do seu; e, atraído como por magia, ele se curvou sobre ela.” (p.115)

Essa distância do olhar, por sua vez, remete-nos mais uma vez ao início da narrativa, em que o olhar se dirige ao céu estrelado, distante, abaixo do qual o príncipe no manto purpúreo se vê sozinho. Volta-se, assim, ao mundo do conto de fadas, ao mundo da imaginação, sempre em oposição ao mundo real. Por sua vez, esse dinamismo do olhar, associado a essa certa morbidez, nos remete novamente à esfera do *unheimlich*, unindo sexualidade e morte, universo interior e exterior, vigília e sonho. Os dois lados confluem, dificultando a detecção do lado em que se está. Nessa mesma linha, encontramos a máscara, o engano, a traição, o disfarce.

A mesma petrificação do corpo morto é plasticamente representada na cena do filme de Kubrick em que Bill observa sua esposa deitada na cama, adormecida, semelhante a uma estátua pétrea, efeito conseguido graças a um filtro especial na câmera. No entanto, os olhos da esposa estão realmente fechados — uma vez que ela está adormecida —, mas ao mesmo tempo voltados para a máscara no travesseiro ao lado, que assume a função do olhar, este agora voltado para Bill, o que fecha o círculo e cria a dinâmica do olhar.

Sendo assim, essa constelação centrada no olhar, em Schnitzler, também é enfatizada no filme. Neste último, torna-se evidente o caráter de *leitmotiv* da máscara, da qual emana o olhar que se dirige ao espectador - enigma, revelação e dissimulação ao mesmo tempo.

## MÁSCARAS

A máscara evoca, por si só, uma série de associações no imaginário. Como metáfora, remete-nos a Nietzsche, para quem a máscara tem diversas dimensões: caráter de máscara da arte, desvendamento e dissimulação que, no entanto, é criadora. É ela que une os elementos sociais representados, funcionando como metáfora de formas sociais decadentes: baile de máscaras no texto de Schnitzler, na Viena do *fin-de-siècle*, sociedade americana orientada por valores comerciais superficiais, evidenciada no filme de Kubrick pela febre consumista pré-natalina numa loja de brinquedos em Nova Iorque.

Ao mesmo tempo, a máscara introduz uma constituição do olhar que se move em duas direções: o segredo, o mascaramento/encobrimento, oposto ao desmascaramento, à nudez, ao despir. Esse jogo de encobrir-descobrir associa-se a uma conotação fortemente sacralizada, que acaba por representar um momento de elevação. Tanto no texto de Schnitzler quanto no filme de Kubrick, torna-se evidente o elemento sacralizado na representação das cenas da orgia, com um mestre de cerimônias com todas as características de um abade. No filme, as cores associadas ao sagrado tornam-se evidentes, como também no início do texto de Schnitzler a revelação do “manto purpúreo” — que reaparecerá na orgia, envolvendo o aparente abade. O mesmo caráter sagrado envolverá as cenas finais do filme de Kubrick, em que a máscara assume papel fundamental. Logo após a conversa de Bill com Ziegler sobre a orgia secreta, há um corte rápido e aparece apenas a máscara, com todos os seus detalhes. A máscara possui, em grande parte de sua superfície, ornamentos dourados e pretos envolvendo os olhos, sendo que nessa cena específica está deitada sobre um travesseiro roxo, que remete à religiosidade da cena, ao mesmo tempo mostrando que é mescla de azul e vermelho, as duas cores antes contrastadas. Há, portanto, uma fusão de esferas aqui. O corte de cena em que a máscara é apresentada nesse ambiente acaba por ter caráter de prenúncio narrativo. Ao ver essa máscara sobre o travesseiro, ocorre uma espécie de reviravolta, em que Bill afirma querer, a parti daí, contar tudo o que se passou à esposa. É o início do desenlace, em que sonho e realidade caminham mais próximos um do outro.

## ESPAÇOS ÍNTIMOS COLETIVIZADOS

Pensemos, aqui, nos espaços íntimos tradicionais, em que o sujeito encontra-se em seu espaço particular, sem interações com o exterior: banheiros e dormitórios. No texto de Schnitzler, o dormitório acaba abrindo-se para revelações que oscilam entre imaginação, sonho e realidade, escondidos sob a máscara das convenções. A descrição da revelação final, em que o que acabou de ser vivenciado pelo personagem Fridolin (uma espécie de orgia numa sociedade de traços maçônicos e cúlticos) é relatado como se fora sonho pela sua esposa Albertine, estrutura-se essencialmente a partir do hipotético, dos subjuntivos e advérbios que perpetuam a dúvida e impedem a certeza sobre se os fatos são reais ou imaginários. Ao mesmo tempo, a descrição que Schnitzler faz da luz ambivalente que adentra o quarto, misto da última escuridão da noite e dos primeiros raios da luz solar, apontam para um novo caminho, revelador.

No filme de Kubrick, essas mesmas incertezas são apresentadas visualmente a partir da mescla de cores representativas de universos em contraste — o vermelho e o azul, que se unem num roxo quase que religioso na roupa de cama, sobre a qual repousa a máscara, emblemática, expondo o que se julgava individual. A vivência subjetiva, entendida como ausência inicial para o coletivo, torna-se agora presente porque exposta num espaço supostamente íntimo. A mesma luminosidade interativa entre claro e escuro descrita na narrativa de Schnitzler é transformada em imagem plástica por Kubrick a partir da reprodução da sombra das persianas, atravessada pela luz da manhã.

O mesmo desvendamento ocorre no âmbito do banheiro, espaço íntimo em que temos o espelho, produtor de duplos e imagens alteradas, privilegiando mais uma vez a questão do olhar. No filme de Schnitzler, a impessoalidade de Bill e Alice no banheiro, esta última vista urinando e ele se olhando no espelho, à vista do espectador, dizendo banalidades um ao outro, transformando o banheiro praticamente num ambiente de *lounge*, de passagem e de *closet*, distorce a função de privacidade. Tal fato reforça a idéia de coletivização do privado.

## CORES

São as cores que, no universo do filme, fazem com que se torne evidente o caráter de construção do real, provocando fatores de irritação. Assim, por exemplo, chama atenção a mesa de bilhar estranhamente vermelho-sangue na casa de Ziegler, contrastando com nossa imaginação tradicional do feltro verde desse tipo de mesa. Esse mesmo vermelho reaparece no centro da orgia que lembra um tribunal, nos sofás da casa de Bill e Alice.

Em oposição, temos o azul, presente na luz que entra pelas janelas, nas roupas de Alice, nas portas azuis da casa do casal. O azul se mescla ao vermelho na cena decisiva da máscara, transformando-se em roxo. Ao entrar em casa, Bill apaga os ambientes vermelhos, restando a luz azul.

Sendo assim, o universo transitório entre sonho e realidade, presente no texto de Schnitzler através de construções verbais e adverbiais, é produzido no filme a partir de cromatismos metafóricos e metonímicos representativos de cada um dos opostos em conflito. A partir do momento em que um dos pólos cromáticos desaparece, cria-se

uma lacuna que gera a expectativa no espectador de, em algum momento, vê-la preenchida com o pólo oposto respectivo, fechando o ciclo.

Mais uma vez, tanto no filme quanto no texto austríaco, percebe-se uma circularidade que domina o todo. O conto de fadas associa-se ao final, a nudez no espelho reflete-se no desvendamento final. Tecnicamente, o filme representa essa circularidade pela valsa, que sugere um movimento circular, bem como o próprio giro da câmera, sem cortes em alguns momentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observamos, portanto, a partir da construção de realidade em cada um dos meios (literatura e cinema), detalhando os elementos da *fabula*, como a simbiose intermedial acaba por preencher as ausências, tornando-as tema de sua realização. Ou seja: a ausência de visão, os olhos bem fechados, que evocam um mundo de sonho, onírico, que se mescla ao real, torna-se ausência presente e palpável, seja através das construções metonímicas, de conto de fadas e elípticas do texto de Schnitzler, ou por meio da colorização e musicalização dos vazios em Kubrick. Sendo assim, o conflito central, de desmoronamento da sociedade, seja ela a da Viena dos fins do século XIX ou a da virada do milênio, em Nova Iorque, São Paulo, Berlim ou Sidney, acaba por se tornar uma ficção muito real, pautada pela ausência.



## ABSTRACT

In this article we analyze the construction of narrative universes in literature and film, as well as their interaction. For this, we consider the text *Traumnovelle* by Arthur Schnitzler, in its dialogue with Stanley Kubrick's film *Eyes wide shut*, which was based on the Austrian writer's text.

## KEY-WORDS

Arthur Schnitzler, Stanley Kubrick, construction of narrative reality, cinematographic language, literary language

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press, 1985.
- KILB, A.; ROTHER, R. et al. *Stanley Kubrick*. Berlin: Bertz, 1999.
- KUBRICK, Stanley; RAPHAEL, Frederic. *Eyes Wide Shut*. Frankfurt, Fischer, 1999. (Drehbuch.)
- MERLEAU-PONTY, M. *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (franc. 1964). München: Fink, 1986.
- MERLEAU-PONTY, M. *Sinn und Nicht-Sinn*. München: Fink, 2000.
- SCHNITZLER, Arthur. *Breve Romance de Sonho*. Trad. Sérgio Telarolli. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SCHNITZLER, Arthur. *Traumnovelle*. Frankfurt: Fischer, 1992.
- WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.