

Stanley Kubrick se matou:

o que se pode ver de olhos bem fechados

Paulo de Carvalho Ribeiro

O filme *De Olhos Bem Fechados*, de Kubrick, suscita questões sobre o estatuto da feminilidade no inconsciente, sobre sua relação com a paranóia e sobre o trabalho da morte na criação artística: um realismo além da objetividade científica.

Quando o último filme de Stanley Kubrick, "*Eyes Wide Shut*", estreou, a maior parte da crítica especializada, principalmente nos Estados Unidos, mostrou-se desapontada. O que deveria ser "o filme mais *sexy* de todos os tempos", como antecipara a revista *Entertainment weekly*, pareceu, aos olhos da maioria dos críticos, uma prova da senilidade de Kubrick e de seu distanciamento das formas atuais de expressão da sexualidade¹. Esse suposto distanciamento ganha ainda mais amplitude numa crítica, publicada no *New York Times*, na qual Kubrick chega a ser acusado de nunca ter "dado muito atenção para a psicologia dos personá-

gens e muito menos ao relacionamento entre homens e mulheres", e de ter "passado sua carreira ignorando (ou evitando) a vida interior das pessoas, seus sonhos privados e frustrações."² Naturalmente, este ponto de vista não reflete o pensamento da maioria daqueles que conhecem a obra de Kubrick, e em contraposição a ele gostaríamos de destacar o seguinte comentário, que nos

Paulo de Carvalho Ribeiro é professor do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG e doutor em psicanálise e psicopatologia (Universidade Paris VII). Autor do livro *O problema da identificação em Freud* (Escuta, 2000).

parece absolutamente pertinente: “Os filmes de Kubrick nunca são sobre indivíduos (às vezes, como é o caso de *2001*, eles quase não contêm nenhum), eles sempre são sobre o Homem, sobre a civilização e a história.”³ Esta percepção da abrangência dos filmes de Kubrick é fundamental para que se compreenda que “*Eyes Wide Shut*” não é um filme com pretensões eróticas, embora seja inteiramente voltado para o que existe de mais profundamente sexual no ser humano. Foi justamente essa impressão que nos levou a pensar em escrever um artigo apontando para a filiação psicanalítica e, acima de tudo, freudiana desse filme. Esse projeto, que vinha sendo adiado e já corria o risco de ser abandonado, ganhou novo impulso a partir de dois fatos. Um deles foi a constatação de que a crítica especializada e até mesmo os comentários de psicanalistas – publicados⁴ ou apenas trocados como impressões durante conversas informais – deixavam escapar o que, em nossa opinião, o filme trazia de mais rico e impressionante. O outro fato, como veremos a seguir, não deixa de ser curioso, pois está ligado a um destes acasos em que algo que parece um engano acaba por se revelar decisivo.

Existe um realismo além do objetivismo científico?

Ser conduzido a alguma verdade ao tropeçar em enganos pode servir de alimento aos místicos e aos crentes, mas serve também de alento aos psicanalistas que aí reconhecem um modo de funcionamento com o qual o inconsciente estranhamente os familiarizou. Foi por obra de um destes tropeços que caiu em minhas mãos o artigo de um psicanalista italiano, a partir do qual encontrei o impulso que me faltava para começar a escrever este texto. Esse artigo, publicado em francês e

apresentado na reunião dos Estados Gerais da Psicanálise, em julho de 2000, em Paris, intitula-se “*Eyes Wide Shut. La psychanalyse est-t-elle en contact avec le réel?*”⁵. Quem o trouxe ao meu conhecimento foi um jovem colega a quem havia solicitado a gentileza de pesquisar, na internet, sobre o filme de Stanley Kubrick explicitamente nomeado no título do artigo. Curiosamente, porém, o artigo não traz uma palavra sequer sobre o filme em questão,

De olhos bem fechados é um filme voltado para o que existe de mais profundamente sexual no ser humano.

nem sobre Kubrick, nem sobre Schnitzler (autor do romance no qual o filme foi baseado) ou qualquer outra coisa que pudesse ser considerada uma referência clara a estas pessoas e suas obras. A presença da expressão “*eyes wide shut*” no título do artigo produz, portanto, um efeito de enigma. Sergio Benvenuto, seu autor, discorre sobre a questão da cientificidade da psicanálise e principalmente se interroga sobre o que diferenciaria a

prática da psicanálise de uma hermenêutica. O que chama a atenção, no entanto, é o fato de as indagações ali formuladas e as teses defendidas demonstrarem que o filme de Kubrick teria podido conduzir Benvenuto a conclusões e percepções que aparentemente lhe escaparam. É como se o título do artigo trouxesse uma indicação da boa solução para os problemas que poderiam ter sido mais bem trabalhados por um autor que, no entanto, parecia, desde o título de seu texto, ter os olhos bem abertos na direção certa. Em resumo, meu colega que pesquisava sobre o filme na internet mirou no que viu e acertou no que não estava à vista: um artigo que mirou no que não conseguiu acertar.

Após fazer uma crítica de algumas soluções propostas pelos psicanalistas para o problema da credibilidade da psicanálise como ciência e/ou como técnica terapêutica eficaz, Sergio Benvenuto chega a uma conclusão cuja importância deixa em segundo plano possíveis discussões sobre a originalidade de suas idéias. Segundo o autor italiano, o descrédito atribuído à psicanálise pela maior parte de seus críticos e opositores deve-se essencialmente ao fato de que ela trabalharia apenas com interpretações e nunca com o real, deixando assim os psicanalistas expostos à acusação de serem meros manipuladores de crenças de um sujeito que nunca seria conduzido à descoberta de alguma coisa real, capaz de conduzir uma análise para além de uma hermenêutica na qual cada interpretação vale o mesmo que tantas outras possíveis. A este respeito, Benvenuto tem toda razão ao afirmar que a psicanálise não despertaria mais o interesse de ninguém, nem mesmo dos filósofos que tão freqüentemente a tomam como objeto de crítica, se Freud não tivesse sido capaz de convencer um grande número de pessoas de que, por meio das interpretações, a psicanálise nos co-

loca em contato com eventos mentais reais que possuem um efeito causal sobre o psiquismo. Ele acertava também ao avaliar que o destino da psicanálise hoje mostra-se totalmente preso à seguinte questão: existe um realismo a ser situado além do objetivismo científico e que nos permita, portanto, um contato com o real ao qual o estágio atual da ciência não tem acesso?

Uma resposta possível para esta questão, como veremos, nos é sugerida pelo filme de Kubrick. É preciso ter os olhos largamente fechados para que enxerguemos algo desse realismo que se encontra além do objetivismo científico. O oxímoro empregado por Kubrick é extremamente bem-sucedido em seu propósito de indicar o caráter absolutamente peculiar da experiência perceptiva à qual se vincula o acesso ao real que nos interessa em psicanálise. Mas essa precisão, poderíamos dizer tiresiana, na escolha do título de seu filme não atenua em nada a banalidade da metáfora visual que ele utiliza. A racionalidade já está por demais associada à iluminação, ao esclarecimento, para que não nos ocorra, quase que de forma compulsiva, a idéia de que muita luz pode acabar por nos cegar. A tonalidade enigmática do título escolhido por Benvenuto para seu artigo fica, portanto, parcialmente esclarecida pela alusão a esse efeito ofuscante que a lógica científica pode ter sobre o objeto da psicanálise. O que resta desta tonalidade enigmática deverá dissipar-se quando tivermos avançado no enigma proposto por Kubrick e Schnitzler.

Numa passagem de sua "História de uma neurose infantil", ao responder a opositores imaginários que o acusavam de impor a seu paciente fantasias e complexos que seriam, na verdade, do próprio analista, Freud argumenta que a espontaneidade das associações produzidas pelo paciente, somada ao poder de determinadas fantasias

em fazer convergir para elas a quase totalidade do material produzido nas sessões, assegurava a autenticidade de determinados acontecimentos traumáticos reconstituídos na análise. Por mais frágil que este argumento possa parecer quando submetido ao crivo do objetivismo, ele fala da produção de uma certeza que nos aproxima do realismo que nos interessa. É evidente que os argumentos de Freud, assim como sua

Um dos temas recorrentes na formação dos delírios crônicos do sexo masculino é a tendência à feminilização.

convicção a respeito da autenticidade da cena reconstruída, em nada se diferenciam de alguns argumentos e da convicção delirante que encontramos, por exemplo, na paranóia. Este é, aliás, um dos aspectos salientados por Benvenuto ao comentar o argumento de autoridade invocado por alguns analistas que vêm na prática clínica e nos efeitos ali produzidos tanto uma experiência necessária para a devida apreciação da eficácia da cura

psicanalítica, quanto uma evidência suficiente da existência do inconsciente. Admitamos, então, que esse realismo do qual queremos nos aproximar guarda as mais estreitas relações com a paranóia. Mas tomemos a precaução de não desqualificar a convicção delirante, atribuindo-lhe, apressadamente, um caráter puramente quimérico. Tal precaução torna-se ainda mais justificável quando constatamos que a paranóia, assim como outras afecções delirantes crônicas, não dispõe de uma gama infinita de temas delirantes, o que nos leva a pensar em alguns elementos norteadores de todos os delírios. De fato, algumas categorias consagradas da psicopatologia, tais como delírio de influência, de redenção, de perseguição, de grandeza, de reivindicação, de transformação corporal etc., mostram a existência de determinados temas recorrentes na formação dos delírios, sem que isso impeça a manutenção do caráter original de cada expressão individual desses temas. Um deles nos parece particularmente importante, pois se manifesta com uma frequência intrigante nos delirantes crônicos do sexo masculino, mesmo quando se encontram presentes outros temas predominantes na constituição do delírio em questão. Trata-se de uma tendência à feminilização que pode variar desde vivências alucinatórias de transformação corporal (cujo exemplo mais clássico é dado por Schreber) até a quase indefectível convicção, por parte do delirante, de uma dúvida generalizada dos outros sobre a solidez de sua masculinidade e a conseqüente suspeição de homossexualidade da qual ele seria objeto. Embora a tese de Freud sobre uma relação causal entre homossexualidade e paranóia seja, em vários aspectos, insustentável, ela não perde seu interesse quando percebemos sua relação com esse elemento de feminilização para o qual queremos chamar a atenção. Lacan, por sua vez, apesar

TEXTOS

de ter associado, equivocadamente, ao nosso ver, esse “empuxo à mulher” à idéia de procriação⁶, teve o mérito de incluir este fenômeno psíquico no rol das manifestações típicas da psicose, tendo lhe atribuído uma causa estrutural. Pois bem, será por meio da consideração desse empuxo à mulher que nos introduziremos na análise do filme *De olhos bem fechados*.

O filme

A cena de abertura é de um prosaísmo tal que faz lembrar a abertura dos filmes de catástrofe em que a normalidade cotidiana é acentuada como forma de assegurar o impacto do desastre. Um casal, Alice e Bill Harford, se apronta para uma festa. A esposa senta-se no vaso sanitário e urina enquanto o marido transita no banheiro, indiferente ao que poderia haver de erótico ou desagradável no gesto de Alice que se enxuga com papel higiênico. A indiferença torna-se ainda mais clara quando ela solicita, como se cumprisse uma seqüência totalmente mecânica, a apreciação de Bill sobre seu penteado. Com as costas voltadas para ela, ele responde com um elogio, olhando-a refletida no espelho no qual ele se mirava.

A importância dessa cena banal deixa-se entrever quando, durante a festa, alguns fatos se desenrolam simultaneamente. Bill encontra um velho amigo de faculdade, que abandonara a medicina pelo piano e agora vivia de sua música, motivo pelo qual encontrava-se, a trabalho, naquele evento. Depois de trocar algumas palavras com o pianista, Bill é interpelado e conduzido pelo braço por duas jovens mulheres cujos olhares, sorrisos e gracejos lembravam duas sereias cantantes. Indagadas por ele para aonde o levavam, responderam: “para onde termina o arco-íris”. Nesse instante, Ziegler, o anfitrião, solicita sua

presença num aposento íntimo da casa, onde uma mulher, Mandy, encontrava-se inconsciente e despida, após ter se injetado uma *overdose*. Bill presta-lhe assistência e consegue reanimá-la. Enquanto isso, Alice, excitada pelo álcool, sofre o assédio de um sedutor implacável, que a convida a dançar e tenta, sem sucesso, convencê-la a acompanhá-lo até um recinto onde poderiam ficar a sós.

A indiferença, o automatismo e a normalidade cotidiana da primeira cena não só contrastam com os acontecimentos inesperados da festa, como também adquirem um significado que é sugerido pela natureza desses acontecimentos: uma mulher inconsciente é reanimada; uma esposa encontra no champanhe e no assédio de um sedutor uma excitação que a desconcerta; um marido se vê subitamente conduzido por duas mulheres insinuantes e, enfim, a presença de Nighthale (rouxinol, pássaro que anuncia a chegada da noite com seu melodioso canto crepuscular) vem assinalar um reencontro com algo do passado e a possibilidade de mudanças surpreendentes, como a desse ex-colega a quem se impusera a música em detrimento da medicina. Em resumo, as idéias de reanimação, reencontro, mudança e sedução que dominam a cena da festa recaem sobre as coisas adormecidas da primeira cena, iniciando um movimento de re-significação que será progressivamente construído na seqüência do filme: uma mulher, ou, mais precisamente, uma forma bastante particular de feminilidade é despertada nos dois protagonistas, mas de forma muito mais intensa e perturbadora em Bill do que em Alice.

Uma outra cena, em que marido e esposa conversam sobre a festa, na intimidade do quarto do casal, introduz um aspecto decisivo do tratamento dado por Kubrick à relação entre sexualidade, feminilida-

de e censura. Alice, sob o efeito de *cannabis*, irrita-se com a tentativa de Bill de minimizar o significado estranhamente excitante dos acontecimentos da festa, mostrando-se incomodada com a excessiva confiança de seu marido em sua suposta sensatez e incapacidade de fazer algo que pudesse pôr em risco o casamento e a felicidade da família. Neste momento decisivo do filme, a reação de Alice funciona como uma bifurcação de significa-

As idéias de
reanimação,
reencontro, mudança
e sedução na cena
da festa recaem
sobre as coisas
adormecidas da
primeira cena,
iniciando uma
ressignificação.

dos, que apesar de se desenvolverem em trajetórias que poderíamos considerar como paralelas, terminam por conduzir o espectador a compreensões bastante diferentes. Ao escutar Alice revelar ao marido os sentimentos que nela foram despertados por um oficial da Marinha que se encontrava no mesmo hotel onde haviam se hospedado no ano anterior, somos levados, num primeiro momento e num nível mais superficial, a tomar sua revelação

como uma revolta contra a incapacidade do marido, ou dos homens em geral, em perceber a existência e avaliar a intensidade de certos desejos incompatíveis com a imagem de mulher que eles insistem em cultivar, ou que, na maioria das vezes, eles se obstinam em acreditar que corresponde a um elevado grau de felicidade feminina. Seguindo esta pista, terminaríamos por ver no restante do filme apenas um marido atormentado por ciúmes, que

O filme
apresenta uma
longa
trajetória em
que a morte e a
mulher
caminham
lado a lado.

o teriam conduzido a estranhas aventuras sexuais e, por fim, de volta à tranquilidade do lar. Muito mais do que isso, no entanto, é o que se pode depreender dessa revelação tão excitante quanto cruel, quando assistimos, na seqüência do filme, aos estranhos desdobramentos que ela produz. É preciso que atentemos para o fato de que esse relato de um adultério não realizado é transformado, na imaginação do marido, numa cena real, rica em

detalhes quase obscenos, para que comecemos a perceber um outro significado um pouco mais inquietante: os homens quase sempre esperam que suas mulheres se comportem contrariamente aos desejos que se originam no que eles têm de mais feminino e que muitas vezes se manifesta por meio de fantasias de adultério e traição da esposa. Ao revelar que, apesar de amá-los muito, teria podido abandonar marido e filha se o Oficial a quisesse mesmo que apenas por uma noite, Alice recusa-se a fazer sua parte nesse jogo defensivo e torna-se cúmplice de uma feminilidade cujo controle Bill está prestes a perder. Deste momento do filme em diante vai-se revelando, de forma cada vez mais clara e insistente, o caráter interno e perturbador de cada mulher que intervém nas aventuras e percalços que conduzirão nosso herói ciumento ao encontro de um tipo muito especial de morte.

No pequeno intervalo entre um pai morto e a chegada de um noivo que ocupará seu lugar, uma mulher se manifesta por meio de um beijo apaixonado e uma comovente declaração de amor, surpreendendo e desconcertando Bill, que ali fora chamado, como médico, para atestar o óbito de seu paciente. Começa, nesse momento, uma longa trajetória em que a morte e a mulher caminharão lado a lado.

"*Do you want to come inside?*", pergunta-lhe, cheia de ambigüidade, a prostituta que o fez entrar em seu apartamento, quando Bill perambulava pelas ruas de NY, após ter deixado o apartamento de seu paciente falecido. Bastaria ter aceito o convite em sua dimensão genital para que tivesse se aproximado, mais do que gostaria, de uma promessa de morte que já fazia seus efeitos nos glóbulos sanguíneos daquela que docemente o seduzia.

Viria a se acabar de fato em morte o convite que lhe fizera Nigthingale para que, eventualmente, viesse ao bar onde se apresentava ao piano,

na noite de NY. Bill lá chegara, um pouco ao acaso, enquanto alongava o caminho que o distanciava de casa. Nesse bar, Bill conseguiria o endereço e a senha que o levariam novamente a ver combinarem-se, num cenário fascinante, enigmático e assustador, a morte e o reencontro de uma mulher.

Além da senha e do endereço, uma vestimenta específica deveria ser usada por Bill para que o acesso ao local secreto, onde Nigthingale era contratado para tocar em absoluto sigilo, se fizesse sem problemas. Pelas frestas da venda que lhe cobria os olhos, Nigthingale havia visto, numa ocasião anterior, além de belas mulheres que transitavam calçadas, mascaradas e nuas, homens também mascarados, portando longas capas escuras com capelo. No estabelecimento onde Bill foi alugar essa indumentária, várias fantasias lhe foram oferecidas pelo proprietário, que fora acordado no meio da noite e acabara por surpreender sua jovem filha, em trajes menores, divertindo-se num canto da loja deserta e escura, com dois homens vestidos de mulher. É preciso esperar por um outro momento do filme para entender um pouco mais sobre o sentido desta cena. Essa mesma jovem, cujo pai parecia tão surpreso quanto indignado ao surpreendê-la com os dois homens travestidos, era, no dia seguinte, oferecida por ele a Bill, da mesma forma que outras fantasias lhe haviam sido oferecidas na noite anterior. Somente os outros acontecimentos dessa noite podem nos revelar o sentido dessa oferta que lhe foi feita quando devolveva os trajes alugados e se dava conta de que a máscara que ele havia usado não mais se encontrava na sacola em que depositara as peças da fantasia alugada. Nessa cena, a máscara perdida se conjuga com uma mulher ofertada, como se fosse uma fantasia especial, disponível a quem por ela se dispusesse a pagar, como o haviam feito os dois homens, antes

As seqüências da mansão dizem respeito ao poder em geral e, em particular, ao que está ligado à sexualidade e à transgressão.

travestidos e maquiados, que agora saíam do estabelecimento, trajando ternos impecáveis, conduzidos à saída da loja pela jovem filha do proprietário, que agora sorria maliciosamente para Bill.

Ocupemo-nos, então, dos outros acontecimentos dessa noite estranha, em que, como anunciamos, um reencontro inesperado faria novamente se conjugarem a morte e uma mulher enigmática.

Qual poderia ser a melhor designação para este acontecimento que, em nossa apreciação, se inclui entre as mais belas seqüências filmadas por Kubrick? Uma celebração? Um ritual? Uma cerimônia? Tudo é portentoso e imponente. Tudo é elegante e aristocrático. A mansão nos arredores de NY tinha o porte de um castelo, e um grande salão, no interior, lembrava a nave de uma catedral com influências mouriscas. O ritual que ali se encenava evocava o poder dos grandes sacerdotes, dos supremos líderes e dos arquipatriarcas. Não faltavam o cajado, um turíbulo fumegante e uma iluminação que parecia simular a luz de archotes. Uma música austera e solene ressoava no imenso salão, vinda do

órgão que Nigthingale tocava às cegas.

Sejam quais forem as muitas impressões que essa seqüência despertou no público e nos críticos, tenham eles a considerado, por exemplo, apenas um patético arremedo de Fellini ou, como nós, uma encenação bem-sucedida da mais solene revelação de um fantasma inconsciente, é preciso pelo menos admitir que o que se pretende ali representar é muito mais do que uma confraria, uma seita ou sociedade secretas. Trata-se de algo muito maior; algo que diz respeito ao poder em geral e, em particular, ao poder ligado à sexualidade e à transgressão.

Postadas em círculo, no centro do salão, mulheres jovens e formosas despiam-se, uma a uma, sob o comando do sacerdote que, ao centro, entoava cantos ritualísticos, escandindo sua voz com as batidas de um bordão que trazia na mão esquerda, enquanto incensava o círculo de mulheres com o turíbulo que trazia na outra mão. Despidas, porém altivas em longos saltos afilados, os rostos cobertos por máscaras, essas mulheres deixavam o círculo e dirigiam-se aos homens incógnitos, que assistiam ao ritual e as esperavam no salão e demais dependências da mansão.

Este lugar de exceção, cuidadosamente protegido pelo sigilo e pelo anonimato, não poderia também ser confundido com nenhum bordel de luxo, por mais luxo, requinte e elegância que possa haver num bordel. O que ali se realizava tampouco se reduz a um festim licencioso, a uma bacanal ou orgia, por mais que algumas cenas de explícita lubricidade aparentemente convidem a tal redução. Não basta, no entanto, apenas alertar para o risco de se tomar por menos o que foi concebido para ser muito mais. É preciso dizer do que se trata. Mas disso só poderemos saber se acompanharmos as peripécias de Bill, até podermos avaliar o preço de sua

vida e o significado de uma certa morte cuja causa não poderia lhe ser indiferente.

Pouco tempo após ter entrado na mansão, Bill é abordado por uma das belas mulheres que ali se encontravam. Apesar das máscaras, ela o reconhece ou, pelo menos, percebe o caráter clandestino de sua presença naquele local, assim como ele também a reconhece, ainda que não pudesse ter certeza de que se tratava realmente de Mandy. Sem se identificar e demonstrando clara preocupação com sua presença ali, a mulher tenta alertá-lo para o perigo que corria e convencê-lo a partir, antes que fosse descoberto e punido. Bill, parecendo não acreditar na realidade e iminência do perigo, hesita ou resiste a seguir o que lhe fora aconselhado, até que é abordado por um dos empregados da casa e levado ao encontro do sacerdote, no meio do salão repleto de homens vestidos com capas e máscaras. Todos se silenciam e voltam-se em sua direção. Solicitado a fazê-lo, Bill fornece a senha que conhecia, Fidelio, mas atrapalha-se ao ser arditosamente indagado pelo sacerdote sobre uma segunda senha que na verdade não existia. Atendendo ao comando de quem o inquiria, Bill descobre seu rosto e, assim desmascarado, tenta se desculpar sem obter sucesso. No momento em que estava sendo intimado a despir-se perante todos e que tudo sugeria que uma terrível sentença lhe seria imposta, a mulher que o reconheceu surge num dos vãos superiores que se abriam para o enorme salão e diz: "Deixem-no ir. Tomem a mim. Estou pronta para redimi-lo", causando surpresa em todos, inclusive no sacerdote, que lhe pergunta se está consciente das conseqüências que seu ato acarretaria. Impassível e decidida, a mulher confirma sua oferta e, logo em seguida, é levada por um homem cuja máscara ostentava um enorme bico de pássaro, curvo e sinistro⁷. Bill é conduzido para fora da mansão, após ter sido advertido de que qual-

quer tentativa de descobrir algo sobre aquele lugar e as pessoas que ali se encontravam poderia acarretar gravíssimas conseqüências para si mesmo e sua família.

De volta ao lar, quando a noite já findava, Bill deita-se ao lado de sua esposa que, ainda dormindo, começa a gargalhar até ser despertada num sobressalto, quando tocada pelo marido, que então lhe pede para contar o que havia sonhado. Neste sonho, cujos detalhes mais inquietantes Alice hesita em revelar, ela se entrega inicialmente ao já mencionado oficial e, em seguida, a inúmeros homens que a possuem diante do marido, enquanto ela ri ao vê-lo ali como espectador impotente daquela cena ultrajante.

O cenário onírico da mansão parece ter continuidade no sonho de Alice, como se o ritual de desnudamento e oferecimento das mulheres se refletisse em seu sonho sob forma da liberação de uma feminilidade desmedida a ser oferecida ao olhar estupefato de Bill. Essas cenas assim encadeadas trazem uma espécie de mensagem insistente, porém sempre alusiva, de uma outra dimensão da sexualidade em que uma feminilidade devastadora e proibida se revela de forma surpreendente. É fundamental, portanto, insistir que não se trata de uma libertinagem qualquer, de uma saturnal moderna ou de uma extravagância erótica, mas de uma representação do mal contido no sexual, daquilo que da sexualidade pode-se depurar como mais mortífero, quando não para a vida, pelo menos para a honra, a dignidade e o orgulho narcísico dos homens e das mulheres pretensamente normais. Não no sentido de serem fiéis ou infiéis, hetero ou homossexuais, ativos ou passivos, etc. Normais por acreditarem que o sexual pode sempre se conjugar com o prazer e a confirmação do que consideramos nosso eu, nossa identidade oficial. A força estética, a grandiosidade e a aura de sagrado que envolvem as

cenanças da mansão, do sacerdote e do ritual dão a medida da gravidade implacável desse mal no sexual e de sua estreita relação com uma feminilidade intrinsecamente mortífera.

“SORTE DE ESTAR VIVO” dizia a manchete na primeira página do tablóide que Bill, sabendo-se seguido, comprara num quiosque de rua enquanto olhava de esguelha a figura soturna de um homem de capa que o seguia a pouca distância. Sentado agora à mesa de um café, folheava o jornal sem perder a sensação de estar sendo vigiado.

Estivera, mais cedo naquele mesmo dia, nos portões da mansão, e recebera das mãos de um senhor emudecido um bilhete que o advertia para que não insistisse em suas investigações. De Nigthingale, descobrira apenas que apresentava marcas de maus-tratos quando fora levado, de madrugada, ao pequeno hotel onde se hospedava e de onde partira logo em seguida, conduzido por homens que o escoltavam.

Lá estava, de fato, uma reportagem sobre o falecimento de uma

certa Amanda (Mandy), ex “Rainha da Beleza”, que teria sido vítima de *overdose* e se encontrava no necrotério de um hospital de NY, para onde Bill logo se dirigiu, posto que aquela morte, mais do que qualquer outra, deveria ser por ele atestada. Tudo naquele cadáver deveria parecer-lhe estranhamente familiar.

Como poderíamos não perceber que a frase, “LUCK TO BE ALIVE”, estampada na primeira página do jornal, estava endereçada a Bill, quando assistimos ao seu encontro com essa mulher morta, sobre quem ele se debruça para melhor encarar o rosto inerte, como se nele se reconhecesse morto, como se seu rosto, quase tocando o dela, tivesse se transformado numa máscara mortuária incrédula e inquisitiva? De fato, Bill tivera sorte de estar vivo e, no íntimo, estava certo de que aquela mulher morta era de alguma forma sua sorte. Aquela que ele havia ajudado a reanimar na festa de Ziegler encontrava-se ali finalmente morta, sacrificada em seu nome, mostrando com a brancura exangue de seu corpo inerte o preço absurdo de sua volta ao lar, de sua família preservada, de seu casamento regular, de sua nobre profissão, de tudo o que é bem, de tudo o que é bom e normal. “*Luck to be alive, a woman has died, Doctor Harford*”.

O cenário onírico da mansão adentra-se no sonho de Alice e representa o mal contido no sexual, aquilo que da sexualidade se depura como mortífero.

Paranóia e revelação

Até que ponto é possível sustentar que esse filme de Kubrick, mais do que apenas o último que ele realizou antes de sua morte, é também o que ele escolheu para ser seu último trabalho? Ter sido escolhido para ser o último significa ser colocado numa posição diferenciada que o aproximaria de “um epitáfio, um testamento e a conclusão da obra de um mestre”, como querem os redatores do *site* Écran Noir⁸. Vários aspectos do filme, da filmagem, da escolha do livro de Schnitzler e da decisão de realizar

esse projeto específico contribuem para a defesa desta tese. Mas, à semelhança da leitura que apresentamos das principais cenas do filme, todos eles são aspectos que podem ser interpretados de outras formas e só se prestam a essa defesa em particular se puderem ser vistos com o mesmo interesse e os mesmos preconceitos que nos guiaram em nossa interpretação. Apesar disso, mencionaremos, sem nos alongarmos, alguns desses aspectos, para que possamos, em seguida, ousar

Teria Kubrick
vislumbrado
no inconsciente
e na sexualidade
uma nova
direção
em sua
perquirição
da mente
humana?

radicalizar nossas interpretações, pretendendo assim aproximá-las do realismo já mencionado.

No final dos anos 50, Susanne Christian Herlan, que posteriormente viria a se tornar a terceira esposa de Kubrick, havia-lhe recomendado a leitura do “Breve romance de sonho” (Traumnovelle). Nessa época, Kubrick cogitou basear seu próximo filme na novela de Schnitzler, mas acabou por preferir realizar “Lolita” e adiar o projeto sobre a novela onírica. No início dos anos

80, o antigo projeto volta à baila, dessa vez associado à idéia de uma comédia sobre sexo, tendo como ator principal Steve Martin. Mais uma vez, a idéia foi abandonada e outros projetos ganharam prioridade. Finalmente, 40 anos após ter tido o primeiro contato com o romance do autor austríaco, “Eyes Wide Shut” é realizado no final dos anos 90. A filmagem, envolta em segredos e suspenses, foi uma das mais longas e laboriosas na filmografia de Kubrick. Os *settings* de filmagem e os cenários permaneceram restritos a um mínimo indispensável de pessoas. Tudo parecia querer dar a entender que as exigências e cuidados do diretor, levadas ao extremo, guardavam uma proporção direta com a importância do filme e o caráter excepcional do qual ele se revestia. A escolha do casal de atores principais também levava a pensar num cuidado especial, condizente com a importância do filme. Mas não tanto pela fama ou brilho hollywoodiano dos atores, e muito mais pela condição, imposta pelo diretor, de que fossem, de fato, marido e mulher e que se dispusessem a submeter-se a uma preparação, durante a qual os três permaneceriam isolados e reclusos. Teria Kubrick esperado quarenta anos e a perspectiva de sua morte não muito distante para realizar o filme que lhe serviria de epítáfio?

Um outro aspecto que contribui para a tese da excepcionalidade do filme é sua inspiração épica, em que se reconhecem alguns traços da Odisséia. As peripécias de Bill Harford no curto intervalo de tempo no qual o filme se desenvolve evocam a idéia de um herói que se lança rumo ao desconhecido, colocando sua vida em risco ao enfrentar desafios inauditos, até retornar transformado ao lar e reencontrar a mulher amada. Se em “2001” a referência ao poema épico é explícita, no filme que aqui nos ocupa ela é sutil, porém decisiva. Haveria nesse retorno camuflado do tema homérico

uma possível vinculação de seu último filme com o mais famoso e talvez o principal de seus filmes? “An Inner Odyssey” seria um subtítulo possível para “Eyes Wide Shut”?

Mais um aspecto nos parece interessante: a referência aos sonhos, presente no título da novela de Schnitzler, duplica-se no título do filme pela alusão ao que se pode ver quando se tem os olhos bem fechados, a saber, a ampla tela onírica. Como é tentador afirmar que Kubrick não teria podido ignorar a força da identificação de Freud com a obra de Schnitzler e que a escolha da Traumnovelle reverencia a Traumdeutung! Depois de tantos filmes voltados para os mais diversos aspectos do comportamento, da evolução da inteligência e das questões morais, teria Kubrick vislumbrado no inconsciente e na sexualidade uma nova direção em sua obstinada perquirição da mente humana?

Se Stanley Kubrick estivesse vivo e pudesse responder afirmativamente a todas essas questões, ainda assim nada estaria assegurado quanto ao objetivo que nos impulsiona a refletir e escrever sobre seu último filme, qual seja, sustentar a tese de que “*Eyes Wide Shut*”, ao mostrar a existência de algo real que não pode ser detectado pelo objetivismo científico, produz um efeito de verdade semelhante ao que deve ser produzido em cada psicanálise. Não bastaria, portanto, que o próprio Kubrick, ou quem quer que seja, confirmasse o caráter de exceção desse filme e a intenção de seu diretor de com ele realizar algum tipo de conclusão de sua obra. Seria ainda necessário produzir, se não alguma evidência, pelo menos um forte argumento capaz de responder por esse efeito de verdade. É o que pretendemos fazer apontando para um viés paranóico presente no filme e sua relação com uma experiência de revelação.

Eis aí uma palavra que não se pode empregar impunemente num

texto que não pretende abrir mão de sua filiação acadêmica. O que pode nos salvar, ou pelo menos nos aliviar a pena, é a relação preferencial que nos parece existir entre revelação e paranóia, mesmo admitindo que buscando refúgio no domínio da psicose não nos encontramos inteiramente ao abrigo do místico, muito menos do religioso. Num artigo intitulado “Sedução, perseguição, revelação”¹⁰, Laplanche denuncia a tendência generalizada – da qual os psicanalistas nem sempre escapam – a subtrair destes fenômenos seu caráter “centrípeto”, ou seja, a transformá-los em fantasia de sedução, delírio de perseguição e mito de revelação, respectivamente. Desta forma, o caráter de alteridade desses fenômenos tende a ser reduzido à ipseidade de um sujeito que fantasia, delira ou cria mitos. A este respeito, concordamos com Laplanche, e é preservando a dimensão de alteridade da revelação que pretendemos abordá-la em conexão com o tema que aqui nos ocupa. Porém, diferentemente de Laplanche, tomaremos a revelação como um fenômeno tão próprio à paranóia quanto a perseguição, abstendo-nos, por outro lado, de entrar numa discussão aprofundada sobre as diferenças dos significados que a palavra revelação pode ter nos âmbitos da religião e da psicose. Limitar-nos-emos a assinalar que, ao contrário do caráter quase sempre imediato do sentido divino do qual se reveste a revelação como fenômeno ligado à religião, o que se impõe ao paranóico no início de seu processo psicótico apresenta-se como enigmático, opaco e perturbador das funções psíquicas responsáveis pela manutenção de uma identidade estável. Perturbador, portanto, de todas as funções egóicas. Somente num segundo momento, cuja instalação pode se dar de forma mais abrupta ou mais progressiva, um processo de construção de significações terminará por estabelecer, *a posteriori*, o ca-

ráter de revelação daquilo que, de início, havia produzido o mais intenso estranhamento e desorganização das principais referências identitárias.

Aqueles que já tiveram a oportunidade de se aproximar da psicose, e principalmente da paranóia, não se surpreenderão com esse privilégio concedido à revelação. Ela está presente em várias listas nas quais se pretende enumerar os fenômenos que caracterizam uma paranóia. E mesmo quando recebe outros nomes, não é difícil reconhecê-la quando alguém se dispõe a descrever esses fenômenos que convergem todos para algum tipo de epifania. Admitamos, portanto, que algo dessa ordem encontra-se sempre presente na paranóia e ousemos

proporcionalidade entre a delimitação de suas formas de manifestação e a delimitação das causas. A pergunta que acabamos de formular tem, portanto, uma estreita relação com essas tentativas. Se tomarmos como referência a teoria da forclusão do Nome-do-Pai, poderemos constatar que, ao utilizar o caso Schreber como exemplo, Lacan é levado a falar de uma “significação enorme” que, na falta de ter podido entrar num sistema de simbolização, permanece isolada e se apresenta de forma delirante no real. Essa “enorme significação” forcluída refere-se a “uma espécie de forma feminina”¹¹ cuja reaparição no real determina toda a inflexão transexual do delírio schreberiano. Mesmo deixando de lado a discussão sobre as vias utili-

Algo do que na paranóia
se apresenta como enigmático,
e em seguida como revelação,
guarda uma
relação causal com uma
forma particular de feminilidade.

formular a pergunta que se torna inevitável: revelação de quê?

São várias as tentativas de se chegar a uma ou a algumas poucas causas psíquicas subjacentes a todas as psicoses, ou pelo menos a todas aquelas nas quais predominam os delírios crônicos e sistematizados. A marcada recorrência de alguns poucos temas delirantes é um dos fatores que fomentam essa aposta numa circunscrição dos elementos de psicogênese das psicoses, justamente por sugerir uma relação de

zadas por Lacan para associar a forclusão do significante paterno com a transformação feminilizante de Schreber, importa destacar a formulação lacaniana do caráter necessário deste “empuxo à mulher” na psicose. E mesmo discordando de Lacan quanto à natureza estrutural deste fenômeno, consideramos que algo do que se apresenta como enigmático e, em seguida, como revelação na paranóia guarda uma relação causal com uma forma particular de feminilidade.

Tanto no filme quanto no romance de Schnitzler, a referência à paranóia é perceptível. Em ambos o protagonista principal percebe que está sendo seguido e, embora não consiga ter clareza quanto à identidade do perseguidor ou daqueles para quem ele trabalha, não há dúvida de que o motivo da perseguição relaciona-se com a intrusão num local secreto e transgressivo onde belíssimas mulheres transitavam envoltas em enigma. Mas a referência à paranóia vai além da dimensão persecutória, uma vez que os vários acontecimentos, aparentemente desconectados entre si, começam a produzir, nos protagonistas, a suspeita de uma conexão enigmática que os interliga, ao mesmo tempo que os remete à idéia de morte associada ao encontro de uma mulher. É assim, por exemplo, que num determinado momento do romance, o desejo do protagonista pela mulher que se sacrificaria por ele parece se

confundir com um sentimento sobre si mesmo e com o impulso de desvelar todo o mistério que essa mulher representava, mesmo que para isso devesse se arriscar até a morte. A seguinte passagem ilustra essa sobreposição do protagonista, da mulher e da morte:

“Fridolin [Bill, no filme] parecia inebriado, não apenas dela, de seu corpo perfumado, de sua boca vermelha e ardente; não apenas da atmosfera daquele salão, dos voluptuosos segredos que o circundavam ali – estava ao mesmo tempo embriagado e sedento em razão dos acontecimentos daquela noite, nenhum dos quais tivera um fecho; embriagado e sedento de si próprio, de sua ousadia, da transformação que sentia no íntimo, e tocou com as mãos o véu ao redor da cabeça dela, como se pretendesse arrancá-lo.”¹²

Ele só não o fez, só não descobriu o rosto da mulher porque ela o advertira de que tal atitude resultaria em severa punição para ele e em possível morte para ela. Da mesma forma, ao relatar seu sonho ao marido, Albertine, a esposa no romance de Schnitzler, se desconhece e se surpreende com a intensidade de seu gozo ao entregar-se a incontáveis homens, enquanto assistia impassível ao flagelo e execução de Fridolin:

“Não é tão fácil”, recomeçou Albertine. “Na verdade, essas coisas mal se deixam exprimir em palavras. Enfim... era como se eu estivesse vivendo dias e noites inumeráveis, não existia tempo ou espaço, e eu não estava mais na clareira cercada de florestas e rocha, e sim numa ampla planície colorida por flores, estendendo-se infinitamente até perder-se no horizonte. Ademais, fazia tempo – estranho esse ‘fazia tempo’ – que eu já não me encontrava sozinha com aquele homem na grama. Mas se, além de mim, havia ali ainda três ou dez ou mil casais, se eu os via ou não, se pertencia apenas a um ou a vários, não saberia dizer. Assim como, porém, aquele senti-

mento anterior de pavor e vergonha superava em muito tudo quanto se possa imaginar acordado, também o relaxamento, a liberdade e a felicidade que senti nesse sonho decerto não têm paralelo em nossa existência consciente. E, nele, não o esqueci por um só minuto [dirigindo-se ao marido]. Sim, pois eu o via, via-o sendo agarrado por soldados, creio, e havia padres também; alguém, um homem gigantesco, amarrou suas mãos, e eu sabia que você acabaria sendo executado. Sabia e não sentia compaixão ou temor, sabia-o de uma forma inteiramente distanciada.”¹³

O elo entre o filme de Kubrick e a novela de Schnitzler à psicose paranóica é, em última instância, a existência de uma significação sexual altamente desagregadora das referências identitárias, que se impõe de fora e tem o poder de lançar o sujeito num fluxo de verdades que deveriam ter se tornado ou permanecido inconscientes, ao mesmo tempo que o engaja num processo de restauração cujo resultado nem sempre é auspicioso. Essa significação sexual adquire o *status* de uma revelação na medida exata de sua origem alteritária, ou seja, na medida de sua impossibilidade de ser reconhecida como própria, apesar da interioridade de seus efeitos. A psicose implica uma experiência dramática do sujeito com a alteridade, e é nesse sentido que ela envolve um efeito de verdade sem nenhum compromisso com a preservação do eu, logo, sem nenhuma garantia de manutenção das formas egóicas de relação com a realidade.

O filme de Kubrick mostra a existência de uma dimensão da sexualidade inconsciente contra a qual tudo resiste, posto que o risco que sua revelação pressupõe é uma certa morte do eu e um possível ingresso na loucura. Neste sentido, “Eyes wide shut” depura o significado mais perturbador da novela de Schnitzler ao ressaltar o que nela podemos encontrar dessa revelação

O elo que une o filme de Kubrick e a novela de Schnitzler à psicose paranóica é a existência de uma significação sexual que desagrega as referências identitárias.

de uma exigência pulsional feminina que os homens paradoxalmente cultivam e combatem neles mesmos, cultivando-a e combatendo-a nas mulheres que eles consideram suas. Se a novela de Schnitzler já deixa ao leitor pouca chance de tomá-la por uma simples estória de ciúmes e de crise conjugal, com o filme de Kubrick assistimos a uma potencialização do efeito perturbador dessa exigência pulsional com a qual temos tanta dificuldade de negociar quanto necessidade de fazê-lo, sob pena de nos sentirmos perseguidos até a morte.

Pois bem, retomemos nossa questão: revelação de quê, afinal? Disso, dessa "enorme significação" sexual feminina sobre a qual temos sempre tendência a pensar que se trata de muito pouco para explicar tantos efeitos. Principalmente se a confundirmos com a feminilidade no sentido corriqueiro, perdendo assim de vista o que esse sexual feminino possui de mais pulsional, no sentido das pulsões parciais e de seus efeitos desagregadores e mortíferos. E poderíamos ainda nos perguntar: por que, afinal, esta pequena contingência anatômica da diferença dos sexos que, em última instância, nos obriga a falar de feminino e masculino, teria este enorme poder de resignificar todo o polimorfismo da sexualidade infantil e determinar de forma tão implacável a constituição psíquica dos seres humanos? Por que conceder tamanha primazia ao sexual e à sexualidade?

Inútil esperar do objetivismo científico uma resposta a essas questões. Nenhum dado concreto, nenhuma estrutura ou substância mensurável, nenhuma técnica dentre todas as que estão disponíveis no atual estado da ciência podem dar conta deste real sexual cujos efeitos são tão reais quanto os produzidos pelas forças e elementos atualmente conhecidos e medidos pela ciência. Esta é, portanto, a fatia do real a qual a psicanálise tem acesso privilegiado, e que lhe pos-

O s olhos
largamente
fechados são
os de Kubrick,
enquanto
filmava e morria.
Stanley Kubrick
se matou.

sibilita uma prática clínica que se distancia da hermenêutica. No psiquismo humano manifesta-se uma primazia do sexual indiferenciável da primazia de uma alteridade que não deve ser confundida com nenhum elemento transcendental, e cuja origem encontra-se nas relações que se estabelecem, desde épocas imemoriais, entre crianças que vêm ao mundo desamparadas e adultos que as tomam como objeto... de um amor que nada tem de natural e que não consegue se depurar da violência que lhe é inerente. Desde nossos primeiros dias, essa violência e esse amor nos são inoculados e nos inundam de sensações que vão muito além do prazer e da dor, sem que consigamos jamais integrá-las totalmente como nossas, como próprias. O que delas permanece em nós como um enclave de alteridade interna nos condenará a sofrer uma exigência contínua de gozo, ou seja, uma exigência de satisfazer pulsões sexuais que ultrapassam os limites do prazer, da realidade e da própria vida. Elas requerem, portanto, algum tipo de regulação, algum sacerdote que te-

nha o poder de contê-las, de limitar e circunscrever seus efeitos.

A tarefa artística e a tarefa de morrer

Que nome dar ao supremo sacerdote em quem depositamos nossas contraditórias súplicas de interdição e liberação de um gozo que nos faz outro de nós mesmos? Quando seu nome é Pai, Freud nos ensina que, além de interditar e ameaçar com a morte ou a castração, é preciso que ele se disponha também a morrer, para que o peso de seus olhos, permanentemente à espera de serem fechados, seja o preço a ser pago pelo acesso culpado à mulher. Se seu nome for outro, totalmente Outro, Lacan nos mostra que ele fará do sujeito um objeto a ser abusado além de qualquer limite, a ponto de encontrar na morte a única forma de estancar um sofrimento inominável.

Seriam apenas estas as alternativas, ou será que poderíamos entrever na conjunção das obras de Schnitzler e Kubrick um desfecho mais auspicioso? A mulher morta ao final da novela e do filme não nos permite muito otimismo e nos convida a pensar que tanto Fridolin quanto Bill Harford estavam bem abrigados sob o nome do pai até serem confrontados com uma forma de feminilidade diante da qual a alternativa era morrer ou deixar que ela morresse. A morte, neste caso, só se torna compreensível quando percebemos que não se trata apenas da interdição de uma mulher a ser tomada como objeto sexual, mas de uma condição pulsional que exige, por assim dizer, uma realização ontológica, ou seja, na esfera do ser. Distintamente, porém, do que poderia ser entendido como uma solução psicótica, os protagonistas do filme e da novela não são entregues nem aos caprichos desmedidos de um supereu tirânico e mortífero, nem aos extremos de uma pulsão femini-

na que tende inexoravelmente para o masoquismo mais disruptivo. Schnitzler e Kubrick parecem querer mostrar algo equivalente a uma suspensão provisória do recalçamento, uma espécie de breve revelação do inconsciente, que se resolve com um novo recalçamento. Desta vez, entretanto, acompanhado de um reconhecimento do cadáver, ou seja, da alteridade que deverá ser velada para sempre, pois quanto mais a enterramos, mais interna e ativa ela se torna. Mas esta renovação do recalçamento que o final do filme e da novela sugerem representa apenas uma parte da resolução que essas obras oferecem para o problema das formas de inscrição da Lei e os efeitos que daí decorrem.

Se deixarmos o nível do conteúdo das histórias contadas para pensarmos nas relações do autor e do diretor com suas obras, poderemos concluir que *"Eyes Wide Shut"* e *"Traumnovelle"* fazem parte de uma outra resolução que não se confunde nem com o recalçamento nem com a forclusão. Somente quando consideramos que essas obras situam-se num ponto de convergência entre a "tarefa artística e a tarefa de morrer"¹⁴ podemos perceber que elas produzem um efeito de ultrapassamento indiferenciável de uma emergência do recalçado inteiramente mortífera para o eu. Mesmo sem pretender que esse efeito responda por tudo o que relaciona uma obra com a morte¹⁵, não podemos deixar de associá-lo com o espaço da morte presente na produção artística, tal como Blanchot, mais do que qualquer outro, soube captar. O trabalho do artista e a constituição de uma obra confundem-se com a busca de uma morte que não seja uma simples expressão da condição mortal dos seres vivos, mas uma tarefa a ser realizada; uma tarefa na qual se opera uma transmutação cuja vítima é o autor/artista, seu eu. Ao comentar a obra de Rilke e sua busca obstinada de uma morte própria, Blanchot escreve:

"É preciso que minha morte torne-se cada vez mais interior; que ela seja como minha forma invisível, meu gesto, o silêncio de meu segredo mais recôndito. Eu tenho algo a fazer para fazê-la, tenho tudo a fazer, ela deve ser minha obra, mas essa obra está além de mim, ela é esta parte de mim que eu não ilumino, que eu não atinjo e da qual eu não sou mestre"¹⁶.

Consideramos que o filme de Kubrick e a novela de Schnitzler não são, obviamente, formações do inconsciente no mesmo sentido que um sonho. Essas obras nos levam a pensar que são realizadas pelo trabalho intencional de um eu que se dispõe a ser dissolvido no inconsciente e que faz de seu trabalho uma forma de despersonalização pulsional. Nesse sentido, obras deste tipo só podem ser bem-sucedidas quando consumam esta espécie de egocídio. Entre tantos outros exemplos possíveis, é oportuno lembrar que é deste tipo de morte do eu que Freud parece nos falar ao confessar o quanto lhe custara superar as inibições e reservas que o impediam de concluir e publicar sua *Traumdeutung*. Da mesma forma, trata-se também de um certo suicídio quando, por exemplo, Flaubert, identificado com sua heroína morta, afirma: *"Madame Bovary, c'est moi"*.

"Eyes wide shut" põe na tela uma verdade sobre a sexualidade e as relações entre homens e mulheres que não pode ser vista ou mostrada impunemente. É preciso pagar um preço para vê-la e um outro ainda mais alto para mostrá-la. Este preço não pode ser pago com a mesma moeda que paga, de forma ostensiva e quase obscena, tantas outras coisas no filme. Uma mulher morta foi o que custou a Bill conhecê-la e continuar vivo. Que preço teria pago Kubrick para conhecê-la e mostrá-la a quem tiver olhos para vê-la?

Stanley Kubrick morreu uma semana após o término da primeira montagem final de seu filme. Mor-

reu de forma natural, durante o sono, após ter concluído um filme que apenas ele poderia dizer se de fato ter-lhe-ia sido tão mortal quanto nos parece que lhe foi. Os olhos largamente fechados são os dele, enquanto filmava e morria. Stanley Kubrick se matou.

NOTAS

1. Reproduzimos, neste parágrafo, as observações de Tim Kreider, publicadas no seguinte artigo: "Introducing Sociology: A Review of 'Eyes Wide Shut'", *Film Quarterly*, vol.53, 3, University of California Press, 2000.
2. M. Kakutani, A Connoisseur of Cool Tries to Raise the temperature, *The New York Times*, p. 22, 18 de julho de 1999.
3. T. Kreider, *op. cit.*
4. Ver, por exemplo, o artigo de Sergio Telles "Kubrick and Schnitzler, An Incursion Into the 'Unheimliche': A Few Notes on Stanley Kubrick's 'Eyes Wide Shut'", publicado no *site* Psyche Matters www.psychematters.com/papers/telles.htm
5. S. Benvenuto, www.psychanalyse.refer.org/can9/1/texte55.htm
6. Cf. P. C. Ribeiro, "O real é sexual: mal-estar na clínica lacaniana das psicoses", *Percursos*, v.27, 2000, p. 113-125.
7. É curioso notar a semelhança dessa máscara com os personagens com bico de pássaro que aparecem carregando uma mulher morta, numa antiga pintura egípcia retratada no livro ao qual Freud se refere em conexão com um de seus sonhos de ansiedade. Nesse sonho, Freud vê sua mãe morta, sendo carregada por personagens com bico de pássaro. A ilustração encontra-se reproduzida no livro de A. Greenstein, *On Sigmund Freud's dreams*, Detroit, Wayne State University Press, 1968.
8. http://www.ecran noir.fr/films/99/eyes/ews_tournage.htm
9. Informações detalhadas sobre a filmografia de Kubrick até 1995 podem ser encontradas em: E. Rimbaut, *Stanley Kubrick*, Madrid: Cátedra, 1995.
10. J. Laplanche, "Sédution, persécution, révélation", *Psychanalyse à l'Université*, vol 18, n 72, Paris, PUF, 1993, p. 3-34.
11. J. Lacan, O seminário, livro 3. *As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1985. P.105 e seguintes.
12. A. Schnitzler, *Breve Romance de Sonho*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 62.
13. A. Schnitzler, *op. cit.*, p 80-81
14. M. Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris: Ed. Gallimard (coleção Folio-Essais), 1995, p.157.
15. Uma outra abordagem interessante do caráter potencialmente mortífero da escrita encontra-se no seguinte artigo de Ana Cecília Carvalho: "Escrita: remédio ou veneno?", *Percursos*, nº 18, São Paulo, 1997, p. 79-86.
16. M. Blanchot, *op. cit.* p.160 (Nós traduzimos).