

REFLEXO DA REALIDADE EM DE OLHOS BEM FECHADOS

Adriana Carvalho Novaes*

ALGUNS PRINCÍPIOS DA ESTÉTICA MARXISTA E CONCEITOS DE GYÖRGY LUKÁCS



György Lukács

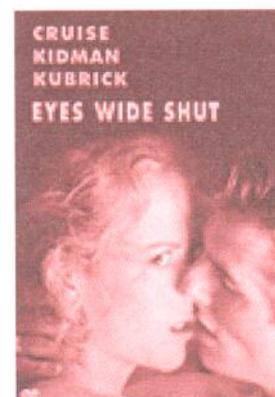
Penso que a confusão na crítica de arte atual espelha os dilemas que a produção artística enfrenta em meio às demandas comerciais que a produção na sociedade capitalista deve considerar. Às vezes é difícil crer em certos argumentos, critérios de julgamento duvidosos, sendo que a

crítica deveria servir à análise honesta e necessária de um trabalho artístico, com intenção de enriquecer sua compreensão. A estética marxista propicia uma compreensão profunda, de preocupação com a dignidade humana, de busca da essência e dos fenômenos presentes numa obra de arte e que, ao refletir seu tempo, torna-se patrimônio de toda a humanidade.

No início de meu estudo das concepções marxistas ficaram evidentes os conceitos distorcidos propagados a partir de um tratamento vulgar, o que, evidentemente para os que não tentam compreender o marxismo, serve como um escudo contra o esforço necessário de compreensão do homem e

do que produz, erguido em face das questões pragmáticas de um lado da história. O legado de pensadores como Marx, Engels, Lukács, Gramsci, Brecht, mesmo sob críticas, é o esforço intelectual e pessoal em períodos sombrios da história, na tentativa de compreender o mundo, o ser, sua produção e possibilidades. A displicência diante do que pensaram e o desdém em relação a seus escritos só demonstram a preguiça intelectual infelizmente enraizada em muitos rincões. A retomada de conceitos na tentativa de compreender a arte contemporânea mostra-se uma necessidade, ainda que os mandos do mercado dificultem cada vez mais olhar com nitidez para obras falsamente novas.

No âmbito específico da estética, o que compreende o entendimento da criação artística, sua apresentação e a atividade do criador, portanto indicando caminhos na teoria do conhecimento, a profunda abordagem da teoria marxista, especialmente os conceitos formalizados por György Lukács, serão aqui tomados para análise de uma produção artística contemporânea, precisamente o último filme de Stanley Kubrick, lançado em 1999, *Eyes Wide Shut*, ou em português, *De olhos bem fechados*. Primeiramente, a indicação breve de alguns princípios que vão orientar este estudo, com o cuidado de não exceder na tentativa de explicá-los, registrando a ênfase na utilização da teoria do reflexo na análise posterior: particularidade – universalidade (objetividade) e singularidade (subjetividade); totalidade; o tipo; o realismo e a teoria do reflexo.



* Mestranda em Comunicação na ECA-USP. Texto apresentado como trabalho de aproveitamento do curso *Teorias sociais e política cultural*, ministrado pelo Prof. Dr. Celso Frederico, na Pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

<https://doi.org/10.36311/0102-5864.17.v0n36.2229>

Outros dois conceitos importantes na obra de Lukács são o realismo e a teoria do reflexo. Para Lukács, o autor tem que ser realista; a obra de arte deve refletir a dialética entre o singular e o universal em sua dinâmica, refletir, portanto, uma totalidade que é particular.

Lukács formulou talvez um dos mais rigorosos corpos teóricos acerca da estética. Para ele, o ponto alto do ser humano é a arte. Nela o homem concentra o empírico de sua existência – a subjetividade – e a realidade cotidiana que o cerca – a objetividade. À confluência do que é subjetivo, ou seja, singular, e do objetivo, universal, Lukács entende como particular, daí os conceitos de singularidade, universalidade e particularidade. O artista deve refletir uma totalidade intensiva que é particularizada, ou seja, ao ser particular, ser único, este

concentra tanto traços específicos quanto aqueles que se integraram a ele pelas circunstâncias, pelo ambiente, pela história. A tipicidade, portanto, é dialética, estabelecendo um ser em movimento, mantendo suas características ímpares. Nesse quadro, toda a obra de arte é uma totalidade para Lukács. Sobre a concepção de totalidade, Lukács debate com Brecht. Para Lukács a obra de arte é fechada, para Brecht, ela deve ser construída, modificada a todo tempo. Quanto ao receptor, Lukács entende que a arte tem um papel educador e que a recepção deve ser catártica. Brecht, além de criticar Lukács por este tomar como paradigma da expressão artística o romance burguês, critica a catarse e entende que a arte deve despertar e não envolver, através do estímulo ao distanciamento do público diante do que está sendo visto.

Outros dois conceitos importantes na obra de Lukács são o realismo e a teoria do reflexo. Para Lukács, o autor tem que ser realista; a obra de arte deve refletir a dialética entre o singular e o universal em sua dinâmica, refletir, portanto, uma totalidade que é particular. Essa particularidade vai indicar o tipo, ou seja, algo característico que reúne em si aquilo que é essencial e as unidades cambiantes dos fenômenos. A teoria

do reflexo é consequência de um princípio do materialismo dialético:

Uma tese fundamental do materialismo dialético sustenta que qualquer tomada de consciência do mundo exterior não é outra coisa senão o reflexo da realidade, que existe independentemente da consciência, nas idéias, representações, sensações, etc., dos homens.¹

As teorias desenvolvidas por Lukács dão conta de questões prementes do humanismo socialista, para as quais o marxismo já indicava soluções, a partir das concepções do materialismo dialético, em considerações esparsas nos escritos de Marx e Engels. Como nenhum dos dois pensadores produziu uma obra que tratasse exclusivamente da estética, coube aos seus discípulos a formulação de conceitos de estética marxista, considerando, além das bases do pensamento marxista, as demandas da história no processo de implantação de um governo socialista, no que diz respeito à necessidade de elaboração de uma política cultural. Obviamente, a formulação dos princípios a partir dos quais uma estética marxista poderia ser aplicada – juntamente com a dinâmica política e social do período que demonstrou a importância de se estabelecer uma política cultural – é bem complexa e apresenta matizes vários, algumas concepções que se mostraram equivocadas, de outros pensadores e artistas que tentaram compreender o processo, como Plekhanov, Mehring, Trótski, Bukhárin, Eisenstein, Maiacóvski, Górkki, Zdánov, Caudwell, Gramsci, Benjamin, Piscator, Goldmann, Kosik, e outros mais, como indica Leandro Konder em seu importante livro *Os marxistas e a arte*.² Nessa amplitude de compreensões, de teorias – que propiciam uma riqueza de análise

desde preocupações diversas, como a própria Revolução Russa e a política cultural, o realismo socialista –, pensar a relação entre a arte e a cultura, a sociologia da cultura, a indústria cultural, a modernidade, os intelectuais e a cultura, etc., a tentativa de compreensão de uma obra contemporânea a partir de conceitos elaborados pelo pensador Georg Lukács, exige a indicação de princípios do pensamento marxista tomados como ponto de partida.

No primeiro capítulo de seu livro *Ensaio sobre literatura*, Lukács indica



Brecht



Benjamin



Bukhárin

as bases do pensamento marxista, resgatando das considerações esparsas de Marx e Engels sobre a estética “uma unidade conceitual orgânica e sistemática”,³ da qual se destacam alguns pontos. Um problema para a arte concentra-se nos critérios de sua permanência enquanto valor estético, ao mesmo tempo que não deixa de caracterizar um período específico da história. Esse paradoxo pode ser compreendido na consideração da história e do método dialético na estética marxista. Como Lukács destaca, a ciência da história para Marx e Engels constitui o princípio a partir do qual toda análise necessariamente deve ser feita; o quadro histórico geral deve servir como fundamento e ponto de partida para qualquer elaboração. O processo unitário da história guia toda investigação acerca de pontos específicos. A essa preponderância do aspecto histórico, juntam-se o método dialético que estabelece a simultaneidade entre verdades relativas e absolutas e a não-simplificação das relações entre causa e efeito: não sendo unívocas, desenvolvem interações complexas.

O essencial movimento que podemos depreender da abordagem marxista, ao observar esses dois pontos indicados por Lukács, evidencia o caráter humanista da compreensão tanto da arte quanto do artista: a integridade humana defendida por toda grande arte contém tanto o enfrentamento das dificuldades da consciência do homem diante do real, quanto sua capacidade de transformar a realidade pela característica marcadamente motriz da história. A essência do homem e sua integridade dão-se na valorização de sua humanidade e, da relação com o exterior, sua possibilidade de transformação. Para o pensamento da estética, Lukács retoma a relação entre fenômeno e essência, nos conceitos de singularidade, universalidade e particularidade, assim como na reelaboração da

teoria do reflexo, além do conceito de tipo nos estudos sobre literatura: o personagem que possui características individuais concretas e, simultaneamente, está inserido no âmbito maior de uma problemática universal. Na arte verdadeira, o essencial, portanto, aquilo que permanece, encontra-se sob o estímulo do desenvolvimento dos fenômenos ou da roda da história: a essência está implícita nos fatos e os fatos demonstram a essência. A verdadeira e grande arte contém a dialética das verdades relativas e absolutas, a capacidade e incapacidade do homem e sua ação, a mão-dupla das causas e efeitos, enfim, a possibilidade de abarcar a realidade, sem servir para contar toda a história – a arte não se reduz ao valor documental –, a arte permite “*ver por dentro* a experiência de uma condição histórica particular da humanidade e assimilar à minha consciência individual algo desta experiência”.⁴ Para Lukács, a estética marxista consegue resolver a questão desafiadora: “da unidade entre o valor permanente da obra de arte e o processo histórico do qual a obra de arte – exatamente na sua perfeição, no seu valor estético – não pode ser separada.”⁵

Os acontecimentos políticos e sociais após a Revolução Russa provocaram uma grande discussão acerca da estética e da produção artística, impelindo o pensamento sobre a idéia de política cultural. Logo surge a dúvida quanto à criação de uma nova arte para uma nova sociedade. Lênin defendeu a preservação da herança cultural burguesa, o que não ocorreria na Revolução Cultural chinesa. O realismo socialista como modelo de produção artística promoveu a figuração apologética da realidade, engessando a criação, mostrando-se uma orientação perniciososa. A arte moderna impôs desafios às concepções de Lukács acerca da estética. A arte moderna e suas vertentes, como o expressionismo e o naturalismo, foram severamente criticadas por Lukács, além de escritores como Marcel Proust e Franz Kafka. Lukács não admitia a intenção de

Lukács formulou talvez um dos mais rigorosos corpos teóricos acerca da estética. Para ele, o ponto alto do ser humano é a arte. Nela o homem concentra o empírico de sua existência – a subjetividade – e a realidade cotidiana que o cerca – a objetividade.

transcendência, a linguagem alegórica e a proposta aberta da arte moderna, das vanguardas. Para Lukács, a arte serviu como afirmação da humanidade contra a religião. Não poderia aceitar o primado das coisas sobre os homens e a dependência da arte em relação à religião. A significação aberta que a linguagem alegórica permite era uma perda, uma desvalorização do humano para Lukács, ao contrário do símbolo que integra imagem e significação. Considerando essas linhas da arte moderna, sendo que o artista do século XX utiliza-se da linguagem alegórica, observa-se uma incompatibilidade entre as teorias de Lukács e a arte moderna. Apesar disso, alguns importantes conceitos de Lukács podem ser retomados para a análise de obras de arte contemporâneas, na tentativa de repensar esses conceitos e a produção de arte.

OLHOS NA TELA: O REFLEXO DA REALIDADE



Frederic Jameson

Fredric Jameson, num texto de 1981 sobre o filme *O iluminado*,⁶ de Stanley Kubrick, identificava um traço novo que marcava as produções cinematográficas posteriores à era de ouro do cinema norte-americano, no pós-guerra.

As produções que Jameson denominou de *metagenéricas*, ou seja, que permutavam gêneros, poderiam ser identificadas já nos anos 50 por cineastas que compreendiam a vida curta de um cinema que apostava no maniqueísmo impulsionado pela Guerra Fria. Ao lado de Kubrick, diretores como Robert Altman, Roman Polanski e Nicholas Roeg, apontados por Jameson como os mais interessantes do período, praticavam esse novo tipo de produção não por gosto pessoal, mas pelas características do então âmbito de produção cultural, no qual o individualismo *desaparecia*.

Da identificação desse contexto até o lançamento do último filme de Kubrick, em 1999, a história vai adicionar novos elementos ao cenário da produção cultural. Da queda do muro de Berlim

à intensificação de duas forças do capitalismo – a saber, a mídia e o mercado financeiro –, o que era observado no início da década de 1980 ganha estratégias, subterfúgios produzidos e consumidos por essas forças. É para o cenário da metrópole que essas forças e seus subterfúgios convergem. E é na metrópole de Nova York que o filme *De olhos bem fechados* vem refletir essa realidade.

De olhos bem fechados foi baseado na novela do escritor e dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler, *Traumnovelle*, escrita em 1926, mas que se passa na virada do século, em Viena. Filho de um famoso laringologista vienense que atendia muitos artistas e cantores, o jovem Arthur logo foi impelido a estudar medicina, apesar de querer desde cedo seguir a carreira de escritor. Na universidade escolheu psiquiatria, seguindo uma opção paralela à de seu contemporâneo Sigmund Freud, inclusive tendo mestres em comum. Depois de algum tempo, seu talento de escritor triunfou sobre a imposição familiar, e suas peças começaram a ganhar os palcos da cidade. Freud, ao assistir a uma de suas peças, identificou, espantado, problemas para os quais havia desenvolvido respostas científicas, e que surpreendentemente para ele, Schnitzler respondia de forma política, ou seja, através da arte. Depois de alguma relutância, e com cuidado, Freud escreveu a Schnitzler comentando a identificação que havia percebido. Como destaca Nicolau Sevcenko,⁷ a distinção entre os dois, além do uso de linguagens diferentes – a científica e a artística –, estava na ênfase de Freud na gênese das formações inconscientes, ou seja, na história do indivíduo, enquanto para Schnitzler, o problema concentrava-se nas hierarquias e quadros de valores sociais. A obra de Schnitzler é marcada pela exposição do impulso assassino, do anti-semitismo, da perversão, ocultos no subconsciente, sob as aparências da sociedade imperial.

Kubrick, como Schnitzler, faz um desvendamento cáustico dos subterrâneos da sociedade em suas obras. O poder, a violência e o sexo também estão presentes mais uma vez em seu último filme. Enquanto na novela predomina a suspensão entre sonho e realidade, em *De olhos bem fechados*, Kubrick aproveita a linguagem cinematográfica e enfatiza uma das questões mais importantes enquanto uma obra que reflete o processo da vida contemporânea em movimento: a visibilidade. Esta pode ser

considerada uma das conseqüências daquela individualidade perdida apontada por Jameson.

Numa das primeiras seqüências, um casal de classe média representado pelos atores Tom Cruise (Dr. William Harford) e Nicole Kidman (Alice Harford) vão a um baile oferecido por um paciente do Dr. William, por ocasião do fim de ano, próximo do Natal. O grande salão e a música são referências à alta cultura já utilizadas por Kubrick em outros filmes. Nesse contexto, os indicadores de um bom gosto cultural são banalizados, acompanhando o barateamento daquilo que irá servir como *artigo* do mundo global; trata-se de uma classe que utiliza e descarta as representações do belo, as fontes de prazer, o que serve para mostrar, mas não compartilhar, seu poder e sua permissividade. Assim, aquilo que é exibido é a superfície, são os objetos, os índices de domínio. Bill e Alice, deslocados desse universo, logo têm sua ordem estabelecida por determinados valores, fortemente abalada pelos elementos convidativos das imagens de superfície que o ambiente expõe. A disposição dos corpos surge como proposta que o apego ao valor do casamento para Alice e o compromisso profissional de Bill não permitem aceitar, mas a sugestão faz vir à tona a demonstração de uma possibilidade de liberdade individual para além dos valores de Alice.

Após o baile, uma conversa entre o casal vai desencadear o tormento de Bill e suas aventuras misteriosas. Essa seqüência é marcante. Fumando um cigarro de maconha, o casal começa um embate sobre a relação de cada um com as chances de envolvimento com outras pessoas em situações diversas. Ela diz ter visto Bill conversando com duas mulheres. Ele diz tê-la visto dançando com um outro homem. Num crescendo de desafios, Alice fica indignada ao perceber que o marido não reconhece um possível desejo que a esposa possa ter sentido por outro homem. Ele nega a individualidade dela, já que tenta enganar-se sustentando seus princípios desde o núcleo familiar que passou a defender como garantia de sua harmoniosa vida diária. Então, Alice confessa seu fascínio por outro homem, numa temporada de férias, que a faria largar tudo, marido e filha, planos e a tal harmonia familiar, para viver essa paixão momentânea. Essa revelação desestabiliza Bill, que vai buscar na

imaginada traição da mulher a libertação para suas aventuras.

A individualidade perdida apontada por Jameson como uma das conseqüências da trivialidade da vida diária do capitalismo tardio e, portanto, da produção metagenérica, terá indicadores vários em *De olhos bem fechados*. Ao indivíduo reduzido à pergunta ou resposta nas estatísticas insidiosas do capitalismo e sua sociedade de consumo, contrapõe-se outro tipo de individualidade, a que sobra do turbilhão das metrópoles, mesmo sem garantia de exclusividade: a individualidade é resgatada a partir da superexposição dos corpos e, por conseguinte, do sexo. A ética da visibilidade aproveita os canais que a legitimam e extravasa as redes de comunicação. A indústria da estética e da moda, além, é claro, da publicidade, enfatizam a valorização das aparências muito bem modeladas, o que resta como diferenciador. Essa individualidade à qual aspiram as pessoas, inclusive a classe média, custa muito caro e torna-se algo inacessível. A individualidade passa a ser, portanto, além da aparência, o domínio da disposição dos corpos. Enquanto a classe média começa a ruir não por libertação, mas por seu contrário, a classe marginalizada sucumbe e torna-se servil, mera matéria-prima descartável para o uso e desuso de quem dispõe da beleza e das formas.

Em *De olhos bem fechados*, as prostitutas surgem como o reflexo perverso dessa realidade. São mostradas como boas pessoas, compreensivas, íntegras. Das duas que aparecem com destaque, a primeira, ainda no baile, é vítima de abuso de drogas e é atendida por Bill. Em outra seqüência, se oferece para um castigo no lugar de Bill quando este é identificado como intruso num ritual de orgia. A segunda, que aborda Bill na rua, não aceita o pagamento diante da desistência dele. O destino das duas vai enfatizar uma lógica descartável: a primeira aparentemente morre de *overdose*, a segunda descobre ser portadora do vírus da Aids. Servindo

Kubrick, como Schnitzler, faz um desvendamento cáustico dos subterrâneos da sociedade em suas obras. O poder, a violência e o sexo também estão presentes mais uma vez em seu último filme.



Stanley Kubrick

ao interesse do paciente de Bill e a muitas pessoas envolvidas num ritual de orgia, no qual a identidade de todos os participantes, é preservada sob capas negras e máscaras, as prostitutas desempenham a função de alimentar o poder de manipulação desse grupo, que não conhece limites para sua satisfação, pois não se trata mais do ambiente de aparências do baile, mas de uma espécie de seita com códigos de acesso e espantoso esquema de identificação para que qualquer intruso seja rapidamente descoberto e, para criar, dentro das atividades da noite, a garantia de deleite reservado na observação fria de relações mecânicas. A permissividade, então, mostra-se como algo permitido apenas àquele grupo de pessoas capaz de manter a grandiosidade do ritual, porém se trata de uma liberação tão fria, que mesmo ela não escapa do profundo tédio, pois é um direito individual comprado num mundo particular, em que as faces são cobertas, o gozo é distanciado daquilo que o provoca. Protegidos e satisfeitos, têm no poder da compra a garantia da realização de seus desejos,

mesmo que enjaulados em suas mansões, em seus banheiros, em seus quartos e salões de jogos. Àqueles que vivem à margem, o risco e a entrega à lógica da volatilidade. Aos da superfície, como Bill e Alice, o tormento da libertação de seus fantasmas.

No percurso sempre noturno de Bill, desde o primeiro incidente que interrompeu a conversa com Alice e lançou-o às misteriosas aventuras pela cidade

– um telefonema para informar da morte de um paciente –, vários acontecimentos vão despertando e atormentando sua mente. Do interesse insólito da filha do morto à oferta de uma ninfeta pelo próprio pai, Bill busca *sua permissividade* até invadir um espaço, ser intruso por não pagar a entrada e ser ameaçado por tentar desvendar os acontecimentos resultantes das regras de segurança desse grupo. Ao associar-se o desejo do ambiente liberador representado pelo ritual – enfatizando seu prazer, já que era um intruso e experimentava, portanto, algo proibido – a um sistema de perseguição violento, até assassino, em vista da morte daquela que o salvou e do castigo

sobre seu ex-colega de faculdade, agora pianista, Nick Nightingale – engaiolado na atividade servil de tocar em rituais de aparência ou rituais fechados, outra referência que reflete a banalização ou barateamento da alta cultura – associa-se, portanto, o desejo a sua conseqüente restrição, fortalecida pela surpresa diante da notícia de que a prostituta com quem poderia ter se relacionado estava com HIV e pelo dono da loja de fantasias na qual Bill alugou capa e máscara, ao oferecer sem delongas sua filha quase menina aos intentos do freguês. O tormento que move o protagonista ao seu passado adolescente de permissividades e aos novos convites de prazer, atravessando seus valores cultivados por uma classe média entediada, reflete a busca do erotismo por uma sociedade de tédio na tentativa de resgate da individualidade na superexposição dos corpos e de suas sensações. Como bem dimensiona Jameson, essa transposição dá-se pela improbabilidade de que alguma especificidade ainda possa existir, algo que ainda não tenha sido exposto, explorado, mostrado, visto, copiado ou formatado nos moldes do que está nas redes de comunicação.

A duração do enredo, tanto na novela quanto no filme, é de 72 horas. Mesmo lembrando da não-transposição de uma suspensão entre sonho e realidade presente na novela, mas sem evidências no filme, é possível interpretar o tratamento do tempo, sem fugir das indicações presentes no filme, também como um reflexo. O ambiente dos acontecimentos com Bill é noturno. A partir do momento em que sai de casa, suas buscas se dão na incerteza da escuridão, mesmo que encontros e sustos surpreendam seu caminhar como letreiros luminosos de um Café, uma loja de fantasias ou a iluminação dirigida numa mansão. Parece que a mesma noite continua, apesar do retorno ainda mais perturbador à ordem caseira, familiar, organizada por aquela mulher tão imersa na função de esposa e mãe e ao mesmo tempo tão transgressora aos olhos de Bill (seu sentimento de homem traído e a quase exclusiva referência às mulheres no que diz respeito à exposição dos corpos reflete outra característica da sociedade). Bill passa a conviver em dois pólos: o das convenções e o da transgressão e é impedido de participar por causa do medo, daquilo que parecia ser liberador.

Uma seqüência que enfatiza essa diferença entre sonho e realidade é o diálogo entre Bill e o anfitrião do baile do início do filme, Victor Ziegler. Bill é

A individualidade perdida apontada por Jameson como uma das conseqüências da trivialidade da vida diária do capitalismo tardio e, portanto, da produção metagenérica, terá indicadores vários em *De olhos bem fechados*.

convidado a comparecer à casa de Ziegler. Numa sala com uma enorme mesa de bilhar e bebidas, Ziegler revela que participava daquele ritual de orgia. Para surpresa de Bill, alerta para que este não queira entrar num grupo ao qual não pertence. Há muitas pessoas que não gostariam de ser descobertas naquela prática, além do mais, aquilo não era para Bill. Portanto, Ziegler torna claro o limite de Bill: ele não pertence àquele grupo, ele não pode ter acesso às coisas próprias daquele ambiente, a não ser de forma superficial. Mesmo enraivecido com o aparente destino daquela que o salvou, suas suspeitas são negadas por Ziegler, afinal, era tudo uma farsa, algo montado para assustar qualquer invasor, além do mais, a todo momento morrem pessoas, ela foi mais uma. Nas explicações de Ziegler, há a tentativa de afastar qualquer suspeita de que o grupo ao qual pertence tenha lançado mão de ações criminosas para salvar seus segredos. Contudo, o acesso a esse grupo está vedado a Bill.

Verdade e aparência. Bill não pode comprar a máscara tão atraente. Seu lugar já está delimitado, suas regras são outras. A representação daquilo que não pode ser – a máscara – está ao lado de Alice na cama, o que faz dele refém do medo e do que poderia ter perdido, mesmo sob seu sentimento de ciúme e vingança. Assim, conta tudo a Alice. A novela de Schnitzler termina. Kubrick acrescenta uma seqüência. A cena final de *De olhos bem fechados* estabelece como desfecho o imperativo de um ritual do mercado que coloca novamente as coisas em seu lugar. Após a noite em que Bill conta tudo o que aconteceu para Alice, o casal leva a filha a uma loja de brinquedos para fazer compras de Natal. Tentando conversar sobre o que fazer, Alice indica as soluções diante do desconsolo de Bill. O diálogo confirma a desilusão sofrida pelo casal ao perceber a fragilidade dos moldes em que viviam. Apesar dos riscos pelos quais passaram, mesmo após a evidência de estarem presos ao limite do poder sobre o uso do belo, o que os torna conscientes dos cambiantes contornos da verdade de uma noite ou de uma vida inteira, como diz Alice, ainda poderiam ao menos dispor de seus próprios corpos.

A dura crítica à sociedade, seus códigos de conduta e valores, e ao poder, marcam também a última obra de Kubrick, mantendo a coerência própria de um artista que consegue, na abordagem de um processo de aproximação gradual do movimento da realidade, captar sua essência.

Identifica-se na obra de Kubrick uma preocupação com a integridade do homem diante dos desafios que a história impõe a sua mente e a sua organização social. Escondido do furor da mídia numa verdadeira fortaleza, mas captando várias fontes de informação para estar no mundo ausentando-se de seus imperativos, Kubrick foi exigindo garantias exclusivas sobre sua obra, fazendo algo excêntrico para o mercado de cinema, que era o domínio e liberdade sobre aquilo que criava. Mesmo tendo desafetos que causavam irritação por seu perfeccionismo, mantinha sua resolução, contra todas as pressões que exigiam contratos que respeitassem seu ritmo, sua maneira de trabalhar.

Sobre o cenário contemporâneo em *De olhos bem fechados*, seguindo o raciocínio de Jameson, podemos lembrar Marx, citado por Lukács:

“O dinheiro é o poder alienado da humanidade. Aquilo que eu não posso fazer como *homem*, isto é, aquilo que eu não consigo com as minhas forças essenciais individuais, eu o consigo pelo *dinheiro*. O dinheiro transforma, pois, essas forças essenciais em algo que elas não são, quer dizer, contrário delas.”⁸

Mergulhados nos benefícios tangíveis da lógica do mercado, tendo o acesso à individualidade e ao convívio social cerceados violentamente, mesmo aqueles que sobrevivem às ameaças após alguma transgressão, depois de ver os limites, todos continuam presos pelas imagens do cenário, assim como pelos manuais de comportamento e valores. Daí a ironia, tão presente na obra de Kubrick: mesmo não conseguindo fugir a essa visão, a maioria segue de olhos bem fechados.

NOTAS

- 1 Cf. György Lukács, *Ensaio sobre literatura* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965), p. 25.
- 2 Leandro Konder, *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967).
- 3 György Lukács, *Ensaio sobre literatura*, cit., p. 12.
- 4 Leandro Konder, *Ensaio sobre literatura*, cit., p. 232.
- 5 György Lukács, *Ensaio sobre literatura*, cit., p. 42.
- 6 Fredric Jameson, “Historicismo em *O iluminado*”, em *As marcas do visível* (Rio de Janeiro: Graal, 1995), pp. 84-101.
- 7 Nicolau Sevchenko, “A arte política de Schnitzler e Kubrick”, em *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 set. 1999, Caderno Mais!, p. 5-5.
- 8 György Lukács, *Ensaio sobre literatura*, cit., p. 21.