



Convite

A propósito de *Eyes wide shut*, de Stanley Kubrick

Jean-Claude Milner*

195

Artefilosofia, Ouro Preto, n.2, p.195-200, jan. 2007

Advertência: supõe-se que o filme seja conhecido; a maior parte das informações complementares foi extraída da base de dados IMDb (Internet Movie Database, us.imdb.com).

Dado inicial: uma família estatisticamente conforme da burguesia nova-yorkina (um marido médico, uma mulher que se ocupa com arte, uma criança, sem empregados domésticos permanentes). Durante uma recepção à qual foram convidados por um cliente, o marido e a mulher são submetidos, tanto um quanto outro, a uma tentação sexual. Ao retornarem para casa, eles conversam sobre isso e acabam discutindo. Começa então uma seqüência de orgias, ciúme, doença, morte e ameaças. O marido havia descoberto, sobre sua mulher, algo que não desejava saber; ele descobrirá sobre si mesmo algo que não desejava saber; ele confessará a sua mulher algo que ele não desejava que ela soubesse. A célula familiar parecerá estar a ponto de estilhaçar-se. Mas o filme termina-se com a sua recomposição, às vésperas do Natal, numa loja. A mulher tomando a iniciativa de dizer ao homem a palavra do fim: vamos trepar (*fuck*).

A estrutura vem de *Christmas Carol*: uma provação, da qual não se sabe jamais a que ponto é real ou imaginária, vem reforçar o espírito natalino, que é igualmente o espírito da socialidade¹ mercantil – a célula familiar como condição necessária e suficiente da socialidade; a forma mercadoria como base material desta mesma socialidade, desde que humanizada pela célula familiar.

Salvo que não se trata do mundo de Dickens, mas do mundo do século XX – o filme é de 1999, penúltimo ano do século. Não a infância, mas a sexualidade constitui a língua minimal, capaz, ela sozinha, de articular o que deve ser dito. O filme também não se termina, como em Dickens, com o espírito natalino (retorno à infância), mas com seu substituto moderno: o espírito do *fucking* (retorno à sexualidade sã e regulada). A substituição se autoriza pelo único fato de que a sexualidade sã e regulada dá a resposta material à questão que Dickens evita colocar: “Donde vêm as crianças?” Por intermédio desta substituição, pode-se prosseguir no paralelismo em detalhe. É tentador supor que haja três noites, como há três visitas em Dickens, mas, mesmo supondo que assim não seja, resta ainda que os três espíritos natalinos, passado ou presente ou futuro, ali ecoam no espírito do *fucking* passado (a visão da mulher nos braços do marinheiro), ou do *fucking* presente (a recepção e a casa misteriosa), ou do *fucking* futuro (a AIDS e o necrotério). A cena do necrotério no filme repete bem explicitamente a cena do cemitério em Dickens, na qual Scrooge decifra seu próprio nome sobre a pedra tumular, após ter visto o que ele compreende retroativamente como sendo seu próprio cadáver, nu sobre um leito sem cortinas nem lençóis. Como se sabe, Scrooge descobrirá que tudo era um sonho,

* Filósofo e linguista, foi professor da Universidade Paris VII. Presidiu o Collège international de philosophie. Publicou recentemente *Le juif de savoir* (Grasset). Em sua vasta obra, destacam-se *Mallarmé au tombeau* (Verdier) e *A obra clara*: Lacan, a ciência, a filosofia (Jorge Zahar)

¹ Optamos por adotar aqui o neologismo *socialidade*, em fidelidade ao uso, por parte do autor, do termo neológico *socialité*, uma vez que ele mesmo poderia ter optado pelo termo *sociabilité*, que, este sim, corresponderia ao léxico *sociabilidade*, da língua portuguesa.

que nada aconteceu; do mesmo modo, explicar-se-á a Tom Cruise que tudo era encenação, e, especialmente, o mais aterrorizante. Em ambos os casos, ninguém morreu, malgrado o que os olhos viram; em ambos os casos, cabe ao herói tirar a lição do que não se passou, mas anunciou o que poderia se passar. Para Scrooge, retorne a vossa família pelas vias da infância (não sem comprar antes um ganso enorme para vosso empregado: forma mercadoria e forma salarial); para Tom Cruise, retorne a vossa família pelas vias do *fucking* monógamo e fecundo (sem risco de AIDS e outros aborrecimentos), não sem antes comprar um grande presente para vosso filho. O empregado desapareceu, porque, no mundo moderno, o assalariado não é senão um resíduo marginal do passado decadente. Somente permanece viva a forma mercadoria, em antítese do luxo, resíduo, este também, do passado decadente.

É que falta executar um passo a mais. Kubrick fala da decadência. Sua tese é muito simples: os Estados Unidos são o futuro do mundo, sob uma condição – necessária e talvez não suficiente: que eles se livrem do legado que lhes deixou a Europa. Esse legado se declina em formas múltiplas que se entremixam: a literatura, a arte, a cortesia, a guerra, a astúcia, o imperialismo, a luta de classes, as classes de lazer (que são as verdadeiras classes perigosas: Veblen é aqui incitado à caça às bruxas), etc. O anti-social ama Beethoven, não malgrado a anti-socialidade, mas por causa dela (*Laranja mecânica*). O escritor se torna um matador, porque este é o destino necessário de um americano que se apega à literatura, num lugar arquitetado como uma catedral européia (*Shining*). A guerra européia é denunciada em *Os caminhos da glória*, sua funesta retomada pelos Estados Unidos é denunciada em *Full metal Jacket*, não pelo antiimperialismo, mas por fidelidade à temática isolacionista de Thoreau.

Em *Eyes Wide Shut*, a mansão de orgias funciona exatamente como essas residências luxuosas em que se desenvolvem as atividades antiamericanas: pontos de encontro dos nazistas nos filmes dos anos 40, dos comunistas nos filmes dos anos 50, complôs militares nos filmes dos anos 60, etc. Tudo ali está: requinte nos lugares e maneiras, a senha captada em pleno vôo pelo herói, as ameaças, as fiações, a presença de nomes tão grandes que não se ousa sequer mencioná-los. É preciso concluir: a casa de orgias é o resumo de tudo que ameaça, ameaçou e ameaçará os USA; a depravação sexual que ali se estende propõe o estenograma de todo tipo de atividade antiamericana.

Mas à constituição do estenograma cabe acrescentar um operador intermediário: não o crime como uma das belas-artes, mas as belas-artes como crime. Entendamos crime contra a América, por suposto que as belas-artes são o cavalo de Tróia da decadência européia.

Revelador, o fato que algumas das máscaras de orgia venham da pintura; o olhar atento reconhece de passagem Miguelangelo e Picasso. Revelador ainda o fato que Nicole Kidman seja cortejada por um europeu. O personagem tem um nome húngaro e o ator é Sky Dumont, conhecido das séries de TV alemãs (ele, aliás, dublou a si mesmo na versão alemã, segundo IMDb). A tentativa de sedução passará pela proposição de visitar uma coleção de bronzes antigos. Desde as primeiras palavras da conversa, Ovídio é evocado; a *Ars amatoria*, mas também seu exílio solitário e longínquo. Ora, sabe-se que Ovídio diz de si mesmo que foi

exilado porque tinha visto o que não devia ver. Mas é isso justamente o que poderia ter acontecido com Tom Cruise, caso ele não seguisse os conselhos de prudência que lhe havia dado anteriormente, e de maneira cada vez mais veemente, o personagem representado por Sidney Pollack. Este último – ele se chama Victor Ziegler no filme – resume a crise: Tom Cruise viu o que não devia ver; sua única salvação doravante é convencer a si mesmo de que nada viu, “*eyes wild shut*”.

A decadência e o crime antiamericanos consistem na decisão de retirar o objeto para fora da relação produtiva, tomada no seu sentido mais geral. As belas-artes, pois, e singularmente as belas-artes do colecionador, mas também a sexualidade dissociada de sua produção própria que é a família. Por contraste, Nicole Kidman resistirá vitoriosamente ao sedutor exibindo seu anel conjugal; Tom Cruise será salvo da adorável Domino por um telefonema de sua mulher; por ali ele será salvo da AIDS, pois lhe informarão em seguida que Domino era seropositiva. Os dois esposos se salvarão um ao outro, assim como sua filha, pela graça de uma loja em que cada objeto encontra-se inserido na cadeia produtiva; saído das fábricas da indústria mundial, ele próprio é produtor de atrativo para o consumidor, do qual a criança inocente é o representante edênico. Naturalmente, ordenar-se-á na série dos objetos dissociados de sua produção própria o champanhe, que embriaga e não sacia a sede, a droga, que não alimenta, a música, quando não acompanha uma venda ou um dever conjugal. Por extensão sucessiva, encontrar-se-á assim o conjunto do que Veblen categorizou sob o título do “*leisure*” (lembra-se que Veblen é, para um americano um pouco letrado, uma referência obrigatória). *Leisure*, “loisir”, se traduz, sem medir que o termo francês é entendido na maior parte das vezes num sentido favorável, ao passo que o termo inglês ganha facilmente uma orientação pejorativa. “Ociosidade” seria mais apropriado.

Ora, a ociosidade é mãe de todos os vícios, luxúria, mentira, desprezo pelas leis divinas e humanas. Isso conduz à casa das orgias, mas há pior do que as orgias. Um velho acaba de morrer; Tom Cruise, que dele cuidava, deseja apresentar suas condolências a sua filha. Quase na mesma hora, a jovem lhe declara seu amor. Nada a interrompe, nem seu luto, nem seu noivado anunciado. Diante do cadáver de seu pai, ela proclama seu desprezo pelo casamento, sua vontade de tudo abandonar para acompanhar Tom Cruise, para simplesmente estar perto dele. Tudo isso em meio ao luxo mais requintado; percebe-se mesmo uma doméstica, privilégio o mais exclusivo e o mais raro hoje em dia de uma *leisure class*. Não há sequer um mandamento que não seja aqui ridicularizado. A depravação é tão profunda que dispensa toda corporeidade; nenhuma nudez; nenhum desvestir; a decadência dos ociosos corrompeu até a própria alma.

A música interessa a Kubrick. Em *2001, Odisséia no Espaço*, ela é uma das chaves do filme. Lembra-se que os movimentos dos corpos celestes se dão ao ritmo de uma valsa de Strauss (*O Danúbio Azul*). É que o filme opõe diametralmente o tempo circular (tempo da natureza) e o tempo linear, tempo da ação humana, marcado por outro Strauss, o de *Zaratustra*. O primeiro não conhece nem começo, nem fim, nem orientação; o segundo é orientado. A técnica de dominação da natureza se marca, é claro, no que tange ao fato de que o homem

saiba reproduzir o movimento circular no tempo linear: tema do bumerangue, que faz a transição entre a primeira e a segunda parte do filme. Tema da astronave que avança linearmente no espaço, mas girando sobre si mesma. Para tanto, há um preço a se pagar.

Desde que o homem imagina-se ter dominado a tal ponto a natureza, ele se vê na situação de quem trouxe para seu mundo de homem a circularidade cósmica. Neste instante, sua decadência começa, porque para o homem o tempo circular é também o tempo de sua inação. A valsa de Strauss diz, pois, duas coisas: a circularidade da natureza, mas no mesmo lance a decadência da civilização que ela acompanha. Pode-se decerto deter-se nos tratos mais aparentes; que, na civilização a valsar, tudo adota o estilo aveludado e poliglota das instituições supranacionais; que a mecanização generalizada ali reina, reduzindo ao máximo possível o esforço físico. O essencial, todavia, encontra-se alhures. Ele concerne ao seguinte: no ritmo das valsas indefinidas, o homem se imagina mestre do cosmos, mas por aí ele se fez escravo do tempo circular da inação. Por esta servidão, ilusoriamente apresentada como uma liberação, a humanidade, toda ela, foi transformada numa única classe de ociosidade. O castigo virá, posto que toda ociosidade é culpável.

Eis o que marca o episódio da máquina lógica HAL. Ela é suposta servir ao homem para além do imaginável; não somente ela o dispensa dos esforços do corpo, mas também o dispensa dos esforços de pensamento. Ora, a máquina serve engaja uma luta de morte contra seu mestre. Não vertendo o sangue, mas projetando o astronauta no espaço onde ele girará indefinidamente. No sentido próprio, uma transfiguração. A máquina mata o homem transformando-o num corpo celeste. No que ela faz somente tomar ao pé da letra a intenção de ociosidade generalizada que presidia sua própria concepção. Salvo que o único ocioso absoluto é o cadáver.

Para vencer HAL, um meio: submetê-lo à dura lei do tempo linear, pela destruição sistemática e sucessiva de suas funções, até não restar mais do que uma canção infantil. Do mesmo jeito, o homem circularizado pelo seu sonho de dominação da natureza reencontra a lei de sua própria ação, que deriva de uma temporalidade diversa da temporalidade cósmica. Odisséia do espaço, que recobre uma *Ilíada* do tempo. Apelo endereçado ao homem para que reencontre a linearidade, com a certeza, ainda discreta, que somente o homem US poderá entender.

Impossível desde então não prestar alguma atenção na presença recorrente, em *Eyes Wide Shut*, da valsa de Chostakovitch. Uma vez mais, trata-se da intrusão do tempo circular no tempo linear. Mas a proposição não concerne mais à oposição entre o homem e o cosmos; não estamos mais no século XXI tal que o sonharam os anos 60 (2001 data de 68). Ela antes concerne à oposição entre dois mundos humanos: estamos no século XX terminando e já sabemos que a realidade do século XXI não será cósmica. O mundo do tempo circular é, propriamente falando, o Mundo Antigo, que não faz senão retornar a ele mesmo (seu passado, suas obras, o retraimento repetido para fora da produção); a isso se opõe o Novo Mundo, ou seja, os Estados Unidos, que se ordena pelo tempo linear. O escândalo que destaca Tom Cruise diz respeito justamente a isso; ele corre de um lugar para o outro, sem retornar, como o faria um detetive de filme *noir*. Por que Chos-

takovitch e não Strauss? Porque Strauss não faria mais do que repetir Schnitzler, e encerraria o filme numa forma já por demais conhecida da decadência, a de antes de 14. Ao passo que Chostakovitch fala da União Soviética e, logo, do século XX, ele todo, de 1917 aos nossos dias. Ele atesta explicitamente que à série dos objetos decadentes, circularizantes, anti-humanos, em uma palavra: antiamericanos, é preciso acrescentar o soviétismo.

Cabe também acrescentar o jazz. A valsa pertence a uma obra intitulada *Jazz suite*. Cabe, pois, concluir que a Europa aqui triunfou sobre a América; do jazz ela fez uma forma da cultura, e, logo, um objeto ocioso. Confirma-o o músico, colega de estudos de Tom Cruise e por intermédio de quem Tom Cruise terá acesso à casa das orgias. O personagem, ele mesmo, é alguém que não deu certo, um fracassado da medicina e um fracassado sem mais; enquanto amigo de juventude, ele representa somente um retorno ao passado, enquanto *jazzman* pago pelo serviço, ele roda de lugar em lugar; tempo circular, ainda mais uma vez. No mais, ele se chama Nightingale, o rouxinol que canta para nada e para ninguém, senão para os ociosos e para a ociosidade. Sob as aparências da americanidade, ele veicula a decadência. Não é de se espantar que da decadência ele detenha a senha.

Na verdade, o *jazz* é coisa acabada; mal se percebem algumas notas de Duke Ellington, tocadas por uma orquestra que Nightingale desqualifica logo em seguida. Por contraste, a cena conjugal entre os dois heróis se faz ao som de Chris Isaak: música não circular, antes R&B. Na verdade, a cena, ela toda, é US: fuma-se um baseado: prática US, a se opor às práticas européias do champanhe e da prostituição; todos os propósitos passam pelo politicamente correto (os homens não compreendem em nada as mulheres, igualdade da mulher para com o homem, mas igualdade que é uma superioridade, já que o homem é animal, ao passo que a mulher é humana, etc.). É verdade que a querela desencadeia, na narrativa, o que aparecerá, em seguida, como um encadeamento de catástrofes. Ela sinaliza deste fato as fissuras que introduzem demasiadamente rápido, nos mais são, a visita, mesmo fugidia, da decadência. Resta dizer que ela anuncia de saída que o essencial pode ser salvo, se permanecemos atrelados à conformidade estatística dos modos US, música MTV e *sitcoms*.

O ponto de passagem entre o Mundo Antigo e o Mundo Novo é a recepção, da qual tudo parte. O recepcionista, Victor Ziegler (Sidney Pollack), será também o agente do desenlace. Ele é manifestamente judeu. É exatamente enquanto judeu que ele é o portador da Europa no seio dos USA. Da Europa e suas pompas: belas-artes, recepções, valsas, cultura, ociosidade como retraimento dos objetos e dos sujeitos para fora da produção, logo também depravação sexual, droga, morte, disfarces, etc. Mais profundamente, ele é portador do tempo circular. Enquanto judeu, ele não tem para frente, mas retorna sempre para o ponto de partida, que é o judaísmo. Ora, todas as formas de retirada para fora da produção, do mesmo modo que todas as formas de circularização do tempo, não mais são do que variantes das atividades antiamericanas. A conclusão se impõe: o judeu é por excelência o vetor das atividades antiamericanas. O cavalo de Tróia da decadência. Lênin diz em algum lugar que a Rússia traz consigo uma parte de Ásia, e que a Revolução somente triunfará se

combater infatigavelmente esta parte asiática que lhe é interna. Kubrick diz paralelamente que os USA trazem consigo uma parte de Europa e que o homem US (que é o homem, sem mais) só triunfará ao combater esta parte européia que lhe é interna.

Ele se opõe conscientemente assim a Spielberg, para quem o homem US (que, para Spielberg, também, é o homem, sem mais) somente triunfará ao salvar esta parte européia que lhe é interna. Ora, esta parte européia é imediatamente também uma parte judaica. Dali algumas discordâncias quanto ao judaísmo, quanto às guerras européias e quanto à natureza dos USA. Isso poderia esclarecer a história de *Artificial Intelligence*, projeto lançado por Kubrick, sobre o qual trabalharam juntos, até Kubrick abandonar o projeto deixando-o nas mãos de Spielberg, que o realizará em 2001. Ora, ninguém pode ignorar que este filme fala, entre outras coisas, da assimilação judaica. Eu acrescento este detalhe, extraído de IMDb: o casal Cruise/Kidman traz o nome de Harford no filme; isso se explica pelo seguinte: os cenaristas, apoiando-se no romance de Schnitzler, tinham em mente fazer do herói um judeu; Kubrick exigira, pelo contrário, que os dois esposos fossem jovens americanos sem sal (o que IMDb chama “vanilha”: eu entendo WASP) e acrescentou que Tom Cruise deveria evocar Harrison Ford. Dali o nome Harford. Eu ousou acreditar que isso concerne ao Harrison Ford de Spielberg, e singularmente ao herói de *Os caçadores da arca perdida*.

Do que precede, segue uma dupla conclusão:

1. *Eyes Wide Shut* é um filme liberal, no sentido US do termo. Disso testemunha, mais do que tudo, a réplica final. Cabe à mulher tomar a iniciativa e pronunciar a palavra “*fuck*”. Trata-se, no sentido próprio, do *maître-mot*; ele se desdobra assim:
 - há uma relação sexual, que é uma relação de produção;
 - a relação sexual, se existe uma (ora, há uma, mas somente a mulher pode garanti-la), é a pedra angular da sociedade;
 - uma sociedade que faz da relação sexual sua pedra angular é também uma sociedade que faz de toda espécie de relação ao mesmo tempo seu elemento e seu limite: a sociedade começa e termina onde existem relações;
 - o retraimento para fora de qualquer relação é o que define o objeto de arte, a cultura em geral, a ociosidade, a depravação, a decadência;
 - para que do sexo surja qualquer relação, é preciso a família;
 - pensar que o homem é dela o único garantidor é ser reacionário (Bush pai ou filho); pensar que a mulher é dela a garantia é ser progressista (Clinton, marido e mulher);
 - a mulher existe, tanto e mais do que o homem.
2. *Eyes Wide Shut* é um filme maccarthysta.

Do mesmo modo que nasce na Europa um anti-semitismo que não necessita de negacionismo, nasce nos USA um maccarthysmo que não precisa do conservadorismo.