
Schnitzler, Kubrick, Freud: literatura, cinema e psicanálise

Daniel Bento

Resumo

O presente trabalho aborda Breve romance de sonho (1926), de Arthur Schnitzler (1862-1931), e sua adaptação cinematográfica, De olhos bem fechados (1999), de Stanley Kubrick (1928-1999), apoiado principalmente em quatro textos de Sigmund Freud (1856-1939): A interpretação dos sonhos (1899) e as três "Contribuições à psicologia do amor" (1910, 1912, 1917). Resulta dessa abordagem a constatação de proposições freudianas nos personagens principais (masculino e feminino) e, como conclusão, identificam-se processos psíquicos bastante específicos nestes e uma aproximação entre as obras mesmo em suas divergências.

Palavras-chave: interdisciplinaridade; psicanálise; cinema; romance.

A Viena do fim do século XIX e início do XX viria a se tornar famosa (também) por suas mulheres glamourosas e neuróticas. Segundo William Johnston (1983, p. 117), a cidade deveria a notoriedade destas últimas às descrições de Arthur Schnitzler (1862-1931) e Sigmund Freud (1856-1939). As semelhanças entre estes jamais seriam ignoradas, num primeiro olhar talvez pelo fato de os dois terem sido médicos vienenses vindos de famílias judias e por suas formações terem tido pontos em comum (Universidade de Viena, Hippolyte Bernheim e Ambroise Liebault como professores de hipnose em Nancy). Mas haveria mais que isso, o amor ao campo, a impossibilidade prática de residir fora da cidade, a aguda percepção de viajante e, fato dos mais importantes, a fascinação pela neurose (JOHNSTON, 1983, p. 242).

Não se poderiam deixar de constatar, evidentemente, diferenças abismais: Schnitzler já na adolescência iniciaria uma longa série de casos amorosos, escreveria alguns de seus textos durante as aulas de medicina e ficaria surpreso ao conseguir se graduar; Freud manteria uma vida sexual discreta e almejava ardorosamente a pesquisa (BREGGER, 2000, p. 34). Apesar disso, nada impediria que eles mesmos notassem suas afinidades. Se Schnitzler se referiu a si próprio como gêmeo psíquico de Freud e assumiu que muitas de suas histórias se originaram de sonhos, este, por sua vez, escreveu àquele em 1922 e afirmou que evitaria encontrá-lo temendo confrontar-se com seu "duplo" (JOHNSTON, 1983, p. 241-242) — como se sabe, entidade importante na literatura germânica e que merecera atenção de Otto Rank (1834-1939) em 1914 (*O duplo*) e do próprio Freud em 1919 ("O 'estranho'"). Ele ainda reconheceu: "Tenho a impressão de que você sabe por intuição — resultado na verdade de astuta autopercepção — todas as coisas que descobri através de laborioso trabalho com outras pessoas" (SYMINGTON, 1998, p. 130).

No caso de *Breve romance de sonho* (*Traumnovelle*), de 1926, a arte de Schnitzler pode ser ligada quase que de imediato ao extenso texto de Freud que surge em 1899, *A interpretação dos sonhos* (*Die Traumdeutung*). As reiterações de desejos, horrores, desfechos e frustrações relacionadas ao personagem principal masculino, em diferentes locais e com diferentes pessoas, indicam a propriedade onírica de manutenção de determinados afetos a despeito dos deslocamentos e das mudanças na representação (FREUD, 2001, p. 448-449). Ao mesmo tempo, a personagem principal feminina satisfaz seus desejos censurados em sonho, reafirmando-se a função realizadora (e em boa medida terapêutica) deste (FREUD, 2001, p. 142). Estes seriam apenas dois exemplos.

De forma não menos sólida, vê-se nesses personagens muito o que se relacionar às três independentes "Contribuições à psicologia do amor" freudianas: "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens" (1910), "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor" (1912) e "O tabu da virgindade" (1917). Como se pretende demonstrar, tais textos oferecem meios de se abordar algumas das forças que envolvem a interioridade desses personagens.

Neste ponto, insere-se na discussão a adaptação cinematográfica do texto de Schnitzler, *De olhos bem fechados* (*Eyes wide shut*, 1999), dirigida por

Stanley Kubrick (1928-1999). Se em determinados aspectos o filme se incompatibiliza com o texto e em outros quase literalmente o preserva, numa terceira via se distancia dele apenas para interpretá-lo, freqüentemente reforçando sua conexão com Freud. Este distanciamento aproximante é particularmente merecedor de atenção.

Antes que algumas relações fundamentais entre os recortes sejam comentadas, apresenta-se uma breve rememoração do romance, seguida pela indicação das diferenças mais significativas encontradas em sua adaptação. Esse procedimento é necessário para que, mesmo (e quem sabe especialmente) o leitor familiarizado tanto com o livro quanto com o filme, possa ser poupado de inconclusa indistinção entre os objetos. Tal indistinção prejudicaria qualquer tentativa de interação entre eles.

Fridolin e Albertine, Viena, início do século XX

Breve romance de sonho não hierarquiza as experiências reais e as sonhadas. Schnitzler estranhamente dá indícios de não confiar na clareza auto-suficiente dessa idéia, fazendo com que o narrador afirme nas mais diversas ocasiões que determinadas experiências reais mais se pareçam com sonhos. Sendo obra sobre a sexualidade, também é sobre o desejo, o horror, a falta de controle: seu personagem principal diversas vezes sente que seus impulsos o aproximam de experiências que podem levá-lo à morte. Não deixa de ser um texto irônico, centrando-se quase ininterruptamente na infidelidade sem sequer apresentar um ato concreto de adultério. No sentido inverso, é desconcertante, nega a existência de fidelidade na dimensão da interioridade: se esta última é expressa, confessa-se a traição; se é guardada, trai-se uma segunda vez. Une oposições sem as neutralizar.

Fridolin é, como Freud e Schnitzler, um médico vienense. Casado com Albertine, ambos têm uma filha de seis anos (fora do foco suficientemente para nem ter seu nome apresentado). Na noite de um baile de máscaras, já no fim do carnaval, após Fridolin ser saudado por dois amigos que não consegue reconhecer e Albertine sofrer investidas de um galanteador impertinente, reaproximam-se como há muito não o faziam. Na noite seguinte, antecedida por manhã e tarde de estagnação, levam a extremos um jogo de provocações e revelações. Albertine confessa a Fridolin o incontrolável desejo que sentiu por outro homem, quando estiveram na Dinamarca no verão anterior. Ela fala também da compaixão sem precedentes que seu marido, justamente na ocasião, inspirou-lhe. Fridolin, por sua vez, conta que na mesma viagem trocou olhares de desejo recíproco com uma jovem que utilizava uma cabine de banho na praia.

Sugere-se, em ambas as circunstâncias, que foram tão-somente as eventualidades que impediram a infidelidade conjugal. Albertine grifa a falta de controle fazendo uma nova confissão: não dependeu dela ter se casado virgem e teria bastado "a palavra certa" (SCHNITZLER, 2000, p. 16) de Fridolin para que isso não acontecesse, mesmo antes do noivado. Este supõe que outro homem qualquer poderia ter despertado a mesma reação nela. O momento é interrompido por uma ligação: Fridolin tem que atender um paciente moribundo.

Quando chega ao seu destino, o paciente já está morto. Fridolin encontra a filha deste, Marianne, noiva de um certo Doutor Roediger. A situação de seu pai não mais exigiria visitas médicas, o que faz Marianne revelar a Fridolin seu amor inconfesso, que não o surpreende. Pensando com amargura em Albertine, tenta se aproximar da moça, mas sente repulsa física.

Andando na rua, sem querer voltar para casa, estranha-se com um grupo de estudantes, lembra-se de quando era um deles e pensa no homem que sua mulher tanto desejou. Encontra uma prostituta, Mizzi, e logo está em seu quarto. Novamente, instaura-se um jogo de eventualidades que decide o desfecho desse encontro: as investidas de cada um não se sincronizam. Mizzi, galanteada, não aceita pagamento, e na despedida diz: "Hoje fico em casa" (SCHNITZLER, 2000, p. 36).

Num café, Fridolin lê notícias, uma delas sobre uma jovem vinda de uma casa principesca, noiva de um príncipe italiano, que se envenenou com sublimado. Reencontra Nachtigall ("rouxinol" em alemão), pianista de segunda classe (mas de toque inconfundível), desistente de medicina (o que lembra o aparente descaso do próprio Schnitzler quando estudante), antigo amigo. Nachtigall fala-lhe de seu serviço extravagante: tocar de olhos vendados num tipo de reunião (que sempre ocorre em uma diferente residência) com mulheres nuas e com todos de rostos cobertos: "como aquelas, você nunca viu" (SCHNITZLER, 2000, p. 46). Ele é obrigado a permitir que seu amigo morbidamente curioso ingresse nessa cerimônia.

Fridolin visita uma loja que o receberia naquele horário impróprio. Ele e o dono, Gibiser, ouvem um barulho e encontram dois senescais e uma pierrete, sua filha. Gibiser os detém, ameaça chamar as autoridades. A quase criança, perturbada segundo o pai, corre e abraça Fridolin, que tanto tem vontade de protegê-la quanto se sente seduzido. Ele pede ao pai que não a maltrate e termina sua negociação alugando chapéu, máscara e hábito.

Num furtivo reencontro com Nachtigall, Fridolin toma conhecimento da senha para a reunião, que lhe dá o que pensar: "Dinamarca" (SCHNITZLER, 2000, p. 53). Segue o coche que leva aquele, que mais se parece com um carro funerário. Como em outros momentos naquela noite, pensa que tudo poderia acabar mal e em morte; anseia por retomar sua estável e confortável rotina profissional, mas abomina estar em casa, com Albertine. Na reunião — uma solenidade orgiaca que oscila entre o sagrado e o profano —, uma mulher faz o possível para convencê-lo a fugir. Fridolin, cômico de que nenhum evento daquela noite teve conclusão e irremediavelmente seduzido pela mulher, decide ficar, disposto a salvá-la e a sofrer qualquer punição, mesmo após saber que a moça sobre a qual leu nos jornais não se envenenou: simplesmente infringiu regras daquele ambiente.

Inevitavelmente, ele é descoberto. Antes de ser condenado à expiação, sua protetora exige que lhe seja concedida liberdade, assumindo seu resgate, redimindo-o. Com isso, Fridolin é expulso e ameaçadoramente aconselhado a esquecer o que viu. Vai calculando a pena de sua defensora (cujo rosto vê mal e de relance), sem saber se tudo não passava de uma brincadeira.

Frustrado, não quer voltar para Albertine sem traí-la com todas as mulheres daquela noite, como se isso significasse reconquistá-la.

Mas volta e a encontra sonhando. Sua tranqüilidade e depois seu riso sinistro lhe são estranhos. Acorda-a e ouve o relato de seu sonho. Nele, após um suntuoso início no qual eles se parecem com príncipes e se amam, ela o odeia e o culpa por sua nudez, sentindo-se bem após a partida dele, à procura de roupas. O homem por quem sentiu atração na Dinamarca reaparece, deitando-se com ela. Muitos casais se juntam à imagem, numa orgia (a afinidade com a experiência vivida pelo marido é óbvia). Fridolin, enquanto isso, é perseguido pela multidão numa cidade irreal, mas pode ver Albertine e ser visto por ela. Uma princesa local — a jovem com quem Fridolin trocou olhares na Dinamarca — oferece-lhe perdão na condição de eles se tornarem amantes. Ele a rejeita e volta para sua mulher com tudo o que ela precisava e desejava, não escapando da execução (crucificação); em seguida, Albertine ri e zomba dele o mais alto que pode, por sua opção de fidelidade e por sua recusa à princesa.

Após ouvir o sonho, Fridolin odeia sua mulher como nunca a amou, mas sente ternura por ela. No dia seguinte, descobre que Nachtigall desapareceu e que foi visto pela última vez acompanhado de dois homens. Ao devolver as peças alugadas, vem a saber que Gibiser fez um acordo com os intrusos da noite anterior, permitindo-lhes desfrutar de sua filha, em seguida ofertada ao médico. Falando com Albertine ao telefone, sente que, mesmo que continuassem casados, tudo estaria acabado: ela o deixou ser crucificado.

Agrada-lhe então a idéia de uma vida dupla. Volta à casa da orgia e recebe de um empregado um segundo aviso, por escrito. Tenta novamente se vingar de Albertine com Marianne, mas sua própria frieza os afasta. Vai à residência de Mizzi e descobre que ela está internada. Sua amiga diz que iria visitá-la e que então lhe diria que Fridolin “não foi infiel” (SCHNITZLER, 2000, p. 103).

Num café, percebe que está sendo seguido, descobre que uma baronesa se envenenou com morfina e suspeita que ela e a mulher da orgia (presumivelmente prostituta) sejam a mesma pessoa. Pouco tempo após, vem a saber que ela não sobreviveu. Conclui que deu sua vida por ele. Ao ver o corpo, não consegue saber se, de fato, a baronesa e a sua protetora eram a mesma mulher. Uma razão para isso é que a imagem que procurava reconhecer era a da esposa. Encerra a questão.

Retornando àquela e vendo-a dormir, percebe que se esqueceu de devolver a máscara, que se encontrava agora, como advertência, sobre seu travesseiro. Seu choro acorda Albertine, que ouve os acontecimentos recentemente vividos pelo marido. Sem resistências (talvez pelas transgressões recíprocas), reconciliam-se, considerando grande sorte terem sobrevivido a aventuras. Reais e sonhadas.

Bill e Alice Harford, Nova Iorque, fim do século XX

Fridolin se torna Bill Harford (Tom Cruise), Albertine, Alice (Nicole Kidman), e a Viena da terceira década (presumivelmente) do século XX, a

Nova Iorque de sua última década. A época do ano é alterada, evidenciando-se a aproximação do Natal. A filha do casal continua fora do foco, mas agora ganha um nome, Helena. Nick Nightingale (Todd Field) é o amigo pianista do médico e, dentre os novos personagens, surge um importante Victor Ziegler (Sydney Pollack).

Ziegler é o personagem que articula as maiores mudanças em relação ao livro, talvez não coincidentemente sendo interpretado por um ator-cineasta. Ele e sua mulher promovem o baile que antecipa as confissões (ou provocações) iniciais, baile agora sem máscaras, adiantando o reencontro entre Nightingale e Bill, os dois amigos de Fridolin sendo substituídos por duas belas mulheres liberais (que provocam ciúmes em Alice). De maneira mais relevante, afetando-se de certa forma o esqueleto do romance, antecipa-se o encontro de Bill com a prostituta da orgia: ela sofre uma *overdose* quando está no banheiro com Ziegler e é acudida pelo médico. Justifica-se, assim, porque quis protegê-lo na cerimônia orgiaca posterior. O jogo de suspeitas acerca de sua identidade é, no cinema, resolvido: no fim, Bill reconhece seu corpo.

Victor ainda serve de instrumento para explicações que o romance não quer fornecer. Por ter estado na orgia também, afirma num encontro posterior que a única penalidade que a mulher lá sofreu foi sexual, e que sua morte subsequente em nada se relacionava à cerimônia: teria sido mais uma *overdose* de quem já quase morrera no seu banheiro, pouco antes. As ameaças a Bill teriam sido apenas uma teatralização para assustá-lo e para evitar que comprometesse pessoas mais importantes do que poderia imaginar.

Independentemente de a discussão conjugal na película ter sido favorecida pelo uso de maconha, há nesta, de fato, alterações estruturais em relação ao livro. Em primeiro lugar, o posicionamento do homem e da mulher perde a simetria. Ele não tem confissão a fazer, ela sim. Se, no livro, ambos se mostram quase igualmente curiosos e ciumentos, aqui a situação é diferente, pelo menos de início. Bill ainda vai descobrir que é ciumento, é categórico demais em suas concepções sobre o sexo oposto, acredita que as mulheres sejam seres menos desejantes e expressa confiança opressora na fidelidade de Alice. Ela não resiste à possibilidade de abalar tantas certezas e rebate com a confissão sobre o verão passado, agora em Cape Cod. Alice ultrapassa Albertine e não se constrange quando diz que pensou no homem que a atraiu enquanto mantinha relações sexuais com o marido.

Baile de máscaras do masculino e do feminino

Torna-se finalmente oportuno abordar alguns perfis recorrentes nas mulheres com quem o personagem masculino se envolve após a revelação de sua esposa (no livro e na adaptação cinematográfica). Nenhuma delas é desimpedida, todas revelam de alguma maneira infidelidade para com alguém ou disposição para manter mais de um relacionamento amoroso ao mesmo tempo. Discutivelmente com a filha do paciente morto, mas indubitavelmente com as prostitutas e com a filha do dono da loja de fantasias, o protagonista masculino demonstra uma tendência à autocobrança de fidelidade e, mais que isso, sente necessidade de resgatar

essas mulheres, salvá-las da condição em que se encontram. Conclui-se que suas disposições e as circunstâncias que o envolvem o colocam como exemplo consistente dos impulsos masculinos neuróticos que Freud percebe em "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens".

A infidelidade ou o envolvimento com terceiros por parte dessas mulheres são fatos nas duas obras artísticas, mas talvez seja recomendável exemplificar, em relação àquelas, os desejos de fidelidade e de resgate por parte do protagonista. Ele sistematicamente as revisita, inclusive Marianne (Marion, no filme), que não mais precisava de seus serviços. Não sente exatamente vontade de resgatá-la, embora, de alguma forma, nessa direção interfira na sua conduta. Chega a pensar que ela estaria melhor se fosse sua amante. Com relação às outras, sua postura é ainda mais determinada. Quer proteger a filha do dono da loja e teme pelo destino da mulher da cerimônia. Insiste em pagar a prostituta de rua que se recusa a receber seu dinheiro (a do filme, Domino, cede à insistência). Num momento posterior do livro, a amiga de Mizzi assegura a Fridolin que dirá a esta algo sobre sua lealdade.

O interesse do protagonista no resgate da mulher da cerimônia orgiaca talvez seja o mais interessante no seu gênero, pela extraordinária afinidade com o pensamento de Freud, iluminando o comentário deste (já aqui reproduzido) sobre a capacidade de Schnitzler de retratar suas conclusões. Não é difícil se identificar a razão para aquela mulher da cerimônia constituir a experiência mais marcante daquela noite para o personagem masculino, da qual teve maior dificuldade em se livrar e, em última instância, que mais se aproximou da substituição da esposa. Ele não apenas sentiu irresistível atração por essa representante das mulheres eventualmente chamadas por Freud de infelizes (1996e, p. 176) e por Schnitzler de criaturas (2000, p. 33, 59), mas agradecimento e, o que mais deve ser notado, dívida. Freud vê na vontade de salvar, resgatar, redimir a mulher degradada algo além do medo de que ela se perca nos perigos reais que sua vida conturbada lhe reserva. Percebe uma racionalização do complexo parental, da dívida com quem dá a vida (FREUD, 1996e, p. 178). A mulher da orgia (no ambiente em questão) nutre o personagem masculino com todo o "desejo e horror" característico da prostituta (FREUD, 1996e, p. 176), mas, além disso, alia-se diretamente à figura da mãe, realmente dando a vida por ele.

Seria viável a alegação de que as tentativas de reencontro com essas personagens, por parte do protagonista, teriam como força motriz mais a decepção com a esposa que a real atração por elas. Entretanto, o perfil comum que recorre em todas estas e a fixação dele na mulher que o salva desafiam esse pensamento. De qualquer forma, um possível debate acerca da questão perde sua tensão se todas as mulheres da rua forem percebidas como deslocamentos de afetos outrora relacionados à esposa (Fridolin misturar os traços físicos desta com os da mulher da orgia confirmam isso), pela qual o protagonista sem dúvida sente ciúme, ódio e desejo de vingança, precisamente outros elementos mencionados por Freud em "Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens" (FREUD, 1996e, p. 174, 177).

Curiosamente, o filme muda a senha para admissão na cerimônia orgiaca, que se torna "Fidelio". Se no livro, que era "Dinamarca", a palavra

transcendia uma mera localização geográfica e remetia à dimensão afetiva em que o casal vislumbrava a infidelidade, na adaptação cinematográfica tal dimensão é tocada por referência oposta. "Fidelio" aparece como um retorno de conteúdo recalcado (então absolutamente censurado) e, lateralmente, traz ao contexto Beethoven (1770-1827) e sua ópera homônima de 1814 (versão final), que coroa o amor conjugal. Eis um ponto em que as divergências entre filme e romance só os aproximam. O roteiro de Kubrick e de Frederic Raphael aplica a "Dinamarca" uma manobra onírica: "a substituição de uma coisa desagradável por seu oposto" (FREUD, 2001, p. 458), oposto naquele momento bem-vindo.

Fridolin e Bill exemplificam outra questão abordada por Freud, em "Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor": o fracasso na conexão entre as correntes masculinas afetiva e sexual (FREUD, 1996d, p. 186). Enquanto amam, têm dificuldade de desejar, e enquanto desejam, têm dificuldade de amar (FREUD, 1996d, p. 188). Se Freud relaciona tal colapso à impotência psíquica masculina, não deixa de ser interessante que nenhum dos dois personagens tenha realmente conseguido manter relações sexuais com alguma mulher da rua naquela noite, não importando quão propícias tivessem sido suas oportunidades (o quarto de uma prostituta, a orgia de máscaras) e quão intensos seus desejos. A experiência extraconjugal que mais se aproxima de lograr a conexão das duas correntes é a vivida na orgia, por razões já apresentadas.

Ao mesmo tempo, Fridolin e Bill depreciam suas mulheres. Nenhuma razão seria mais óbvia, elas os traíram, ao menos num nível anterior à ação. Entretanto, quase independentemente dessa justificativa, eles precisam agir assim: o rebaixamento gera um renovado interesse sexual.

Assim, as imagens mórbidas e irrealis que invadem Bill, de Alice com o oficial da marinha, destituem-na da anterior posição não-sexual de mãe de sua filha, posição que, como ele mesmo confessa na discussão inicial, dava-lhe segurança da fidelidade inquebrantável da mulher. Essas imagens se insinuam como uma fantasia mórbida que, a exemplo do sonho, detém alguma utilidade. Pode ser comparada, talvez, às fantasias depreciativas de um menino acerca das relações sexuais da mãe, o amante comumente representando uma imagem idealizada ou adulta do ego da criança (FREUD, 1996e, p. 177), que então pode possuir o objeto desejado.

A primeira vista, não há algo desse gênero no romance, Fridolin não é molestado por imagens da mulher com o amante imaginário. Mas se, em dado momento, após ser expulso da orgia, deseja reconquistá-la, manifesta processo que a diferente estruturação do filme interpreta e grifa: a infidelidade, num sentido não imediato e perigosamente arriscado, reaproxima. É a tensão (ou indissociação) entre ela e sua conduta contrária que *Breve romance de sonho* e *De olhos bem fechados* circundam.

A personagem principal feminina, por sua vez, poderia ser um dos exemplos freudianos encontrados em "O tabu da virgindade". Revela hostilidade em relação àquele que lhe causou dor, destruiu parte de seu corpo e diminuiu seu valor sexual no mundo fálico: seu deflorador (FREUD, 1996c, p. 209). Fridolin foi o primeiro homem de Albertine, não há dúvidas.

No caso de Bill e Alice, nada nesse sentido é mencionado. Entretanto, Alice reforça tal hostilidade por outras vias. Como exemplo, em determinado momento, quando vê (e ouve) Nick Nightingale (evento que não ocorre no livro), deprecia sutil e memoravelmente seu marido, dizendo-lhe: "ele toca muito bem para um médico".

Afetivamente, não existe prova maior dessa hostilidade pela defloração que o sonho de Albertine, em que ela se sente bem quando o marido parte e zomba dele o mais alto que pode quando finalmente volta e é crucificado. Considera-o culpado por sua nudez humilhante, não restando dúvidas da relação entre essa condição e a perda da virgindade (e a desvalorização sexual), muito embora se possa também pensar na vergonha do órgão feminino (FREUD, 1996a, p. 131). Deve-se então notar que, no sonho, antes de a noiva Albertine se entregar a Fridolin, ela (ainda virgem) veste roupas, luxuosas como as de uma atriz ou princesa. Curiosamente, Dinamarca parece ser posteriormente representada pela cidade encantada, fantástica, esquecida, reforçando-se o que já foi dito sobre sua qualidade não geográfica: uma espécie de dimensão da interferência, da infidelidade. Uma outra virgem aparece nas paisagens de Albertine, a jovem desejada por Fridolin naquelas férias, caracterizada como princesa. Mesmo fora do sonho, Schnitzler retrata a dignidade sexual feminina, às vezes forjada, através de algum indicativo de fidalguia: as prostitutas de luxo mortas mantinham fachadas insuspeitas ligadas à nobreza.

O sonho de Alice também apresenta uma cidade, de início deserta. Há uma diferença importante, além da ausência da princesa local e da sobrevivência do cônjuge: Alice mantém relações sexuais com muitos e muitos homens. Entretanto, o intuito do sonho não difere intimamente do daquele experimentado por Albertine: superação da inibição neurótica e vingança para com o deflorador. Em ambos, o marido é assim considerado, mas, no filme, não se sabe se isso é um deslocamento. O amante posterior a ele, de qualquer forma, não é alvo de tal hostilidade. Isso indicaria, em ambas as personagens, mas mais fortemente na do filme, uma disposição para a não transferência desses sentimentos para futuros parceiros. Trata-se de uma questão que não escapa a Freud, que menciona casos de mulheres que consumiram tais impulsos em seus primeiros maridos (FREUD, 1996c, p. 215). Ele ainda afirma que esse esgotamento pode se dever à satisfação da inclinação à vingança (FREUD, 1996c, p. 215), quebrando-se a sujeição que também marca a relação com o deflorador. A função verdadeiramente curativa dos sonhos em questão assim se evidencia. As diferenças entre texto e filme se conciliam novamente.

Considerações finais

Foi objetivo dessa breve exposição a utilização de alguns textos de Freud como bases interpretativas para *Breve romance de sonho* e sua adaptação, *De olhos bem fechados*. Evidentemente, as proximidades geográficas, históricas e mesmo pessoais entre ele e Schnitzler, jamais desconhecidas, já de antemão apontariam como pertinente tal associação. É de qualquer forma surpreendente que *De olhos bem fechados* pareça ler o romance, em alguma

medida, através de lentes freudianas. Fazendo isso, especificamente através de algumas eventuais licenças citadas, caminha de volta na direção de Schnitzler, ao invés de se distanciar dele. Mas essa afirmação mais parece sondar o âmbito criativo. No âmbito analítico e interpretativo, aqui empreendido, pode-se reformular o pensamento e dizer que Freud, como mediador, aproxima romance e adaptação em alguns momentos analisados (e certamente noutros) através de suas divergências.

Obviamente, o espaço e o foco destinados a este trabalho não permitiriam que questões a respeito da inserção do masculino e do feminino nas sociedades fossem discutidas. As diferenças de identidade (e de *status* social) entre a mulher vienense do início do século XX e a norte-americana do fim do mesmo século jamais poderiam ser mediadas pelo instrumental teórico aqui adotado. Seria fundamental, assim, notar-se que, se a posição freudiana em relação ao sexo feminino pode e deve estar em debate, aqui, justamente pelas aproximações com Schnitzler, ela se mostra, mesmo em seus riscos, autêntica ferramenta de interpretação.

Abstract

This essay discusses the novel Traumnovelle (1826), by Arthur Schnitzler (1862-1931), and its cinematographic adaptation, Eyes wide shut (1999), by Stanley Kubrick (1928-1999), with the support of four texts by Sigmund Freud (1856-1939): Interpretation of dreams (1899) and three "Contributions to the psychology of love" (1910, 1912, 1917). The observation of Freudian propositions in the main characters (masculine and feminine) comes as a result of this approach, leading to the identification of well-defined psychological processes and an approximation of both works, despite their differences.

Keywords: interdisciplinary studies; psychoanalysis; motion-picture; novel.

Referências

- BREGER, Louis. *Freud: darkness in the midst of vision: an analytical biography*. New York: John Wiley and sons, 2000.
- CESAROTTO, Oscar. *Contra natura: ensaios de psicanálise e antropologia surreal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FALSETTO, Mario. *Stanley KubrickI: a narrative and stylistic analysis*. Westport: Praeger, 2001.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

_____. Conferência XXXIII – feminilidade. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. v. 22, p. 113-134. Edição Standard Brasileira.

_____. O estranho. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. v.17, p. 237-269. Edição Standard Brasileira.

_____. O tabu da virgindade – contribuições à psicologia do amor III. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. v.11, p. 197-215. Edição Standard Brasileira.

_____. Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor – contribuições à psicologia do amor II. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. v.11, p. 181-195. Edição Standard Brasileira.

_____. Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens – contribuições à psicologia do amor I. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. v.11, p. 167-180. Edição Standard Brasileira.

JOHNSTON, William M. *The austrian mind: an intellectual and social history – 1848-1938*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1983.

METZ, Christian. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

RANK, Otto. *The double: a psychoanalytic study*. London: Karnac, 2000.

SCHNITZLER, Arthur. *Breve romance de sonho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SYMINGTON, Rodney. Psychoanalytic criticism. In: MANN, Thomas. *Death in Venice: a case study in contemporary criticism*. New York: St. Martin's Press, 1998.