



Ana Ondina da Cruz Leorne Soares de Azevedo

A TEORIA DO GAZE EM STANLEY KUBRICK

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação vertente
Cinema e Televisão**

MARÇO DE 2010

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Lisboa, de de

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada(o) pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, de de

*Dedicado ao meu pai, que me mostrou Kubrick pela primeira vez,
e a Stanley Kubrick, que se ainda fosse vivo me perdoaria certamente a
especulação que levo a cabo sobre a sua Arte, tal como eu lhe perdoo ter
deixado o mundo do cinema infinitamente mais pobre*

RESUMO

ABSTRACT

A TEORIA DO GAZE EM STANLEY KUBRICK

THEORY OF THE GAZE IN STANLEY KUBRICK

ANA ONDINA DA CRUZ LEORNE SOARES DE AZEVEDO

PALAVRAS-CHAVE: Stanley Kubrick, Gaze, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Psicanálise, Sexualidade, *Stade du Miroir*¹, *Objet Petit A*, Christian Metz, Identificação Espectatorial, Significante Fálico, Desdobramento Visual, *Scopophilia*, Voyeurismo, Exibicionismo, Laura Mulvey, *Male Gaze*, Livre Arbítrio, Apreensão Visual, Aprendizagem, Loucura, Relações de Poder, Michel Foucault, Apropriação, Objecto Simbólico, Teorias de Gênero, Feminismo, *Otherness*, Castração, Ansiedade, Jogo *Fort-Da*, Frustração, Impotência.

KEYWORDS: Stanley Kubrick, Gaze, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Psychoanalysis, Sexuality, Mirror Stage², *Objet Petit A*, Christian Metz, Spectatorial Identification, Phallic Signifier, Visual Unfoldness, Scopophilia, Voyeurism, Exhibitionism, Laura Mulvey, Male Gaze, Free Will, Visual Apprehension, Learning, Madness, Relationships of Power, Michel Foucault, Appropriation, Symbolic Object, Gender Theories, Feminism, Otherness, Castration, Anxiety, *Fort-Da* Game, Frustration, Impotence.

¹ Optou-se por incluir o termo francês nas palavras-chave portuguesas e o termo inglês nas inglesas de modo a tornar mais fácil pesquisas posteriores, visto ambos os termos serem utilizados com frequência

² ver nota 1 desta página

A presente dissertação propõe uma aproximação analítica à obra cinematográfica de Stanley Kubrick (de *Lolita* a *Eyes Wide Shut*) a partir da teoria do Gaze, enunciada na 2ª metade do século XX como relevante para o estudo da relação sujeito/objecto e consequente identificação espectral nas práticas artísticas.

Partindo das bases psicanalíticas desta teoria - Sigmund Freud e principalmente Jacques Lacan, sendo progressivamente acrescentados laivos das teorias de Christian Metz, Laura Mulvey ou Jean-Loup Bourget, apenas para dar alguns exemplos -, pretendeu-se a sua aplicação aos objectos fílmicos kubrickianos, recorrendo a conceitos como *voyeur*, poder, domínio, frustração ou apropriação.

A centralidade das questões sexuais inerente a esta teoria foi também alvo de uma aproximação e análise cuidadas, especialmente no que diz respeito ao questionamento feito pelos movimentos feministas em relação às bases do Gaze e à identidade do sujeito como sendo do género masculino. Os conceitos de loucura e exclusão social foram também enfatizadas através de uma abordagem particular, principalmente por se relacionarem com as relações de poder, permitindo o recurso às teorias de Michel Foucault ("the medical Gaze").

É então proposto um olhar sobre determinado objecto artístico (que aqui se define como a obra fílmica de Kubrick) à luz da sua análise segundo a teoria do Gaze como teoria de aproximação e reflexão estético-artísticas.

The following dissertation seeks an analytic approach to Stanley Kubrick's film work (from *Lolita* to *Eyes Wide Shut*) through the theory of the Gaze, which was presented during the second half of the XXth century as relevant when it comes to study the relationship between subject/object and the consequent spectral identification in Art practice.

Beginning with the psychoanalytic basis provided by Sigmund Freud and especially Jacques Lacan (and progressively entering the theories of Christian Metz, Laura Mulvey or Jean-Loup Bourget, only to mention a few examples), the main purpose is to apply the theory to Kubrick's filmic objects using concepts such as *voyeur*, power, domination, frustration or appropriation.

The emphasis given to sexuality issues is inherent to the mentioned theory and appears also as one of the main focuses of the present analysis, especially when it comes to the questioning made by feminist movements regarding the main basis of the Gaze and the identity of the subject as being masculine. The concepts of madness and social exclusion play a great part in the present dissertation as well, mostly for their connection with the relationships of power, allowing therefore the reflexion that was provided by some of Michel Foucault's theories ("the medical Gaze").

What is suggested here, then, is to look at an artistic object (defined here as Kubrick's work) through an analysis based in the theory of the Gaze, being the latter an important tool to aesthetic and artistic approaches/reflexions.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Apresentação do objecto e teoria em estudo	
I. 1. Stanley Kubrick	4
I. 2. O Gaze	8
Capítulo II: Dois conceitos gerais para a compreensão do Gaze	
II. 1. Lacan e o <i>Stade du Miroir</i>	12
II. 2. A terminologia lacaniana, o significante fálico e a centralidade do desdobramento visual	15
Capítulo III: Termos e conceitos centrais à análise fílmica a partir da teoria do Gaze	
III. 1. <i>Scopophilia</i> e exibicionismo: a simbiose das relações visuais e consequente enriquecimento do objecto fílmico	18
1. 1. Laura Mulvey: o “male Gaze” e consequências do voyeurismo	21
III. 2. Livre arbítrio, apreensão visual e aprendizagem	23
III. 3. Imaginação, loucura e lógica Aristotélica	26
3. 1. O Gaze e as relações de poder	30
III. 4. O sentimento de pertença lacaniano: representações visuais e apropriação	32

Capítulo IV: Particularidades das relações visuais: o Gaze, o sujeito e o objecto

IV. 1. O objecto fílmico

1. 1. O objecto simbólico e a sua centralidade narrativa 35

1. 2. As questões de género: a identificação espectral e os elementos femininos 37

IV. 2. O sujeito-espectador

2. 1. *Otherness*: recusa ou impossibilidade na identificação 42

2. 2. O jogo Fort-Da e a metáfora de *2001* 45

2. 3. Frustração e Impotência na identificação espectral 47

Conclusão: “You will kindly remove your mask” - o último Gaze de Kubrick 50

Bibliografia 53

Filmografia 56

Introdução

Foi no dia 2 de Janeiro de um ano qualquer - provavelmente até de 2001 - que vi pela primeira vez *2001 - A Space Odyssey*. A minha mãe não estava em casa e o meu pai introduziu a cassette VHS no leitor enquanto fechava as persianas da sala, talvez para tentar dar um pouco da sensação que ele próprio tinha tido quando viu pela primeira vez o filme no cinema, algures nos anos 60. Do primeiro ao último segundo, foi amor à primeira vista.

Um ano depois descobri a Psicanálise durante a disciplina de Psicologia, no final dos meus estudos secundários; era provavelmente a única da turma entusiasmada com as teorias de Freud, o que me valeu a classificação de 19 valores no final do ano. Com as minhas duas paixões estabelecidas, entrei na Faculdade de Belas Artes do Porto onde descobri que poderia ir mais além e talvez juntá-las. Foi o que fiz logo no primeiro ano, num trabalho para a cadeira de Sociologia da Arte intitulado *Stanley Kubrick ou O Americano que Filmava à Europeu*, ao mesmo tempo que devorava *Arte e Percepção Visual* de Rudolf Arnheim para a cadeira de Psicologia da Arte e *Ponto e Linha Sobre o Plano* de Kandinsky para a cadeira nuclear de Pintura.

Mas a verdadeira luz deu-se durante os últimos anos do meu curso, durante os quais tive a felicidade de ser aluna do prof. Doutor Adriano Nazareth nas cadeiras de Cine-Vídeo I e II, e da prof. Fátima Séneca em Crítica da Arte II. Com o primeiro aprendi o fascínio pela montagem das imagens em movimento - era um regresso à *assemblage* pictórica mas com ritmo e música -, e com a segunda descobri a teoria do Gaze. As peças encaixaram-se quando, no exame final à cadeira, optei por desenvolver esta teoria (apresentada como A Construção do Olhar) aliada ao universo fílmico kubrickiano. E foi quando vi que me faltava o espaço - e o tempo! - para escrever sobre tudo o que

tinha na cabeça durante as escassas horas de exame que me apercebi que não iria descansar enquanto não aprofundasse o tema.

Partindo de uma problemática inicial relacionada com a influência que a análise fílmica à luz da teoria do Gaze teria na obra de Stanley Kubrick, a presente dissertação foi estruturada da seguinte forma: num primeiro momento são apresentados os dois objectos em estudo entre os quais se pretende estabelecer uma relação relevante para as teorias da comunicação e cinema, sendo estes o realizador Stanley Kubrick e a sua obra fílmica tida em conta no estudo, incluindo uma breve resenha biográfica sobre o realizador, e as bases estruturantes da teoria do Gaze de um modo geral, incluindo as suas origens, desenvolvimento, e perspectivas de alguns teóricos sobre a mesma, sem nunca deixar de a dissociar da Psicanálise, em cujo seio ela foi inicialmente criada e à luz da qual é possível o seu desenvolvimento e questionamento, que é feito constantemente e globalmente - esta dissertação é disso um exemplo. Num segundo momento são apresentados dois aspectos particulares desta mesma teoria, já mais centrados nas questões fílmicas em geral e em Kubrick em particular, sendo eles o conceito do *Stade du Miroir* formulado por Jacques Lacan e o desdobramento da centralidade das relações visuais. Partiu-se, em seguida, para uma análise ainda mais cuidada de alguns conceitos-chave da teoria do Gaze, devidamente ilustrados por exemplos retirados da obra de Kubrick, obtendo-se assim um núcleo-base de aspectos fulcrais à análise que se pretende empreender: a *scopophilia*, o exibicionismo, a loucura, o poder, e a apreensão e apropriação visuais são alguns dos conceitos centrais à análise fílmica que comporta bases psicanalíticas, tendo-se recorrido ao pensamento de teóricos como Christian Metz, Laura Mulvey, Jean-Loup Bourget ou Michel Foucault para ilustrar a diversidade de pontos de vista sobre os mesmos. Após esta explicitação dos conceitos basilares e em que maneira estes influenciam - e são por sua vez influenciados - o cinema em geral e a obra fílmica de Kubrick em particular, escolheu-se fazer aproximações a determinados aspectos das obras kubrickianas em estudo considerados relevantes para o enriquecimento desta e das próprias teorias cinematográficas que contêm na sua formação uma ligação com o universo psicanalítico; estes aspectos foram divididos em dois grupos, um em que o focus se situa do lado do sujeito/observador e outro em que este se situa do lado do objecto/observado; no que diz respeito às propriedades do objecto fílmico e suas repercussões no sujeito, o grande destaque foi dado às

questões de género, principalmente por este ser um dos assuntos mais discutidos no que respeita à formulação do Gaze, e que tem vindo a ser alvo de constantes reformulações e críticas aqui brevemente apresentadas, assim como as respectivas refutações. Ainda do lado do objecto, é apresentada uma aproximação aos aspectos simbólicos da obra fílmica de Kubrick, centrando-se no conceito de “objecto simbólico” e na sua centralidade para o desenrolar da narrativa. Do lado do espectador, os aspectos desenvolvidos foram o conceito de *otherness*, que se baseia na impossibilidade de identificação espectral, o acesso à linguagem por parte do sujeito aquando da sua evolução metaforizado na obra de Kubrick - constituindo assim um ponto-chave para a decodificação de conceitos como o de privação e ansiedade por parte do espectador, por exemplo -, e ainda a frustração e impotência como sentimentos passíveis de serem experienciados durante o visionamento de um filme.

Todos os conceitos, ideias e teorias abordados na presente dissertação são fruto de uma selecção pessoal, que certamente deixou muitos outros por abordar; mas, mais uma vez por questões de tempo e de espaço - será provavelmente necessário que volte a pegar neste mesmo assunto num momento futuro -, as perspectivas que aqui se apresentam foram por mim escolhidas como fazendo parte das estruturas fundamentais para a compreensão da teoria do Gaze aplicada ao objecto fílmico, tendo este por sua vez sido restringido aos oito filmes de Stanley Kubrick que escolhi para fornecerem os exemplos necessários - *Lolita*, *Dr. StrangeLove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, *2001: A Space Odyssey*, *A Clockwork Orange*, *Barry Lyndon*, *The Shining*, *Full Metal Jacket* e *Eyes Wide Shut*¹ -, ao mesmo tempo que eles próprios sofriam uma redescoberta e redimensionalização na relação simbiótica que o Gaze requer; em suma, pretendi que a redacção da presente dissertação fosse na sua essência um exemplo do feedback visual característico do Gaze, e ao qual se devem o enriquecimento de perspectivas, a subjectização do acto relacional e o fornecimento de ferramentas para um melhor entendimento da relação sujeito/objecto.

Paris, Fevereiro de 2010

¹ uma filmografia contendo os dados mais gerais de cada filme é fornecida no final, após a bibliografia

Capítulo I: Apresentação do objecto e teoria em estudo

I. 1. Stanley Kubrick

De *Day of the Fight* até *Eyes Wide Shut* passaram-se mais de 45 anos mas apenas 16 filmes; Stanley Kubrick nunca foi constante na regularidade com que trabalhava num filme, e muito menos apressava a rodagem deste por razões tão mundanas como prazos. O cinema de Stanley Kubrick situa-se assim muito mais próximo do universo das artes visuais do que do da indústria cinematográfica americana, fazendo mais sentido que a ele se apliquem teorias estéticas inicialmente formuladas como sendo exclusivas das artes plásticas: Cocks, Diedrick e Perusek, editores de *Depth of Field*¹, comparam o cinema de Kubrick à *Teoria Estética* de Theodor Adorno, onde este procura preservar a santificação da subjectividade da obra de arte contra o crescente mercantilismo, onde o valor da Arte equivale ao seu preço - tanto para Adorno como para Kubrick, a Arte não só é possível depois de Auschwitz, como se tornou mais necessária do que nunca.

Os comprometimentos estéticos a que Kubrick submete a sua obra cinematográfica, assim como a inserção de teorias sociais e filosóficas nesta, apenas são possíveis pela adaptação descomprometida da qual os romances que escolhia como ponto de partida eram alvo; tendo desistido muito cedo de escrever guiões originais, Kubrick escolhia geralmente obras “secundárias”

¹ 2006, ver bibliografia

ou “menores” - exceptuando *Lolita* e *The Shining* -, facto que lhe permitia uma maior liberdade na passagem da história original ao argumento cinematográfico. Mas até os romances de Nabokov e King sofreram alterações significativas durante a adaptação, reforçando o estatuto de “ponto de partida” que determinada história possuía para Kubrick.

Thierry Cazals, em *L’Homme-Labyrinthe*¹, defende que a obra fílmica de Kubrick se situa “algures entre Lumière e Meliès, num patamar em que o cinema se refere a ele próprio, tendendo a tornar-se numa arte abstracta”, e que apesar das ligações óbvias com a psicanálise freudiana, o resultado nunca é uma catarse exclusivamente psicológica, pois a própria *mise-en-scène* parece pedir uma inversão do processo psicanalítico: “em Kubrick, somos sempre nós que nos matamos na procura, [pois] a loucura, tal como a guerra, funciona por inversão mortífera do jogo criador”.

À ligação que a obra fílmica de Kubrick mantém com as teorias de alguns dos grandes pensadores do século XX, como Freud, Adorno, Foucault, Weber ou Nietzsche, há que acrescentar a influência que aprender a jogar xadrez pode ter num menino de 12 anos - especialmente se ele ficar obcecado com o jogo para toda a vida. Conceitos como estratégia, poder, paciência e sacrifício, tão centrais à prática do xadrez, aliar-se-iam à tomada de consciência da subjectividade do olhar quando, um ano depois, o pai de Stanley Kubrick lhe ofereceu a primeira máquina fotográfica. A obsessão por determinadas actividades que requeriam minúcia e controlo em detrimento de um percurso escolar pouco acima de medíocre e uma vida social quase inexistente fazem com que Viktoria Lyons e Michael Fitzgerald dediquem um capítulo inteiro do seu livro *Asperger Syndrome: A Gift or a Curse?*² a Kubrick, questionando-se se o realizador sofreria do síndrome supracitado e baseando tal suposição em certos aspectos da sua vida comuns à maioria dos pacientes que sofrem de Asperger, tal como o isolamento, o perfeccionismo extremo, o fascínio pelo poder estratégico empregue em situações-limite como a guerra, por exemplo - Kubrick nutria um fascínio acima do comum pela vida de Napoleão e muitos dos que privaram com o realizador afirmam que o seu projecto de transportar a

¹ ver bibliografia

² *Chapter IX: Stanley Kubrick in Asperger Syndrome: A Gift or a Curse?*, 2005 (ver bibliografia)

vida do conquistador francês para o grande ecrã só não se concretizou pela obsessão extrema que Kubrick tinha em relação a cada detalhe da vida de Napoleão Bonaparte, fazendo com que não conseguisse organizar os inúmeros dados que possuía -, ou até a paranóia, ilustrada pelo medo que o realizador tinha de que uma bomba atómica destruísse Nova Iorque a qualquer momento, ou que fosse descoberta vida extraterrestre enquanto rodava *2001*, destruindo assim todos os seus planos para o filme.

Norman Kagan¹ identifica cinco “temas” que entende como centrais à obra de Kubrick, e que, de uma maneira ou de outra, acabam por estar quase sempre presentes, ainda que com variantes e valorizações distintas; estes temas são os Mundos Imaginários, a Futilidade da Inteligência e a Traição das Emoções, a Viagem em Direcção à Liberdade, o Herói Obstinado e a Dualidade Homicida/Suicida. Kagan ilustra estes “temas” com exemplos retirados de vários filmes de Kubrick; afinal, todos comportam uma personagem central mais ou menos obstinada com algo, que vive num mundo à parte ou isolada da sociedade (no caso de *2001*, de uma maneira literal) fazendo com que crie um universo imaginário próprio ou que fantasie sobre as hipóteses da existência desse universo, cuja importância dada à sua própria inteligência é desafiada constantemente pelos impulsos emocionais - uma dualidade racional/intuitivo em que a humanização parece sempre trair o domínio do *logos* -, e que define desde o início da narrativa uma direcção, uma fuga, sendo a “liberdade” de Kagan tida como uma libertação de um *status quo* anterior ao da acção presente. A Dualidade Homicida/Suicida será talvez a que mais se relaciona com a perspectiva da teoria do Gaze, por buscar num mesmo sujeito/personagem qualidades pertencentes quer ao domínio do sadismo quer do masoquismo, criando uma base identificativa sólida mas moldável e adaptável às necessidades da narrativa e da identificação espectral, conceito que será largamente desenvolvido nos capítulos referentes à posição identificativa do sujeito-observador².

¹ in *Le Cinéma de Stanley Kubrick*, 1979 (ver bibliografia)

² ver capítulo III. 1. 1. *Laura Mulvey: o “male Gaze” e consequências do voyeurismo*

Assim, o cinema de Stanley Kubrick parece lançar as bases ideais para uma reflexão sobre ele mesmo e sobre o próprio processo do cinema em si, seja este relacionado com a sua criação *per se* ou com a relação que mantém com o espectador, sendo que a presente dissertação se concentra particularmente na recepção da obra fílmica do Kubrick de uma perspectiva psicológica e sociológica, fazendo as referências necessárias às teorias estéticas e de raiz simbolista que permitam uma maior ilustração do ponto de vista que se pretende aqui mostrar.

I. 2. O Gaze

“You never look at me from the place from which I see you”

Jacques Lacan¹

O Gaze - ou, em francês, le Regard - refere-se ao acto de olhar (to look/to stare), muitas vezes com gula ou desejo, girando o seu conceito central fundamentalmente em torno da relação entre o prazer e as imagens. Um dos elementos primários do conceito de Gaze é uma espécie de quebra, de separação, que os observadores experienciam ao olhar para imagens visuais, que se baseia no conceito de *Stade du Miroir*² enunciado por Lacan e que está ligada à noção de alienação a este inerente; esta resulta de uma separação entre o ver a imagem como ela própria mas também como um ideal, resultando numa fragmentação do olhar que quebra o *self* do observador, estando este sempre ligado à ideia de que o Gaze é onnipresente.

Em *Looking Awry - An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*³, Slavoj Žižek define o Gaze como “uma mancha que me impede de olhar para um quadro/objecto artístico de uma distância *objectiva* e segura”, acrescentando que Lacan descreve que este nunca se encontra do lado do sujeito e sim do lado do objecto - “it is the object that is gazing at me”. Assim, Žižek define o Gaze como sendo “um ponto no qual a moldura [do meu olhar] já está inscrita no *conteúdo* do objecto visionado”, sugerindo que as figuras representadas na imagem, sejam elas humanas ou não, são antropomorfizadas, humanizadas de alguma forma; esta reciprocidade entre o espectador e a figura

¹ citado por Žižek em *Looking Awry - An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, 1991 (ver bibliografia)

² ver capítulo II. 1. *Lacan e o Stade du Miroir*

³ ver bibliografia

representada teria, segundo Belting¹, evoluído do propósito devocional das imagens bíblicas e do seu lugar na História da Arte.

Em muita da crítica cinematográfica psicanalítica, o Gaze é encarado como não se tratando apenas do acto de olhar em si mesmo, mas da relação observadora característica resultante de um conjunto particular de circunstâncias sociais; implica uma enfatização do poder do espectador e da sua relação com a imagem, sendo essa a génese das teorias espectatoriais: o termo “espectador” não se refere a um indivíduo observador real ou a um membro da audiência em particular, mas àquilo que a teoria psicanalítica designa por “sujeito ideal”.

Christian Metz, por exemplo, descreve o processo espectatorial da seguinte forma: o observador suspende a sua descrença no mundo ficcional do cinema - “suspension of disbelief” -, identificando-se não só com personagens específicas do filme mas, mais importante, com a ideologia total deste através da identificação com a estrutura narrativa e ponto de vista do objecto cinematográfico, pondo em prática estruturas fantasiadas que derivam do inconsciente do observador. Sendo o conceito de “inconsciente” crucial nestas teorias, é fácil perceber-se porque é que as primeiras teorias espectatoriais foram baseadas na psicanálise de Freud e Lacan: as práticas do olhar são particularmente centrais para o pensamento de Lacan acerca do desenvolvimento do ser humano como “sujeito”; Lacan utilizou preferencialmente o termo “sujeito” em vez de “indivíduo” ou “ser humano” para melhor descrever o seu objecto de estudo, que não se centrava tanto no indivíduo mas numa entidade que ele pensava ser construída através de mecanismos do inconsciente, da linguagem e do desejo. O termo “sujeito” carrega então em si a implicação de que a individualidade é uma construção empreendida através da ideologia, da linguagem e da representação.

Teóricos do cinema como Jean-Louis Baudry ou o já referido Christian Metz encararam o trabalho de Lacan através de um modelo estruturalista, enfatizando o papel da identificação no que respeita ao desenvolvimento do sujeito para assim poder explicar o poder das imagens fílmicas na cultura ocidental, desenhando uma analogia entre o processo primário de construção do Ego de uma

¹ citado em *Reading Images; Grammar of Visual Design*, 2006 (ver bibliografia)

criança e a experiência do visionamento cinematográfico, utilizando o conceito do *Stade du Miroir* Lacaniano: o sujeito observador passa por uma perda de Ego temporária à medida que ele/ela se identifica com a posição de poder implícita na apreensão do mundo no ecrã, da mesma maneira que a criança apreendeu a sua imagem no espelho. Para Metz, por exemplo, o cinema é o próprio significante imaginário, ou seja, este envolve um processo de significação em torno de uma ausência que o cinema pretende preencher mas que nunca acaba por o fazer. Em *Le Signifiant Imaginaire*¹, Metz responde à eterna pergunta “mas afinal com o que é que o espectador se identifica?” afirmando que o espectador se identifica “com ele próprio, ele próprio num acto de percepção pura”, diferindo da teoria de Mulvey que pretende que a identificação é feita com uma personagem ficcional.

No entanto, a teoria de Christian Metz envolvendo o Gaze e a identificação espectral dele derivado move-se num campo falocêntrico, o que levou a consequentes críticas à sua aproximação teórica; o encarar do sujeito feminino como negativo por este significar a castração - conceito enunciado por Lacan como sendo central ao terceiro momento determinante para o desenvolvimento do indivíduo, e que é herdeiro do Complexo de Édipo freudiano - fez com que fosse necessária uma teoria que mantivesse as noções lacanianas basilares referentes à constituição do sujeito e objecto através do discurso, mas que evitasse o falocentrismo implícito no pensamento de Lacan. Tal teoria foi encontrada no pensamento de Foucault e na abordagem que este faz das relações de poder², contestando a centralidade patriarcal por esta ser objecto de estruturas de poder formadas através de uma base histórica sobre a qual Foucault declara que a própria psicanálise foi construída, e que por tal esta nunca poderia ser julgada em termos de verdade absoluta, sendo pois necessário remeter ao discurso do sexo e sua evolução.

O conceito do Gaze não é, portanto, restrito a questões de subjectividade e espectadores; ao escrever sobre um Gaze inspectivo e um Gaze normalizador, ambos utilizados em contextos sociais e institucionais através de molduras de poder, Foucault salienta as maneiras segundo as quais as

¹ ver bibliografia

² ver capítulo III. 3. 1. *O Gaze e as relações de poder*

imagens não são meras relações de poder interpessoais, tal como as estabelecidas entre quem olha e quem é olhado, mas que constituem também elementos do funcionamento do poder institucional.

Como espectador e assunto de imagens, o sujeito compromete-se a ser submetido a práticas complexas de olhar e ser olhado, pois tanto a quantidade de diferentes formas implícitas de Gaze nas imagens contemporâneas como as maneiras de as teorizar têm vindo a tornar-se muito variadas - James Elkins¹ enuncia pelo menos dez Gazes diferentes contidos num só acto de visionamento de um quadro, por exemplo, e que vão desde o sujeito que observa o objecto directamente até ao feedback das reproduções feitas da imagem, recuperando a discussão sobre a teoria aurática da obra de Arte enunciada por Walter Benjamin. No entanto, a partir dos anos 70 e 80, foram vários os teóricos, principalmente originários de grupos feministas, que decidiram pegar na teoria do Gaze e efectuar uma crítica produtiva desta, de maneira a enfatizar que o observador fílmico não é um sujeito singular e indiferenciado mas inculturado como masculino ou feminino, frisando ainda que as circunstâncias observacionais seriam influenciadas por estruturas psíquicas que informam a nossa formação acerca dos sujeitos de género. A centralidade de que a teoria do Gaze goza hoje em dia deve muito a esta intervenção nas questões do desejo aplicadas às diferenciações por género não-hermetizadas sociologicamente, evoluindo progressivamente em direcção a uma maior inclusão de diferentes tipos de sujeito que ajudam a constituir a audiência necessária ao estudo do fenómeno das relações visuais.

¹ Elkins (1996), em *Notes on the Gaze*, 1998 (ver bibliografia)

Capítulo II: Dois conceitos gerais para a compreensão do Gaze

II. 1. Lacan e o *Stade du Miroir*

“Será falso afirmar que a psicologia do cinema surgiu com a fala. Em Kubrick observa-se, aliás, um desejo de retorno ao cinema antes do verbo, de reencontrar a nossa animalidade sem voz”

Thierry Cazals¹

Formulado pela primeira vez em 1936 no 14º Congresso Internacional da Associação Psicanalítica em Marienbad, o *Stade du Miroir* (*Mirror Stage*) constitui um dos elementos centrais da teoria psicanalítica de Jacques Lacan. Este atribui a sua formação à identificação que o sujeito faz de si próprio aquando do primeiro dos dois estádios que Lacan estabelece como primordiais no que respeita ao desenvolvimento da consciência do indivíduo, o Imaginário e o Simbólico, e que precedem um terceiro, o Real. O *Stade du Miroir* implica um reconhecimento visual das imagens, para que posteriormente o indivíduo as possa focar e projectar-se nelas, ainda numa fase pré-linguística da

¹ in *L'Homme-Labyrinthe*, 1987 (ver bibliografia)

consciência. É neste domínio identificativo que o sujeito, ainda privado do domínio da linguagem e das relações sociais - estas são introduzidas quando o estágio Imaginário acaba e o Simbólico tem início -, sublima a sua ansiedade causada pelas privações de que foi alvo através de uma fragmentação comumente encontrada em sonhos, e cuja fragilidade é comparável aos sintomas da histeria.

Assim, a formação do Eu para Jacques Lacan passa inevitavelmente por um estágio-base indiferenciado, anterior aos dois já mencionados, e que Lacan designa por *hommelette*. O facto das primeiras relações do indivíduo com o mundo serem primordialmente visuais e dirigidas para “a frente” faz com que os objectos observados se repercutam inevitavelmente no sujeito, e daí se estabelecerem as primeiras situações de Gaze - o “reflexo no espelho” do *Stade du Miroir* é, então, encarado preferencialmente não como uma duplicação visual do sujeito no campo imagético-identificativo, mas como um instrumento de feedback, como uma resposta imediata e necessária referente ao mais básico estímulo visual, fazendo com que o sujeito crie, deste modo, as suas próprias ligações com o mundo exterior.

O sujeito-criança reconhece assim a imagem reflectida como sendo simultaneamente ela própria e outra coisa diferente - “aquilo sou eu” significa também que “eu sou outro” -, tendo este reconhecimento de *self* e *other* lugar num estágio do desenvolvimento em que o crescimento intelectual da criança ultrapassa as suas capacidades motoras. O *Stade du Miroir* providencia então à criança um sentido da sua existência como um corpo separado na sua relação com outro corpo, mas também fornece as bases para a alienação, já que o processo de reconhecimento da imagem implica uma separação entre o que ela é fisicamente capaz e o que ela vê e imagina ser - poderosa, no centro de tudo -, podendo dar origem à identificação narcisista da qual resulta o real inatingível (Lacan designa por “miragem” a auto-imagem idealizada).

O *Stade du Miroir* é normalmente tido como o elemento fundador, o momento-chave do estágio Imaginário de Lacan. Este compreende um repertório de imagens que o sujeito evoca para anular o desfasamento, o “gap” original, que por sua vez está presente no *Stade du Miroir* como a imagem do outro com quem a criança se identifica; Lacan dá o exemplo da separação entre a criança e

a mãe, presente no *Stade du Miroir* tanto como aquilo que ele designa por *manque d'être*, e que proporciona a idealização narcisista do *self*, assim como o desfasamento que tem lugar entre a imagem idealizada e o sujeito.

II. 2. A terminologia lacaniana, o significante fálico e a centralidade do desdobramento visual

Apesar de toda a controvérsia que possa ser gerada pela terminologia-base utilizada por Jacques Lacan para enunciar um conceito como o de “sujeito unitário/completo”, ilustrando o estágio em que este se vê obrigado a utilizar a linguagem como ferramenta para combater a ansiedade provocada pela perda do prazer primordial (a relação com a mãe), é necessário que o ponto de vista tomado aquando da sua teoria acerca do dispositivo visual seja interpretado de uma forma simbólica, e não encerrado numa unicidade do género masculino; a castração Lacaniana apresenta-se, no conceito do Gaze, como uma privação do prazer-base, do desejo e satisfação puros, assim como uma ideia central ao estágio Real, ilustrada neste através do complexo de Édipo - é vital, para não tornar esta linha de pensamento numa militância exclusivamente feminista, que se parta do termo numa base simbólica e se abstraia das particularidades exclusivamente sexuais - entenda-se, de género - para dar lugar àquilo que é realmente central e incontornável no que respeita às bases do conceito do Gaze.

Apesar de durante muitos anos as teorias pós-Freudianas se terem concentrado no sujeito como sendo heterossexual e do sexo masculino, isso deverá ser encarado, para que uma aproximação crítica ao estudo fílmico tenha lugar, como consequência directa da época; é pois fundamental que se tenham lançado bases neste primeiro sentido para que toda e qualquer teoria que tenha tido como ponto de partida a perspectiva Lacaniana possa ter vindo confirmar ou refutar quaisquer permissas que tenham sido estabelecidas neste primeiro tempo, enriquecendo assim progressivamente esta linha de pensamento.

Lacan, aliás, frisa o quão secundário é este sujeito observacional no acto de apreciação visual, sugerindo que este é “guiado” (o *drive* freudiano) pelo objecto externo e não o contrário, conferindo assim poder ao objecto, que é geralmente tido como pertencente ao domínio passivo-feminino; no entanto, torna-se pertinente relembrar que é essencial que o sujeito se predisponha a deixar-se colocar nesse estado - só assim o prazer conferido pela relação do Gaze será absorvido em toda a sua plenitude. O “significante fálico” que Lacan menciona quando se refere à substituição do que falta - *lack* - para ultrapassar o estado de ansiedade que ele pressupõe ser fruto da quebra do vínculo que o ligava à mãe é aqui entendido um pouco como “comfort-zone”; o facto de escolher este termo para um conceito tão central na aplicação aqui feita da teoria Lacaniana deve-se essencialmente à “deslocalização” de que são alvo quase todas as personagens-chave de Kubrick, quer seja física ou psicologicamente, sugerindo que o estado de ansiedade de cada uma estaria no seu *peak* no momento em que a encontramos.

Assim, será pertinente fazer a ligação entre a castração Lacaniana (corte, rompimento, afastamento da zona de conforto) e a exclusão social derivada da Loucura Civilizacional de Michel Foucault: num extremo, a quebra ou não-existência desse “significante fálico” - ligação com a terra, com o abrigo, com a certeza - derivaria num estado de tamanha estranheza psico-social que, se o sujeito se visse privado do uso da sua “linguagem” para que pudesse superar esta perda, poderia embarcar num estado de loucura total. Vejamos o exemplo de *The Shining*: pai e filho partilham um mesmo dom que, não sendo alvo de expressão pública, acaba por fragmentá-los; o pai sucumbe a esta alienação mais facilmente por não utilizar a “linguagem” - não consegue nem pode escrever o que quer (o *writer's block* é uma metáfora extraordinária para esta falha de comunicação), a relação comunicacional que tem com Wendy é fraca e deteriora-se progressivamente, e não possui um alter-ego semelhante a Tony. Danny, por sua vez, tem a vantagem de ter uma relação materna estreita e de partilhar experiências com Halloran.

O desdobramento observacional enunciado por Lacan pode então ser empregue, tal como Bryson enuncia, num deslocamento da análise primordial do sujeito para o objecto - esta aparente simplicidade deriva da “transferência” freudiana que Lacan descreve como um motor de relações

especulares para o inconsciente, tornando-se na espinha-dorsal de grande parte da compreensão pretendida quando falamos de Gaze em Stanley Kubrick; é um pouco mais complexo do que fazer psicanálise através de um ecrã de cinema, mas a verdade é que a projecção acaba por acontecer de forma inversa (o objecto projecta-se no sujeito e não o contrário), com resultados impressionantes no que respeita à experiência fílmica. O espírito labiríntico de Kubrick afunila-se, neste ponto subjeccional, num dédalo, havendo apenas uma saída: a correcta.

No que respeita ao espectador, a este é-lhe permitido ultrapassar o estatuto de “centro do horizonte” em função da multiplicidade de pontos de vista - é exactamente nessa multiplicidade que prefiro colocar a teoria de Lacan, e não na pretensa exclusividade da visão masculina, dada a abertura da sua enunciação do Gaze aos mais diversos movimentos especulativos. É mais produtivo não se ser tentado a rotular a teoria Lacaniana como falocêntrica, pois esta categorização acaba por torná-la hermética a enriquecimentos e até a posteriores questionamentos. Afinal, Freud odiava o cinema; creio que Lacan não.

Capítulo III: Termos e conceitos centrais à análise fílmica a partir da teoria do Gaze

III.1. *Scopophilia* e exibicionismo: a simbiose das relações visuais e consequente enriquecimento do objecto fílmico

Os conceitos de *scopophilia* - ou voyeurismo - e exibicionismo são centrais à teorização dos objectos fílmicos, principalmente no que diz respeito ao estudo do dispositivo visual do sujeito e da maneira como este funciona de modo a permitir a identificação espectral; como já foi aqui explicitado¹, é exactamente o objecto dessa mesma identificação que tem vindo a ser causa de constantes re-teorizações sobre o potencial de determinado objecto fílmico.

Numa breve definição, a *scopophilia* consiste no prazer libidinal retirado do acto de olhar algo ou alguém, geralmente recorrendo a dispositivos mais ou menos elaborados - e que podem ir desde o primário buraco da fechadura até a binóculos equipados com visão nocturna - para evitar que o “objecto” - e aqui utilizo as aspas por esta ser uma condição que é conferida automaticamente ao que é observado - se aperceba do acto. Por sua vez, o exibicionismo pode ser encarado quase como um prazer suplementar ao da *scopophilia*, pois consiste em retirar prazer em se ser visto, e daí a relação

¹ ver capítulo I. 2. *O Gaze*

simbiótica que pode ser estabelecida entre estas duas condições, que quando ocorrem juntas produzem uma relação bastante semelhante à estabelecida entre o filme e o espectador.

Poder-se-ia então dizer que o prazer observacional funciona no exibicionismo de forma invertida e, de certa maneira, exponenciado pela incerteza da observação; este ganha uma dimensão paralela, uma dúvida objectual que é central ao prazer retirado do acto de olhar em si. Podemos também integrar o factor surpresa como elemento excitante e essencial a esta relação, principalmente do ponto de vista de quem é observado. Atentemos agora em quem possui o poder nesta dualidade simbiótica: encontramos-nos na presença de dois elementos que são, ao mesmo tempo, sujeito e objecto - o sujeito-observador e o objecto observado. A verdadeira simbiose não tem lugar sem se efectuar o feedback do acto de *scopophilia*; é necessário que o observador tenha consciência de que o seu acto observacional pode, por sua vez, estar a ser observado, quer pelo primeiro elemento, quer por um sujeito exterior à relação inicialmente estabelecida.

Transponhamos agora esta relação para o acto de prazer cinematográfico: o sujeito que observa é o espectador, enquanto que o observado é o objecto fílmico, dotado ele próprio de qualidades animistas para que a relação biunívoca seja estabelecida; apesar da controvérsia que o estabelecer desta relação como um caso de *scopophilia* possa gerar - e, no entanto, Metz propôs tal paralelismo nos anos 70 em *Le Signifiant Imaginaire*¹ -, é certo que no acto de construção do objecto fílmico os seus elementos constituintes (que aqui tanto podem ser personagens, locais ou objectos, embora com personagens humanas a relação seja menos especulativa) tinham a perfeita consciência de que viriam a ser observados por múltiplos sujeitos cuja identidade eles próprios desconheciam, todos eles concentrados metaforicamente no olho da câmara. Assim, o realizador/cameraman - no caso de Kubrick prefiro reduzir esta dualidade apenas ao termo “realizador”, dada a particularidade do seu olhar fílmico e por ser ele próprio quem filmava grande maioria das cenas-chave dos seus filmes - torna-se apenas num veículo necessário ao acto de *scopophilia*.

¹ ver bibliografia

Voltando à relação inicial, temos então o espectador em pleno Gaze, quando é surpreendido pela correspondência do seu acto - frise-se aqui a importância dada aos olhos das personagens kubrickianas, até no que diz respeito à imagem-ícone de determinado filme: o olhar por cima dos óculos de sol de Lolita, as pestanas postiças de Alex, o olhar alheio de Alice quando se abraçam, ou até o famoso “Here’s Johnny!” de Jack Torrence. Ao jogo estabelecido juntemos-lhe a escuridão da sala de cinema - situação ideal - que permite o extravasar emocional do sujeito através de expressões faciais e/ou corporais. Para complicar a situação podemos acrescentar agora os tais elementos terciários, tal como mencionado no caso-tipo acima, e que aqui tanto podem ser os outros espectadores como indivíduos na cabine de projecção, que também vêem o filme, o sujeito, e por sua vez podem também ser vistos.

O resultado de toda esta relação hipotética é um emaranhado de conexões, uma teia de terminações nervosas simbióticas em que cada sujeito/objecto é simultaneamente predador e presa, violador e violado, observador e observado. Esta é a grande democratização do acto do Gaze: repare-se que se houver uma quebra neste sistema de visualizações múltiplas, a hierarquização impõe-se e o objecto fílmico, despoletador de toda a acção como uma espécie de elemento anfetamínico, perde a riqueza e influência sobre o “real” ou o “exterior”.

Se além de tudo isto analisarmos também a possibilidade de existência deste tipo de relação múltipla dentro do próprio filme, o objecto fílmico torna-se então numa espécie de espiral renascentista aumentada proporcionalmente ao ritmo do observador externo e infinita nas suas intrínsecas possibilidades observacionais, e, como tal, interventivas. É, pois, curioso observar que as personagens kubrickianas são muitas vezes agentes numa *scopophilia* própria e interna relativamente à narrativa. Tomemos para efeito de exemplo várias dualidades evidentes: Lolita vs. Humbert Humbert, a rapariga vietnamita vs. o pelotão de Joker, ou ainda o filho de Lady Lyndon vs. Redmond Barry. Este último exemplo merece uma atenção especial, quanto mais não seja pelo simples facto de Lord Bullingdon não constituir por si só um “adversário” no que respeita ao jogo de poder empreendido, mas por agir como um significante metafórico numa espécie de animidade invertida: para Redmond Barry, Lord Bullingdon personifica o peso do próprio Destino, um olhar

vigilante que lembra ao pseudo-herói irlandês que este se encontra em “borrowed time”, numa fatalidade que impossibilita o desfecho que ele tanto desejaria - as suas desventuras acabam por se efectuar de maneira circular, fazendo-o voltar exactamente ao ponto onde tinha começado.

Da imensidade de exemplos animistas - e daí a especial atenção a eles conferida, pois a relação comunicacional estabelecida é vital para a dualidade voyeur/exibicionista, e, como tal, para o desenrolar da narrativa da forma planeada - destacam-se HAL vs. Dave, Jack Torrance vs. Overlook Hotel e o caso de *scopophilia* falhada entre Dr. Bill e a cena da orgia, e consequente perseguição do médico nova-iorquino. Neste último exemplo o grande adversário de Bill é todo um organismo organizacional cujo secretismo só faz aumentar o seu peso na balança do jogo do poder; é fácil de observar que, quanto menos sabemos acerca de um adversário, maior é a tendência para o temermos, sendo este caso exactamente o de Bill, fazendo com que a paranóia que o consome tome proporções quase irreais. É ainda de salientar a ridícula retaliação nuclear em *Dr. Strangelove* resultante de um voyeurismo mal conduzido e de uma comunicação deficiente.

1. 1. Laura Mulvey: o “male Gaze” e consequências do voyeurismo¹

Em *Visual Pleasure and Narrative Cinema*², Laura Mulvey fala de dois tipos de olhar centrais no que respeita ao “male Gaze” por ela enunciado como sendo dominante no cinema clássico americano; estes são precisamente a *scopophilia*, que pode envolver também fetichismo, e a identificação, que diz respeito exactamente ao acto de se identificar com outra pessoa para satisfazer

¹ desenvolvido e aplicado à obra filmica de Kubrick no capítulo IV. 1. 2. *As questões de género: a identificação espectral e os elementos femininos*

² in *Media and Cultural Studies*, 2006 (ver bibliografia)

os desejos do próprio ego. Mulvey expõe assim a sua teoria de “male Gaze”, defendendo que os dois tipos de olhar pertencem ao domínio masculino, excluindo assim a participação do expectador feminino no processo a menos que este masculinize a sua perspectiva. Na teoria de Mulvey, a câmara é usada como um objecto de voyeurismo e sadismo, reagindo sobre as figuras femininas como posses e retirando poder aos olhares de retorno femininos da imagem.

As principais críticas feitas ao ensaio de Mulvey partiram fundamentalmente de grupos feministas e homossexuais, que argumentavam o falta de espaço que a teoria de Mulvey concedia ao “switch” na perspectiva do espectador, defendendo que este deveria poder escolher identificar-se com o masculino ou o feminino, com a posição sádica ou com a posição masoquista. Gaylyn Studlar, em *In The Realm of Pleasure*¹, frisa o desejo nutrido pelos espectadores de se identificarem com ambos os géneros ao mesmo tempo que defende que o próprio acto espectral é, por si só, uma posição masoquista, quer esta seja masculina ou feminina. Studlar critica assim a posição de Mulvey, argumentando que o falocentrismo e estrutura patriarcal que esta declara presentes na teoria do cinema não se manifestam no que diz respeito ao prazer cinemático sentido consoante o género do espectador. Sturken e Cartwright² também partilham do ponto de vista de Studlar, afirmando que não pode ser assumido que as posições espectatoriais masculinas estejam disponíveis apenas para os homens, acrescentando ainda a possibilidade da existência de imagens que deflagram um Gaze possessivo, enquanto que em outras o Gaze é respeitador e não-objectivante; as diferentes maneiras de ler o Gaze estão assim relacionadas com as teorias contemporâneas de identidade e subjectividade, numa época em que muitas vezes é a imagem que detém o poder sobre o espectador e não o inverso.

¹ Columbia University Press, 1993

² in *Practices of Looking - An Introduction to Visual Culture*, 2001 (ver bibliografia)

III. 2. Livre arbítrio, apreensão visual e aprendizagem

Em movimento circular, tal como no texto de Bourget¹, voltamos ao caso inicial (*scopophilia*/ exibicionismo) com *A Clockwork Orange*, mas agora dentro de uma variante interna, contido na própria narrativa. Atentemos na cena da lavagem cerebral: Alex está sentado, forçado à imobilização e com as defesas contra o perigo observacional paralisadas artificialmente - lembre-se que as pálpebras representam um papel de defesa central em Kubrick: Danny fecha ou tapa os olhos no Overlook Hotel para quebrar qualquer tipo de relação visual estabelecida contra a sua própria vontade. Obrigado à visualização de objectos fílmicos violentos com o objectivo de estabelecer uma relação Pavloviana - o soro que lhe é injectado assegura o seu mal-estar durante o visionamento -, o efeito anti-violência tem um efeito secundário primordial em Alex: o Gaze involuntário é recalcado na sua essência tal como um alimento engolido sem mastigação prévia. Ora, isso retira grande parte da real potência e importância do acto em si, pois a escolha é um factor essencial no que respeita à relação observacional efectuada. Assim, o mero acto simbólico de remoção das pestanas postiças que Alex tem no olho direito remete para a remoção da liberdade de observação, um acto de censura e repressão psicológica e emocional - elas estavam propositadamente colocadas para reforçar o acto de observação e a sua importância relativamente a todas as acções empreendidas pelo sujeito. A obrigação funciona aqui um pouco como uma castração: o poder é arrancado, tomado de assalto pela entidade responsável pelo método Ludovico, e a falha deste consiste exactamente nesse acto castrativo - a obrigatoriedade não permite a penetração ideal de ideias, objectos ou sons -, correndo-se assim o risco de que a assimilação seja tão rápida e confusa que os sinais e estímulos se misturam irremediavelmente, dando origem às tais “falhas” do tratamento: a solução é desfazer e começar tudo de novo.

¹ ver bibliografia

O ritmo empreendido na apreensão visual toma aqui um papel central, pois a simples aglutinação de conceitos não resulta numa formação a longo prazo. Vejamos o exemplo de *Full Metal Jacket*: o tempo de recruta em Parris Island é escasso, os soldados são preparados em poucos meses para se tornarem em “máquinas de guerra”, numa aprendizagem apressada baseada na obediência cega a um superior e à famosa máxima “Dispara primeiro; pergunta depois”; o que acaba por suceder no processo de assimilação de todos estes pressupostos bélicos é personificado pelo caso do Soldado Pyle, cuja extrema falta de integração inicial despoleta a única arma de defesa ao seu alcance: a construção de uma barreira que impeça todo e qualquer estímulo emocional. As consequências são mais do que óbvias: o estado de loucura que Pyle atinge aquando dos ensinamentos militares tem o seu *peak* catártico na noite em que toda essa aprendizagem é virada contra si mesmo e contra os seus pares - a bala que Pyle reserva para si próprio não é mais do que a libertação inevitável que, tal como *tabula rasa* demasiado saturada, o seu próprio Eu necessita para alcançar alguma paz. Resultado: a aprendizagem foi apagada de uma forma extrema.

Este episódio ilustra a estreita ligação entre o acto do Gaze e a evolução do sujeito enunciada pela psicanálise freudiana: quando um determinado estágio não é resolvido, quando é passado muito - ou muito pouco - tempo em determinada fase evolutiva, as sequelas daí resultantes sugerem que a aprendizagem terá sido mal conduzida, quer por factores externos, quer internos. É de frisar que, apesar do aparelho óptico humano ser activado logo no início de vida, pode ser afirmado que este só ganha uma verdadeira plenitude aquando do *Stade du Miroir* lacaniano, ganhando posteriormente uma nova dimensão no Estádio Fálico freudiano, e sendo assim possível afirmar-se que há uma nova dimensão que se cria no prazer derivado do acto de observar e de se ser observado aquando da percepção das diferenças entre o aparelho reprodutor masculino e feminino, levando a uma maior racionalização no que respeita ao controlo do prazer e à sua ligação com um dos principais factores do acto do Gaze: a curiosidade. Este estágio é quase imediatamente recalcado pelo Estádio de Latência, onde conceitos derivados da Vergonha e do Pudor se tornarão essenciais ao jogo relacional em pleno aquando do Estádio Genital.

Se, ao invés, o processo evolutivo for bem concluído, neste último estágio o indivíduo terá, idealmente, aprendido a ter consciência do que implica o acto observacional e o ser-se visionado - em suma, terá aprendido, mesmo que empiricamente, no que consiste a essência do Gaze, estando preparado para aplicar as relações visuais às áreas que lhe sejam mais aprazíveis e convenientes, e podendo mais tarde racionalizar e reflectir sobre as implicações do acto observacional em si.

III. 3. Imaginação, loucura e lógica Aristotélica

“Existe uma espécie de loucura no fenómeno fílmico, loucura essa que reside num esforço que o cinema faz para descolar as imagens da tela. A experiência psicanalítica ensina-nos que esse confronto com a loucura é quotidiano, inquietante e próximo de cada um. A utilização de loucura como metáfora pode favorecer a ambiguidade.”

Daniel Oppenheim¹

Segundo Michel Foucault, que estudou a fundo o conceito de loucura e a institucionalização da ideia de insanidade, o discurso sobre a loucura é definido através de vários discursos (médicos, legais, etc.) e inclui os *statements* que nos dão uma certa ideia sobre o que ela é, os sujeitos que personificam o discurso da loucura - o paciente psiquiátrico, o médico, o louco criminoso, o terapeuta -, as práticas nas instituições que lidam com estes sujeitos, as regras que definem o que pode ou não ser dito ou pensado sobre a loucura em determinado momento, e o reconhecimento de que um novo discurso vai surgir num contexto histórico posterior, suplantando o actual e produzindo novas verdades sobre o conceito de loucura. O conhecimento sobre a loucura adquire autoridade e é produzido com um sentido de verdade; no entanto, Foucault frisa que a doença mental não é um facto objectivo nem permanece imutável; trata-se apenas de um discurso particular que pode ser construído inteligivelmente e com sentido. Por discurso, Foucault pretende que se entenda um corpo de saber que define e limita o que pode ser dito acerca de algo, sendo fundamental para a sua teoria que os discursos produzam certos tipos de assunto e sabedoria.

¹ in *Cinéma et Psychanalyse - Ciném.Action* nº 50, 1989 (ver bibliografia)

O discurso lógico do indivíduo designado como louco é exemplificado por Paul Zacchias na frase: “Most of those who have lived in this house are dead, hence I, who have lived in this house, am dead”¹. A lógica empregue por estes indivíduos desafia os próprios silogismos, dado que existe uma estrutura interna que nada tem de absurdo ou de louco. Quando algo se nos afigura como sendo verosímil, com provas dadas através do pensamento lógico, tomamo-lo como real, como verdadeiro; o que acontece em Kubrick é semelhante, pois por mais estranha que a narrativa possa parecer, não é pedido ao espectador que “acredite” - o filme dá provas de si próprio, submete-se à lógica interna para que possa ultrapassar o patamar da imaginação e se aproxime do da loucura.

Quando estava a escrever o guião de *The Shining* com Kubrick, Diane Johnson apercebeu-se de que muitos dos pormenores do romance de Stephen King foram alterados por não conterem em si a lógica suficiente para sobreviverem na narrativa kubrickiana; a origem dos eventos no Overlook Hotel é um desses exemplos: “Stanley precisava que algo explicasse o porquê do hotel ser maléfico. Não aceitava que não houvesse uma explicação lógica e foi por isso que na adaptação se decidiu que o local onde estava construído o Overlook Hotel teria sido um antigo cemitério índio”². Johnson acrescentou ainda que ela e Kubrick passaram muito do tempo de trabalho a discutir as origens do medo, o que é que fazia alguém de ter medo de algo, e que a lógica de determinado acontecimento era um dos factores que permitia esse sentimento ao accionar o raciocínio sobre a probabilidade da consequência de certos factores ou permissas.

O que Foucault expõe ainda aquando da enumeração e definição dos diferentes estados da loucura é a extrema inteligência de determinados indivíduos que sofrem da chamada “melancholia”, e que é indubitavelmente superior à do sujeito dito normal. Podemos então deduzir que o QI é directamente proporcional à possibilidade do despoletar de determinados estados de loucura. Se a este raciocínio juntarmos o de Sauvages, que afirma que “muitas das pessoas, para não dizer todas, sucumbiram à loucura apenas por estarem obcecadas com determinado objecto”, é perfeitamente

¹ Paul Zacchias citado por Michel Foucault em *Madness and Civilization*, 1961 (ver bibliografia)

² retirado de *Writing The Shining*, in *Depth of Field*, 2006 (ver bibliografia)

passível de ser estabelecido um paralelo entre a teoria citada por Foucault e as personagens-chave de Kubrick: a obsessão de Dr. Bill com todo o mecanismo por detrás da festa privada, ao aliar-se à onnipresença da fantasiosa imagem de Alice em pleno acto de traição conjugal, faz com que os seus hábitos e capacidade de discernimento sejam afectados, tornando o mundo em seu redor num espelho da sua própria paranóia. A este exemplo poder-se-iam juntar o da corrida ao título nobre por parte de Redmond Barry, a espingarda de Pyle, a bomba atómica de Dr. Strange Love ou até o monólito de 2001, sendo que este último se insere no raciocínio supracitado por funcionar como gatilho para a percepção e aprofundamento do conhecimento humano, validando assim a teoria aristotélica citada por Michel Foucault em *Madness and Civilization*¹.

Não deixa, no entanto, de ser curioso observar que o único filme de Kubrick em que realmente observamos o galope da loucura é exactamente aquele em que não existe uma obsessão central e determinante por parte do “herói”; seria demasiado simplista dizer que em *The Shining* o objecto/teoria/factor central da perda da razão de Jack Torrance é o seu *writer's block*. Não querendo negligenciar a importância dessa determinada condição na vida de um escritor, creio que será mais acertado afirmar que ela apenas toma o papel de arranque; há, porém, um fatalismo - leia-se destino, *fate* - inerente a todas as acções de Jack, movidas por algo exterior à sua própria mente. Poder-se-ia dizer que foi o dom, o tal *shining*, que fez com que a mente de Jack Torrance entrasse em espiral descendente; mas se assim é, por que razão é que isso apenas acontece na altura da mudança para o Overlook Hotel? E se o factor é o hotel, porque é que Danny, que possui o mesmo dom, não tem a mesma reacção de Jack? Tudo leva a crer que, em *The Shining*, a progressão do estado de loucura se deve a um conjunto de factores, estados e objectos, e não apenas a uma obsessão por si só.

Os filmes de Kubrick comportam muitas vezes um olhar característico que a personagem central possui, que sugere que esta se encontra no seu próprio mundo interior e que em muito se assemelha ao olhar dos doentes psiquiátricos. Em *Full Metal Jacket*, por exemplo, o olhar de Pyle após a humilhação crescente por parte do Tenente e o ter sido vítima de espancamento pelos colegas torna-se vazio, focado num ponto que parece situar-se muito para além dos objectos que deveria

¹ ver bibliografia

estar a fitar. Este Gaze específico é mencionado no ensaio de Willoquet-Maricondi *Full-Metal Jacketing, or Masculinity on the Making*¹ como sendo comum nos soldados que já estiveram em combate e se habituam a olhar para o horizonte, parecendo não observar objecto algum em particular. No entanto Pyle ainda não tinha estado no Vietnam; o olhar ausente - porque é, de facto, de uma ausência que se trata, de um desligar voluntário do mundo em redor como protecção emocional - sugere a violência interna de que Pyle terá sido alvo, tornando-se num objecto interpretativo por direito próprio ao substituir milhões de actos, palavras ou imagens que pudessem demonstrar os processos mentais e a fragilidade da sanidade mental do indivíduo. Este mesmo Gaze específico - e utilizo o termo Gaze por achar que tal se adequa com os princípios-base da teoria ao demonstrar a subjectividade do olhar e a influência do objecto/imagem no reflexo que o indivíduo adquire de si próprio - pode ser encontrado em Jack Torrance quando observa Wendy e Danny a brincar no labirinto; não havendo nenhum factor em específico que nos mostre a exacta altura em que Jack Torrance ultrapassa a ténue fronteira entre a sanidade mental e a loucura - a cena que o fazia, através dos recortes que Jack encontra na cozinha e decide aceitar como fonte para o seu livro, tornando-se assim na dentada na maçã envenenada que lhe é oferecida², não foi incluída na montagem final por razões de tempo -, é o seu olhar perdido que penetra na narrativa e aí assinala o ponto de viragem necessário ao seu desenvolvimento.

¹ in *Depth of Field*, 2006 (ver bibliografia)

² a comparação da estrutura de *The Shining* com a dos contos de fadas foi feita em alguns estudos inseridos na bibliografia, tendo sido para isso utilizadas bases lançadas por Bruno Bettelheim em *Psicanálise dos Contos de Fadas*

3. 1. O Gaze e as relações de poder

As imagens podem, ao mesmo tempo, exercer poder e agir como instrumentos desse mesmo poder. Michel Foucault argumenta que as relações de poder estabelecem o critério para o que é válido como conhecimento em determinada sociedade, sendo que os sistemas de conhecimento produzem por sua vez relações de poder.

O ensaio de Pat J. Gehrke *Deviant Subjects in Foucault and A Clockwork Orange - Criminological Constructions as Subjectivity*¹ atenta na obra de Foucault, assim como na sua pertinência e relevância para a compreensão e interpretação de *A Clockwork Orange*, dando especial ênfase a escritos como *Madness and Civilization* - que Gehrke descreve como “uma viagem dentro da mente humana desde o médico francês do século XVII até ao psiquiatra moderno” - e *Discipline and Punish*, que tenta explicar os discursos e práticas que constroem as subjectividades assim como as suas implicações para o poder e conhecimento, ao mesmo tempo que nos leva desde a posição do escravo castigado até à do condenado moderno.

A Clockwork Orange é visto por Gehrke como uma narrativa sobre um indivíduo, Alex, que transita através de pelo menos quatro posições diferentes enquanto sujeito: Criminoso, Condenado, Paciente e Cidadão; na transição entre essas posições, Alex é exposto a diferentes relações de poder e conhecimento, interessando para a análise fílmica as formas sob as quais a subjectividade é construída nos vários momentos da narrativa.

Se utilizarmos o conceito de panóptico de Foucault, teríamos que reconhecer que a câmara é frequentemente apenas uma presença visível do Gaze inspeccional que imaginamos, quer ela esteja lá visível ou invisível - ou mesmo se não estiver lá de todo; a câmara não precisa de estar

¹ in *Depth of Field*, 2006 (ver bibliografia)

ligada ou até presente para esse Gaze inspeccional existir, pois o seu potencial existencial tem, por si só, esse efeito. A relação entre Foucault e a obra fílmica de Kubrick torna-se mais estreita por esta última ter lugar numa época em que a terapia como método psiquiátrico se estava a tornar popular, após décadas de existência obscura. Assim, as relações de poder despoletadas pelo sistema fílmico - que se assemelha ao funcionamento do aparelho óptico - operam num nível onde imperam os conceitos de suposição e possibilidade, hierarquizando a importância e influência do objecto através de um sistema que privilegia a invisibilidade da fonte real de poder, mesmo estando esta, como foi aqui explicitado, muitas vezes ausente e sendo o seu rasto que a substitui e exponencia.

III. 4. O sentimento de pertença lacaniano: representações visuais e apropriação

Em *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Jacques Lacan informa que as representações visuais não são apenas índices de identificações imaginárias; elas próprias possuem um sentimento de “pertença”, de posse, que Lacan diz ser remanescente do conceito de propriedade. Tal como o sujeito que se olha pela primeira vez ao espelho, a imagem reflecte a identidade do sujeito, mas a questão que se coloca aqui tem a ver essencialmente com o distanciamento entre o sujeito/espectador e o objecto/imagem observada, e em que medida esta distância pode ser decisiva no que respeita à tomada de posição quanto à identificação espectral.

Stephen Heath, em *Questions of Cinema*¹, relaciona a ilusão de mestria através da visão da câmara com a perspectiva renascentista, sugerindo que ambas pretendem que o olho do sujeito se confunda com o seu Eu², interligando-se e permitindo que a subjectividade e a consciência sejam tomadas como um todo pelo espectador. A câmara de filmar torna assim o “espaço” em “lugar” (“space”, “place”) e o “visto” em “cena” (“seen”, “scene”), democratizando a visão ao mesmo tempo que transforma as imagens em espelhos para os espectadores, fornecendo-lhes reflexos agradáveis das suas fantasias. Há que frisar, no entanto, que não só a percepção que o sujeito tem de si próprio ao espelho é estritamente pessoal, como toda e qualquer percepção do mundo em redor depende da subjectividade de cada um, sendo necessário que o espectador tome consciência de tal fenómeno.

¹ citado por Homa King em *The Sadness of the Gaze*, in *Stanley Kubrick: Essays on his Films and Legacy*, 2008 (ver bibliografia)

² jogo fonético entre Eye (“olho”) e I (“eu”) que se perde na tradução

O que acontece, então, quando a relação estabelecida pelo Gaze se torna demasiado distante? Jacques Lacan descreve esta experiência com um exemplo da percepção visual: “O quadro está pintado. O quadro está, certamente, no meu olho. Mas eu não estou no quadro”. Isto sugere que, quando o sujeito se apercebe da sua ausência na acção que observa no espelho, a angústia poder-se-á apoderar dele ao ponto de quebrar a identificação espectral e tornar a imagem irrelevante no que respeita ao fornecimento de prazer cinemático. Em *The Sadness of the Gaze*, Homa King relembra as críticas apontadas a *Barry Lyndon* quando este foi colocado no circuito comercial; Andrew Sarris, numa crítica do *The Village Voice*, declarou que “cada frame de *Barry Lyndon* é um *fresco* de tristeza”, enquanto cresciam as acusações de frieza, distância e crueldade por parte do filme de Kubrick, que foi rotulado como “desprovido de vida”. Se for feita uma breve análise a *Barry Lyndon*, é fácil compreender a recepção que o filme teve por parte dos críticos e do público; a juntar a um narrador não-participante temos personagens que aparecem e desaparecem de cena sem deixarem rasto da sua passagem, nuvens constantes que frisam uma melancolia permanente, e a luz enevoadada da ausência de iluminação artificial que mergulha a percepção geral do filme num naturalismo britânico frio e impassível.

Voltando à apropriação da percepção visual enunciada por Lacan, a questão aqui poderia enveredar por um aspecto distinto: como é que o sujeito pode penetrar no seu próprio reflexo? Ou seja, como é que, uma vez feito o reconhecimento ao espelho, nos podemos identificar com algo que já nos pertence por Natureza? Poder-se-ia pensar a relação do sujeito com o objecto de uma forma distinta, que visasse conceitos psiquiátricos como o de despersonalização. A despersonalização ocorre em alguns indivíduos - com historial clínico ou não, sendo muitas vezes causada pela ingestão de algumas drogas - quando estes se olham ao espelho, fixando o olhar no seu próprio reflexo e não se reconhecendo neste. Pode também ocorrer quando este observa partes do próprio corpo - em *Girl, Interrupted*¹ a personagem principal relata uma experiência semelhante ao afirmar que “os ossos da minha mão tinham desaparecido” -, e sentir que estas não lhe pertencem, resultando e agravando estados tão diversos como a angústia - quando a sensação é racionalizada pelo indivíduo - ou mesmo o pânico. Em ambas as situações, o sujeito sente-se fragmentado ao ver-se desprovido de partes de si que

¹ filme de James Mangold de 2000 baseado no livro homónimo de Susanna Kaysen

ele anteriormente tinha como sendo indiscutivelmente suas. Passando este conceito para a relação cinemática, o espectador observa determinado filme e estabelece uma relação de identificação com determinada personagem/objecto, após a qual ele ou o filme sofrem uma mudança inesperada e profunda - o sujeito pode lembrar-se subitamente de uma situação e projectá-la na relação espectral, ou a narrativa pode sofrer uma viragem súbita, por exemplo -, rompendo o laço que os unia e causando angústia no espectador, que de repente se vê privado do seu próprio reflexo, da pequena parte de si projectada no ecrã de que já se havia apropriado, funcionando como o roubo de algo que tinha estabelecido como sendo seu por direito. A sensação de angústia remeteria então ao nível de privação - *lack* - que o sujeito experiencia, tornando-se o objecto fílmico num obstáculo à sua projecção e perdendo as propriedades de significante fálico que lhe haviam sido conferidas, conduzindo a uma descrença da parte do sujeito-observador na própria possibilidade de substituição do *objet petit a*.

Capítulo IV: Particularidades das relações visuais: o Gaze, o sujeito e o objecto

IV.1. O objecto fílmico

1. 1. O objecto simbólico e a sua centralidade narrativa

Em *Le Regard Ésthétique ou la Visibilité Selon Kubrick*¹, Sandro Bernardi compara a essência da personagem de Lolita à do monólito de *2001: A Space Odyssey*; aquilo que pode parecer à primeira vista como sendo uma associação bizarra é explicado pelo facto de ambos possuírem o mesmo domínio simbólico no que respeita ao peso que conferem à narrativa. Bernardi explica que o estatuto de ambos se define como “objecto-espelho”, sendo que este tanto faz nascer interrogações como transforma os espectadores em intérpretes, significando o próprio processo de significação em si.

A personagem de Lolita é, na sua essência, construída por ambiguidades que a colocam algures entre a *femme-fatale* estendida no jardim de sua casa que olha por cima dos óculos de sol e a criança que brinca com o Hula-Hoop; o estatuto misterioso de Lolita no filme assemelha-se ao do monólito negro de *2001* ao possuir um domínio simbólico que ultrapassa o real, funcionando assim num nível diferente ao das personagens e/ou objectos identificativos comuns. A função-espelho que

¹ ver bibliografia

lhes é atribuída reforça a sua capacidade identificável no que respeita às relações visuais da audiência, permitindo uma mutabilidade significacional que multiplica as suas funções identificativas, respondendo melhor às projecções e pulsões de desejo de cada indivíduo. Assim, ao que Bernardi chama “objectos-espelho” poder-se-ia acrescentar a centralidade das suas qualidades de cariz abstracto: qualquer imagem visual é sujeita a interpretações variadas e a uma multiplicidade de pontos de vista inerentes ao Gaze, como já aqui foi exposto, mas uma imagem cuja principal característica seja uma completa abstracção no que respeita à mais básica apreensão visual contém um potencial muito maior aquando da correspondência às expectativas criadas pelo observador.

Um outro “objecto-espelho” de Kubrick poderia ser o Overlook Hotel; o enorme edifício, que inicialmente seria o protótipo da “casa maldita” pertencente ao domínio da literatura gótica, apenas reflecte o que ao longo dos anos foi obrigado a conter dentro de si - o estatuto “espelho” é, então, válido não só para a audiência mas também para as personagens que se inserem na narrativa e que influenciam e são influenciadas pelo hotel, numa relação simbiótica com resultados desastrosos para a família Torrance, tal como tinha tido para a família de Lloyd. Muitas vezes comparada ao Overlook Hotel é a casa de *Eyes Wide Shut* onde se desenrola a orgia; esta não tem, no entanto, o peso simbólico-contentor do hotel de *The Shining*, pois não se reflecte nas acções levadas a cabo pelas personagens nem possui uma influência directa e significativa no que respeita à essência da narrativa. Por outras palavras, a mansão de *Eyes Wide Shut* não tem um peso identificativo idêntico ao do Overlook Hotel, principalmente pela sua efemeridade enquanto palco de actividades sexuais secretas - o próprio Nick Nightingale informa Bill de que “o local muda todas as vezes”. A comparação é feita a um nível diferente, visando a perversão de que determinados locais podem ser alvo por parte do Homem e o conceito de não-lugar, e frisando assim as propriedades de “local de passagem” que tanto o Overlook Hotel como a casa de *Eyes Wide Shut* possuem.

No entanto, dir-se-ia que em *Eyes Wide Shut* o verdadeiro “objecto-espelho” é a sociedade secreta responsável pela organização da orgia; tal como o monólito de *2001*, ela não toma nenhuma posição em específico na narrativa, nem pretende direccionar a relação espectral de uma forma única e obrigatória. A qualidade identificativa que o organismo colectivo possui muda consoante o

ponto de vista de cada uma das personagens, sugerindo que a identificação do espectador também deverá mudar a cada instante, abstractizando as relações internas do filme. Além disso, a sociedade secreta é dotada de uma neutralidade que implica, por si só, que não sejam tomadas posições em relação ao que ela possa ou não influenciar no desenrolar da história. Tal como as personagens, o sujeito-observador não tem outra escolha que não a de assumir as consequências da atitude que tomou no acto espectacular, sabendo que grande parte delas são apenas projecções dos seus próprios processos mentais - tal como no caso de Bill, a organização da orgia adquire uma significação diferente consoante o grau e tipo de envolvimento de cada indivíduo. Isto creio poder ser aplicável a qualquer dos “objectos-espelho” tal como estes são enunciados por Bernardi, subjectivizando as estruturas de projecção e responsabilizando o sujeito pelas escolhas que faz, sejam estas reais ou apenas identificações fílmicas que se repercutem inevitavelmente no seu inconsciente.

1. 2. As questões de género: a identificação espectatorial e os elementos femininos

Lolita é provavelmente o único filme de Kubrick em que é atribuído um papel central a uma personagem feminina; passar-se-iam quase 40 anos para que uma mulher voltasse a ter suficiente relevância narrativa no universo kubrickiano - falamos, obviamente, de *Eyes Wide Shut*. Esta “omissão” não implica, porém, que a presença do elemento feminino na obra de Kubrick seja não só recorrente como vital à maioria das suas narrativas.

Poder-se-iam dar alguns breves exemplos: em *Dr. StrangeLove* é a bomba nuclear que nos remete para o universo feminino, funcionando um pouco como Pomo da Discórdia e sendo fulcral ao desenrolar da história; em *2001: A Space Odyssey* a nave funciona como um contentor uterino, um

microsistema que protege e promove o desenvolvimento dos que nela se encontram - já para não falar do Feto Astral que surge no final para lembrar que tudo regressa às suas origens e que o cordão umbilical pode, afinal, ser restabelecido. *A Clockwork Orange* pede um raciocínio mais rebuscado, sendo o acto sexual que funciona como representativo do poder feminino, enquanto que em *Barry Lyndon* é mais do que óbvio que o poder se encontra, num primeiro tempo, do lado da prima de Redmond Barry (que o impele para a aventura), e num segundo tempo do lado de Lady Lyndon, que se afigura a chave para o conceder do tão desejado título à personagem principal.

Embora em *The Shining* se possa ver Wendy como o elemento feminino da acção, é realmente o Overlook Hotel que possui essas características, remetendo-nos para o efeito “contentor” da nave de 2001. Em *Full Metal Jacket* a centralidade feminina também surge em dois tempos, sendo que o primeiro acontece através da personificação da arma do soldado Pyle, e o segundo inserido na tensão entre o pelotão de Joker e a rapariga vietnamita. Por fim, *Eyes Wide Shut* parece reunir todos estes elementos anteriormente utilizados por Kubrick numa só história: o despoletador da acção é dado por Alice, e o que move Bill após a orgia - aqui pretendendo-se também uma especial atenção ao elemento Casa, e, portanto, contentor - é a prostituta que ele julga morta por sua causa; o que o perturba é Domino, que ele conhece na noite seguinte, e o que o liga irremediavelmente à sua família é a sua filha Helena, numa simbólica referência a Tróia.

Apesar da força que a maioria destes elementos possa ter no que respeita ao desenrolar da narrativa, é mais do que notório que na galeria de personagens de Kubrick não abundam os papéis femininos principais, pelo menos no que respeita à “acção” no verdadeiro sentido da palavra. Em *Eyes Wide Shut: Kubrick and the representation of Gender*¹, Lindiwe Dovey fala na ausência notória de personagens femininas nos filmes de Kubrick, frisando o facto de, quando estas aparecem, a sua importância ser quase nula, e na tendência que estas têm em se tornarem meras projecções do desejo heterossexual masculino. Ora, e como já foi explicado anteriormente², este sentimento deriva da

¹ in *Stanley Kubrick - Essays on his Films and Legacy*, 2008 (ver bibliografia)

² ver capítulo III. 1. 1. *Laura Mulvey: o “male Gaze” e consequências do voyeurismo*

projectão lacaniana do medo e consequente fetichismo, fazendo com que o feminino em Kubrick seja visto como algo de monstruoso - o ensaio de Kilker *All Roads Lead to the Abject: the Monstrous Feminine and Gender Boundaries in Stanley Kubrick's "The Shining"* mostra que o próprio dom (*shining*) foi herdado por Halloran da sua avó, acrescentando ainda que tanto o Hotel como as forças sobrenaturais são vistos de uma perspectiva intuitiva, e como tal feminina -, privando o espectador de aprender algo de novo sobre o universo feminino.

O assumir implícito de que a perspectiva normativa dos filmes de Kubrick é heterossexual e masculina faz com que a performance das personagens femininas seja quase sempre codificada como “o outro”, em oposição ao sujeito masculino; quando uma diferença nesta perspectiva ocorre, ela é encarada como um choque, uma surpresa, o que é muitas vezes frisado pela filmagem da cena em *slow-motion* (veja-se o final de *A Clockwork Orange*, em que é a mulher que domina o acto sexual, ou a cena de *Full Metal Jacket* em que o atirador vietnamita se volta e o pelotão de Joker descobre que se trata de uma mulher). Menos óbvias são as referências dadas pela postura de cera de Lady Lyndon - muitas vezes comparada às bizarras mesas do Korova Milk Bar - ou ainda o acto homossexual num dos quartos do Overlook Hotel, em *The Shining*, já que a interpretação fílmica confere valores simbólicos idênticos ao universo homossexual e ao universo feminino.

Em *Eyes Wide Shut*, e apesar das figuras femininas em atitude robótica presentes na orgia, o caso muda de figura; o derradeiro filme de Kubrick parece encerrar em si uma crítica ao Gaze masculino, mas também comporta uma visão subliminar do corpo feminino como choque e horror. Influenciado grandemente pelas teorias psicanalíticas - o autor de *Traumnovelle*, Arthur Schnitzler, era amigo íntimo de Freud e as teorias lacanianas de *Stade du Miroir* e Gaze parecem estar mais do que presentes em todo o filme -, o filme encerra na cena inicial em que Alice se despe um prazer equivalente ao da visão da nave no início de 2001. A personagem de Dr Bill Harford personifica o narcisismo tal como este é enunciado na teoria de Mulvey, encarnando a criança que se reconhece pela primeira vez ao espelho e passa assim do estado de subjectividade pura para a tomada de consciência da objectividade simultânea, tendo então início a sua integração na ordem simbólica. Kubrick, no entanto, complica as teorias de Freud, Lacan e Mulvey ao atribuir a Bill e a Alice o

desejo de reconhecimento erótico, refutando assim o ataque feito por Mulvey à falta de identificação espectral feminina¹ no que respeita ao cinema clássico americano e consequente necessidade de modificar os padrões visuais. A caracterização do casal como “duplo-género” tanto vem contradizer “o outro” de Freud, que se referia à mulher como *the dark continent*, como uma incógnita sexual, como a percepção implícita do desejo feminino de se ser olhada (“gazed at”) que Lacan explicita quando fala da “satisfação de uma mulher que sabe que está a ser olhada, com a condição de que não se mostre que se sabe que ela sabe”. Assim, a cena de Bill com as duas mulheres na festa de Natal de Ziegler contraria inevitavelmente a teoria de Mulvey quando esta afirma que “a figura masculina não suporta ser objectificada sexualmente”, ao fazer com que a personagem passe do estatuto de sujeito que possui o “male Gaze” no início do filme para se tornar gradualmente no objecto do Gaze tal como este é enunciado por Lacan.

Paula Willoquet-Maricondi critica também a condição hermética da teoria de Mulvey no seu ensaio *Full-Metal Jacketing, or Masculinity on the Making*², no qual defende que, mesmo num filme quase completamente desprovido de mulheres e aparentemente “masculinizado” como é o caso de *Full Metal Jacket*, o factor central não é uma reafirmação da masculinidade como uma construção social opressora, mas uma crítica devastadora sobre ela e sobre os filmes de guerra feitos em torno dela. Willoquet-Maricondi vê a psicodinâmica do filme no retrato do processo levado a cabo pelos *Marines* com o objectivo da separação masculina da fonte de identificação primária, que na nossa sociedade é quase sempre feminina. Assim, os soldados são “ladies” até conseguirem demonstrar “that they’ve got a pair” - o processo de “remasculinização” é não só representado como criticado em *Full Metal Jacket*, que tal como *Dr. StrangeLove* se foca quase exclusivamente nas tendências destrutivas e nas perversões do poder falocêntrico, permitindo que a coerência entre os filmes de guerra kubrickianos se situe exactamente na crítica ao poder patriarcal e à inevitável constatação de impotência real por parte deste.

¹ ver capítulo III. 1. 1. *Laura Mulvey: o “male Gaze” e consequências do voyeurismo*

² in *Depth of Field*, 2006 (ver bibliografia)

Willoquet-Maricondi mostra ainda no seu ensaio em que medida o pensamento psicanalítico pós-Freudiano se concentra nas dinâmicas de formação do género desde a infância, sendo uma ferramenta útil para a compreensão das mulheres kubrickianas, contrariando o ponto de vista de Mulvey que as reduz - no ecrã e na audiência - a vítimas passivas, não dando lugar à acção feminina nem à objecticização masculina.

No seu ensaio *Du Regard Comme Objet Petit A*¹, Lacan situa este “objet petit a”, uma variável, no objecto do olhar como objecto de desejo. Mulvey, por sua vez, substitui a objectividade da mulher como este “objet petit a”: o Gaze, no sistema de Mulvey, define-se como o que rompe o olhar de desejo masculino em relação à mulher, materializando assim o Real por oposição às ordens Simbólica e Imaginária; Mulvey propõe, assim, que este Gaze desafiante quebre o fetichismo masculino pela tomada de consciência que o espectador masculino sofre ao aperceber-se de que a sua fetichização da mulher não passa de uma projecção do seu medo de castração.

Voltando a *Eyes Wide Shut*, pode afirmar-se que o medo que realmente move Bill é mais do que o da simples castração - tal como Christiane Kubrick disse uma vez, “*Eyes Wide Shut* não tem nada a ver com o sexo e tudo a ver com o medo” -: é o medo da própria morte que assalta Bill, tal como a anamorfose presente em *Les Ambassadeurs*² que revela uma caveira que olha de volta (“gazes back”) para o espectador, codificada como sendo feminina, e que permite que o olhar deste se coloque num ponto de vista que lhe permita observar o feminino que anteriormente lhe parecia tão abjecto.

¹ in *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, 1973 (ver bibliografia)

² *Les Ambassadeurs* de Hans Holbein (1533, National Gallery)

IV.2. O sujeito-espectador

2. 1. *Otherness*: recusa ou impossibilidade na identificação

Em filmes como *2001: A Space Odyssey*, *The Shining* ou *Full Metal Jacket*, é negada à audiência a identificação com “um ponto de vista consistente”¹; a multiplicidade de pontos de vista e perspectivas que nos é oferecida por estes filmes faz com que os sistemas de interpretação que permitiriam à audiência identificar-se com eles categorizando-os através de um esquema comum falhem, produzindo aquilo que Gehrke e Ercolini designam como *otherness* no seu ensaio *Subjected Wills: The Antihumanism of Kubrick's Later Films*.

Nesta recusa de identificação não encontramos nada que “falte” realmente; ao invés, descobrimos que a *otherness* dos filmes e personagens de Kubrick produz uma experiência da acção que fecha irremediavelmente os sistemas de relação que requerem um conhecimento e controlo basilares, abrindo por sua vez a possibilidade da subjectividade que se baseia ela própria nessa relação de *otherness* ao descartar quaisquer bases humanicizadas ao mesmo tempo que pede uma subjectividade anti-humanista na resposta.

Em *2001: A Space Odyssey*, por exemplo, nunca vemos uma personagem durante tempo suficiente para conseguir estabelecer uma ligação relevante - o nosso ponto de vista alterna entre HAL, Dave Bowman, Dr. Floyd e os símios do início do filme -, enquanto o monólito se torna, na sua imponentia, a figura ideal para estabelecer rupturas na comunicação; ele surge como

¹ Reaves, “From Hasford’s”, citado em *Subjected Wills: The Antihumanism of Kubrick's Later Films*, in *Depth of Field*, 2006 (ver bibliografia)

representante de um *statement* próprio sobre o Divino, fazendo-se acompanhar majestosamente pela música de Gyorgi Ligeti, e relembrando assim que tudo o que é divino se situa para além da comunhão e da compreensão. O monólito excede sempre qualquer tentativa que possa ser feita de o colocar num sistema de pensamento ou de representação comuns; afinal, nenhum humano, nem sequer Bowman, conhece a origem e propósito do monólito, muito menos sabe comunicar com ele.

Em *The Shining*, a câmara muda demasiadas vezes de visão de primeira-pessoa, negando-nos a conveniência de nos identificarmos com qualquer personagem; as opções de identificação também não seriam muitas: um pai e marido que enlouquece gradualmente, um rapazinho tímido que tem visões sobre o destino da sua família e uma mãe e esposa que pouco mais faz senão chorar (Diane Johnson, que co-escreveu o guião com Kubrick, declararia mais tarde o espanto que teve ao ver que muitas das falas principais de Wendy tinham sido suprimidas, transformando a personagem “circular” de King numa criatura cuja vontade e pensamento se afiguram quase irrelevantes para o desenrolar da narrativa).

Full Metal Jacket é mais um exemplo de uma câmara de filmar inquieta, fazendo-nos experienciar alternadamente a narração de Joker, a perspectiva de Pyle, o ponto de vista do soldado morto enquanto os seus camaradas tecem visões próprias acerca da morte, e a visão da atiradora vietnamita quando faz pontaria a cada um dos elementos do pelotão americano. Gherke e Ercolini sugerem ainda que a voz de Joker não deveria ser encarada como uma narração, mas como um diálogo interno ou comentário da acção, tornando ainda menos viáveis quaisquer tentativas de estabelecer uma relação com as personagens. Quanto a personagens femininas, as únicas presentes no filme são uma prostituta e uma militar, ambas vietnamitas - escusado será apontar a dificuldade de identificação por parte de uma audiência ocidental comum.

A Clockwork Orange e *Eyes Wide Shut* fazem parte de uma recusa de identificação diferente; desta vez a falta de ligação é estabelecida por uma negação que parte do espectador ao não encontrar uma personagem que lhe seja de algum modo familiar. Em *A Clockwork Orange*, o único ponto de vista constante que recebemos é o de Alex, que tem em si muito pouco de “likeable” e muito menos

de potencial identificacional - Gherke e Ercolini defendem ainda que Alex não é uma personagem digna de identificação, e sim de ódio e pena. Nelson¹, no entanto, não é da mesma opinião, e frisa até que o espectador “não sente verdadeira repulsa pela conduta de Alex, pois é obrigado a identificar-se com ele, facto ao que muito ajuda a narração na primeira pessoa”; segundo Nelson, a identificação espectral permite que os filtros morais da audiência sejam removidos e substituídos por compaixão - mas será que esta compaixão é suficiente para o estabelecer de uma relação identificacional satisfatória, ou é apenas válida ao permitir a supressão do Super Ego? Kubrick afirmou, em relação à ligação estabelecida entre Alex e o espectador, que “o nosso subconsciente encontra alívio em Alex, tal como encontra esse mesmo alívio em sonhos. Ele ressent-se da repressão de que Alex é alvo pela autoridade, por muito que o consciente nos diga que tal era necessário”².

Um caso totalmente diferente é o apresentado por *Eyes Wide Shut*, em que a principal razão do *otherness* é a existência “oca” de Bill e Alice (Cruise e Kidman foram acusados de serem “demasiado actores”); não há substância nas personagens que permita à audiência estabelecer uma ligação - mesmo Bill e Alice, como casal, são incapazes de se identificarem um com o outro. Todd McGowan expõe esta frieza que distancia espectadores de personagens - e as próprias personagens entre si - defendendo que o universo de Kubrick é “um universo de estrutura, onde os seres humanos têm dificuldade em encontrar o seu lugar”³, brincando com o lugar-comum instalado nas teorizações sobre a obra de Kubrick, e defendendo por sua vez que HAL será provavelmente a personagem mais “humana” de todos os filmes do realizador. Assim, McGowan fornece a título de exemplo o modo como Kubrick filmou a cena da orgia de *Eyes Wide Shut*, frisando a sua natureza ritualística, perversa, onde os indivíduos são tratados como “descartáveis” ou “substituíveis”, sendo esta “desumanização” enfatizada pela uso de máscaras.

¹ in *Kubrick - Inside a Film Artist's Maze*, 2000 (ver bibliografia)

² Kubrick citado por Nelson em *Kubrick - Inside a Film Artist's Maze*, 2000 (ver bibliografia)

³ in *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (capítulo 5: *The Coldness of Kubrick*), 2007 (ver bibliografia)

O universo fantasioso de Kubrick pode então ser visto como uma ferramenta de distanciamento das relações de identificação espectral, dado que é mais comum sermos conduzidos através daquilo sobre o qual uma personagem pensa e fantasia em vez do que ela realmente *faz*, dos seus verdadeiros actos e expressão de sentimentos. *Eyes Wide Shut* torna-se assim o espelho por excelência do *otherness* kubrickiano, ilustrando as suposições frágeis que sustentam as relações entre personagens mas que pouco colaboram no acto identificativo, sendo discutível a sua projecção na audiência.

2. 2. O jogo Fort-Da e a metáfora de 2001

O segundo momento determinante no desenvolvimento do indivíduo enunciado por Lacan passa pelo acesso e domínio da linguagem, e é simbolizado pelo jogo Fort-Da, enunciado por Freud em 1915 ao observar o seu neto a brincar com um novelo de lã. A criança atirava o novelo para além do seu campo visual, recuperando-o ao puxar um cordão a ele agarrado, acções acompanhadas pelos sons “o” e “a”, respectivamente. Freud colocou então a hipótese de que o novelo simbolizaria a mãe da criança e que o jogo seria uma forma de lidar com a sua ausência; ao atirar o novelo para longe, a criança passa de um estado de desamparo (“sou abandonada pela minha mãe”) a um estado de mestria (“eu abandono a minha mãe”). Seria precisamente este estado de mestria que Lacan enfatizaria posteriormente, propondo que tal representaria o acesso da criança à linguagem, salientando a invocação que a criança faz de um símbolo que pudesse representar o que “falta” - *lack* - e as chegadas e partidas da mãe, pois foi a ausência desta que permitiu a adopção do novelo como significante, sendo que este metaforiza a relação mãe/criança e apenas está presente devido à

ausência do que é representado (a figura maternal), frisando que “a vida fetal e a simbiose com a mãe é o modelo, o ideal”¹.

Partindo deste conceito de desenvolvimento do sujeito e ligação à mãe, é aqui proposta uma ligação entre esta teoria e uma personagem kubrickiana que pouco ou nada tem de humano: em *2001: A Space Odyssey*, o comportamento violento de HAL em relação aos tripulantes da nave tem início quando se apercebe de que pode vir a ser “desligado” da base na Terra (da “mãe”, portanto) por nele ter sido detectado um erro, e que seria substituído por um seu “irmão-gémeo” que tomaria o controlo da operação. Ora, ao ter sido programado para reagir e pensar como um humano, é natural que o instinto primário de HAL seja o da sobrevivência, e não o de servir quem o programou - a máquina autonomiza-se, adquire características humanas e não admite a separação dos controlos gerais da operação, sem os quais o seu potencial informático é inútil. O elo que liga HAL à Terra comporta-se assim como um cordão-umbilical, através do qual o poder que é conferido ao computador se assemelha a alimento, vida e protecção incondicional.

Ao mesmo tempo, quando Dave finalmente se “liberta” da nave e empreende a viagem astral, sem condicionantes de tempo ou espaço pois viaja à velocidade da luz, a ansiedade que sente ao experienciar a novidade sensorial é exponenciada pelo facto de não possuir uma ligação que volte a trazer o “novelo” de volta - o pequeno cordão, que é quebrado, remete-nos para os fatos dos astronautas que possuem um cabo que os “liga” à nave e provavelmente será também fonte de fornecimento de oxigénio (a questão da alimentação mãe-bebé antes deste ganhar autonomia). É, no entanto, discutível se a decisão de “abandono” parte de Dave ou da própria nave, que por sua vez representa um organismo maior e protector; lembre-se que o jogo Fort-Da só adquire as suas propriedades identificativas quando a decisão parte da criança e esta se projecta na relação metaforizada pelo novelo, conferindo poder ao sujeito que é alimentado pela sua descoberta de mestria no que respeita à autonomização da sua existência.

¹ Alain Dhote no *avant-propos* de *Cinéma et Psychanalyse*, 1989 (ver bibliografia)

2. 3. Frustração e Impotência na identificação espectatorial

A frustração surge como um dos temas-base em *A Clockwork Orange*: recorrendo ao texto de Bourget¹, podemos dizer que esta adquire duas vertentes com um mesmo centro nevralgico, e que se projectam quer no objecto fílmico *per se* - atentando na centralidade narrativa deste -, quer na audiência que com ele se identifica. Bourget fala de uma transformação singular de que o filme é alvo, e que o torna num espelho onde a audiência se reconhece, sem se aperceber do quão caricatural, quase cruel, o seu retrato é pintado. Ora, esta ausência de tomada de consciência traduz-se numa impotência de acção psicológica, pois o acto de voyeurismo levado a cabo pelos espectadores do objecto fílmico é de tal forma inconsequente na sua mais primária essência que se torna ridículo.

Por outro lado, temos a sublimação das perversões sexuais através da Arte; esta, ao ganhar em *A Clockwork Orange* uma autonomia fora do comum no que diz respeito aos seus poderes simbólico-comunicacionais, esgota-se inevitavelmente em si própria e transforma-se numa mera representação de sexualidades, perdendo a sua força catártica inicial e conduzindo artista e espectador a uma insatisfação permanente, a um vazio comunicacional tão incómodo que seria mais do que inevitável que a frustração não se instalasse no intelecto do sujeito que dela usufrui.

Se relacionarmos a falta de autonomia no que respeita à expressão pessoal - aqui exemplificada pela expressão artística, partindo sempre do pressuposto que o principal objectivo desta passa pela iminência comunicacional - à impotência Lacaniana, obtemos um esplêndido paralelo com a situação de *Dr. Strange Love*; para além de todo o simbolismo que o formato da

¹*Circular Miadventures: Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, 1972 (ver bibliografia)

bomba atômica possa conter, o próprio lançamento em si equivale a um extravasar de pulsões que os responsáveis pela Guerra Fria não conseguiam expressar de um outro modo - no fundo, é uma ejaculação projectada de quem se encontra numa situação de tamanha impotência interna e que necessita, portanto, de transferir as suas pulsões sexuais para um objecto: daí a tremenda controvérsia gerada pelo filme, que se comporta como uma caricatura de determinadas situações políticas.

Dr. StrangeLove pode ainda ser utilizado para ilustrar a frequência com que aparecem personagens em cadeiras de rodas nas narrativas kubrickianas; não só o próprio Dr. StrangeLove se desloca dessa forma - até declarar finalmente que “está curado!”, coincidindo o dito milagre, curiosamente, com o despoletar inevitável da retaliação nuclear, produzindo aqui um paralelismo pertinente com as questões de âmbito sexual -, como em *Barry Lyndon* é Lord Lyndon, primeiro marido de Lady Lyndon e pai de Lord Bullingdon, que se encontra confinado a uma cadeira de rodas sem que isso lhe retire, no entanto, o estatuto de poder que possui - repare-se na frieza com que declara publicamente ter conhecimento do adultério da mulher -, cessando este apenas com a sua morte. Quando questionado acerca desta inclusão de personagens fisicamente limitadas, Kubrick declarou que ele próprio filmava muitas vezes de cadeira de rodas, pois não só se tornava uma forma prática de seguir certos movimentos da câmara - como travellings - como também lhe conferia uma sensação inexplicável de poder. A projecção que Kubrick faz então nas personagens supracitadas pode ser encarada da mesma forma; a impotência sexual e/ou motora é sublimada de modo a passar ao plano mental, adquirindo uma força fora do comum e ultrapassando assim quadros de frustração que poderiam daí advir. Podemos então deduzir que a potência sexual, em Kubrick, se encontra muitas vezes no domínio psicológico, remetendo para conceitos de poder que ultrapassam os limites do palpável.

A nível identificativo, a posição em que Stanley Kubrick coloca cada espectador é semelhante à da cadeira de rodas - pois numa sala de cinema estaremos muito provavelmente sentados -, com a particularidade de lhe retirar as rodas. A deslocação que se espera da parte do espectador é então levada a cabo num sentido figurativo-projeccional, já que o vector que marca o “trilho” de

deslocação é a distância entre o indivíduo e o ecrã. Assim sendo, a frustração resultante de uma possível falha na identificação pode ser superada pela deslocação visual levada a cabo pelo indivíduo, que substitui a personagem/objecto-alvo da sua identificação por outra, sem sequer sair do lugar. O fenómeno, se comparado com o sistema dos sonhos, poderia ser equiparado ao R.E.M.¹ e à paralisia dos membros durante a fase paradoxal do sono; o movimento dos olhos em todos os sentidos é um verdadeiro despoletar para a mestria e possível descoberta dos processos mentais.

¹ abreviatura de Rapid Eye Movement: fenómeno que permite o movimento dos olhos durante a fase paradoxal do sono, durante a qual o indivíduo sonha

Conclusão: “You will kindly remove your mask” - o último Gaze de Kubrick

Stanley Kubrick morreu um dia após a projecção da montagem definitiva de *Eyes Wide Shut*; o último filme de Kubrick, cujas críticas fracas fizeram lembrar a recepção que *Barry Lyndon* teve cerca de vinte anos antes, é talvez o mais pessoal de toda a sua carreira: com uma infância passada em Central Park West e um pai médico, Kubrick desenhou cuidadosamente o percurso da narrativa de *Eyes Wide Shut* de modo a identificar-se verdadeiramente com ela, como se se tratasse de uma catarse pessoal, de um capricho da psique do realizador. Pinturas de Christiane Kubrick e das suas filhas podem ser vistas no apartamento de Bill e Alice Harford, frisando a centralidade feminina do filme e da vida do próprio Kubrick, enquanto o realizador fazia a sua primeira - e única - *cameo appearance* na cena do Sonata Bar, inserindo-se ele próprio na história que conta e mostrando assim a íntima relação que mantém com os caminhos da sua própria mente.

Há também a questão da identificação com a história: Stanley Kubrick queria há muito fazer a adaptação de *Traumnovelle* de Arthur Schnitzler, mas tinha sempre deixado o projecto para trás, nunca tendo antes encontrado a maneira de adaptar Viena dos anos 20 a uma narrativa fílmica pertinente e necessária ao final do século XX. Com *Eyes Wide Shut*, Kubrick parece ter cumprido o desejo que em 1960, numa entrevista ao *The Observer*, declarou possuir: o de “realizar uma história contemporânea, que desse realmente a noção dos tempos, psicologicamente, sexualmente, socialmente, pessoalmente. Gostava de fazer isso mais do que qualquer outra coisa. E provavelmente será o filme mais difícil que alguma vez farei”¹.

¹ Kubrick citado em *Kubrick - Inside a Film Artist's Maze*, 2000 (ver bibliografia)

Eyes Wide Shut é um filme sobre o Gaze. Não há como contornar a questão; a narrativa gira em torno de pulsões escondidas, de sexualidades negadas, de desejos não satisfeitos - tudo com uma boa dose de psicanálise bem à maneira kubrickiana -, mas o factor central à história é o Gaze com todas as consequências que o seu poder acarreta tanto para o sujeito como para o objecto. A importância do dispositivo visual ganha em *Eyes Wide Shut* dimensões nunca antes exploradas por Kubrick, e que remetem para o “ver para além de”, para o acto de olhar o inconsciente e encarar o sonho e a fantasia: o próprio título escolhido por Kubrick, *Eyes Wide Shut*, sugere que o espectador olha, mas que nunca *vê* realmente.

Na história, Bill e Alice são alternadamente voyeurs e exibicionistas; a fantasia que Alice tem com o oficial da Marinha e que foi despoletada “por um só olhar”, como ela relata a Bill, formulando na cabeça deste uma suspeita de um exibicionismo reprimido por parte da mulher, faz com que Bill compare o real (orgia) com o sonho de Alice e confunda as duas dimensões no seu inconsciente. O voyeurismo de Alice tem como objecto ela própria, um egoísmo visual ilustrado pela expressão alheia que esta tem ao olhar-se a si e a Bill ao espelho enquanto fazem amor depois de regressarem da festa de Ziegler. É o desejo e a curiosidade que movem verdadeiramente o casal, mesmo que esse desejo seja o de olhar, simplesmente - se há algo que Bill e Alice aprendem com as desventuras passadas no curto espaço de tempo durante o qual tem lugar a narrativa, é o poder que as relações visuais podem ter, principalmente quando estas são baseadas no prazer, no desejo e na apropriação, fundindo o olhar do sujeito e o feedback do objecto num nível mental superior que busca o auto-conhecimento do indivíduo a partir do momento em que este se permite deixar de ter os “olhos bem fechados”.

Mas o verdadeiro Gaze do filme passa-se quando as máscaras são colocadas, sejam elas literais ou simples metáforas para as supressões do Super-Ego necessárias à vida em sociedade. As máscaras utilizadas diariamente por cada indivíduo podem ser comparadas às da orgia de *Eyes Wide Shut*, mas com outro propósito: enquanto que as primeiras são utilizadas pelo sujeito para filtrar o seu Id, as últimas funcionam exactamente da maneira inversa, permitindo que as pulsões do Id fluam sem problemas mas que o Super-Ego fique retido, escondido. Assim, quando Bill é privado do seu

disfarce, é como se já o tivessem despidido em público - a sua identidade fica a descoberto e os seus processos sociais são revelados.

O conforto de olhar por detrás de uma máscara é então comparável ao que o realizador sente quando olha através da câmara, funcionando esta como o filtro que impede as imagens/objectos de afectarem em demasia o sujeito que olha, o voyeur. Os mecanismos mentais do indivíduo são assim preservados do desnudar inevitável que a identificação espectral provoca, enquanto que, por outro lado, a relação que o sujeito tem com o objecto nunca é disfrutada na sua plenitude. Deste raciocínio podemos deduzir que o sacrifício é um factor imprescindível para os processos visuais, assim como a aceitação de troca de posições de modo a uniformizar e fortalecer o vínculo que liga quem vê e quem/o que é visto. O sacrifício de Kubrick foi estabelecido de outra forma; as narrativas que filmava eram já pedaços de si próprio desde o momento em que Kubrick se apropriava delas, funcionando como pequenos grandes espelhos colocados estrategicamente de modo a produzir uma multiplicidade de subjectividades - não, Kubrick não se contentava com uma só. A variedade de pontos de vista era mais do que necessária, mas todos lhe pertenciam a ele. Assim, quando Kubrick olhava através da câmara, a relação visual já quase que não precisava de ser estabelecida, pois aquilo que Kubrick filmava eram as lascas de ouro que tinha tirado do seu próprio manto, tal como *O Príncipe Feliz* de Oscar Wilde. No entanto, Kubrick soube não se esgotar nas projecções que fazia da sua mente, tendo o cuidado de analisar as suas perspectivas antes de as utilizar como o objecto do seu Gaze. É essa racionalização digna de um neurocirurgião que facilita o tomar das perspectivas de Kubrick como nossas; ele previu quase todos os pontos de vista que poderiam ser tidos sobre a sua obra, e a prova disso é que, qualquer que seja a abordagem que façamos em relação a determinado filme, recebemos uma resposta - como se se tratasse de um jogo de computador em que todas as reacções estivessem previstas.

Stanley Kubrick morreu em Março de 1999 de ataque cardíaco durante o sono; aquilo com que estava a sonhar permanece um mistério.

BIBLIOGRAFIA

- BEN-SHAUL, Nitzan, *Film: The Key Concepts*, Berg Publishers, 2007
- BERNARDI, Sandro, *Le Regard Esthétique ou la Visibilité selon Kubrick*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994
- BEYLIE, Claude, *Os Filmes-Chave do Cinema*, Pergaminho, 1997
- BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Difel, 1992
- CHADWICK, Whitney, *Women, Art and Society*, Thames & Hudson, 1997
- COCKS, Geoffrey, DIEDRICK, James & PERUSEK, Glenn (editors), *Depth of Field - Stanley Kubrick, Film and the Uses of History*, The University of Wisconsin Press, 2006
- DADOUN, Roger, *Cinéma, Psychanalyse et Politique*, Éditions Séguier, 2000
- DOANE, Mary Ann, *Femmes Fatales - Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge, 1991
- DURHAM, Meenakshi Gigi and KELLNER, Douglas M. (editors), *Media and Cultural Studies - keywords (revised edition)*, Blackwell Publishing, 2006
- FALSETTO, Mario, *Stanley Kubrick - A Narrative and Stylistic Analysis (new and expanded second edition)*, Praeger Publishers, 2001
- FOUCAULT, Michel, *Madness and Civilization - A History of Insanity in the Age of Reason*, Vintage Books Edition, 1988 (orig. 1961)
- FREUD, Sigmund, *Cinq Leçons sur la Psychanalyse*, Éditions Payot et Rivages, 2001 (orig. 1924)
- FREUD, Sigmund, *Introduction à la Psychanalyse*, Payot, 1925
- GABBARD, Krin & Glen O., *Psychiatry and the Cinema*, The University of Chicago Press, 1987
- GRODAL, Torben, *Moving Pictures*, Oxford University Press, 1997
- KAGAN, Norman, *Le Cinéma de Stanley Kubrick*, Éditions L'Âge d'Homme, 1979 (éd. française)
- KOCUR, Zoya & LEUNG, Simon, *Theory in Contemporary Art since 1985*, Blackwell Publishing, 2004

- KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo, *Reading Images: Grammar of Visual Design*, Routledge, 2006
- LACAN, Jacques, *Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Éditions du Seuil, 1973
- LYONS, Viktoria & FITZGERALD, Michael, *Asperger Syndrome - A Gift or a Curse? (chap. IX: Stanley Kubrick)*, Nova Science Publishers, 2005
- LAPSLEY, Robert & WESTLAKE, Michael, *Film Theory: An Introduction*, Manchester University Press, 1988
- McGOWAN, Todd, *The Real Gaze: Film Theory After Lacan (chap. 5: The Coldness of Kubrick)*, State University of New York Press, 2007
- METZ, Christian, *Le Signifiant Imaginaire - Psychanalyse et Cinéma*, Christian Bourgois Éditeur, 1984 (orig. 1977)
- MOREL, Diane, *Eyes Wide Shut de Stanley Kubrick ou L'Étrange Labyrinthe*, Presses Universitaires de France, 2002
- NELSON, Thomas Allen, *Kubrick - Inside a Film Artist's Maze (new and expanded edition)*, Indiana University Press, 2000
- RASMUSSEN, Randy, *Stanley Kubrick - Seven Films Analysed*, McFarland & Company inc. Publishers, 2001
- RHODES, Gary D. (editor), *Stanley Kubrick - Essays on his Films and Legacy*, McFarland & Company inc. Publishers, 2008
- STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa, *Practices of Looking - An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, 2001
- V.A., *Communications - Psychanalyse et Cinéma*, Éditions Seuil, 1975
- V.A. compiled by JACKSON, Stevi, *Women's Studies - A Reader*, Prentice Hall, 1993
- V.A. réunis par CIMENT, Gilles, *Stanley Kubrick*, Éditions Rivages, 1987
- V.A. réunis par DHOTE, Alain, *Cinéma et Psychanalyse - CinémAction n° 50*, Corlet Éditions, 1989
- ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry - An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, 1991

Biografias:

BABIN, Pierre, *Sigmund Freud: “um trágico na era da ciência”*, Quimera, 2003

DUNCAN, Paul, *Stanley Kubrick*, Taschen, 2003

GHEZZI, Enrico, *Kubrick*, Edições Cinemateca Portuguesa, 2003

GIULIANI, Pierre, *Stanley Kubrick*, Rivages, 1990

Textos:

BOURGET, Jean-Loup, *Circular Misadventures: Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, in *Positif 50 Years*, Museum of Modern Art, 2002 (orig. 1972)

COLLINS, Daniel L, *Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze*, in *Leonardo - Journal of the International Society for the Arts, Sciences and Technology vol. 25 nr. 1*, Pergamon Press, 1992

CHANDLER, Daniel, *Notes on “The Gaze”*, documento HTML em www.aber.ac.uk/media/documents/gaze/gaze.html, 1998 (acedido em 13/03/1999)

CAZALS, Thierry, *L'Homme Labyrinthe*, in *Cahiers du Cinéma nr. 401*, Nov. 1987, éd. Étoile - Paris

LACAN, Jacques, *The Mirror-Phase as Formative of the Function of the I*, in *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, ed. by HARRISON, Charles & WOOD, Paul, Blackwell Publishing, 2003 (new edition)

FILMOGRAFIA

LOLITA (1962)

Argumento Vladimir Nabokov sobre *Lolita* (Vladimir Nabokov, 1955) **Fotografia** Oswald Morris

Montagem Anthony Harvey **Produção** James B. Harris

152 min P/B

DR. STRANGELOVE OR: HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB (1964)

Argumento Stanley Kubrick, Terry Southern & Peter George sobre *Red Alert* (Peter George, 1958)

Fotografia Gilbert Taylor **Montagem** Anthony Harvey

Produção Stanley Kubrick & Victor Lyndon

93 min P/B

2001: A SPACE ODYSSEY (1968)

Argumento Stanley Kubrick & Arthur C. Clarke sobre *The Sentinel* (Arthur C. Clarke, 1951)

Fotografia Geoffrey Unsworth **Montagem** Ray Lovejoy **Produção** Stanley Kubrick

141 min Cor

A CLOCKWORK ORANGE (1971)

Argumento Stanley Kubrick sobre *A Clockwork Orange* (Anthony Burgess, 1962)

Fotografia John Alcott **Montagem** Bill Butler **Produção** Stanley Kubrick

136 min Cor

BARRY LYNDON (1975)

Argumento Stanley Kubrick sobre *The Memoirs of Barry Lyndon, Esq.* (William M. Thackeray, 1844)

Fotografia John Alcott **Montagem** Tony Lawson **Produção** Stanley Kubrick

184 min Cor

THE SHINING (1980)

Argumento Stanley Kubrick & Diane Johnson sobre *The Shining* (Stephen King, 1977)

Fotografia John Alcott **Montagem** Ray Lovejoy **Produção** Stanley Kubrick

146 min Cor

FULL METAL JACKET (1987)

Argumento Stanley Kubrick, Michael Herr & Gustav Hasford sobre *The Short-Timers* (Gustav Hasford, 1979)

Fotografia Douglas Milsome **Montagem** Martin Hunter **Produção** Stanley Kubrick

116 min Cor

EYES WIDE SHUT (1999)

Argumento Stanley Kubrick & Frederic Raphael sobre *Traumnovelle* (Arthur Schnitzler, 1926)

Fotografia Larry Smith **Montagem** Nigel Galt **Produção** Stanley Kubrick

159 min Cor