

## A música enquanto sonho A trilha sonora enquanto elemento onírico em *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick

Leonardo Martinelli\*

Estreado em 1999, o filme *De olhos bem fechados* (no original, *Eyes wide shut*) é a última obra da extensa filmografia do diretor norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999), cujo roteiro foi baseado no livro *Traumnovelle* (literalmente, “novela-sonho”, publicado no Brasil com o título *Breve romance de sonho*), do escritor e dramaturgo austríaco Arthur Schnitzler (1862-1931), médico de formação que ao longo de sua vida manteve estreito contato com Sigmund Freud.

Publicado pela primeira vez em 1926, em sua *Traumnovelle* Schnitzler explora os limites da sexualidade, do desejo e da fidelidade de um jovem e bem estabelecido casal da sociedade vienesa do início do século xx, representado pelo médico Fridolin e sua esposa Albertine. Durante uma conversa íntima, Albertine revela a Fridolin a incontrolável atração (embora não consumada) que sentiu por um desconhecido na última viagem de férias do casal. Confrontado não apenas pela decepção provocada pela revelação da esposa, mas também por suas próprias atitudes e desejos sexuais, Fridolin ingressa em uma dimensão onírica a partir das aventuras deflagradas pelo encontro casual com um antigo colega, Nachtigall, que de forma sorrateira possibilita seu ingresso em uma estranha confraria místico-orgiástica.

A estrutura da obra de Schnitzler é praticamente mantida na íntegra na adaptação cinematográfica de Kubrick, que transpõe a ação para a Nova York do final do século xx, tendo Tom Cruise e Nicole Kidman nos papéis do casal protagonista (que no filme atendem pelos nomes de Dr. Bill Harford e Alice, respectivamente).

Apesar da fidelidade que o roteiro do filme presta à trama original de Schnitzler, cômico da dimensão audiovisual do cinema, Kubrick elabora um cuidadoso itinerário musical para o filme, no qual diferentes músicas e estilos constituem elementos estruturais na distinção entre as diferentes dimensões narrativas,

\* Compositor, jornalista, crítico de música clássica da revista *Concerto*, professor de composição e estética musical na Faculdade Santa Marcelina e de história da música na Escola Municipal de Música de São Paulo e assistente editorial da *Revista Mbaraka*, publicação da Fundação Padre Anchieta.

de certa forma sutis na prosa de Schnitzler e então explicitadas pelo discurso fílmico.

Kubrick trabalhará com quatro dimensões narrativas, que ao mesmo tempo podem também ser entendidas como diferentes estados de percepção psicológica do protagonista Bill, quais sejam, a *realidade*, a *onírica*, e as que aqui designaremos como *confrontativa íntimo-imagética* e *confrontativa externa-real*. A cada uma dessas quatro dimensões será associada uma música ou um estilo musical específico, heterogêneos entre si. Dessa forma, as músicas não só cumprirão o papel de identificador dessas dimensões, mas sobretudo atuarão no campo simbólico, na medida em que seu uso extrapola o mero pragmatismo discursivo.

Entretanto, aliado à caracterização musical dos diferentes planos narrativos, Kubrick estabelece um elaborado contraponto entre o uso *diegético* e *extradiegético* da música, noção esta fundamental para uma real compreensão do uso da música em meio ao discurso fílmico.

No contexto da crítica e análise retórica aplicada às estruturas narrativas, o termo *diegese* refere-se a tudo aquilo que efetivamente está ocorrendo – temporal ou espacialmente – “na” história ou, no caso do cinema, em uma determinada cena. Dessa forma, *música diegética* é toda aquela que concretamente está sendo ouvida pelos personagens em cena, seja por meio de um grupo de músicos que sem encontra fisicamente no cenário, seja através da música ambiente oriunda de um alto-falante. Muitas vezes a música diegética é utilizada como mera sonoplastia, mas, como veremos adiante, seu uso pode ser consideravelmente ressignificado. Por outro lado, o elemento *extradiegético* não consta fisicamente da ação, sendo algo que apenas o espectador tem ciência de sua existência, tal como o recurso conhecido como “narração em off”, na qual se pressupõe que nenhuma personagem em cena esteja fisicamente ouvindo a voz em questão (mesmo quando esta voz seja a materialização auditiva dos pensamentos de uma personagem específica). Assim, a *música extradiegética* é toda aquela que se escuta ao longo de uma cena, mas que concretamente os personagens não estão em contato com ela.

Muitas vezes a música diegética é utilizada como simples complemento cênico. Tal como o conjunto de móveis utilizados em uma cena, ela se somaria a eles para a complementação do ambiente em questão. Já a música extradiegética é frequente-

mente utilizada para enfatizar um dado estado emocional à cena, e nesse sentido ela remete à própria linguagem melodramática, cujas bases foram lançadas com o advento da ópera no início do século xvii. Entretanto, nem sempre o uso das dimensões musicais diegéticas e extradiegéticas é realizado de forma direta e simplista, e, particularmente no caso da poética de Kubrick, constatamos ao longo de sua filmografia o uso extremamente elaborado dessas dimensões, seja pela eventual inversão de funções entre elas, ou mesmo uma zona cinzenta entre uma e outra, tal como verificaremos em *De olhos bem fechados*.

Posto isso, constatamos que para a caracterização da dimensão *realidade* – que nesse contexto deve ser entendida como as situações triviais vivenciadas pelas personagens ao longo da trama – Kubrick associa-a ao jazz, que ao longo do filme será invariavelmente utilizado de forma diegética. É a esta dimensão que estão associadas a música “Valsa n. 2”, extraída da obra *Jazz Suíte*, do compositor russo Dmitri Shostakóvitch (tocada no início do filme, enquanto o casal se prepara para ir ao baile de Natal), e famosos *standards* do jazz norte-americano. Dentre os *standards* destaca-se o tema “Strangers in the night”, canção de autoria controversa imortalizada pela voz de Frank Sinatra, e que no filme é apresentada em dois momentos distintos por meio de um arranjo para Big Band<sup>1</sup>: na primeira vez, durante o baile de Natal oferecido por Victor Ziegler (papel de Sydney Pollack) e de forma metalinguística, como uma breve intervenção de falsa realidade, como música de fundo na cena do grande baile místico-orgiástico, que na verdade opera em nível onírico.

A propósito, para a caracterização da dimensão *onírica*, que no filme remete especificamente ao grande baile místico-orgiástico ocorrido na mansão de nome “Somerton”, serão utilizadas duas músicas. Logo ao início do baile temos “Masked Ball”, criada por Jocelyn Pook a partir de cantos gravados de rituais da Igreja Ortodoxa romena. A segunda canção, “Ithu kadala, ithu naragama?” (ou “É isto o amor, é isto o inferno?”), é extraída do Bhagavad Gita, porém no filme em uma interpretação secular feita especialmente para a ocasião sob o título “Migrations”, também de autoria de Pook.

Desse modo, temos então a consolidação do primeiro eixo retórico-musical do filme. De um lado, o jazz cumpre o papel de ambientar musicalmente as situações cotidianas. Pelo outro, músicas de caráter fortemente “exótico” para uma audiência

1 Agrupamento de instrumentos de sopro, tais como trompetes, trombones e saxofones, com a complementação rítmica de uma bateria. Muito popular no jazz norte-americano dos anos 1930-1950.

ocidental – neste caso, de forte apelo orientalista – são utilizadas para enfatizar o estado onírico da situação. Entretanto, é importante notar que a caracterização musical desse estado onírico inerente ao grande baile místico-orgiástico é expressamente indicada no texto original de Schnitzler, no que configura a única passagem em todo o livro com menção explícita à música:

Aos acordes do harmônio, juntara-se agora uma voz feminina, uma antiga ária sacra italiana ecoava pelo salão. Todos ficaram em silêncio, como se ouvissem, e, por alguns momentos, mesmo Fridolin deixou-se cativar por aquela melodia soando maravilhosa. ... O canto ressoava belíssimo, o harmônio ecoava agora de maneira nova, não mais como numa igreja, mas mundano, luxuriante, retumbando feito um órgão; olhando em torno, Fridolin percebeu que todas as freiras tinham desaparecido, apenas os monges permaneciam no salão. Também o canto abandonara sua sombria seriedade, passando por um rebuscado e ascendente trinado em direção à limpidez e ao júbilo; em vez do harmônio, no entanto, um terreno e insolente piano começara a tocar<sup>2</sup>. (Schnitzler, 2003, pp. 46-47)

É importante notar que no contexto cultural da Áustria do início do século xx – cujas práticas musicais pendiam, de um lado, para as tempestuosas obras sinfônicas de Gustav Mahler e Richard Strauss, e, pelo outro, para os remanescentes plácidos e despretenhosos da valsa vienense de fins do século xix –, uma “antiga ária sacra italiana” configura-se como um elemento notavelmente exótico se comparado aos referenciais musicais então vigentes, seja por seu estilo, seja pelo idioma em que é cantada.

No filme, Kubrick realiza um *aggiornamento* da ideia musical expressada por Schnitzler, ao se valer da sonoridade de certos estilos musicais orientais para a caracterização de um estado de “alteridade musical” junto à audiência moderna. Além disso, o diretor mantém-se fiel a importantes elementos da caracterização musical oferecida por Schnitzler. Tanto no livro como no filme, a música inicial, apesar de estrangeira, detém forte conotação religiosa, reforçando o aspecto ritualístico da ocasião que precede a orgia (no filme, tal elemento é reforçado pelo cenário, cujos adornos remetem a certos tipos de arquitetura islâmica). Findo o ritual, uma nova música, mais leve e menos cerimonio-

2 No original: “Den Harmoniumklänge hatte sich eine weibliche Stimme beigesellt, eine altitalienische geistliche Arie tönte durch den Raum. Alle standen still, schienen zu lauschen, auch Fridolin gab sich für eine Weile der wundervoll anschwellenden Melodie gefangen. ... Der gesang schwoll wundersam an, das Harmonium tönnten in einer neuen, durchaus nicht mehr kirchlichen Weise, sondern weltlich, üppig, wie eine Orgel brausend; und um sich schauend, merkte Fridolin, daß die Nonnen alle werschwuunden waren und sich nur mehr Mönche um Saale befanden. Auch die Gesangsstimme war indes aus ihrem dunklen Ernst über kunstvoll ansteigenden Triller ins Helle und Jauchzende übergegangen, statt des Harmoniums aber hatter irdisch und frech ein Klavier eingesetzt” (Schnitzler, 1999, pp. 47-48).

sa, toma conta do ambiente sem que, no entanto, perca-se o referencial exótico, mantendo-se com isso a ambientação onírica.

Dessa forma, notamos que este primeiro eixo retórico-musical do filme é caracterizado pelo antagonismo: antagonismo entre a realidade e sonho, entre conhecido e desconhecido, Ocidente e Oriente, música secular e música sacra. Essa simetria por oposições é inclusive reforçada pelos momentos em que essas situações e músicas emergem, isto é, a “Valsa n. 2” no início do filme, “Masked Ball” e “Migrations” ao centro da narrativa (no baile místico-orgiástico) e o retorno à realidade sugerida pelo diálogo final das personagens, ao qual se segue a repetição da dança de Shostakóvitch ao longo dos créditos finais. Por outro lado, a dimensão diegética é o fator que mantém unidos os diferentes elementos deste eixo, pois em ambas as situações a música é concretamente ouvida pelas personagens em cena, atuando de forma ativa na consolidação de seus diferentes estados emocionais.

O outro eixo retórico-musical de *De olhos bem fechados* constitui a caracterização de duas dimensões *confrontativas* do protagonista Bill, uma de natureza *íntimo-imagética* e outra de natureza *externa-real*.

A primeira delas, a *confrontativa íntimo-imagética*, refere-se às cenas de sexo entre Alice e o marinheiro, que Bill, após a confissão do desejo de sua esposa, passa então a imaginar de forma cada vez mais intensa ao longo de diversos momentos do filme (mas de forma mais frequente até a cena do baile místico-orgiástico). Nela, nosso protagonista vê-se em confronto não apenas com um rival, àquela altura dos acontecimentos imaginário – isto é, o marinheiro –, mas, sobretudo, em um confronto de foro íntimo com seu papel de marido e de homem. No filme, em nenhum momento esse confronto interno de Bill extrapola a dimensão real. Para a caracterização musical dessa dimensão, Kubrick utiliza duas músicas de Pook – “Naval Officer” e “The Dream” –, que atuam como música extradiegética durante os diversos “flashes” sexuais imaginados por Bill. Vale notar que a escritura musical empregada por Pook torna-se cada vez mais densa e dissonante conforme a relação sexual imaginada avança e torna-se mais explícita: se no início, logo após a revelação de Alice, ela se materializa pelo som de poucas e longas notas tocadas por violinos enquanto o casal imaginário encontra-se aos beijos ainda vestido, em suas derradeiras aparições, ao som de tensos blocos harmônicos, tem-se na tela a consumação do coito.

Já a dimensão *confrontativa externa-real* refere-se às diversas situações em que Bill se vê ameaçado por fatores concretos, que em maior ou menor medida oferecem risco à sua integridade pessoal (seja física ou psicologicamente). A esses momentos associa-se sempre o segundo número, “Mesto; rígido e cerimoniale”, da “Musica Ricercata”, do compositor húngaro György Ligeti (cuja obra Kubrick já tinha utilizado em 2001: *uma odisseia no espaço*).

Também sempre de forma extradiegética, esse partitura para solo de piano – de sonoridade ao mesmo tempo lúgubre e tensa – tem sua primeira aparição quando do “julgamento” de Bill após ter sua intrusão no baile místico-orgiástico descoberta. Ela é posteriormente repetida na cena em que o protagonista revisita durante o dia a mansão “Somerton”; quando é perseguido por um homem calvo nas ruas do Village nova-iorquino; e, finalmente, no confronto final com a esposa, quando ao chegar em casa de madrugada encontra a máscara por ele utilizada no baile ocupando seu lado da cama.

Tal como ocorrido no eixo realidade-sonho, temos novamente no segundo eixo uma constituição por características antagônicas, tais como a existente entre imaginação e realidade, entre possibilidade e fato, intenção e ação e, finalmente, música para cordas e música para piano. E, novamente, esses opostos são unidos pela mesma propriedade narrativo-musical, isto é, enquanto música extradiegética, que ao invés de amenizar o desconforto causado pelo silêncio sonoplástico ocorrido durante a cena, pelo contrário, reforça os diferentes graus e naturezas de angústia vivenciadas por Bill.

Apesar de não constituírem o cerne de sua estrutura retórico-musical no filme, em *De olhos bem fechados* existe fora dos eixos acima analisados uma forma auxiliar de integração entre cena e música que emerge apenas de forma pontual, de modo a comentar ou antecipar determinado acontecimento.

A primeira dessas situações ocorre na cena das preliminares sexuais entre Bill e Alice logo após o baile de Natal de Ziegler. Depois de cada uma das personagens ter cometido suas pequenas provocações e insinuações com outros convidados da festa, a condição de premente infidelidade à qual ambos estão sujeitos (e, de certa forma, recém-experimentaram) é comentada extradiegeticamente pela canção “Baby did a bad bad thing”, composta e interpretada por Chris Isaak e cujo refrão, em uma tradução

livre, diz “Benzinho [você] fez uma coisa muito, muito feia”. Nesse mesmo sentido podemos entender o uso de “Strangers in the night” (ou “Estranhos [ou desconhecidos] na noite”) no baile de Natal, situação na qual Alice se encontra com o desconhecido e estrangeiro Sandor Szavost e Bill flerta com as modelos, também desconhecidas para ele, Gayle e Nuala.

A outra situação ocorre quando Bill, após se refugiar da perseguição empreendida pelo homem calvo no Village, entra em um café onde, apesar de todo o clima natalino que contextualiza a ação do filme, toca em seu alto-falante (por isso diegético) o “Rex tremendae majestatis” da “Missa de Réquiem” – isto é, missa de mortos – de Wolfgang Amadeus Mozart. Não fica difícil imaginar o quanto inverossímil seria um animado café nova-iorquino escolher um funeral para música ambiente, o que só reforça a intenção de Kubrick em antecipar a notícia que Bill leria em instantes no jornal, isto é, a de que uma bela prostituta (que mais tarde se confirmará como sua “salvadora”) havia morrido vítima de overdose. Vale a pena notar que nessa cena há outro comentário pertinente, embora não musical, para a compreensão do filme: de forma subliminar, Kubrick estampa a olhos vistos na capa do jornal que Bill traz em mãos a manchete “Luck to be alive” (ou seja, “Sorte por estar vivo”), o que não deixa de ser a própria descrição do destino do protagonista.

Apesar de seu uso não ser notadamente simbólico, cabe também notarmos que a visita ao cadáver de sua salvadora, agora finalmente identificada como Amanda Curran, ocorre sob o acompanhamento extradiegético da peça para piano “Nuages gris” (“Nuvens cinza”), de Franz Liszt, a não ser pelo aspecto estilisticamente sombrio e lúgubre – incomum na obra de Liszt – que caracterizam essa obra.

Nem sempre em uma narrativa de ficção é possível delinear de forma clara os limites entre diegético e extradiegético, entre realidade e sonho. Em *De olhos bem fechados* a música é o elemento estruturador dessa delimitação, sem que, no entanto, recaia em um uso previsível da linguagem audiovisual. Pelo contrário, nessas novas interações em ação cênica e música o diretor ressignifica ambas, criando uma terceira dimensão originada das sofisticadas interações mediáticas que marcam a excelência da poética de Kubrick.



Schnitzler, A. (2003). *Breve romance de sonho* (S. Tellaroli, trad.). São Paulo: Folha de São Paulo.

REFERÊNCIAS

Schnitzler, A., Kubrick, S. & Raphael, F. (1999). *Traumnovelle & Eyes wide shut*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. (Edição especial com o texto original de A. Schnitzler e a tradução alemã do roteiro de S. Kubrick e F. Raphael)

**A música enquanto sonho. A trilha sonora enquanto elemento onírico em *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick** Baseado no livro *Traumnovelle (Breve romance de sonho)* de Arthur Schnitzler, o diretor Stanley Kubrick filma em 1999 seu último filme, *Eyes wide shut (De olhos bem fechados)*. Para caracterizar cinematograficamente os diversos planos narrativos, Kubrick utiliza a música como elemento principal em suas caracterizações, em especial a diferença entre sonho e realidade, utilizando diferentes músicas e estilos musicais, tais como jazz, música oriental e contemporânea. | *The music as a dream: the soundtrack as an oneiric element at Eyes wide shut, by Stanley Kubrick Based on Traumnovelle (Dream Story) by Arthur Schnitzler, the movie director Stanley Kubrick filmed in 1999 his last work, Eyes wide shut. To cinematographically characterize the various narrative plans, Kubrick uses music as the main element, especially to set the differences between dream and reality buy using different music styles, such as jazz, eastern and contemporary music.*

RESUMO | SUMMARY

Música enquanto sonho. Trilha sonora. Stanley Kubrick. Arthur Schnitzler. *De olhos bem fechados. Breve romance de sonho. Music as dream. Sound track. Stanley Kubrick. Arthur Schitzler. Eyes wide shut. Dream Story.*

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

---

## LEONARDO MARTINELLI

FASM (a/c Prof. Leonardo Martinelli)  
Rua Dr. Emílio Ribas, 89 – Perdizes  
05006-020 São Paulo – SP  
leonardomartinelli@yahoo.com.br

RECEBIDO 10.10.2009  
ACEITO 20.10.2009