



Vivendo um sonho em *Vanilla Sky*

Living a dream in *Vanilla Sky*

Resumo

Este artigo analisa como o cinema, através de suas produções fílmicas, se constitui como recurso de poder capaz de desenvolver formas de dominação baseadas na construção e reconstituição de ideologias, valores e diversas “realidades” sociais. Para isto, destacamos para este estudo o filme *Vanilla Sky*, com ênfase na relação desenvolvida entre os personagens principais, David (representando a classe dominante) e Sofia (a classe dominada), e o modo como essa relação explicita as desigualdades sociais e relações de poder, bem como as nuances dos ideais burgueses implícitos. O que, diga-se de passagem, também pode ser visto como uma forma de controle social a partir da qual o cinema opera através de “realidades” e representações do mundo social que ele mesmo constrói, envolve, deturpa e valoriza. Soma-se a isso, em seguida, o aspecto funcional e não menos importante que o cinema atribui ao caráter construtivo dos sentimentos, como o “amor” e a felicidade, por exemplo, e do seu interesse em proporcionar aos expectadores a possibilidade de viver nos filmes aquilo que eles sabem que é inalcançável na vida social. Isto é, produtos que o cinema oferece enquanto modelos idealizados e disponíveis em suas salas.

Palavras-chaves: Cinema. Realidade. Poder. Ideologia.

**Carlos Eduardo
Pereira Viveiros**

Bacharel em Ciências Sociais
pela Universidade Federal do
Maranhão (UFMA).

E-mail:

carl.viveirosd2@gmail.com

Abstract

This article analyzes how cinema, through its film productions, constitutes itself as a power resource capable of developing forms of domination based on the construction and reconstitution of ideologies, values and different social “realities”. For this, we highlight for this study the film *Vanilla Sky*, with emphasis on the relationship developed between the main characters, David (representing the ruling class) and Sofia (the dominated class), and the way in which this relationship makes explicit the social inequalities and relations of power, as well as the nuances of implicit bourgeois ideals. Which, by the way, can also be seen as a form of social control from which cinema operates through “realities” and representations of the social world that it builds, involves, distorts and values. Added to this, then, is the functional and no less important aspect that cinema attributes to the constructive character of feelings, such as “love” and happiness, for example, and its interest in providing viewers with the possibility of living in the movies what they know is unattainable in social life. That is, products that cinema offers as models idealized and available in their theaters.

Keywords: Movie theater. Reality. Power. Ideology.

Introdução

Ao longo do desenvolvimento das sociedades humanas, variados instrumentos de dominação foram concebidos para garantir a determinados grupos, classes e estratos sociais não só o domínio, mas, sobretudo, a manutenção de poder através de posições centrais na estrutura social. Soma-se a isso o aprimoramento de novas técnicas e mecanismos de dominação (leia-se, recursos de poder) capazes de garantir aos dominantes maior proeminência nas relações concretas e funcionais sobre os socialmente dominados.

Neste sentido, para o estudo aqui realizado, a referência aos recursos de poder implica, entre outros aspectos, a construção de uma análise a partir do modo como a produção cinematográfica (também) foi orientada como instrumento de dominação -

enquanto mecanismo de construção de ideologias, consumo de massa, produção e disseminação de valores e estratégias “legitimadoras” - para ampliação e manutenção do poder das elites ou classes dominantes. Nesse sentido, considero obrigação informar ao leitor de que os recursos teóricos e conceituais operados ao longo deste estudo não estarão limitados a uma única fonte ou corrente de pensamento da Sociologia, ao contrário, os esforços feitos aqui foram direcionados para a apropriação de maior conteúdo possível de conceitos, categorias e estruturas de pensamentos desenvolvidos e acumulados pelos teóricos da Sociologia.

Neste caso, o estudo privilegia, ancorado na Sociologia do Cinema, uma análise baseada no filme *Vanilla Sky*, cuja trama nos oferece, para além de relações romantizadas, a possibilidade de apreendermos e elucidarmos múltiplas nuances acerca do modo como a produção fílmica, ou o cinema propriamente dito, produz e reproduz valores e ideologias típicas dos grupos dominantes, que refletem o mundo como representação da realidade social e aos quais os dominados tomam como desejados e pavimentam suas trajetórias sociais. Dito de outro modo, o objeto deste estudo pode ser definido como sendo a análise da construção de valores, práticas e ideologias sociais produzidas a partir do filme *Vanilla Sky*. Entre outros aspectos, a análise procura demonstrar como os contatos efetuados na trama evidenciam trajetórias distintas e ao mesmo tempo permeadas e conduzidas por representações e referências extraídas de outras produções fílmicas.

Se a análise aqui desenvolvida é construída com base em uma produção fílmica, isto não significa, contudo, que estamos presos à esperança de que ela possa nos revelar “verdades”. Em termos metodológicos, partimos da perspectiva assumida por Weber (2008) sobre os limites da ‘objetividade nas Ciências Sociais’. Dito de outro modo, desenvolvo esta análise fílmica tendo como ponto de partida (e de chegada) o princípio *weberiano* de que a visão do investigador, mesmo orientada pelo conhecimento científico, é uma visão limitada, e que, portanto, só temos acesso a fragmentos da realidade social, e não a uma realidade ou “verdade” absoluta. Essa perspectiva é estruturada de duas formas: primeira, da inviabilidade de compreensão da realidade social em sua totalidade a partir de “leis gerais” ou de uma fórmula propriamente dita, e segunda, como sugere Weber, que o acesso a fragmentos de realidade só são possíveis ao investigador a partir da importância e valor que ele próprio atribui à análise a qual

se propõe desenvolver, quer dizer, ao acesso que o próprio investigador atribui à sua análise da realidade e da fragmentação que ele mesmo percepção sobre ela.

Neste caso, a dimensão propriamente investigativa sobre o cinema, tomando um filme enquanto objeto de análise para compreender um determinado fenômeno, requer, como observa Rovai (2005), “a preservação de especificidade do seu fazer enquanto arte, o seu processo de realização” (ROVAI, 2005, p. 61). Este aspecto, examinado por Rovai, atribui a ideia de pensar o cinema em termos de uma produção artística, bem como reconhecer, assim como Weber, a sua capacidade como produtor de conhecimento enquanto arte. Pois, como orienta Rovai, “a preocupação de tomar um filme como execução, produção e realização, para poder perceber o que ele pode inventar, figurar e descobrir, é o cuidado fundamental que o pesquisador deve ter com o objeto artístico” (ROVAI, 2005, p. 65). E sendo o filme uma realização artística, os limites de seu alcance enquanto objeto de estudo também são compreendidos por Rovai, inspirado em Weber, ao assumir que “não há análise científica puramente ‘objetiva’ da vida cultural” (ROVAI, 2005, p. 69).

Neste sentido, a primeira parte busca tornar compreensível a estrutura (subjetiva e objetiva) das relações dos personagens principais. Para tanto, aciono as perspectivas propostas por Adorno (1985) a partir da ideia de pensar a *indústria cultural* em termos de construção de parâmetros de valores e a reprodução deles como “legítimos”, e que, portanto, precisam ser desejados e buscados.

Ainda na primeira parte, examino o espaço social em que os personagens principais do filme ocupam na sociedade, bem como a distância abissal - e de uma possível aproximação - entre eles no contexto social. Será dirigida para este ponto a perspectiva da projeção e identificação propostas por Morin (1972), que está diretamente relacionada com a conexão afetiva que vai ser construída culturalmente do espectador com o filme, isto é, uma identificação que passa por uma espécie de reconhecimento do espectador (neste caso, Sofia) com o herói fílmico (aqui representado por David). Entre outros aspectos, procuro mostrar ainda na primeira seção as relações de poder entre forças antagônicas presentes no filme, além de uma breve discussão acerca da formulação dos princípios de classificação e legitimação oriundos dos espaços em que ocorrem as disputas de poder (ELIAS, 1995, 2018; BOURDIEU, 1996; FOUCAULT, 2006).

Na segunda parte, procuro discorrer sobre os rumos tomados pelo personagem principal, David, mais precisamente de sua fuga no âmbito de todas as suas relações de interdependência (incluindo as afetivas) as quais estava atrelado. Nesta parte, examino de forma mais detalhada como o *Sonho Lúcido* adquirido por David pode ser comparado à força que o cinema possui, quando percebemos o fascínio que ele exerce nos espectadores e o modo como ele consegue dominar, manipular e retraduzir a “realidade”, além do poder de convencimento que também lhe é característico (CARRIÈRE, 1995).

O que parece comum a essas partes, entre outros aspectos, é o fato de elas atribuírem ao cinema uma espécie de função criadora de “realidades”. Dito de outro modo, o cinema pode proporcionar um espaço (idílico) onde os socialmente dominados e excluídos podem se refugiar. Não se trata, porém, de um recurso de poder exclusivo das classes ou grupos dominantes. Embora tenha sido destacado no início desta introdução que o cinema, enquanto recurso de poder, pode servir como instrumento de dominação para grupos ou classes hegemônicas, de igual modo, ele pode atender aos grupos socialmente dominados como “recurso de conscientização” (BENJAMIN, 1994), visando, assim, uma movimentação que os conduza a uma transformação favorável do ponto de vista das relações sociais.

1 Cenas de uma vida (ir) real

A trama começa com imagens aéreas da cidade americana de Nova York, considerada um dos maiores centros econômicos do mundo. O clima parece agradável, com uma leve sensação de despedida da primavera. A câmera parece procurar algo, por isso fica vagando e vagando até encontrar um prédio aparentemente antigo, mas bem localizado. Em seguida, aparece um homem debruçado sobre uma cama, e uma voz, ininterrupta, dizendo em idioma espanhol ‘abre os ojos’¹; na mesma sequência ouve-se a mesma voz, mas em outro idioma, dizendo ‘abra seus olhos’.

¹ A expressão ‘abre os ojos’ sugere uma espécie de indicação e de reconhecimento da primeira versão deste filme, que se chama *Preso na Escuridão* (1997), do diretor Alejandro Amenábar, e que foi produzido e filmado na Espanha. Tal reconhecimento é percebido, entre outros aspectos, pela variedade

O homem deitado na cama é David Aames (representado pelo ator Tom Cruise). A voz insistente é interrompida assim que David acorda e desliga o gravador. A continuação da cena mostra um homem “branco” e possuidor de uma compleição física valorizada (de acordo com os padrões estéticos ocidentais), seguindo em direção ao banheiro. Ao parar em frente ao espelho, a cena reforça a valorização de um padrão de beleza que, segundo Morin (1972), evidencia a construção de ideais de beleza reforçados pelas especificidades encontradas na imagem do protagonista: corpo atlético, cutis clara, olhos verdes, cabelos lisos com mechas loiras e, sobretudo, a valorização do rosto de David que – durante o filme vai fazer toda a diferença em sua vida – reforça, como sugere Morin (1972), a construção de personagens “realistas” do cinema *hollywoodiano* sempre em acordo com ideologias dominantes. Assim, através de uma série de recursos estéticos, especialmente a maquiagem, a construção do rosto do protagonista “a estrela” vai se tornando mais realista; isso ocorre na medida em que os seus traços vão ganhando uma representatividade como modelo ideal de “realidade” de acordo com ideais, pensamentos e valores da classe dominante – a burguesia (MORIN, 1972).

Após vestir sua indumentária, David aparece dirigindo um veículo modelo *Ferrari* nas ruas da cidade de Nova York. Ao dirigir por alguns metros, ele logo percebe que todas as ruas estão literalmente vazias, sem carros e transeuntes. Em seguida, ele sai do carro e o estaciona bem no meio da principal avenida da cidade, a Time Square. A seguir, a sequência de imagens mostra David em extremo frenesi correndo pela famosa avenida. Consequentemente, com a mesma velocidade em que a câmera registra seus movimentos, ela também evidencia elementos valorativos do que seria o centro do poder capitalista econômico estadunidense, personificado através das principais marcas comerciais (expostas nas fachadas dos prédios) que dominam o mercado mundial.

Apesar do susto, fica evidente que as ruas vazias e o abandono da cidade pelos seus habitantes não passam de um sonho tido por David. Porém, a sua posição social (dominante) é real. Ele acorda ao lado de uma mulher que, assim como David, retraduz esteticamente uma “realidade” de beleza. Na tipologia de Morin (1972), Julie

de diálogos em língua espanhola durante o filme, além da participação da atriz Penélope Cruz, de nacionalidade espanhola, nas duas versões.

Gianni² se aproximaria da representação do que seria uma *star system*³ – loira e de olhos azuis, corpo modelar – a partir de uma progressão *hollywoodiana*. Na trama, Julie Gianni entra na corrida pela conquista dos sentimentos de David Aames. Como no início, o filme refaz a trajetória sonhada por David, mas, dessa vez, com uma construção do que seria o “real” cotidiano da cidade de Nova York. As imagens mostram David enfrentando um trânsito agitado, mas, ao mesmo tempo, aliviado ao perceber a presença de transeuntes e centenas de carros pelas ruas.

Ao chegar ao local desejado, David encontra com seu amigo Brian Shelby. Assim como Julie Gianni, Brian faz parte de uma classe social abaixo da classe de David. Este, por sua vez, acabou sendo, ainda criança, beneficiado com uma enorme herança deixada pelos pais, após eles terem sido atropelados. Diante dessa tragédia, David se viu, anos depois, com a responsabilidade de assumir o controle de três revistas conceituadas e de uma editora mundial.

A relação de David com os negócios é associada ao desmazelo e a indiferença com que ele o encara. O filme o retrata muito próximo do estereótipo de um *playboy*, e muito distante do que seria um proprietário assíduo e preocupado com a manutenção do seu patrimônio material. Contudo, a construção do personagem David Aames, diante da sua posição dominante, também expressa aqui um viés valorativo dentro das entranhas da sociedade estadunidense, isto é, um modelo ‘burguês’ a ser seguido e desejado dentro de uma estrutura sociocultural pautada na busca incansável pelo sucesso pecuniário a partir do *american dream*. De modo geral, é dentro dessa mesma estrutura que identificamos o sentido do por que todos estarem preocupados em estarem (especialmente) próximos a David, embora muito distantes dele na hierarquia social. Ademais, isso acaba reforçando o aspecto ideológico do *american dream* por se tratar de uma busca onde “um movimento natural faz as massas ascenderem ao nível afetivo da personalidade burguesa. Suas necessidades são moldadas pelos modelos-padrão reinantes, que são os da cultura burguesa” (MORIN, 1972, p. 12).

² Interpretada pela atriz Cameron Diaz.

³ Categoria elaborada por Morin (1972), a qual faz parte de uma ascensão progressiva no cinema, isto é, uma projeção valorativa, em que o topo da pirâmide é o estrelato. Essa corrida progressiva inicia-se em *pin-up*, perpassa por *starlet* e *vedete*, até o grau de *estrela* de cinema ou *star system*.

Fica evidente que a manutenção do *império* econômico, herdado por David, é feita por uma diretoria de 07 (sete) membros, contratada ainda em vida por seu pai, o qual lhes concedeu controle de 49% (quarenta e nove por cento) das ações da empresa. Neste caso, isso representa uma *configuração* em que as relações de poder dentro da empresa são permeadas menos por consenso do que por conflitos, o que evidencia David como possuidor de relativo poder - e não de um poder absoluto como ele gostaria – e em interdependência com uma diretoria também detentora de um volume considerável de poder. Nesta perspectiva, a ideia de poder é concebida por Elias como algo relacional ao observar que “o poder não é um amuleto que um indivíduo possua e outro não; é uma característica estrutural das relações humanas – de todas as relações humanas” (ELIAS, 2018, p. 81).

De repente, como se fosse mais um sonho, David aparece dentro de uma prisão, sentado em uma mesa, vestido com um uniforme prisional e usando máscara. Na sequência, ele aparece sendo escoltado por um guarda penitenciário e, em seguida, tenta construir um diálogo com um segundo homem parado a sua frente. A cena mostra uma cela escura, com David aparentemente em apuros e acusado de ter cometido um homicídio. O psicólogo McCabe, o terceiro elemento dentro da cela, tem como função oficial ouvir a versão de David para desenvolver um relatório do suposto crime e depois apresentá-lo ao tribunal. Essas informações serão parte do processo que determinará ou não a condenação de David.

As cenas seguintes são acontecimentos da vida (real) de David narrados por ele de forma linear para o psicólogo, e que tem como ponto de partida a comemoração do seu aniversário de 33 anos. Mais uma vez, as imagens oferecem uma construção da “realidade” apoiada em *habitus*⁴ de classe específica.

Com a chegada do seu amigo Brian Shelby, David percebe, de súbito, que algo diferente acontece exatamente no instante em que ele observa a mulher que acompanha Brian. Ao se aproximar dos dois, David fica impressionado com a mulher. De fato, ele fica encantado. Ela se chama Sofia Serrano (Penélope Cruz). Ao ser apresentados, David não perde tempo e logo começa a distribuir galanteios à Sofia.

⁴ A utilização desse conceito, neste trabalho, está de acordo com a significação conceitual que Eric Dunning e Stephen Mennell atribuíram a Norbert Elias em prefácio à edição inglesa para *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*, definindo-o como “segunda natureza” ou “saber social incorporado”.

Como foi verificada, por vezes a narrativa dos eventos da trajetória de David é interrompida, conforme ele tenha que explicar algum ponto incompreendido para o psicólogo McCabe. Nas próximas cenas, o filme começa a mostrar um David completamente imerso na *persona* de Sofia.

Pela natureza dos vínculos, uma correlação com as perspectivas de Adorno (1985) se torna quase irrecusável em decorrência do *status* e da posição social divergente que o casal ocupa dentro da sociedade estadunidense. Ela, uma dançarina de balé que complementa a renda como auxiliar de dentista; ele, um herdeiro rico e bem-sucedido. Ao adentrar a casa de David, Sofia fica fascinada com toda a ostentação de riqueza diante dos seus olhos.

Do ponto de vista da *indústria cultural*, ela se comporta como se estivesse dentro de uma sala de cinema, com a enorme expectativa de encontrar um modelo “ideal” de vida. Isto é, a partir de um padrão em que,

A lei é que eles não devem a nenhum preço atingir seu alvo, e é exatamente com isso que eles devem, rindo, se satisfazer. Cada espetáculo da indústria cultural vem mais uma vez aplicar e demonstrar de maneira inequívoca a renúncia permanente que a civilização impõe às pessoas. Oferecer-lhes algo e ao mesmo tempo privá-las disso é a mesma coisa (ADORNO, 1985, p. 10).

Isso fica mais claro quando Sofia percorre os espaços da casa. A sala, por exemplo, pode ser comparada aqui a uma sala de cinema. Nela, Sofia sente o impacto pela forma como foi atraída, isto é, a partir do modo pelo qual ela foi sendo conduzida e, ao mesmo tempo, seduzida pela “realidade” que o cinema constrói. Neste caso, é como se Sofia, comparada a uma proletária acomodada em uma sala de cinema, sentisse imenso prazer em caminhar ao lado de David e viver, mesmo que por uma única noite, aquilo que ela sabe ser inalcançável na sua vida real, mas que o cinema torna idealmente possível. Nesse sentido, a partir da *indústria cultural*, como elucida Adorno (1985), sobretudo através do cinema, se constrói parâmetros específicos do que é felicidade, isto é, qual tipo de felicidade se deve buscar e quais valores devem ser adquiridos como meta para o alcance da “verdadeira” felicidade.

Voltando à festa de comemoração do aniversário de David, aparece novamente em cena Julie Gianni. A sequência de imagens mostra Julie observando atentamente David, especialmente quando ela o observa conversando com Sofia. Ela tem a percepção de estar sendo ameaçada por esta última. Durante uma rápida subida de

David ao seu quarto, Julie aparece envolta em um lençol, como se estivesse embrulhada, ela própria, na forma de um presente para David. O diálogo que se desenvolve entre os dois revela que David não se sente confortável com a presença de Julie na festa, apesar das tentativas intermitentes de sedução desta última. Esse desconforto fica evidente quando David repreende Julie ao lembrá-la que ela não havia sido convidada.

O que está em jogo nessa situação é, sobretudo, a percepção desenvolvida por Julie Gianni de que a falta de sucesso na investida lançada em David se deu pelo fato dele ter desenvolvido algum interesse por Sofia. Além da demonstração de total indiferença, David ainda pede que Julie se retire da festa. Mas, quando David percebe que ela não se retirou e que ainda continua lhe espreitando, ele solicita de imediato a ajuda de Sofia para despistá-la. Em seguida, David conduz Sofia até o seu quarto. Sofia, a princípio, hesita em entrar. Porém, já envolvida por David, ela sucumbe à tentação e entra no cômodo.

O diálogo que se segue, revela uma Sofia curiosa em relação a dois quadros artísticos moldurados na parede do quarto:

- Quem pintou esses quadros? (Sofia)
- Este foi Joni Mitchell, e este outro foi Monet. Essa outra pintura aqui fui eu que pinte! (David)
- Bem, dois deles são gênios. (Sofia)

Como uma espécie de curador, David passa a explicar os pormenores das obras de arte para Sofia, que, além de atenta, fica muitíssimo impressionada com a beleza e autenticidade das obras. O fato dela ter desprezado a pintura feita por David em uma prancha de neve nos conduz a uma problemática oportuna na qual se revela, entre outros aspectos, como é construída a figura mítica do autor, que, para Foucault (2006), ocorre a partir do processo de produção social que acaba extrapolando a própria obra do autor. Nessa perspectiva, tudo é alinhado para produzir (e projetar) essa figura sócio-mítica. De igual modo, todo um contexto social é montado para que, através de um grupo de especialistas “legitimados”, uma obra de arte seja julgada como genial ou não.

É em torno do processo de classificação efetuado por Sofia em relação à obra de arte produzida por David, que ela acaba evidenciando e reforçando o aspecto de "legitimidade" atribuído ou não pelos grupos de especialistas a determinadas obras de arte. Quem tem legitimidade para falar da obra? Que elementos atribuem valor a obra? É a partir dessas interrogações que emergem contradições que colocam em questão a noção de "verdade" como conceito absoluto. Do ponto de vista *foucaultiano*, essa noção de "verdade" aparece como algo construído dentro de um discurso coerente, isto é, a partir de uma conexão de determinados elementos que são socialmente selecionados, "legitimados", reconhecidos e utilizados para identificar o autor e sua obra.

Neste caso, o fracasso de David como artista, pode ser, também, relacionado ao ocorrido com Mozart e sua obra. Essa comparação é possível a partir da análise relacional do contexto social e histórico vivido pelos dois autores. Mozart, de acordo com Elias (2009), acaba encerrando sua trajetória social num momento de relativa mudança da estrutura social cortesã, o que inclui, entre outros aspectos, o gosto e o estilo musical, os quais foram relativamente perdendo, do ponto de vista social, a sua proeminência e sendo gradualmente alterados e mesclados com o novo *ethos* burguês.

Enquanto serviçal da corte de Salzburgo por longo período, Mozart, um não cortesão, não viveu tempo suficiente para impor e desatrelar definitivamente suas ideias e inovações musicais das exigências (leia-se, gosto) e controle da nobreza de corte. Ao contrário, enquanto Mozart viveu e produziu sua obra, mesmo tendo conseguido algum sucesso como músico autônomo, o *habitus* cortesão-aristocrático ainda prevalecia; isso em consequência da posição da *nobreza cortesã* enquanto elite socialmente dominante. Em decorrência disso, "a imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos" (ELIAS, 1995, p. 47).

Já o contexto social em que a obra de David é produzida, indica uma configuração sócio-histórica (dominada pela burguesia) pautada na ideia de criatividade individual. Em outras palavras, na estrutura social que David se encontra, a figura do autor, do ponto de vista funcional, reafirma, ao contrário da sociedade de Mozart, o valor da individualidade e do potencial criador (subjetivo) do artista. Pois, de acordo com as exigências do *habitus* dominante ao qual Mozart estava

atrelado, “a criação de um produto artístico exige que a fantasia pessoal do produtor se subordine a um padrão social de produção artística, consagrado pela tradição e garantido pelo poder de quem consome arte” (ELIAS, 1995, p. 49). No caso de David, a tragédia da sua obra artística se deu pelo fato dele não ter conseguido alcançar uma posição hegemônica nesse *espaço social* de atuação, neste caso o espaço das artes visuais. O que permite afirmar que David não alcançou sucesso ao tentar reverter seu “capital econômico” em capitais valorizados para o *campo* ou *espaço artístico*; conseguindo, porém, alcançar o que seria uma posição de dominado dentro deste último *espaço*, que também é um *espaço de luta* (BOURDIEU, 1996).

Ainda sobre Mozart, as pretensões pleiteadas por ele estavam pautadas na possibilidade de ruptura com a estrutura social a qual estava subordinado. Neste caso, a mudança de arte de artesão para arte de artista implicava, sobretudo, em uma quebra de paradigmas, embora, naquele momento, ainda não existisse mudanças estruturais favoráveis para tais transformações. Embora Mozart tivesse tido alguma percepção de mudanças na estrutura social de sua época, elas ainda estavam se consolidando paulatinamente, o que indica que essas mudanças não se mostraram fortes o suficiente para transcender as relações de poder hierarquizantes estabelecidas naquela sociedade de corte (ELIAS, 1995). Portanto, a tragédia de Mozart, entre outros aspectos, ocorreu pelo fato de ele não ter conseguido, naquele momento, construir uma carreira independente e ser reconhecido como “gênio” dentro de sua sociedade, pois o aspecto subjetivo do artista e o valor da individualidade, ainda não eram socialmente reconhecidos e valorizados para uma mudança de arte de artesão para arte de artista.

Retomando, após conversarem sobre as obras de arte e outros assuntos, David e Sofia partem, em seguida, para a casa desta. Ao centrar a atenção para o espaço onde ela habita é possível deduzir a condição social que ela ocupa. De súbito, o diálogo entre McCabe e David é retomado em uma nova cena. Dessa vez, David aparece mais à vontade com McCabe. Parece que os dois, dentro das limitações temporais, estão se dando muito bem. Nessa ocasião, McCabe insiste que David mostre o rosto por detrás da máscara, mas David se recusa a mostrá-lo. Em seguida, retorna a cena em que David estava anteriormente com Sofia.

Ao encontrar o amor “verdadeiro” David passa a ver sentido em outros espaços de sua vida; uma vez que, antes de se despedir de Sofia, ele diz a ela que vai se empenhar mais com a gestão de suas empresas. Assim que David se despede de Sofia e está atravessando a rua, Julie reaparece dirigindo um carro. Ela, após um curto diálogo com David, o convida para um passeio de carro com a condição de que, caso ele aceite, ela o perdoará por ele não a ter convidado para o seu aniversário na noite anterior. Logo, David se encontra em um dilema, ir ou não. Ele aceita e entra no carro. Aparentemente feliz, Julie vai mudando rapidamente de temperamento no mesmo instante em que acelera o veículo. Assustado, David pede que ela pare o carro. Mas ela continua acelerando e aumentando mais a velocidade. De repente, em total descontrole emocional, ela lança o carro de uma ponte.

2 A fuga do mundo

Um recurso utilizado com frequência pelo cinema consiste na sua capacidade de reconstituir acontecimentos, mesmo se tratando de fatos ocorridos em outras produções fílmicas. A aplicação desse recurso foi identificada neste filme a partir da descrição da cena anterior, mais especificamente o modo como Julie agiu ao lançar o carro com David e ela própria ponte abaixo. Essa ação faz referência a um desdobramento ocorrido ao final do filme *Jules e Jim – Uma Mulher para Dois*, de 1962, com direção de François Truffaut. Embora o *poster* deste filme apareça emoldurado no quarto de David, a visibilidade dessa produção ocorre durante a tensão e clímax que se desenvolve a partir de um triângulo amoroso entre Catherine (Jeanne Moreau), Jules (Oskar Werner) e Jim (Henri Serre). Envolvida sentimentalmente com os dois, Catherine, ao perceber um esvaziamento de sentido em relação a ela, sobretudo pela parte de Jim, decide se suicidar. Ela, assim como Julie, arremessa o carro de uma ponte com Jim ao seu lado. Ambos morrem.

Ao contrário do destino de Jim, David fica algumas semanas em coma profundo, mas sobrevive. Julie, tal qual Catherine, morre. Depois de alguns meses, David decide procurar Sofia. Ao reencontrá-la, David a convida para saírem juntos. Mesmo após se submeter a inúmeras cirurgias por causa do acidente, ele não consegue obter resultado satisfatório na reconstituição do seu rosto, o que não o impede de sair com

Sofia. Embora tente esboçar uma postura de que nada havia mudado, fica evidente a tristeza de Sofia com a “nova” aparência de David. Mais tarde, usando uma máscara de regeneração estética, David reencontra Sofia e Brian em uma danceteria. Todos estranham a máscara. E David se justifica dizendo que daquele momento em diante a máscara será parte integrante do seu novo ser.

Apesar das críticas, David demonstra confiança. Mas, desprovido de sua beleza anterior, David não consegue os resultados que planejou em relação à Sofia. Para ele, a situação parece irremediável, e, por alguns instantes, o amor deixa de ser possível ao lado de Sofia.

Se tomarmos como parâmetro o conceito de amor na perspectiva do tipo “amor verdadeiro”, podemos não apenas tratá-lo de forma idílica, mas também desconstruí-lo enquanto ideal. Pois esse “amor ideal”, frequentemente presente em produções cinematográficas, fez com que David criasse e alimentasse fantasias a partir das quais lhes permitiu, por algum tempo, alcançar significado e valor para a sua existência. Nessa perspectiva, como observa ROSSI (2014), o modo como é ressaltado determinados ideais no cinema, como o “amor”,

Reforça a crença de que seu ideal é, por princípio, inacessível no momento presente, na vida presente, limitando sua experiência a algo fora de si, alheio, a ser apreciado apenas na condição de espectador ou pelo trabalho mental imaginativo em que, mais do que a memória, exercita-se a construção de uma forma de vida situada em um passado no qual não se viveu (ROSSI, 2014, p. 141).

Após saírem da boate, David, Brian e Sofia caminham juntos até uma esquina próxima à casa de Sofia. Em seguida, ela se despede dos dois e sai correndo para casa. Neste mesmo instante, Brian se despede de David e caminha em direção a Sofia. E como as ações indicam, David logo percebe que está sozinho. Como resultado, ele começa a correr em disparada pela calçada, imaginando que Sofia esteja, naquele momento, nos braços de Brian. Depois de correr desordenadamente por alguns metros, David (ébrio) sucumbe e cai na calçada. A cena que se segue, retoma o diálogo entre David e McCabe. Tudo indica que eles estão mais perto de desvendar o mistério que ocasionou a ida de David para a cadeia. Porém, David demonstra confusão mental na tentativa de narrar os eventos que o envolvem. É como se o acidente tivesse ocasionado certa amnésia ou desordem de pensamento em David.

Na manhã seguinte ao dormir bêbado na calçada, David é acordado por Sofia. Mas, assim que abre os olhos, ele enxerga Julie Gianni na sua frente. Ele leva um susto. Ao abrir os olhos novamente, David percebe que é Sofia que está ao seu lado. Do seu ponto de vista, tudo parece ter voltado ao normal, ou quase tudo, pois o seu rosto continua deformado. As próximas imagens mostram Sofia e David muito felizes. Elas também indicam que eles estão morando juntos na casa de David. Distintamente das situações anteriores, agora David parece consolidar sua posição junto a Sofia. Além de chamar a atenção para a relação afável entre David e Sofia, a cena ainda mostra Sofia cuidadosamente removendo fragmentos da máscara no rosto de David, e, para sua surpresa, o rosto dele aparece totalmente regenerado.

O importante para David, nesse estágio do filme, é que ele consegue recuperar as coisas que mais prezava em sua vida: sua aparência e o seu grande amor, Sofia. No entanto, apesar de ter conseguido a restauração do rosto e o amor desejado, David passa a desenvolver uma série de confusões mentais, em que sucessivas vezes ele visualiza seu rosto danificado, além de olhar Julie, como se estivesse viva, constantemente se passando por Sofia. Apesar de sua desordem de pensamento, com muito esforço ele consegue relatar para McCabe que quando estava em um momento de intimidade com Sofia, de repente, num piscar de olhos, Julie a substituiu no seu leito. E que naquele momento, após mais um descontrole mental, ele relata que sufocou Julie até a morte. Quando McCabe ouve essa nova narrativa, ele considera que o caso está por encerrado. Em seguida, ele sai da cela rumo ao tribunal para expor o seu relatório a respeito do suposto crime. Já David, muito preocupado e imaginando uma iminente condenação, levanta-se e fica tentando recuperar os acontecimentos em sua memória.

O que está em jogo nessa situação é, sobretudo, toda a sua existência e os privilégios que a estruturam. Assim, no instante em que McCabe deixa a sala, David, muito pensativo, começa a observar um programa na televisão que fica na sala do guarda prisional; e, novamente, ele se depara com outra “realidade” de sua vida. Em estado de frenesi, ele começa a gritar por McCabe. A cena seguinte mostra David, McCabe e o guarda penitenciário num veículo rumo a um lugar em que a memória de David parece indicar. Ao chegarem ao destino, David relembra que anteriormente já estivera naquele lugar. Trata-se da sede comercial do *Projeto Oasis*, anteriormente

conhecido como *Life Extension* – L.E (Extensão da Vida). Eles são recebidos por uma atendente que os direciona até um departamento específico.

Diante de muitas descobertas, David fica sabendo que havia contratado, no passado, um dos serviços da *Life Extension*. Nessa ocasião, o pacote contratado por ele foi o *Sonho Lúcido*. O plano permitia ao contratante, mesmo quando já estivesse sem vida e congelado, ou em “estado de suspensão” (termo utilizado pela empresa), viver um presente com o futuro de sua escolha. Enfim, a *Life Extension* proporcionou a David a condução de sua vida através de um sonho programado por ele mesmo, mas no qual ele próprio não percebesse que estava sonhando. Ao contrário, tudo lhe parecia real no sentido tradicional do termo.

Em alguns casos, os indivíduos optavam por nunca mais acordar do *Sonho Lúcido*; porém, na parte final da trama, David, ao perceber que estava apenas sonhando, e que seus sonhos tinham se tornado pesadelo, aciona imediatamente o *Suporte Técnico*, representado por Edmund Ventura (Noah Taylor), que estava a sua disposição. Assim que ele se depara com o representante do *Suporte Técnico* dentro de um elevador, este lhe ajuda a recobrar a consciência de que a partir de um determinado momento sua vida era uma construção da sua própria mente, isto é, dos seus desejos mais subjetivos. Nada era real. E tudo que ele viveu ao lado de Sofia após a sua queda na calçada na noite da danceteria era apenas um sonho elaborado por ele. Aliás, toda a sua vida a partir de então foi reconstruída tomando como referência, principalmente, filmes e iconografias. Por 150 (cento e cinquenta) anos David construiu sua própria “realidade” - até os seus sonhos começarem a virar pesadelos.

Sobre a última etapa do filme, gostaria de concluir ressaltando que o *Sonho Lúcido* de David pode ser relacionado, como considera o cineasta Carrière (1995), com a capacidade criadora do cinema enquanto construtor de “realidades” e ao mesmo tempo manipulador delas. Entre outros aspectos, Carrière (1995) destaca que “o cinema pode (ou pôde em certa época) literalmente nos possuir: ele se apodera de nós, nos domina e manipula; e ainda nos absorve, nos ilude” (CARRIÈRE, 1995, p. 76). Ou seja, o quanto da “realidade” construída no cinema influencia a nossa vida social é passível de muitas considerações. E por ser um “ambiente realístico” é pertinente pensar a linguagem do cinema como algo que também retraduz a “realidade”, isto é,

como um mecanismo que, assim como a *Life Extension* - L.E, possibilita uma nova projeção da vida e da “realidade” para os expectadores.

Na parte final, quando David é questionado por Edmund Ventura sobre a possibilidade de retorno para o seu *Sonho Lúcido* e viver uma linda vida com Sofia ou voltar para o mundo real, ele toma a seguinte decisão: “Eu quero uma vida real. Eu não quero mais sonhar”. Pois, tal como ocorreu na trajetória de David, a realidade em si está sempre em fuga (CARRIÈRE, 1995), e por vezes não sabemos a hora exata de acordar.

Considerações finais

A análise deste trabalho foi definida como sendo o estudo das relações, práticas e construção de ideologias e “realidades” encontradas na estrutura das produções fílmicas, neste caso, *Vanilla Sky*. Desse modo, ao analisar as relações sociais desenvolvidas na trama, sobretudo a que envolveu os personagens David e Sofia, torna-se evidente o modo como os valores e ideais (burgueses) são evidenciados. Se, por um lado, David pode ser considerado pertencente à classe burguesa, devido ao seu elevado “capital econômico” evidenciado na trama, por outro, Sofia pode ser tida como pertencente à classe dos não proprietários.

Trata-se, como viemos chamando atenção, da capacidade que o cinema possui em interseccionar perspectivas e modos de vida a partir de projeções tidas como “ideais” para quem se encontra em frente à tela. O que permite afirmar que o contato entre David e Sofia possibilitou, sobretudo para esta última, a possibilidade de realização - tal como ocorre aos expectadores em uma sala de cinema - em viver ao lado de David, mesmo por alguns instantes, o mesmo sucesso de um protagonista de filme. Mas, como concebe Adorno (1985), essa sensação traz à luz os limites existentes entre as coisas criadas pelo cinema e as que ocorrem na realidade social propriamente dita. Em encontro com essa perspectiva, procurei evidenciar não apenas a possibilidade de sucesso tida por Sofia, mas, também, em apreender a fuga (CARRIÈRE, 1995) desenvolvida por David através de sua busca pelo “amor verdadeiro”.

Uma evidência neste sentido foi à disposição desenvolvida por David em aderir o *Sonho Lúcido* da *Life Extension* – L.E, o qual lhe possibilitou determinar, digamos,

novos rumos em sua trajetória, isto é, uma fuga do mundo real. Observamos, portanto, a existência de articulação entre, de um lado, a busca (inalcançável) de Sofia por uma mobilidade social pautada no *american dream*, e, de outro, o abandono de David de uma sociedade que, embora lhe conferisse uma posição dominante, não conseguiu mais atribuir sentido à sua existência.

A ideia de que o acesso ao *Sonho Lúcido* pudesse lhe proporcionar uma nova vida, permitiu a David, como vimos, não apenas recuperar sua aparência anterior e restabelecer sua relação com Sofia, mas a oportunidade de reconstruir ou, utilizando uma atribuição do cinema dada por Carrière (1995), de “reconstituir” sua trajetória social a partir de referenciais fílmicos e iconográficos, e com os quais ele projetou, sobretudo, suas interdependências afetivas.

Já a análise entre David e a diretoria no contexto das relações de interdependência (ELIAS, 2018) os vincula a um equilíbrio de poder a partir do qual permite constatar que o poder está em todas as relações sociais, isto é, que todos, em alguma medida, possuem relativo poder nas *configurações* que eventualmente participem. Ou seja, o poder nunca é absoluto entre dominantes e dominados. Ao considerarmos o modo como os membros da diretoria ameaçavam a posição de David frente às empresas, percebemos um equilíbrio de poder relativamente estável, mas constantemente ameaçado pelas investidas de ambos os concorrentes.

Ao iniciar este estudo procurei destacar o modo como a construção de personagens do cinema está sempre alinhada com ideologias dominantes. Para sustentar isso, busquei não apenas relacionar o modo como à câmera evidenciava constantemente os traços estéticos de David, enquanto padrão e reprodução de beleza tida como “ideal”, mas procurei ir além, ao perceber que ele próprio era a incorporação de um ideal de vida tão desejado e buscado, qual seja: o *american dream*. No caso, a trama evidencia como as pessoas estavam constantemente interessadas pela companhia de David.

De fato, observa-se a construção de uma “conexão afetiva”, como examinada por Morin (1972), a qual permite que o expectador (neste caso, o círculo pessoal de David) se aproxime e se identifique com o filme e seus personagens. Soma-se a isso a ideia (burguesa) de ascensão social constantemente desejada pelos expectadores a partir da observação do sucesso do protagonista no cinema. Ao finalizar este estudo,

resta observar que não parece sem sentido o fato de que o cinema enquanto instrumento potencializado de dominação seja reconhecido como um canal a partir do qual o sistema capitalista tenha projetado e disseminado seus ideais e valores. Assim, parece-me pertinente indicar o modo como David conseguiu escapar do *Sonho Lúcido* após um século e meio; e, diga-se de passagem, pode ser uma saída para os espectadores da vida real que eventualmente estejam aprisionados a algum modelo de ideal de “realidade”: acordando!

Ficha técnica:

Vanilla Sky. USA, 2001, 02h16min. Dirigido por Cameron Crowe.

Jules e Jim: Uma Mulher para Dois. França. 1962, 01h45min. Dirigido por François Truffaut.

Bibliografia

ADORNO, Teodor. A indústria cultural. In: ADORNO, Teodor.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua responsabilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996.

CARRIÈRE, Jean. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ELIAS, Nobert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, Nobert. *Os Alemães: A luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ELIAS, Nobert. *Introdução à Sociologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2018.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros. (org.). *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

MORIN, Edgar. *As estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1972.

ROSSI, Túlio. *Uma sociologia do amor romântico no cinema*. São Paulo: Alameda, 2015.

ROVAL, Mauro Luiz. *Imagem, Tempo e Movimento: Os afetos “alegres” no filme O Triunfo da Vontade de Leni Riefenstahl*. São Paulo: Fapesp, 2005.

Recebido em: 08 de abr. 2023.

Aceito em: 30 de abr. 2023.