



As ruínas circulares de Lynch ¹

A indústria cinematográfica *hollywoodiana* e a representação da realidade no filme *Mulholland Drive*, de David Lynch.

Ricardo José SÉKULA²

Universidade Comunitária da Região de Chapecó - Unochapecó, Chapecó, SC

RESUMO

O presente artigo propõe uma análise de como as dinâmicas impostas pela indústria cinematográfica aparecem no filme *Mulholland Drive*, de David Lynch, influenciando na construção da realidade do mesmo. Considerando o filme um exercício metalingüístico através do qual o diretor faz uma crítica ao sistema do qual ele próprio participa, serão levantados pontos da narrativa e sua relação com o modelo adotado por *Hollywood* para fazer cinema. O real e o sonho, bem como a dualidade contida em seu formato e em suas personagens, serão pontos relevantes da análise, os quais irão demonstrar o quanto a indústria na qual a sétima arte se transformou pode ser ambígua.

Palavras-chave: indústria cinematográfica, metalinguagem, sonho e realidade.

Compreendeu que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa do que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um homem, ainda que penetre todos os enigmas de ordem superior e inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou amoedar o vento sem efigie.

(Jorge Luís Borges, *As ruínas circulares*, do livro *Ficções*)

Em “*As ruínas circulares*”, o personagem criado por Borges se propõe à árdua tarefa de criar outro homem tendo como matéria-prima para isso unicamente seus sonhos. E de fato o consegue, sonhando-o parte a parte, e conferindo-lhe ao final, o dom do esquecimento. Descobre, porém, o sonhador ao final, ser também ele um mero simulacro, feito da matéria inconsistente dos sonhos de outro.

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

² Docente do Curso de Produção Audiovisual e Publicidade e Propaganda da Unochapecó, SC, email: rike@unochapeco.edu.br



O que nos propõe Borges em seu conto é, em tese, o que nos propõe David Lynch em *Mulholland Drive* (Cidade dos Sonhos, 2001). No filme, as noções de real e imaginário entrecruzam-se, oferecendo ao espectador um cenário onírico, onde uma das necessidades é identificar, não sem alguma dificuldade, quem são os sonhadores e quem são as meras projeções de seus imaginários idealizados.

Mas *Mulholland Drive*, enquanto expressão cinematográfica, é mais do que isso. No momento em que a história, num exercício metalingüístico, debruça-se sobre o ato de fazer cinema em *Hollywood* e suas implicações, está, na verdade, sugerindo uma autocrítica ao próprio meio do qual é fruto. E é este o ponto que nos interessa aqui: entender como a indústria do cinema interfere na construção da realidade exposta no filme. Para isso, serão analisados três aspectos-chaves da narrativa: a dualidade contida na história e em suas personagens, a figura do diretor e o confronto entre real³ e imaginário em meio ao cenário desenhado pela indústria cinematográfica.

Ana Lúcia Andrade, em seu livro *O filme dentro do filme* (1999), destaca duas maneiras principais através das quais a metalinguagem vai aparecer no cinema. A primeira delas diz respeito aos “filmes que se referem ao universo cinematográfico com ênfase na temática”, já a segunda, nos “filmes que, mesmo abordando uma temática sobre o cinema, desenvolvem uma dramaturgia específica”. Neste, o discurso cinematográfico está presente na própria estrutura do filme.

Em *Mulholland Drive* é possível identificar ambas as situações. Lynch utiliza-se do recurso metalingüístico tanto para criar “um filme dentro do filme”, o qual aparece através do processo de pré-produção e produção do mesmo (não chegamos a ver o filme pronto), como do discurso cinematográfico enquanto recurso para contar a história de Betty/Diane (Naomy Watts) e Rita/Camila (Laura Harring). É nesse ponto que as noções de real e imaginário, verdade e representação, confundam-se, apropriando-se das dinâmicas utilizadas pelo cinema para confrontar esses dois mundos.

Nesse sentido, *Mulholland Drive* permite diferentes interpretações. Iniciar, contudo, uma discussão sobre o que venha a ser o real e o imaginário, seria entrar num campo muito vasto e sobre o qual poderiam ser levantadas inúmeras teorias sem que se

³ O real refere-se aqui a uma idéia de realidade fílmica, ou seja, de uma realidade possível dentro da narrativa ficcional proposta pelo filme e ao qual o público faz uma concessão, permitindo-se acreditar, mesmo que momentaneamente, naquilo que está vendo, ao que poderíamos chamar de “ilusão realística momentânea”.



chegue a uma conclusão. Além disso, a noção sobre aquilo que seja ou possa parecer real no cinema é algo que só se estabelece através do diálogo com o público e, portanto, é uma percepção sujeita a alterar-se constantemente, conforme o contexto histórico e cultural que se vivencia. E mais, se considerarmos ainda o real como uma experiência possível apenas no campo individual, por exemplo, onde somente o indivíduo é capaz de sentir a plenitude de suas experiências com o mundo concreto, então todo o resto passaria a ser um simulacro, uma representação desse real.

Em função disso, vamos nos ater aqui a interpretação, ou leitura, na qual podemos dividir a história em dois grandes momentos. Na ordem em que são apresentados no filme, o primeiro pode ser lido como o “sonho” de Diane, no qual ela está simplesmente projetando tudo aquilo que gostaria de ter vivido. É uma atriz encenando sua personagem ideal (Betty).

O segundo momento representaria, assim, a realidade, onde a personagem, já com seus sonhos totalmente destruídos por uma indústria cinematográfica pouco acolhedora, aparece em meio a um universo obscuro e perturbador, onde se exprimem sentimentos de tristeza, vingança e remorso. Entre esses dois momentos temos um momento transitório, o ponto onde a sonho confronta-se com a realidade, representado pelo Clube Silêncio. É nele que Diane depara-se, pela primeira vez, com a realidade da qual insiste em fugir⁴.

Sob essa ótica *Mulholland Drive* tem uma história bastante simples, na qual Diane chega a *Hollywood* com o sonho de ser, segundo ela mesma nos fala ainda enquanto Betty, “uma grande atriz ou uma estrela”⁵. Em seu teste, porém, perde para Camila Rhodes (Rita), que parece já ser reconhecida pela indústria. Elas tornam-se amantes e Camila consegue pequenos papéis para Diane em seus filmes. Esta, porém, não suporta a possibilidade do casamento daquela com o diretor do filme e contrata um

⁴ Isso é possível em *Mulholland Drive* em função do cinema poder fazer, conforme nos coloca Munsterberg, uma ponte entre presente, passado e futuro, a partir de uma ação similar à da imaginação. O cinema, assim, não obedece às leis do mundo exterior, mas sim as da mente. Isso torna-se ainda mais significativo quando consideramos que, além de refletir os produtos das nossas lembranças e da nossa imaginação, mas a própria mente das personagens. É isso que torna *Mulholland Drive* uma via de mão dupla e que permite a Lynch brincar de maneira engenhosa com a concepção de sonho e da suposta realidade proposta no filme.

⁵ Notem que para Lynch, uma estrela não necessariamente precisa ser uma grande atriz. Os caminhos que levam ao estrelato, conforme podemos perceber no próprio filme, estão mais relacionados ao ajuste nos modelos impostos pela indústria cinematográfica do que com o talento. É assim que a Camila Rhodes da primeira parte do filme consegue o papel principal.



assassino para matá-la. O remorso, contudo, faz com que ela própria acabe cometendo suicídio.

A morte aparece como resultado final da busca do sonho de Diane, inserida em uma indústria com regras próprias, na qual as pessoas são descartáveis à medida que não representam mais o objeto de desejo da indústria: o lucro. Da mesma forma, *Hollywood* é capaz de destruir tão facilmente quanto cria os sonhos que vende para se manter enquanto representação máxima da indústria do cinema.

A dualidade em *Mulholland Drive*

Mulholland Drive está repleto de dualidades, que vão desde as mais óbvias (loira x morena, alegria x tristeza), até as mais subjetivas (sonho x pesadelo, real x imaginário). Porém, é o fato da própria narrativa do filme estar dividida em dois momentos, nos quais as personagens assumem diferentes papéis, que gera estranheza no público e produz uma sensação de inconclusivo do mesmo.

A própria *Mulholland Drive*, que dá nome ao filme, é por si só um local marcado pela dualidade. A estrada, ao mesmo tempo em que leva a grandes mansões de personalidades do cinema, é também o local aonde algumas atrizes e atores sem expressividade escolhem para cometer suicídio. Analogia direta ao sonho *hollywoodiano* versus a realidade desenhada pela indústria.

É ali que Rita, após sofrer um acidente que salva sua vida – ela estava prestes a ser assassinada, perde a memória, fato que remete ao principal medo de qualquer celebridade hollywoodiana: cair no esquecimento do público a ponto de não saber mais quem é, uma vez que sua imagem no cenário da indústria também é uma representação. O medo não está no esquecimento em si, mas na possibilidade de descobrir-se uma pessoa descartável, sem uma função no mundo dos sonhos no qual quer estar inserida.

Em uma das cenas mais simbólicas do filme, Lynch demonstra ao telespectador a brincadeira lingüística que propõe com sua obra. No banheiro, após a chegada de Betty na casa de sua tia Ruth, a mulher acidentada tenta lembrar-se de quem é. Através do espelho, vê um cartaz do filme *Gilda*, um clássico do cinema *noir*



estrelado por Rita Hayworth. No mesmo momento, ela assume o nome da atriz e personalidade da personagem. Já na cena seguinte Rita muda seu comportamento, passando de uma mulher visivelmente perdida para outra que já traz elementos de mistério e sensualidade. Ela utiliza-se da arte fingir para enganar Betty, assim como o cinema utiliza-se do mesmo artifício para “enganar” o público, criando uma suspensão legítima da realidade. É o que Bresson chama, em *O cinema espetáculo*, de ator espetáculo, o qual é um “ilusionista, sempre pronto a forjar sentimentos que não são os seus”.

Em seu artigo sobre a *Estrada Perdida* (1997), do mesmo diretor, Vladimir Saflate analisa *Mulholland Drive* como um *road movie* e mão dupla, onde “uma mulher tenta construir uma história do presente para o futuro”, enquanto “a outra quer reconstruir sua história do presente para o passado”. Saflate propõe ainda que “entre as duas existe um filme que deve ser feito, mas ninguém entende sobre quem deve ocupar o lugar da atriz principal”. Assim, a ligação entre Betty e Rita está no fato de

“...uma querer ser alguém, a outra não sabe quem é mas tem beleza cinematográfica, trejeitos de estrela e dinheiro, ou seja, tudo que faz alguém ser. Na verdade, uma quer ser aquilo que a outra já é sem saber.” (SAFLATE, 2005)

Isso fica totalmente evidente quando Betty disfarça Rita com uma peruca loira, transformando-a naquilo que, na verdade, ela gostaria de ser. “*Você parece outra pessoa*”, ela diz, mais uma vez em frente ao espelho, apontando para essência do próprio cinema: a representação de algo que pretende ser visto como real, mas que na verdade, não é. Aqui, e em alguns outros momentos do filme, Lynch usa o espelho como elemento simbólico que representa a projeção de algo e que sugere uma presença que na verdade não está ali.

Fazendo um filme em *Hollywood*: a figura do diretor em *Mulholland Drive*

Em *Mulholland Drive* uma das críticas à indústria cinematográfica *hollywoodiana* mais evidentes é a maneira com que Lynch explora a imagem do diretor, através de duas referências diretas. Na primeira, o diretor aparece como uma figura



totalmente à mercê dos interesses comerciais envolvidos na produção de um filme. Durante a escolha do elenco de seu filme, o diretor Adan Keshner (Justin Theroux) recebe a informação de que a atriz principal já foi escolhida. “*This is the girl*”⁶ é a fala do homem que simboliza os interesses comerciais existente por trás da produção dos filmes. Não por acaso, esse homem é a própria representação do mafioso.

Em *Hollywood*, os interesses comerciais se sobrepõem aos interesses artísticos, assim, o filme passa a ser o produto final de uma linha de produção que fatura milhões de dólares por ano e é mundialmente difundida. Assim, se considerarmos o diretor como “criador da obra cinematográfica”, conforme nos sugere Anatol Rosenfeld, ele estaria na “situação daqueles artistas dos tempos idos que trabalhavam para um patrão qualquer, executando encomendas definidas” (ROSENFELD, 2002). Sendo assim, *Mulholland Drive* não deixa de ser uma espécie de protesto feito pelo próprio Lynch, o qual está inserido nesse universo cinematográfico e sente, em tese, as mesmas dificuldades vivenciadas pelo personagem.

Considerando ainda que o projeto inicial de *Mulholland Drive* era ser um seriado de tv que foi recusado pelos estúdios devido à complexidade de sua história, é possível entender a representação passiva do diretor, cuja única interferência possível é aquela que vai ao encontro dos interesses comerciais que permitem a produção do filme. “*This is not your movie anymore*”⁷, é frase que resume o poder do dinheiro sobre a produção cinematográfica em *Hollywood*. Embora tente reagir, Adan é impotente diante da indústria.

Na segunda representação, o diretor aparece como uma figura passiva e completamente ultrapassada, que apenas repete falas que parecem ter sido decoradas há muito tempo. E se foram decoradas, é porque foram amplamente repetidas, fazendo uma referência indireta às fórmulas preservadas por *Hollywood*. Nesse caso o diretor aparece como mera figuração. É o caso do diretor que dirige o primeiro teste de Betty, o qual apenas lhe dá direcionamentos aleatórios e esvaziados de um sentido prático para a ação da personagem.

⁶ Em português: “Esta é a garota”.

⁷ Em português: “Este não é mais o seu filme”.



Lynch utiliza-se assim da figura do diretor para representar em *Mulholland Drive* uma realidade onde manter o aspecto autoral e artístico de uma obra torna-se cada vez mais difícil e raro. A ação contida no espaço fílmico ultrapassa assim o mero status de projeção para a tela, tornando-se uma referência direta às experiências vivenciadas no espaço real de *Hollywood*, ou pelo menos, de aspectos que coexistem em rotina cinematográfica em escala industrial.

Clube Silêncio: o confronto entre o real e o imaginário

O espaço escolhido por Lynch para simbolizar o confronto entre o que se supõe ser o real e o imaginário não poderia ser, por si só, mais significativo: um clube chamado Silêncio, cujo ambiente é envolto em mistério e no palco do qual o apresentador anuncia: “*No hay banda. No hay orquesta. It’s all recorded*”⁸. É nesse momento que o diretor nos sugere que tudo não passa de uma grande representação, tanto o que vimos até então como, numa leitura ampliada, a obra cinematográfica como um todo, estabelecendo assim um diálogo com o próprio telespectador, embora o mesmo não possa interferir no que está vendo, uma vez que “está tudo gravado”.

Nesse momento Betty tem uma crise. Ela treme de maneira incontrolável. Este é possivelmente o momento no qual ela se dá conta que seus sonhos não foram realizados e que sua realidade está totalmente distante deles. Alguns momentos depois ela encontrará uma caixa azul, a qual podemos interpretar aqui como a própria consciência de si e da realidade a qual está submetida. Assim que a caixa for aberta, o filme entrará em sua segunda parte, na qual Betty se tornará Diane e a realidade será apresentada ao público. Desse momento em diante o filme ganhará novo ritmo e certo ar de desilusão e desequilíbrio, exposto através da narrativa cortada e da edição fora de uma seqüência lógica.

Esse contraponto com a primeira parte do filme ressalta e interdependência existente entre o real e suas representações, onde um só é possível a partir do confronto com o outro. Nesse sentido, cabe citar aqui a idéia trabalhada por Gilles Deleuze e Félix Guatarri, os quais expõe que

⁸ Em português: “Não há banda. Não há orquestra. Está tudo gravado”.



As artes visuais do Ocidente assentam numa ilusão reconhecida que nos permite aceitar a diferença entre o real e a sua representação como se esta fosse a garantia da existência daquele. A imagem não é a realidade, mas pode dizer-se que ela é sempre mais rica de sentido do que a própria realidade na medida em que organiza o nosso campo de visão e o delimita nas margens de um quadro que se oferece como tensor da percepção e da imaginação humanas.
(apud GEADA, 1987)

Ainda no clube Silêncio a cantora Rebekah Del Rio canta a música *Llorando*, cuja letra fala de uma mulher que perdeu o amor. A cantora desmaia, mas a música continua. Betty e Camila choram compulsivamente, mesmo sabendo ser tudo aquilo uma grande mentira. O choro delas representa aqui, duas possibilidades. A primeira, na ordem do próprio filme, poderia ser interpretada pelo momento exato no qual Diane se dá conta que está sonhando. Já a segunda, de caráter metalingüístico, representaria o próprio público da indústria cinematográfica, o qual busca um estado de surpresa e emoção genuínas mesmo diante das fórmulas pasteurizadas vendidas pelo cinema-indústria.

Ruínas cinematográficas: considerações finais sobre *Mulholland Drive*

O importante em *Mulholland Drive*, conforme podemos perceber, não é a sua conclusão, o seu desfecho. Uma vez que “está tudo gravado”, que nada pode ser alterado. O foco do filme está em seu próprio desenvolvimento. Assim como sugere Lynch, mais importante que o próprio filme, é o processo através do qual o mesmo foi criado. Recurso similar é utilizado por Fellini para criar *8 ½*⁹, com a diferença que em

⁹ No filme de Federico Fellini (1963), o diretor interpretado por Marcello Mastroianni passa por uma crise criativa em meio à produção de seu novo filme, buscando no fetichismo de sua própria imaginação e lembranças da infância uma maneira de concluir sua obra. A narrativa, contudo, não deixa claro em que momento trata-se das memórias do ator/diretor e em quais se trata das mesmas projetadas para a tela em forma de filme. Um jogo de cenas utilizado para confundir e instigar o espectador.



Mulholland Drive temos uma visão mais pessimista, explorando um cenário onde o processo criativo já foi totalmente engolido pela indústria do entretenimento e todas suas implicações. Isso cria uma ruptura na realidade fílmica e evidencia o embate entre realidade e imaginação no filme.

Na obra *Imagem: cognição, semiótica, mídia*, Santaella e Nöth destacam que a imagem irá se dividir em dois domínios. Um, das imagens como “objetos materiais, como signos que representam o nosso meio ambiente visual” e ao qual pertencem os desenhos, as pinturas, as fotografias, as imagens cinematográficas, etc. Outro, das imagens enquanto “domínio imaterial” em nossas mentes, no qual estas aparecem como visões, fantasias, imaginações e representações mentais como um todo. Segundo os autores, os “conceitos unificadores dos dois domínios são os conceitos de signo e representação” (SANTAELLA, NÖTH, 2005, p.15).

Em função disso, é possível notar na primeira parte do filme uma representação das personagens, sendo essas, simulações de si mesmas. Nesse momento, Lynch propõe um jogo metalíngüístico no qual utiliza inúmeros clichês reproduzidos em larga escala pela indústria cinematográfica como artifício para dizer ao telespectador que tudo aquilo é, na verdade, uma grande mentira. Desses clichês, o mais evidente seja, talvez, o comportamento de Betty, que reproduz a própria imagem da moça interiorana e ingênua que está vivendo o sonho *hollywoodiano* em toda sua extensão. Betty não cansa de afirmar que tudo está saindo como ela imaginara. Para Saflate,

Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Desta forma, Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico. Este é um dos pontos da genialidade do filme e que diz respeito ao processo geral de criação de David Lynch. Trata-se de abrir espaço para uma experiência do real através da repetição mimética de uma realidade fetichizada.
(SAFLATE, 2005)

Este é um dos aspectos primordiais da indústria cinematográfica: a utilização de fórmulas prontas para convencer o público. Isso fica evidente quando Bob Rocker, o diretor que dirige o teste de Betty diz: “não finja que é verdade, até que se torne



verdade”. De certa forma, é isso que propõe o cinema ao público: “acredite no que você está vendo”, e no caso de *Hollywood*, repetindo-se tantas e tantas vezes que a fuga dessas fórmulas representa um estranhamento, e por consequência, um risco para sua estrutura. Uma clara tentativa de adestrar o público e permitir uma dinâmica de produção segura e lucrativa.

Lynch, porém, tenta o caminho inverso, mostrando ao público que tudo isso é uma grande mentira. *Hollywood* é uma fábrica de faz de conta cujo principal interesse está no lucro que esse jogo pode proporcionar. E faz isso através de uma quebra na narrativa, de uma fuga da fórmula, o que permite a *Mulholland Drive* ser um filme inacabado a ser completado pelo próprio público. Assim, a construção do real e do imaginário no filme nada mais é do que um subterfúgio de Lynch para fazer, através de ruínas cinematográficas, sua crítica a *Hollywood*. Ironicamente, *Mulholland Drive* concorreu a um Oscar e a quatro Globos de Ouro¹⁰, símbolos máximos da indústria cinematográfica e da hegemonia *hollywoodiana*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte, MG, Editora UFMG, 1999.

GEADA, Eduardo. *O cinema espetáculo*. Lisboa, Portugal, Edições 70, 1987.

ROSEFELD, Anatol. *Do texto Cinema: Arte e Indústria*. Editora Perspectiva, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2005.

Vários autores, *Cinema dos anos 90*, LOPES, Denílson (organização). Chapecó, SC, Argos, 2005.

¹⁰ Concorreu ao Oscar de Melhor Diretor e aos Globos de Ouro de Melhor Diretor, Melhor Filme Dramático, Melhor Roteiro Original, Melhor Trilha Sonora



Vários autores, *A experiência do cinema*, XAVIER, Ismail (organização). São Paulo, SP, Graal, 1983.

FILMES

CIDADE DOS SONHOS, *Mulholland Drive*, EUA, 2001, roteiro e direção David Lynch.

OITO E MEIO, *Otto e mezzo*, Itália, 1963, roteiro Federico Fellini e outros, direção Federico Fellini.