

Mise en abyme e reflexividade em *Mulholland Drive*, de David Lynch

Por Henrique Codato*

Resumo: Por meio das figuras da *mise en abyme* e da reflexividade, este artigo propõe analisar o filme *Mulholland Drive* (2001), de David Lynch, a fim de compreender como a obra, ao utilizar o sonho e a fantasia como elementos estruturadores da narrativa, constrói relações com outras produções do cinema clássico e contemporâneo, fazendo reverberar questões que atravessam o universo cinematográfico.

Palavras-chave: *Mulholland Drive*, David Lynch, *mise en abyme*, reflexividade.

Abstract: This paper intends to analyze the film *Mulholland Drive* (2001), directed by David Lynch, using the figures of *mise en abyme* and reflexivity as analytical tools. Considering dream and fantasy as the central elements that organize the narrative, we intend to comprehend how this film can be connected to other productions of classic and contemporary cinemas and how it achieves some issues related to the cinematographic field.

Key words: *Mulholland Drive*, David Lynch, *mise en abyme*, reflexivity.

Fecha de recepción: 26/01/2017

Fecha de aceptación: 08/05/2017

1. Um *imbróglio* de corpos e sombras

A abertura de *Mulholland Drive*¹ (Estados Unidos, David Lynch, 2001) mostra uma série de casais dançando animadamente ao som de uma canção de *rock and roll*, uma variação jazzística de um *bebop*.² Eles dedicam-se às mais diversas acrobacias: correm de um lado para o outro do quadro; rodopiam; dão piruetas; batem palmas; retorcem as pernas e os braços; separam-se para, em

¹ No Brasil, o filme ganhou a tradução de *Cidade dos sonhos*. Por razões de padronização, optamos em usar apenas o título original da obra, evitando, assim, eventuais equívocos.

² Trata-se de *Jitter Bug*, composição de Angelo Badalamenti, colaborador em vários trabalhos do diretor, notadamente *Veludo azul* e *Twin Peaks*.

seguida, unirem-se de novo. No campo filmado sem profundidade e tomado pela cor violeta, vemos o que, inicialmente, parece ser a projeção das sombras desses frenéticos bailarinos. Após alguns segundos observando-os atravessar a cena, notamos, entretanto, que as imagens desses casais, de fato, duplicam-se. Por conseguinte, notamos também que as sombras projetadas no fundo violeta não correspondem exatamente àquelas de seus corpos em movimento.

Tais sombras parecem ganhar vida própria; assumem uma dimensão cada vez mais importante no quadro, ao passo que as imagens duplicadas dos dançarinos embaralham-se, misturando-se umas às outras. Assim, enquanto dançam e se movimentam pela cena, corpos e sombras vão adquirindo diferentes dimensões na tela; entram e saem do quadro que, por sua vez, perde sua função principal de limitar/emoldurar o olhar do espectador. Eis que, de repente, de forma um tanto inesperada, vemos a imagem de um desses casais ser projetada dentro de uma das sombras, como se fora um buraco de fechadura.

Uma espécie de névoa surge do nada e justapõe-se à cena, encobrendo boa parte do plano como fumaça. Ao se adensar, ela revela ser uma nova sombra, projetada em primeiro plano, transparente e um tanto fantasmagórica, de onde brota a imagem de Naomi Watts (Betty/Diane) acompanhada de um casal de idosos – os mesmos que veremos no aeroporto, no início da história, e que voltam a aparecer, em miniatura,³ no final do filme para atormentar a protagonista. Os três sorriem e abraçam-se como se estivessem posando para um retrato. Estamos, assim, diante de uma sucessão ininterrupta de elementos visuais – sobreposições, justaposições, espelhamentos, duplicações, fusões e

³ Trata-se da sequência que antecede o suicídio de Diane. O casal é mostrado em tamanho reduzido, mas a risada de escárnio que produzem ecoa alto pela cena. Todd McGowan (2007) os compara às Erínias, entidades da mitologia grega relacionadas à vingança dos deuses contra os mortais.

mascaramentos – que acabam por confundir o olhar do espectador, fazendo-o vagar, à deriva, por entre tantas camadas de sentidos.

Em meio à música que continua a tocar, irrompem aplausos, gritos e assovios, e a sombra etérea que mostrava os três personagens – Watts e o casal de idosos – começa a oscilar e a perder nitidez, dando lugar a uma nova imagem de Watts que, agora sozinha, caminha em direção à câmera. Em primeiro plano, vemos a moça sorrir e agradecer as eufóricas aclamações. De repente, em uma nova justaposição, a imagem dos três personagens volta a aparecer, e notamos, simultaneamente, que o fundo de campo começa a perder parte de sua perspicuidade. Como em um passe de mágica, as imagens e sombras então se condensam, desaparecem de uma só vez do campo filmado, enquanto a música também para de tocar.

Na cena escura e silenciosa surge outra imagem, em primeiro plano, daquilo que parece ser um cobertor vermelho. Ouve-se o vacilar de uma respiração, à medida que o olho da câmera vai, gradualmente, ajustando seu foco, e revelando, em um *travelling*, que alguém se esconde por debaixo do tecido. O enquadramento vai se fechando, registrando a coberta bem de perto, até fundir-se a ela por completo, deixando o espectador, por alguns instantes, na mais absoluta escuridão. Finalmente, uma rajada de vento vem assombrar a cena, acompanhada de uma melodia grave e assustadora. Das trevas, emerge, então, a imagem iluminada de uma placa de trânsito que anuncia: *Mulholland Drive*.

Se esse babélico prólogo interessa-nos aqui, não é apenas por seu caráter introdutório para o filme que desejamos visitar. Na verdade, cremos que ele pode fornecer algumas importantes pistas de leitura para uma obra extremamente complexa, tanto em sua estrutura – que se bifurca no último terço do filme, mostrando-nos uma espécie de “mundo às avessas” – quanto

em sua diegese – que traz embaralhados fragmentos de diversas histórias aparentemente paralelas, mas atravessadas por um eixo narrativo comum, em certa medida extensível e maleável, muito próximo de uma composição onírica. Com efeito, ao servir-se do sonho como o principal elemento formal de *Mulholland Drive* – ou seja, ao deslocar componentes da realidade e reorganizá-los em uma narrativa fragmentada e um tanto desconexa – David Lynch trabalha diversos níveis de significações por meio do que Michel Chion chamou de “texturas⁴”, transformando a superfície do filme em “pele” – com suas granulações, distorções e oscilações – e “remetendo-nos à ideia de um fragmento de um continuum natural” (Chion, 1997: 196).

Rapidamente, Lynch acostumou-se a abrir seus filmes por meio de texturas moventes, que colocam a obra sob o signo de uma determinada substância. (...) fumaça, veludo, água e neve, [essas aberturas] são animadas por movimentos ondulantes, espelhamentos, estremecimentos, luzes que piscam (...), e eles transbordam infinitamente pelo campo visual (Chion, 1997: 233).⁵

A abertura de *Mulholland Drive* causa uma impressão de profundidade que não corresponde exatamente ao efeito de profundidade de campo que estamos habituados a ver no cinema. O quadro que abriga os dançarinos dá origem a um novo quadro no qual dançam as sombras autônomas, dentro das quais vemos a imagem dos mesmos casais em movimento. Tal estratégia ganha ainda mais complexidade se levarmos em conta as outras sombras – aquelas *etéreas*, que encobrem a cena, como um véu. Há, portanto, uma profusão de camadas e de quadros que se multiplicam ininterruptamente, promovendo um sentimento de completa desorientação por parte do espectador. Poderíamos

⁴ Diz Chion: “A noção de textura revela um sentido bastante único nos filmes de Lynch. (...) Ele chama de textura a superposição de diferentes camadas, de níveis de significações múltiplas.” (Chion, 2001: 195). Nossa tradução.

⁵ “Très vite, Lynch a pris le pli d’ouvrir ses films sur des textures mouvantes, qui mettent le film sous le signe d’une substance. (...) Fumé, velours, eau, feu et neige sont animés de mouvements ondulants, miroitants, frémissants, clignotants (...), et ils débordent infiniment dans le champ visuel” (Tradução nossa).

sugerir, por meio de uma analogia, que a abertura que tentamos aqui descrever esconde o próprio *modus operandi* do filme que ela visa apresentar.

Mulholland Drive anuncia-se, pois, como um filme de múltiplas dimensões, que coloca em jogo os elementos constitutivos do universo cinematográfico: a materialidade e a imaterialidade das coisas. Assim, Lynch constrói um filme sobre o próprio cinema, “uma ode à imaginação cinemática” (Giannopoulou, 2013: 56). Como afirma Zina Giannopoulou (2013), ao fragmentar a estrutura narrativa do filme, o cineasta tensiona os limites entre a realidade e a fantasia, fazendo com que as duas partes do filme operem como um reflexo uma da outra. Desse modo, por meio das figuras da *mise en abyme* e da reflexividade, propomos analisar *Mulholland Drive* a fim de compreender como a obra constrói relações consigo mesma e com outras produções do cinema clássico e contemporâneo, fazendo reverberar questões que atravessam o universo cinematográfico.

2. Cinema, *mise en abyme* e reflexividade

Como já dito, o espectador de Lynch nunca sabe ao certo onde agarrar-se, pois as narrativas de seus filmes não oferecem explicações conclusivas, tampouco respostas prontas; neles, nenhuma situação é definitiva, assim como nenhuma identidade é completamente fixa. “Todo mundo, inclusive eu, sonha, às vezes, em perder-se, viver num outro mundo. O cinema favorece essa possibilidade de perder-se completamente”,⁶ declara o diretor. Com efeito, o artifício de duplicar/multiplicar a narrativa da história (e seus personagens) a fim de estabelecer uma forma de *passagem* entre um mundo e outro já servira de argumento para Lynch em *Lost Highway*⁷ (Estados Unidos, 1997) e volta a

⁶ Palavras de David Lynch na entrevista à revista *Les Inrockuptibles*, presente no bônus que acompanha o DVD do filme lançado, em sua versão francesa, pela *Canal Plus*.

⁷ No Brasil, o filme ganha o nome de *A estrada perdida*. McGowan (2007) aponta um forte grau de intertextualidade entre esses dois longas, pois enquanto o primeiro explora a estrutura da fantasia e do desejo através da subjetividade masculina – trata-se do saxofonista Fred Madison

repetir-se também em *Inland Empire*⁸ (Estados Unidos, 2006), mostrando um interminável abrir e fechar de eventos que, um pouco aos moldes do cinema de Luis Buñuel, nunca se concluem, mas, ao contrário, estendem-se, arrastam-se, prolongam-se e – sobretudo – repetem-se, perpetuando, com isso, o drama encenado.

Notamos, nesse sentido, que a *mise en abyme* e a reflexividade são os principais recursos estilísticos utilizados pelo diretor na elaboração da narrativa enviesada de *Mulholland Drive*. Se o cinema possibilita a abertura de um “novo mundo”, tal como supõe Lynch, o artifício escolhido para colocá-lo em cena é o de sua reprodução em abismo, assinalada por repetições (de objetos, de personagens, de cenas, de falas ou da própria narrativa) e espelhamentos (citações, intertextualidades, menções e (auto) referências).

Para Mieke Bal (1978), a manifestação da *mise en abyme* é sempre desconcertante e sedutora: “desconcertante, pois ela coloca em questão a linearidade do texto; sedutora, pois ela suscita a reflexão sobre sua narratividade, provocando uma tomada de consciência de seu funcionamento” (Bal, 1978: 116). O termo foi introduzido originalmente por André Gide, em 1893, e refere-se a um procedimento textual que aloca em seu interior outro texto que retoma, de maneira mais ou menos fiel, as ações, temas ou elementos do texto principal. Apesar de ser, por essência mesmo, uma ferramenta literária, o movimento de *mise en abyme* seria intrínseco a qualquer tipo de texto artístico, permitindo o gesto ambíguo de, por meio daquilo que compõe e estrutura o interior da obra, abordar aspectos de sua própria exteriorização.

(Bill Pullman), que se transforma no jovem Pete Dayton (Balthazar Getty) para, no final da obra, voltar a ser Fred –, o segundo faz o mesmo em relação à subjetividade feminina – a partir da figura duplicada de Betty/Diane.

⁸ Batizado no Brasil como *Império dos sonhos*.

A fim de revisitar a noção e aplicá-la ao cinema contemporâneo, o pesquisador francês Jean-Marc Limoges (2005) examina-a em relação ao conceito de reflexividade. A partir da premissa lançada por Christian Metz, de que “reflexividade e *mise en abyme* são considerados sinônimos, ou, ao menos, categorias extremamente coextensíveis” (Metz [1991] *apud* Limoges, 2005: 01), Limoges empenha-se em sistematizar uma forma de aplicação dessas duas figuras de estilo no campo do cinema. Segundo Limoges, a reflexividade seria um fenômeno proteiforme, que consiste em um retorno do cinema ou do filme sobre ele mesmo. Na esteira de Jacques Gerstenkorn (1987, *apud* Limoges, 2005), ele diferencia uma reflexividade dita *cinematográfica* – que, de algum modo, exhibe ou torna sensível o próprio dispositivo cinematográfico no interior da narrativa do filme – de outra, classificada por sua vez como *filmica* – que versa sobre os variados jogos de espelhamento que um filme é capaz de estabelecer com outros filmes (chamada pelo autor de reflexividade heterofilmica) ou consigo mesmo (no mesmo sentido, uma reflexividade homofilmica).

É fato que todo filme provoca algum tipo de reflexão; por produzir sentidos, ele convoca o pensamento por meio da contemplação; mas, é, igualmente, um reflexo da realidade, posto que ele nos mostra uma cenarização, uma ritualização, certa ficcionalização do mundo. Nesse fazer, ele sempre revisita cenários, temas e personagens, reacende antigos ritos, reescreve as mesmas ficções em novas roupagens. Um filme seria, pois, produto e produtor, espelho e imagem; e parece que é esse paradoxo que a reflexividade filmica, tal qual proposta por Limoges, permite entrever. Ao mesmo tempo em que um filme projeta o mundo, ele é, também, um objeto desse mesmo mundo que ele deseja projetar, estando, em razão disso, completamente atrelado a uma instituição (cinematográfica), da qual ele depende, em larga medida. Poderíamos dizer, nessa perspectiva, que no caso de uma reflexividade cinematográfica, visa-se mesmo é apanhar o cinema em sua dimensão de

prática social, técnica e artística, pois toda vez que uma câmera entra no campo filmado, sua imagem nos faz hesitar entre um mundo feito de imagens e a própria imagem do mundo. Limoges (2005) mostra uma série de exemplos e de modelos bastante didáticos desses dois fenômenos no campo do cinema, arriscando-se a diferenciá-los. No primeiro caso, o de uma suposta reflexividade cinematográfica, no que tange à iniciativa de exhibir o dispositivo, o autor menciona obras que abordam as próprias condições de produção de um filme, seja investigando sua gênese, colocando em cena o gesto mesmo de filmar, ou propondo-se a discutir a relação entre filme e espectador. Tornar sensível o dispositivo diz respeito ao potencial expressivo e criativo do cinema, conseguido pela utilização de travellings, pela escolha de uma narrativa não linear ou cronológica, pelo endereçamento do olhar do sujeito filmado à câmera, ou, igualmente, pelos recursos de montagem que sustentam o filme. Já no que concerne a uma reflexividade fílmica, seu caráter heterofílmico reporta-se às citações de uma obra na outra, que podem dar-se sob a forma de uma homenagem, de um pastiche, de uma sátira, de uma releitura ou, ainda, de um *remake*, enquanto a reflexividade homofílmica, enfim, seria, segundo Limoges, “a *mise en abyme* propriamente dita” (Limoges, 2005: 05).

Na intenção de discutir essa segunda noção e sua manifestação na materialidade do filme, Limoges recorre à explicação elaborada por Lucien Dällenbach: “*mise en abyme* é todo espelho interno de uma obra que a reflete por meio de uma reduplicação, seja ela *simples*, *infinita* ou *aporética*” (Dällenbach, 1997 *apud* Limoges: 06). A primeira delas, chamada de simples, ocorre quando um fragmento mantém com o filme uma relação de similaridade (o quadro dentro do quadro, por exemplo). A segunda tipologia leva o nome de infinita e serve para indicar os casos em que o fragmento, além de apresentar similitude com o texto que o inclui, enquadra em si mesmo outro fragmento que, por sua vez enquadrará um novo fragmento, e assim sucessivamente – daí o nome que recebe esse tipo de *mise en abyme*. Já o terceiro exemplo,

chamado por Dällenbach de aporético, acontece quando o fragmento inclui, em si mesmo, a própria obra da qual ele mesmo é um fragmento (o filme dentro do filme). Para fins de sistematização, apresentamos a seguir um quadro com as categorias elencadas por Limoges:

REFLEXIVIDADE	MISE-EN-ABYME
<p>Reflexividade Cinematográfica: Tornar sensível o próprio dispositivo</p> <p>Reflexividade Fílmica: <i>Heterofílmica:</i> relações que o filme estabelece com outros filmes</p> <p><i>Homofílmica:</i> relações que o filme estabelece com ele mesmo.</p> <p><i>Mise-en-abyme</i> propriamente dita (Limoges)</p>	<p>É todo espelho interno de uma obra que a reflete por meio de uma reduplicação.</p> <p>Tipos de <i>mise-en-abyme</i> :</p> <p>Simple: quadro dentro do quadro</p> <p>Infinita: fragmento dentro do fragmento</p> <p>Aporética: filme dentro do filme</p>

Limoges dá sequência às suas reflexões, tentando encontrar filmes que, de alguma maneira, possam sustentar ou reproduzir tais modelos expressivos; obras que apresentem um aspecto mais ou menos reflexivo – seja essa reflexividade de ordem cinematográfica, heterofílmica ou homofílmica –, e/ou

elementos que remetam à *mise en abyme*, considerada na perspectiva dos três tipos, tal como propõe Gerstenkorn. Em uma iniciativa análoga àquela do autor, propomos o exercício de localizar em *Mulholland Drive* esses ditos modelos de reflexividade, pois defendemos que o filme de David Lynch abarcaria, com efeito, todas essas categorias, tornando-se, assim, uma obra emblemática no que concerne às figuras da repetição e do espelhamento.

3. Os reflexos de *Mulholland Drive*

3.1. Reflexividade Cinematográfica: o cinema dentro do filme

É possível dizer que *Mulholland Drive* é mesmo um filme sobre o cinema; ou, mais precisamente, sobre o “fazer cinema”. Inicialmente, no que corresponde à reflexividade cinematográfica reproduzida no interior de sua narrativa, Todd McGowan (2007) defende que a obra poderia ser interpretada como uma alegoria acerca do perverso mundo da fama e do corrompido sistema de produção comercial hollywoodiano. Tanto a história duplicada de Betty Elms/Diane Selwin (Naomi Watts) e Rita/Camilla Rhodes (Laura Harring), quanto aquela do diretor Adam Kesher (Justin Theroux) referem-se, nuclearmente, ao universo do cinema: enquanto Adam é ameaçado por seus produtores para escolher Camilla Rhodes – *the girl*⁹ – como a protagonista de seu novo filme, *Sylvia North Story*, Betty viaja a Los Angeles para participar de uma audição organizada por um velho amigo de sua tia, com o sonho de tornar-se uma estrela. A sequência em que Betty e Adam se encontram por ocasião do teste de elenco revela-nos não apenas essa dita reflexividade, como também o mecanismo perverso de funcionamento da indústria do cinema.

⁹ “This is the girl” é a frase que Kescher tem de dizer no momento em que encontra a candidata indicada. Ela reaparece em outros momentos-chave do filme, como quando vemos o misterioso produtor cadeirante ao telefone; ou, ainda, quando Diane (Watts), na segunda parte do filme, encomenda a morte de Camilla (Harring).

Além de ser o único momento em que Betty e Adam de fato se encontram (ela vai voltar a vê-lo somente na segunda parte da trama, mas já na pele de Diane), tal sequência traz em cena aspectos relacionados à produção de um filme: o *set* de filmagem; a câmera; o cenário; as luzes; o trabalho da equipe; as músicas *off* dubladas pelas candidatas; além, é claro, das relações de poder que acontecem nos bastidores. Ela funcionaria, logo, como um bom exemplo de reflexividade cinematográfica, sublinhando tanto a potência da narrativa em exhibir o dispositivo (ainda que ele não seja propriamente aquele do filme de Lynch, mas de Kesher), quanto a sensibilidade desse dispositivo em relação ao espectador, o que, de saída, a própria montagem fragmentada do filme já propõe.

A estranha sequência no Clube Silencio, ponto de inflexão da narrativa de *Mulholland Drive*, parece-nos emblemática no sentido de denunciar o aspecto ilusório do cinema. Ela acontece logo após o encontro sexual entre Betty e Rita, que acorda em meio a um pesadelo. Para Morel (2003), ela retrata o momento em que o sonho recai numa espécie de universo absolutamente fantástico, o que, segundo ela, precipita o despertar de Diane, na segunda parte da história. Desde a maneira de filmar a chegada das duas moças ao clube – a câmera, rasteira, se aproxima do prédio, embalada ao som do vento –,¹⁰ o filme já deixa explícito que tocamos os limites da fantasia (McGowan, 2007). O mágico ilusionista que as espera no palco repete seu discurso em diversas línguas, o que também indica, segundo McGowan (2007), a impossibilidade do significante em capturar aquilo que realmente se passa em cena. O som, ou mais propriamente a palavra desatrelada da realidade do corpo – a exemplo da canção que continua a tocar mesmo quando a cantora Rebecca Del Río desfalece no palco – opera aqui como o elemento detonador

¹⁰ No cinema de Lynch, as imagens parecem muitas vezes condicionadas aos elementos sonoros. Chion (1997: 50) destaca o papel autônomo e ativo do que ele chama “som rumor”: o barulho do vento, os ruídos diversos, as agudos monotônico, que funcionam como “tensionadores da imagem”, promovendo uma espécie de enquadramento acústico da cena.

desse aspecto fantasioso do cinema, pois, tal como afirma Chion (1997: 225), alguma coisa de “primitivamente teatral” é revelado pela palavra cinematográfica quando não mais inscrita em um diálogo, endereçada a outro personagem, mas, sim, ao espectador.

Giannopoulos (2013) afirma que a sequência em questão enfatiza a reflexividade cinematográfica por meio da encenação da experiência de assistir a um espetáculo. Para a autora, a cena reitera o caráter performático das artes da representação, expõe os agentes nela envolvidos e chama atenção para a relação crucial entre o olhar e o som. O Clube Silencio “dramatiza a sedução do espectador pela performance e celebra a instabilidade das identidades” (Giannopoulos, 2013: 67), pois, nesse caso, as protagonistas Betty e Rita passam para o lado do espectador, ficando absolutamente à mercê do que acontece no palco, até que o logro que sustenta o espetáculo é enfim revelado.

A sequência é marcada por uma profusão quase interminável de elementos que agem como “deformadores da realidade”, tais como o desaparecimento súbito do mágico; o músico, que finge tocar um trompete; a cortina de fumaça lançada sobre o palco e os jogos artificiais de iluminação; o excesso de maquiagem e os afetados trejeitos da cantora, Rebecca Del Rio; o choro compulsivo das duas protagonistas; as perucas usadas tanto por Rita, quanto pela misteriosa mulher no camarote que reaparece no final do filme; enfim, a lista é extensa. Estamos, sem dúvida, diante de uma farsa burlesca que opera, entretanto, em um completo paradoxo: o palco, por excelência o lugar da encenação, do logro e da ilusão, acaba servindo de espaço para a emergência da realidade, contrariando a ideia do espetáculo, da máscara e do disfarce, signos eminentemente teatrais. Há, portanto, uma inversão de lógica que sustenta um gesto denunciatório por parte do cineasta: “Não há banda, não há orquestra; tudo é ilusão”, nos avisa o mágico, repetindo as palavras já proferidas por Rita enquanto dormia.

3.2. Reflexividade Fílmica: o filme dentro do filme

No que tange à reflexividade fílmica de *Mulholland Drive*, mais propriamente ao seu aspecto heterofílmico – ou seja, seu “diálogo” com outras produções do cinema – são inúmeras as referências (estéticas, técnicas e temáticas) que inspiram e atravessam o filme, a exemplo da confessa intertextualidade com a obra de Billy Wilder *Crepúsculo dos Deuses* (*Sunset Boulevard*, 1950), ela mesma já um tributo ao cinema mudo. Lynch, assim como Wilder, adota o nome de uma rua de Los Angeles como título para seu filme, cidade que abriga Hollywood e os grandes estúdios de filmagem. Há, igualmente, uma homenagem à atriz Rita Hayworth por meio do pôster do filme *Gilda* (Charles Vidor, 1946), que aparece pendurado em uma das paredes do banheiro, pois Rita é, justamente, o nome escolhido pela personagem desmemoriada de Haring como seu pseudônimo, na primeira parte da história.



Podemos mencionar, do mesmo modo, *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), em razão do argumento de ambos os filmes, que versam sobre a relação entre duas mulheres e a confusão/fusão de suas identidades, ademais de uma

iniciativa estética bastante semelhante no que tange ao gesto de registrar suas protagonistas juntas, como sublinha McGowan (2007).¹¹ *Les Diaboliques* (Henri-Georges Clouzot, 1955, refilmado por Chechik, em 1996) é outra obra com a qual o filme de Lynch faz reflexo, nesse caso, pela tensão sexual que cresce gradativamente entre as duas protagonistas. Finalmente, *Mulholland Drive* é ainda uma explícita homenagem ao clássico *Vertigo*¹² (Alfred Hitchcock, 1958), que também se apoia na duplicidade de sua protagonista como forma de fragmentar a narrativa do filme (pontuada pela primeira morte de Madeleine), além da similaridade entre o figurino de Betty e aquele que a personagem de Kim Novak usa no filme de Hitchcock, lembrada repetidamente por diversos críticos e estudiosos do filme (Dottorini, 2004; McGowan, 2007; Cook, 2011).

A estética de *Mulholland Drive* é bastante próxima do filme *Noir*,¹³ que influenciou fortemente a produção cinematográfica norte-americana no início da década de 1940, estendendo-se até meados da década seguinte, com fortes raízes estéticas no expressionismo alemão.¹⁴ Associado à literatura policial e detetivesca, é certo que o *Noir* deriva, em larga medida, dos romances de suspense da época,¹⁵ com seus enredos complexos, geralmente envolvendo algum tipo de crime, infração ou mistério a ser solucionado, dramas intensamente psicológicos e personagens um tanto ambíguos, inseridos em um mundo sombrio e cínico, retrato da depressão vivida pelos Estados Unidos.

¹¹ O autor nota a utilização de primeiros planos que incluem as duas protagonistas, principalmente nas cenas em que as vemos no clube *Silencio* ou no momento em que fazem amor, ainda como Betty e Rita.

¹² No Brasil, *Um corpo que cai*.

¹³ Muito mais uma estética do que exatamente um gênero cinematográfico, o cinema *Noir* é caracterizado por um intenso intercâmbio entre a indústria de entretenimento norte-americana e deve muito à criatividade dos diversos diretores europeus que migraram para a América fugindo da II Guerra Mundial. Entre eles, podemos citar Fritz Lang, Alfred Hitchcock e o próprio Billy Wilder.

¹⁴ Filmados em preto e branco, com angulações enviesadas, com pontos de vista subjetivos e psicológicos. Quanto aos temas, talvez seja possível dizer que eles dialogam de perto com aqueles retratados pelo Realismo Francês, como o fatalismo, a injustiça e a ruína.

¹⁵ McGowan (2007) lembra de Patricia Highsmith, Agatha Christie, Rex Stout, John Carr e Johnathan Latimer.

Suas narrativas mostram-se geralmente truncadas, desordenadas e marcadas pela presença do *flashback*. Nessa perspectiva, lembremos que o filme de Adam Keshner é uma produção de época, que se passa, provavelmente, nas décadas de 1940/1950, a julgar pelos elementos cenográficos que aparecem em cena.

O personagem da *femme fatale* – mulher sedutora e misteriosa, que conquista seus amantes para colocá-los em alguma situação de perigo ou de risco de morte – é outra importante marca desse tipo de cinema, incorporada, no caso do filme de Lynch, por Rita/Camilla (Harring). A figura da *femme fatale*, em razão de sua intangibilidade, viria a representar, segundo a psicanalista francesa Geneviève Morel (2003), o próprio sistema de cooptação do desejo instituído por Hollywood, abarcando a natureza do trauma que impulsiona a fantasia de Diane. Mas, como afirma Morel (2003), o “sonho hollywoodiano” que vemos ser colocado em cena na primeira parte do filme acaba transformando-se, na segunda parte, em “um pesadelo mortal”.

Los Angeles assume igualmente um importante papel na narrativa do filme. Para Zachary Baqué (2005), um dos princípios fundamentais do cinema de Lynch consiste em aproximar-se ao máximo da realidade norte-americana, filmando-a a partir de sua inversão, ou seja, da visão fantasmática¹⁶ que a sustenta. O autor propõe que, no caso de *Mulholland Drive*, Los Angeles funciona tanto como uma cidade-cenário, quadro espacial da ficção, quanto uma cidade-personagem, agente da própria representação. Baqué argumenta que os planos sobre os lugares conhecidos de Los Angeles são geralmente utilizados para substituir os deslocamentos espaciais dos personagens. Desse modo, um plano aéreo das colinas de Hollywood, por exemplo, opera como um conectivo entre duas sequências que não têm, ao menos *a priori*, nenhuma relação narrativa (Baqué, 2005: 135).

¹⁶ O termo *fantasmático* utilizado por Baqué nos parece próximo à tradição freudiana do sintoma (tal como retomado por Georges Didi-Huberman no campo das teorias da imagem).

No que diz respeito à reflexividade homofílmica, podemos inferir que *Mulholland Drive* volta-se todo o tempo para ele mesmo, em um gesto de autorreflexão. Mas os reflexos que derivam dessa aproximação nunca são absolutamente iguais, apresentando inúmeros descompassos e operando por meio de condensações e deslocamentos, tal como acontece no trabalho do sonho,¹⁷ na perspectiva freudiana. É fato que o filme de Lynch reúne os três tipos de *mise en abyme* elencados por Limoges – simples, infinita e aporética – na medida em que a obra constrói consigo mesma variadas relações de semelhança, nos mais diferentes níveis. Ainda que não nos interesse identificar a manifestação de cada um desses tipos de *mise en abyme* no interior do filme, elencamos a seguir algumas correspondências que nos parecem fundamentais para a tessitura da narrativa de *Mulholland Drive*.

Entre as duas partes da história, há objetos que aparecem e reaparecem (como o cinzeiro em forma de piano e a xícara de café de Betty) ou que mudam de forma (como a misteriosa chave azul). Há planos inteiros que se repetem, trazendo em cena outros personagens (como as sequências que se reproduzem na lanchonete Winkie's, onde vemos sentarem, na mesma mesa, o homem e seu amigo "analista"; Betty e Rita; e, em uma terceira vez, Diane e o matador de aluguel (Billy Cyrus), além de falas que passam da boca de um personagem para o outro (como no caso da conversa entre Betty/Rita e o motorista do carro que as leva para *Mulholland Drive*). Os personagens assumem novas identidades (como no duplo binômio Betty/Diane e Rita/Camilla), personalidades diferentes (como parece acontecer com Coco (Ann Miller) e Adam Keshner), ou, sem aparente dificuldade, conseguem cruzar

¹⁷ Em sua obra *A interpretação dos sonhos*, lançada em 1900, Freud aponta dois processos básicos que operam tanto na formação dos sonhos quanto do sintoma. De maneira bastante resumida, podemos dizer que a condensação trata da fusão de elementos da vivência diária daquele que sonha com elementos censurados. Parte deste conteúdo censurado (latente) se manifesta no sonho de forma condensada, sob uma única representação. Já o deslocamento substitui elementos do conteúdo latente, modificando o foco de um elemento relacionado ao desejo inconsciente para outro elemento aparentemente sem importância ou conexão.

“intactos” os limites entre uma porção e outra do filme (como o misterioso cowboy (Monty Montgomery), por exemplo).

Sabemos que representar um corpo humano significa não apenas lhe fornecer uma aparência humana, mas, igualmente, pressupor que ele tenha um comportamento humano, certa forma de inteligência e uma identidade precisa. No cinema, o enquadramento do olhar é sempre dado pela presença de um corpo em cena e sua imagem tende a evocar um território demarcado e orientado por uma determinada subjetividade, um limite que divide o interior do exterior, um indivíduo do outro. No que tange a *Mulholland Drive*, todavia, essas identidades tornam-se flutuantes (Dottorini, 2004, 2004); isto é, passam de uma narrativa para a outra sem exatamente alterarem suas respectivas unidades, que restam conectadas entre si através dos laços que as unem, tal como acontece também com a própria estrutura do filme, que, num paradoxo, divide-se, sem, no entanto, deixar de ser uma única e mesma história.

A fragmentação da narrativa de *Mulholland Drive* revela, pois, a coabitação de dois polos distintos que perfazem um mesmo objeto: um desses polos é regido pela ilusão e pelo logro, noções intimamente relacionadas à encenação cinematográfica e ao universo onírico, em oposição a outro que representa a profunda realidade psicológica vivida pela protagonista do filme, relacionada, por sua vez, à impossibilidade do gozo, ao sofrimento, à angústia e à morte. Uma vez que suas respectivas estruturas aparecem trocadas, quando tensionadas, as duas partes promovem uma sensação de extrema ambiguidade no espectador, que busca alguma forma de unidade para essa narrativa duplicada. O sonho, no filme, tem uma função absolutamente compensatória, servindo de amparo para uma realidade que parece por demais traumática. A imagem do cobertor vermelho que vemos logo no início do filme já nos fornece alguma pista desse dito artifício, na medida em que ele esconde um personagem que parece dormir (Diane?) e a quem nos unimos por meio da

fusão operada pela câmera sobre as dobras do tecido a fim de participar de seus sonhos, visitar seu inconsciente. Desse modo, Lynch transforma o sonho em uma ferramenta que age na mobilização do olhar e dos sentidos, ressaltando uma das principais características do dispositivo cinematográfico.

É curioso notar que durante toda a primeira parte do filme, quem de fato dorme é sempre Rita, nunca Betty; o que nos permitiria lançar uma hipótese contrária àquela que vimos defendendo até então: quiçá, finalmente, a história seja mesmo uma produção inconsciente do personagem de Harring. Isso faria certo sentido, pois as breves narrativas paralelas que se desmembram do eixo central do filme (como a do homem e de seu analista no *Winkie's* ou a anedota dos assassinatos em série) acontecem intercaladas aos momentos em que Rita repousa, logo após seu acidente de carro, vítima de uma concussão que a deixa desmemoriada. Nessa perspectiva, esses eventos não passariam de um sonho (confuso) de Rita. Ou, ao contrário, seriam eles, talvez, irrupções do Real no sonho de Diane? Mas, e se Diane fosse, de fato, apenas um pesadelo de Rita? Ou, quem sabe ainda, da própria Betty? “Então, no sonho de quem eu estou?” (Chion, 1997: 229).

Posto o caráter ambíguo do filme, ainda no sentido de uma possível reflexão homofílmica, Lynch parece insistir para que o espectador lance um “segundo olhar” sobre aquilo que ele vê projetado na tela. Para Morel (2003), há uma contínua sensação de *déjà vu* e *déjà entendu* que vem reforçar o caráter enigmático do filme. É como se o diretor sugerisse, por meio de um jogo incessante de repetições, que nada do que assistimos é, de fato, aquilo que parece ser. Nessa perspectiva, Cook (2011) aponta a troca de olhares que acontece duas vezes entre Betty e Adam durante o teste de elenco de *Sylvia North Story*, sequência que já mencionamos; mas poderíamos sublinhar,

igualmente, o caso do rapaz que sonha com o “monstro” –¹⁸ que se vira duas vezes em direção ao caixa para confirmar a presença de seu amigo “analista” – ; do texto que Betty tem de interpretar para seu teste de elenco – que também ouvimos duas vezes, primeiro na cozinha do apartamento de Ruth, com Rita, e, finalmente, por ocasião da própria audição, na sala de Wally –; além do enigmático *cowboy*, que ameaça Keshner com uma nova aparição¹⁹ e que também surge duas vezes no sonho de Diane para despertá-la. É justamente a repetição de sua imagem intercalada à imagem do cadáver da moça que demarca a passagem de uma narrativa para a outra.

Dessa maneira, é como se um *trauma* viesse atingir a narrativa de *Mulholland Drive*, produzindo uma fratura entre os dois mundos que Lynch coloca em cena. Para McGowan, quando comparadas, parece evidente que a primeira parte do filme é mais verossímil que a segunda, uma vez que ela “sustenta as expectativas a propósito da realidade” (McGowan, 2007: 196), malgrado suas inúmeras elipses e seus pontos sem conexão. Mas esse falso senso de realidade seria, para o autor, resultado do contraste da primeira parte com a dimensão fantasmática reproduzida na segunda, que ao abandonar a estrutura mais ou menos linear em nome de uma montagem fragmentada, de diálogos desconexos preenchidos de longos silêncios e de um cenário depressivo, viria a reforçar essa suposta impressão, pois onde normalmente opor-se-iam o Real²⁰ e a fantasia, o filme entrelaça as duas categorias, trocando-lhes as respectivas aparências (McGowan, 2007: 196).

¹⁸ “(...) uma espécie de diabo carbonizado, protegido por detrás dos muros da realidade” (Tessé, 2010: 15).

¹⁹ “Você me verá uma vez mais se fizer a coisa certa; e me verá duas vezes mais se não fizer a coisa certa”, diz ele ao jovem diretor. Neste caso, a “coisa certa” é a escolha da atriz que protagonizará o filme de Keshner, conforme indicação de seus produtores executivos.

²⁰ O termo, aqui, nos remete à ideia de Real, tal qual propõe Lacan, conceito complexo, mas que serve para designar o irrepresentável, aquilo que não se consegue imaginar ou simbolizar; em última instância, a própria morte.

Considerações finais

Ao final desse exercício, notamos que, em *Mulholland Drive*, a *mise en abyme* opera tanto no registro do enunciado quanto da enunciação, o que torna bastante mais complicada a aplicação dos modelos apresentados por Limoges (2005), uma vez que a reprodução em abismo ultrapassa, aqui, o caráter meramente visual do filme. Seja de ordem simples, infinita ou aporética, a *mise en abyme* parece servir mais propriamente como uma *estratégia narrativa* para Lynch. Com efeito, ao duplicar a estrutura do filme, o cineasta já demonstra seu desejo em criar uma obra insólita, instável e ambivalente, condicionada pelo espelhamento que suas duas porções estabelecem entre si. Elas não são simples versões de uma mesma história, tampouco funcionam por inversão ou por simultaneidade, mas seu imbricamento é *visceral*. Se esse tipo de reflexividade é possível no filme, ela opera, como tentamos mostrar, por meio do mecanismo do *sonho*, que potencializa, em razão de sua estrutura sempre desdobrada (realidade/sonho, desejo/fantasia), a própria figura da *mise en abyme*.

Mulholland Drive trabalha a repetição, a multiplicação e a fragmentação dos elementos narrativos de maneira hiperbólica, utilizando-se da economia instável do sonho e transformando o próprio filme em uma espécie de produção onírica de sua protagonista. Como as “Teorias do Dispositivo”²¹ já defendiam, o dispositivo cinematográfico apoia-se sobre uma economia onírica, sendo, em razão disso, frequentemente comparado ou associado ao trabalho do sonho. Mas, se a situação do espectador de cinema é próxima àquela do sonhador – na escuridão, contemplando um tanto passivamente o espetáculo (o sonho), e projetando, sobre as imagens projetadas, seus próprios desejos, medos e fantasias – *Mulholland Drive*, está longe de ser um filme apaziguador: ele lança

²¹ Sobre as teorias do dispositivo, sugerimos a leitura do último capítulo do livro *O discurso cinematográfico*, de Ismail Xavier, intitulado, justamente, “As aventuras do dispositivo (1978-2004)”.

o espectador em um universo duplicado e o convoca a encontrar respostas para os enigmas que se desdobram e se multiplicam diante de seus olhos.

Nosso percurso nos permitiu perceber que o processo diegético no filme de Lynch opera tal como o trabalho do sonho (por deslocamentos e condensações), ainda que o aspecto mais realista da narrativa venha alimentar o desejo de encontrarmos algum tipo de lógica fundamental para o que vemos projetado. A exemplo de sua caótica abertura, que desafia o olhar em meio a tantas camadas justapostas de sentidos; entre os corpos sem sombra e as sombras sem corpos que dançam sem parar, o espectador é provocado, ao passo que o filme progride, a coletar as repetições visuais (e sonoras) de elementos, personagens e episódios, a fim de rearranjá-los em uma estrutura (mental) mais ou menos coesa, evitando, com isso, o colapso total da narrativa.

Como afirma Marie-José Mondzain (2011: 174), David Lynch toca de forma exemplar a dimensão espetacular do cinema, utilizando-a como um artifício a fim de preservar (e também de denunciar, acrescentaríamos) seu poder sobre a miséria do espectador. Nesse sentido, *Mulholland Drive* talvez seja mesmo um filme sobre as aparências. Seus reflexos incidem sobre a narrativa, embaralhando os limites entre a vida e a morte, o sonho e a realidade, o desejo e a fantasia; sua complexidade reside, fundamentalmente, na impossibilidade de identificarmos para essas categorias uma efetiva separação. A ambivalência reina, pois, soberana, tal qual a mulher impassível, do alto do camarote, que decreta, ao final do filme: “Silêncio”.

Bibliografia

Baqué, Zachary (2005). *De la ville-décor à la ville-personnage. La représentation de Los Angeles dans deux films de David Lynch : Lost Highway et Mulholland Drive*. Université de Toulouse – Le Mirail, 2005. Disponível em :

http://oic.uqam.ca/sites/oic.uqam.ca/files/oic1/CF-14-9-Baque-De_la_ville-decor.pdf.

(Acesso: 04 de dezembro de 2016)

- Bal, Mieke (1978). "Mise en abyme et Iconicité". *Littérature*. V.29, n.29, Paris : Larousse, p. 116-128.
- Chapple, Lynda (2011). "In Threads and Tratters: Costume, Identification and Female Subjectivity in Mulholland Dr". *Cultural Studies Review*. V.17, n.1, p. 320-328. Disponível em: <http://epress.lib.uts.edu.au/journals/index.php/csrf/article/view/1730/2151>. (Acesso em 02 de janeiro de 2017).
- Cook, Robert (2011). "Hollywood Narrative and the Play of Fantasy: David Lynch's Mulholland Drive". *Quarterly Review of Film and Video*. V.28, n.5, Routledge, p. 369-381.
- Chion, Michel (1997). *David Lynch*. Collection "Auteurs". Paris: Cahiers du Cinéma.
- Dallenbach, Lucien (1997). "Mise en Abyme" (verbete). *Dictionnaire des genres et de notions littéraires*. Encyclopédie Universalis et Albin Michel, p. 11.
- Dottorini, Danielle (2004). *David Lynch: Il cinema del Sentire*. Genova: Le Mani.
- Gerstenkorn, Jacques (1987). "À travers le miroir (notes introductives). Vertigo n. 1, *Le cinéma au miroir*. Paris : Éditions Ligne.
- Giannopoulou, Zina (2013). *Mulholland Drive*. Nova York : Routledge.
- Limoges, Jean-Marc (2005). *Mise en abyme et réflexivité dans le cinéma contemporain : pour une distinction de terme trop souvent confondus*. Université du Laval. Disponível em : <http://french.chass.utoronto.ca/SESDEF/miroir/limoges.pdf>. (Acesso: 05 de dezembro de 2016).
- Metz, Christian (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksieck.
- Mondzain, Marie-José (2011). *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*. Paris : Bayard.
- Morel, Geneviève (2003). "This is the girl: Notes sur *Mulholland Drive* de David Lynch". *Savoirs et Cliniques*. V. 1, n. 2, Paris: ERES.
- Mcgowan, Todd (2007). *The impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press.
- Xavier, Ismail (2008). *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.

* Henrique Codato possui graduação em Comunicação Social pela Universidade Estadual de Londrina (UEL, 2001); mestrado em Comunicação pela Universidade de Brasília (UnB, 2004), e em Literatura Comparada pela Universidade de Genebra (Unige - Suíça, 2007); doutorado em Comunicação Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 2013). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento no Instituto de Comunicação e Artes (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC) acerca da fragmentação da narrativa no cinema contemporâneo. Tem como principais áreas de interesse a Comunicação e as Artes, com ênfase em Estudos de Cinema/Filme, Semiótica, Psicanálise e Estética da Comunicação.
E-mail: picega@hotmail.com