

**Ana Paula Machado Barroso**

**Transfigurações da cidade no cinema**  
***Mulholland Drive*: o espaço como registo**  
**referencial de sonhos, de memórias e de**  
**fantasmas**



**Orientadora Professora Doutora Maria do Céu Marques**

**Mestrado em Estudos Americanos**

**UNIVERSIDADE ABERTA**

**Lisboa**

**2007**

## Resumo

Este trabalho pretende explorar as significações dos diferentes espaços do filme *Mulholland Drive*, de David Lynch, partindo do espaço físico da cidade de Los Angeles, como espaço aglutinador de factos e de ficções, onde Hollywood assume um papel fulcral. As representações da cidade ao longo da história do cinema, desde os primeiros *actuality films*, passando por todo o ciclo de filmes categorizados como *film noir*, até ao nosso filme, têm ditado e desenvolvido novas abordagens e perspectivas sobre a forma como o sujeito se tem relacionado com os espaços da cidade (tanto através da experiência real, como da experiência fílmica) e com o próprio cinema, enquanto arte que inscreve e problematiza espaços que não estão circunscritos ao nosso quotidiano e à nossa realidade imediata, mas antes, são impregnados de outros sentidos, nem sempre compreensíveis ou fáceis de descrever, mas que têm a magia e a consistência necessárias para se fazerem valer por si mesmos, mesmo quando podem sugerir uma tentativa de mimese da realidade.

Cumprido mais de um século de cinema e, numa época, cada vez mais dominada pelas imagens, impunha-se um filme que questiona e esbate as fronteiras entre o especular e o real, entre a ficção e a realidade, centrando-se numa dialéctica construtiva e criativa dos diferentes espaços do filme. Dos espaços exteriores, de aventura e de perdição, aos espaços interiores seguros e de refúgio, nada é aquilo que parece ser e, facilmente, identidade e memória se fragmentam na tentativa de recompor e consubstanciar, não só os espaços que vivemos no quotidiano, mas também aqueles que enquadram os nossos sonhos, desejos e fantasmas. Espaços paralelos, fantásticos e subconscientes desenvolvem-se a partir do corpo (humano e da cidade) para *no* e *depois* do filme o espectador re-encontrar o(s) seu(s) espaço(s) como ser humano no mundo e na arte.

**Palavras-chave:** espaço; cidade; corpo; sonho; identidade; memória; cinema; realidade; ilusão.

## Abstract

This dissertation aims to explore the different meanings of the different spaces within the film *Mulholland Drive*, by David Lynch. The starting point is the physical space of the city of Los Angeles as the merging space of both facts and fiction, where Hollywood plays the main role. The representations of the city through the history of cinema, since the first *actuality films* – not forgetting the films belonging to the *film noir* period – till our film, have been shaping and evolving in new perspectives and approaches on the way the subject relates himself to the urban spaces (either by his own personal and real experience, or through films) and to the cinema itself. The cinema is a means of art that inscribes and questions spaces which are not limited to the reality of our ordinary life, but instead are carved with other meanings not always easy and simple to understand or to talk about. These spaces have a special magic and they are consistent enough to be valuable on their own, even if it seems they want to imitate reality.

A century has gone by since the beginning of cinema and today, a time more and more controlled by all kind of images, it is important to watch and discuss a film which frames and intends to dissolve the boundaries between what's real and specular, illusion and reality, focusing on the constructive and creative dialectics of the different spaces within the film. From the exterior spaces (of adventure or perdition), to the interior spaces (of safety and refuge), there is an insistence that nothing is ever the way it seems causing a break in identity and memory, a process always necessary not only to restore the spaces which are part of our daily life but also the ones which frame our dreams, wishes and ghosts. Parallel, fantastic and subconscious spaces evolve from the physical body (being the city or the human body) so that *within* and *after* the film the spectator can find his own space (of reality or creativity) as a human being.

**Key-words:** space; city; body; reality; illusion; cinema; identity; dream; memory.

## Résumé

Le but de ce travail est d'exploiter les significations des différentes espaces du film *Mulholland Drive*, de David Lynch, en partant de l'espace physique de la ville de Los Angeles, en tant qu'espace qui agglutine des faits et des fictions où Hollywood a un rôle primordial. Les représentations de la ville le long de l'histoire du cinéma, dès les premiers *actuality films* en passant par tout le cycle de films classés par catégories comme *film noir*, jusqu'à notre film, ont dicté et développé de nouveaux abordages et perspectives sur la forme comme le sujet envisage sa relation par rapport aux espaces de la ville (soit à travers l'expérience réelle soit l'expérience des films) et avec le cinéma soi-même, comme un art qui inscrit et rend des espaces problématiques qui n'appartiennent pas à notre quotidien et à notre réalité tout à fait immédiate, mais qui, avant tout, sont pleins d'autres sens qui ne sont pas toujours compréhensifs ou faciles à décrire, mais qui possèdent la magie et la consistance nécessaires, de telle manière qu'ils n'ont besoin de rien, même quand ils peuvent suggérer un essai de mimesis de la réalité. Plus d'un siècle de cinéma s'est déjà passé. Dans une époque, de plus en plus dominée par les images, c'était important qu'un film qui questionne et annule les frontières entre l'acte de spéculer et le réel, entre la fiction et la réalité qui se centre dans une dialectique constructive et créative des différentes espaces du film. En partant des espaces extérieurs, d'aventure et de perte jusqu'aux espaces intérieurs en sûreté et en refuge, rien n'est ce qu'il paraît et, facilement, l'identité et la mémoire se coupent quand elles essaient de recomposer et de consolider, ne pas seulement les espaces qu'on vit tous les jours, mais aussi tous ceux qui font partie de nos rêves, nos désirs et nos fantômes. Des espaces parallèles, fantastiques et subconscients se développent à partir du corps (humain et aussi de la ville) pendant le déroulement et après le film le spectateur trouve de nouveau son/ses espace(s) tel qu'un être humain dans le monde et en art.

**Les mots-clés** : espace; ville; corps; rêve; identité; mémoire; cinéma; réalité; illusion.

## Agradecimentos

Gostaria de dedicar este trabalho aos meus pais, que sempre me encorajaram a aprender e a estudar, demonstrando o seu apoio constante.

Agradeço ainda ao Rui, pelo carinho e compreensão manifestados durante o processo de realização deste trabalho e pelo apoio a nível gráfico e informático. Agradeço ainda à Inês e à Joana pelas correcções e sugestões propostas, sempre disponíveis quando foi necessário.

Um especial agradecimento à minha orientadora, a Doutora Maria do Céu Marques, pelo seu espírito crítico e pelas sugestões de organização e redacção deste trabalho.

## ÍNDICE

Introdução	2
Capítulo I – Representações do espaço: o sujeito, a cidade e o cinema	9
1.1. O espaço da cidade: experiência e representação	10
1.2. O espaço: identidade e memória	24
1.3. A evocação da cidade: história e cinema	30
1.4. As origens de Hollywood: espaço(s) de história(s) e de sonho(s)	37
1.5. <i>Sunset Boulevard</i> : a ilusão do cinema	56
Capítulo II - O dia e a noite na cidade: espaço(s) de sedução, mistério e perigo	63
2.1. O <i>film noir</i> : contexto(s) e influência(s)	64
2.2. O <i>film noir</i> : gênero, movimento ou ciclo?	77
2.2.1. <i>Mulholland Drive</i> : um filme neo-noir?	85
2.2.2. Lynch: um realizador <i>autor</i>	102
2.3. A problemática da identidade	104
2.4. Lynch e Chandler: referências intertextuais	108
Capítulo III – A estrada, o lar, o corpo e a mente: espaços (des)contínuos e dialéticos (intimidade (s) <i>versus</i> exposição pública)	114
3.1. Dos espaços exteriores da cidade aos espaços interiores das habitações	115
3.2. Espaços sonoros: o som, o silêncio e a música como expansões significativas	123
3.3. O rosto e o corpo: espaços de questionação do <i>Eu</i>	131
3.4. A estrada como metáfora do cinema	138
3.5. Simbologia(s) da estrada no universo fílmico de Lynch: desvio, perdição e reencontro	142
3.6. Os Símbolos em <i>Mulholland Drive</i>	154
Conclusão	167
Bibliografia	172
Anexos	190

## Introdução

A escolha do objecto deste trabalho foi determinada, primeiro que tudo, por uma paixão pessoal. O cinema tem assumido um papel fundamental na nossa vida, desde tenra idade. Dos clássicos do cinema de Hollywood que podíamos ver no programa televisivo “Cineclube” da RTP 2, ao cinema europeu das novas vagas das décadas de 1950 e de 1960 a que era possível assistir nos Cineclubes das cidades de província, não esquecendo o cinema independente que invadia os ciclos de cinema organizados por grupos de alunos cinéfilos universitários, as experiências cinematográficas foram muitas e intensas. Gerador de desejos e prazeres, o cinema contribuiu também e, de forma decisiva, para gerar conhecimento. De uma primeira afeição desenvolveu-se uma outra visão do mundo, de nós próprios e da vida. Como refere Lynch, uma cena de um determinado filme pode ser “bigger than life” e investe numa nova relação do *Eu* com o cinema e com o mundo.

Sendo o nosso tempo, a época das imagens por excelência, o cinema tem um estatuto estético e afectivo imparável, levando o espectador a encarar as imagens em movimento como uma experiência vivencial capaz de lhe proporcionar um novo perceber e um novo sentir.

Consideramos David Lynch um dos realizadores contemporâneos que melhor consegue abanar e afectar a nossa condição humana, reconstituindo a nossa posição perante o cinema e a vida. Das primeiras obras mais radicais e experimentais até *Mulholland Drive*<sup>1</sup>, Lynch conseguiu estabelecer-se como realizador singular e prolixo, sendo capaz de desenvolver e partilhar um nível de comunicação mais profundo, além do domínio verbal e figurativo das imagens, conseguindo penetrar sempre no domínio do indizível ou daquilo que não se pode ou consegue explicar. Tendo Lynch assumido o cinema como uma arte de

---

<sup>1</sup> Nos Estados Unidos da América, o último filme de Lynch, *Inland Empire*, já está em exibição em algumas salas de cinema.

sensações e de emoções, por oposição a uma arte intelectualizada e racionalizável, impõe-se uma aproximação e uma abordagem que se pretendem, acima de tudo, uma reflexão, um questionamento, um desenvolvimento de ideias, em vez de se querer concluir verdadeiramente ou fechar uma determinada visão de um filme, de uma obra ou, em sentido mais lato, do mundo. Esta atitude coloca, portanto, problemas de decifração do imaginário do realizador e um nível de adentramento individual por parte do espectador, impossível ou difícil de partilhar com os outros. Em contrapartida, a obra fílmica torna-se uma obra partilhável que implica um processo criativo de ambas as partes.

Um filme, ao contrário de uma ciência exacta, constitui-se sempre como algo de impreciso, de flutuante, mas que permite uma interacção com a nossa cultura passada e presente, capaz de reter, mas também de produzir outras (alternativas) perspectivas. Seguimos, por isso, o conselho de De Baecque e Frémaux, quando propõem:

The world of the film is not closed. It welcomes, it aspires to, alterity. Often the film is nothing more than an impure mediation, the necessary element, bubbling with culture, which leads from one source to another. This dialogue is important, because this is how the materiality of this history takes shape, which we could call the dense or compacted source. (De Baecque e Frémaux 1995: 136)

O nosso objecto de estudo é o filme *Mulholland Drive*, que consideramos uma das obras mais completas e complexas de Lynch: na sua relação com toda a obra anterior do realizador e com o cinema em geral, não ignorando outras artes, como a pintura, a literatura e a fotografia. Trata-se, pois, de uma obra contemporânea que incorpora influências de outras artes, mas, principalmente, condensa a importância que o cinema assume no imaginário colectivo, enquanto indústria que movimenta e cristaliza os sonhos de milhões de pessoas em todo o mundo, denunciando a sua capacidade fabuladora extraordinária mas que, também

por essa razão, se assume como um paradoxo, pois, como argumenta Elaesser, o papel fundamental do cinema assenta na sua capacidade de conseguir dar “substance to all kinds of other possible universes and alternative histories which human beings have imagined and tried to make real.” (Elaesser 1998: 50) Filme sobre a ilusão das imagens, prefigura-se como um tratado ficcional do próprio acto criativo cinematográfico.

Da pesquisa realizada sobre a bibliografia existente, constatámos não haver ainda nenhum trabalho de dissertação sobre este filme publicado em Portugal, o que vem salientar e justificar a realização do nosso trabalho. Focalizando o nosso estudo na problemática dos mais variados espaços explorados no filme, centrámo-nos na análise das suas diversas representações. Espaços e lugares exteriores da cidade, sedutores e perigosos; espaços do corpo humano, concentracionário, mas também de fragmentação da identidade; espaços interiores e familiares dilacerados por outros, estranhos e desconfortáveis; espaços de projecção e de ilusão, mas capazes de materializar memórias, fantasmas e desejos; espaços de desvio e de perdição a desencadear outros espaços psíquicos, mentais e emocionais. Dos espaços visíveis aos espaços escondidos, mentais, subconscientes e paralelos aos espaços de silêncio, ruído e música. Todos se relacionam numa dialéctica complexa e interessante.

Num jogo constante entre o *Eu* e o *Outro*, este não se esgota no questionamento do corpo e da identidade, mas também e, sobretudo, a nível do tratamento do espaço. Num processo de contiguidade, ou se quisermos, de fusão alquímica, espaço e identidade (ou a sua negação) são indissociáveis ao longo de todo o filme.

Reconhecido pela crítica internacional como um dos grandes filmes de Lynch e um dos melhores de 2001, consideramos que, apesar de volvidos seis anos, este trabalho se reveste de actualidade e importância para a nossa literatura cinematográfica e, principalmente, no escopo dos estudos americanos. Lynch é um cineasta que se preocupa e explora as profundezas sociais e psíquicas da

sociedade e espaço americanos e *Mulholland Drive*, como o título indica, centra-se nessa temática.

Ao longo da elaboração deste trabalho, deparámo-nos com vários problemas, quer a nível de bibliografia, quer a nível da estruturação do trabalho. Apesar da literatura disponível na Internet (artigos e entrevistas) e de uma razoável literatura publicada sobre Lynch, não existe praticamente nada produzido e publicado em Portugal. Foi necessário recorrer à importação de algumas obras e à consulta de outras em bibliotecas nos estados Unidos e em Inglaterra. Das várias obras a que recorreremos, citámos com muita frequência a obra de Rodley, por ser uma longa e intensiva entrevista a Lynch, material autêntico (porque é apresentado na primeira pessoa) que confirma e sustenta muitas das nossas impressões e propostas de análise. Para além disso, das várias obras consultadas, poucas se focalizam de forma mais profunda em *Mulholland Drive*.

Sentimos, por vezes, dificuldade em expor as nossas ideias de forma concisa e clara, talvez pelo carácter da própria obra, deliberadamente onírico. Como teremos oportunidade de constatar, o filme conduz-nos a uma simbolização, mas dificulta-nos a sua decifração de forma lógica e sequencial. Se a lógica do filme tem algo a ver com a lógica do sonho, então todo o seu visionamento e compreensão passam pelo funcionamento do inconsciente, não se servindo de um sistema linguístico verbal, mas de um sistema baseado em sons e imagens. Como transmitir e ordenar de forma verbal e coerente um aparente razoado que, na boa verdade, remete para mundos escondidos e paralelos?

O primeiro problema prendeu-se, desde logo, com o enredo do filme. Questionámo-nos sobre a pertinência de fazer uma sinopse, mas entendemos que, devido à estrutura narrativa complexa, repleta de pormenores e enredos paralelos que não fazem sentido numa lógica de linearidade e de probabilidade inerentes à sequencialidade existente na nossa realidade quotidiana, seria irrelevante. Depois de equacionar várias hipóteses, optámos por adoptar uma estrutura não sequencial no nosso trabalho, não insistindo em deslindar um fio interpretativo espartilhado pelas regras da lógica mais básica. Preferimos adoptar uma estrutura exploratória

de sentidos, reflexo desse mundo imaginário e onírico. O filme nunca consegue traçar uma linha definida entre a alucinação e a realidade, pelo contrário, essa linha surge sempre desfocada e descontínua. Neste sentido, pode parecer que estamos a dar mais importância aos aspectos técnicos do filme, em detrimento do argumento. Mas não é isso que se pretende. Pretendemos sim, demonstrar que, como espectadores atentos, seres pensantes e não passivos, temos a necessidade imperiosa de reflectir e de usar a nossa imaginação e capacidade intuitiva para, em última instância, sentir as imagens e os sons que são projectados no ecrã, numa atitude semelhante à do próprio Lynch: uma experiência de paixão sinestésica, pessoal e completa.

As palavras “Mulholland Drive” e a imagem nocturna da placa identificativa, iluminada pelos faróis constituem a própria ideia geradora do filme, como Lynch conta a Rodley:

It was just those words “Mulholland Drive”. When you say some words, some pictures form, and in this case what formed was what you see at the beginning of the film – a sign at night, headlights on the sign and a trip up a road. This makes me dream, and these images are like magnets and they pull other ideas to them. (Rodley 2005: 279)

O tema e o processo de criação convergem, pois ambos resultam de ideias soltas e fragmentadas que vão surgindo, como que por magia, sem se saber muito bem, depois de iniciado, qual vai ser o resultado final. Existe sempre um mistério subjacente, uma surpresa emergente, algo que pode surgir de forma inesperada, porque entramos no território surpreendente da criação artística.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> “( ... ) you’re just in that world yourself. You’re just going. There is no movie yet. Until the process completes itself, you’re just going to carry on. Somewhere along the way, when it looks like it’s taking some sort of shape, the rest of the ideas all gather round to see if they can fit into that shape. Maybe you’ll find out that that thing isn’t going to work, so you save it in a box later.” (Rodley: 271)

O mesmo acontece com a estrada real de Mulholland Drive, tantas vezes descrita por Lynch como uma estrada misteriosa e propícia a que aconteçam muitos imprevistos, onde a segurança pode, em segundos, dar lugar ao estranho e ao perigo. No filme, a estrada assume uma economia simbólica na narrativa do filme: tanto para o realizador, como para o espectador<sup>3</sup>: “A road, I’ve been thinking, is a moving forward into the unknown, and that’s compelling to me. That’s also what films are – the lights go down, the curtain opens and away we go, but we don’t know where we’re going.” (Rodley 2004: 269)

Iniciámos o nosso trabalho com uma abordagem teórica sobre a relação entre o espectador, a cidade e o cinema e as suas interrelações desde os primórdios do cinema, por considerarmos essencial fazer um enquadramento histórico pois, no filme, as referências ao passado da cidade de Los Angeles e a sua representação no cinema de Hollywood são constantes e constituem uma pedra basilar na construção e no desenvolvimento das personagens e dos múltiplos enredos. Há todo um mundo referencial que importa (re)conhecer. Sendo o espaço um dos conceitos operatórios que sustenta este trabalho, foi também nossa preocupação apresentar diferentes conceitos de diferentes autores, mas que se revestem de grande importância para a linha orientadora desta dissertação. Ainda no primeiro capítulo, considerámos importante debruçar-nos, com algum pormenor, sobre o filme *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, por serem explícitas as referências a este filme, também ele sobre a temática da influência do cinema e da indústria de Hollywood na cultura e mentalidade americanas, sem se coíbir em mostrar o seu lado mais irónico e perverso.

No segundo capítulo, pretendemos fazer uma pequena resenha do *film noir* americano e apontar a sua importância na consolidação do filme de *autor*, conceitos intrínsecos à obra de Lynch e, claro, em *Mulholland Drive*. Urgia, pois, discernir e discutir conceitos relacionados com o *film noir*, por tratar-se de uma

---

<sup>3</sup> A importância do espectador no processo criativo de um filme é constantemente lembrado por Lynch: “You’ve got to be the audience for most of this trip. You can’t second-guess them. If you did, you’d be removing yourself from yourself.” (Rodley: 271)

influência decisiva na estrutura do argumento do filme. Sendo um filme repleto de referências cinematográficas, impunha-se também problematizar a questão sobre a categorização do filme, apesar da indiferença de Lynch sobre este assunto.

No terceiro capítulo, interessa-nos evidenciar as múltiplas formas fílmicas dos lugares Lynchianos, isolando dois espaços estéticos: a estrada e o quarto; o interno e o externo; a imobilidade e o dinamismo. Esta exploração dialéctica reveste-se de toda a importância, porque vai muito além do âmbito dos estudos fílmicos: faz parte da história das ideias de todo o século XX pois, desta oposição, emerge uma tensão constante e criativa, geradora de novos dispositivos artísticos. Não é de somenos importância lembrar como a própria cidade de Los Angeles é o espaço aglutinador desta dialéctica e que, por essa razão, metaforiza o próprio processo criativo<sup>4</sup>. Ainda neste capítulo, considerámos necessário explorar a importância do corpo humano no filme como algo que está para além da sua corporalidade física. Em Lynch, o corpo é também um espaço de variadas e múltiplas velocidades e intensidades, definindo-se e delimitando-se na sua relação com outros corpos, partículas e entidades. Lynch explora e introduz esta ideia nos enredos dos seus filmes, donde resultam determinadas cenas que transmitem uma “intensidade inexplicável”, como aponta Kennedy. (Kennedy 2004: 98)

De referir ainda que, por questões de clarificação e de organização de ideias, dividimos o filme em duas partes. A primeira parte do filme vai desde o seu início até à cena em que a personagem do cowboy bate à porta do quarto de Diane e diz “Wake up, pretty, girl!”; a segunda parte constitui todo o filme restante, incluindo a cena em que os rostos de Betty e Rita surgem iluminados por uma luz branca intensa, suspensos sobre a cidade de Los Angeles e que constituem o verdadeiro epílogo do filme.

---

<sup>4</sup> Em 2000, a empresa francesa JC Decaux, responsável pela criação de mobiliário urbano, pediu a vários cineastas para realizarem pequenos filmes, em diferentes cidades do mundo (que considerassem interessantes e criativas). David Lynch escolheu a cidade de Los Angeles. Consultar o documento 1 em anexo (página I).

## Capítulo I – Representações do espaço: o sujeito, a cidade e o cinema.

Space, then, has a history... it is a product of representations.

V. Burgin (1990: 108)

The past is never dead. It's not even past.

William Faulkner (1981: 93)

## 1.1. O espaço da cidade: experiência e representação

No cinema existe uma dimensão espacial, em função da qual o filme se organiza. Num filme, organizam-se temporalmente os diversos espaços no interior dos quais e entre os quais o movimento ocorre (Ferreira 2004: 191). Sabendo de antemão que a realidade do cinema não é fisicamente real, a espacialidade fílmica pode dar a impressão de realidade, mas sem ter uma conexão directa com a espacialidade física. Mas, não por acaso, a maioria dos filmes tem evidentes referenciais no espaço real e, podemos, de facto, encontrar semelhanças entre ambos na forma como os experienciamos.

O espaço real, tal como o cinema, desenvolve-se numa experiência que implica sensações e movimento. As sensações permitem transformar um espaço inerte e vazio em algo afectivo e com sentido; o movimento permite-nos perceber o espaço como tridimensional. Projectado no ecrã, o espaço tridimensional “may affect the eye of an observer in the same way as the natural objects themselves” (Heath 1993: 69).

O teórico Christian Metz reclama que a diferença entre o cinema e as outras artes incide na questão de o cinema ser um significante, cuja presença é ausência, ou seja, o acto de percepção acontece em tempo real, mas o espectador está a visionar um objecto que já foi gravado antes, logo, está ausente: “The cinema involves us in the imaginary: it drums up all the perception, but to switch it immediatly over into its own absence, which is none the less the only signifier present.” (Metz 2000: 410). De facto, a única realidade física do cinema é a tela em branco onde a imagem é projectada, a partir da luz e da película impressa. Estes dispositivos mecânicos são os objectos físicos reais, que não têm nada a ver com a realidade espacial do filme.

Importa, no entanto, referir que não concordamos totalmente com esta opinião de Metz, que consideramos pouco rigorosa e incompleta, pois todas as outras artes e não só o cinema, envolvem um processo semelhante de percepção:

ler um livro, por exemplo, é uma actividade onde a acção que estamos a apreender não está a decorrer no exacto momento em que estamos a fazê-lo.

Existem, no entanto, diferenças em termos de organização e relação espacial entre o cinema e as outras artes. As imagens em movimento implicam necessariamente um processamento de informação visual e cognitiva diferente de outras manifestações artísticas, sendo que, de acordo com o estudioso de cinema James Monaco, o cinema oferece potencialidades muito melhores e mais eficazes, no que diz respeito à exploração do espaço. No cinema, o espaço assume-se como o elemento preponderante, quer em termos da construção diegética, quer em termos de relação entre o espectador e as imagens projectadas no ecrã. O espaço surge como o único elemento real, por oposição à ilusão de identificação entre o espectador e as imagens apresentadas:

There is only one reality that cannot be denied in cinema – the reality of space. Contrariwise, on the stage space can easily be illusory; the one reality that cannot be denied there is the presence of the actor and the spectator. These two reductions are the foundations of their respective arts. The implications for cinema are that, since there is no irreducible reality of presence, ‘there is nothing to prevent us from identifying ourselves in imagination with the moving world before us, which becomes *the* world’. Identification then becomes the key word in the vocabulary of cinematic esthetics. Moreover, the one irreducible reality is that of space. Therefore, film form is intimately involved with special relationships. (Monaco 2000: 408).

Monaco refere-se concretamente a André Bazin e à sua teoria, a propósito da diferença essencial entre o teatro e o cinema. Não há, de facto, confusão possível entre o cinema e o teatro, pois este implica sempre a presença física dos actores e dos cenários. Apesar de longa, esta citação reveste-se de interesse para o nosso trabalho, na medida em que reflecte sobre a questão amplamente discutida na teoria do cinema se os filmes devem, ou não, seguir a realidade física, de forma

a que o espectador consiga criar laços de identificação com as imagens projectadas no ecrã.

A necessidade de distinguir entre espaço narrativo, espaço da *mise-en-scène* e o espaço de enquadramento revela-se importante, porque estes são o resultado de espaços de representação associados a determinado género<sup>5</sup> e estética cinematográficos. A maneira como estes diferentes espaços são trabalhados em termos formais e ideológicos implica uma abordagem diferente da parte do realizador que, de acordo com o género em que o seu filme se insere, trabalha os diferentes espaços (físico, social ou psíquico), como esferas potenciais de tensão, desejo e ansiedade de duas formas possíveis. Uma é seguir uma tendência já explorada antes (e, portanto, de fácil reconhecimento para o espectador); outra, como Lynch, é desconstruir esses mecanismos, revelando uma inquietude e uma estranheza<sup>6</sup> que determinam uma estrutura narrativa e uma organização espaciais que vão além do ecrã onde se projecta o filme: redefine e confronta o espectador na sua relação com o cinema e com a realidade. As múltiplas formas de configuração do espaço no cinema evidenciam diferença e possibilidade, limite e expansão entre as personagens e o espaço que habitam (que nunca é simples). O carácter especular e imaterial do cinema adensa-se para se questionar o carácter material deste e, ao mesmo tempo, a relação que o espectador estabelece com os espaços de ilusão e os espaços de realidade. É o que acontece em *Mulholland Drive*:

*Mulholland Drive* anuncia-se, portanto, como um filme de múltiplas dimensões, que coloca em jogo os elementos constituintes do cinema: a materialidade, a imaterialidade e a narração ( ... ) É, de facto, um filme sobre o cinema, que indaga o próprio cinema e as suas várias direcções: a imagem-movimento como capacidade de constituir (contemporaneamente) múltiplos

---

<sup>5</sup> A questão do *género* será discutida no próximo capítulo.

<sup>6</sup> Aquilo que Rodley definiu como “the uncanny” (Rodley 2005: ix), expressão difícil de traduzir e que implica dificuldade em explicar o que acontece no filme. (aquilo que Freud definiu como “unheimlich”). Voltaremos a debruçar-nos sobre esta questão, mais à frente neste capítulo.

mundos que evocam ao mesmo tempo o material e o imaterial ( ... ) [tradução nossa] (Dottorini 2004: 73)

Quer isto dizer que o filme de Lynch questiona as propriedades normalmente associadas ao “Cinema de Acção”, que Deleuze caracterizou como “Imagem-movimento”<sup>7</sup> para investir num cinema de ambiguidade narrativa e desenvolver um filme que é um meta-filme. Desde logo, diferentes espaços como a paisagem, a cidade, a estrada, os interiores, não retratam uma imagem da realidade, nem são simples contentores de objectos e corpos. Apresentam-se, antes, como estruturas dinâmicas que estão em constante mudança e que têm a capacidade de modificar as personagens e as suas relações com os espaços que habitam e percorrem, bem como a de questionar o relacionamento entre tempo, espaço e percepção, potenciando ao espectador uma experiência complexa e criativa sobre a essência do ser e a indagação do real.

A interrogação Lynchiana sobre os limites do real, abarca a sua relação ambígua com o espaço rural americano<sup>8</sup> e com o espaço urbano da cidade, que contaminou a sua criatividade artística. *Mulholland Drive*, cuja acção decorre na cidade de Los Angeles, assume-se como o pretexto necessário para incorreremos um pouco sobre a problemática da representação do espaço urbano, enquanto espaço ambivalente de medos e de sonhos, *no* cinema e *sobre* o cinema.

Indagar sobre as representações da cidade implica ter em consideração, não apenas os aspectos físico-geográficos (a paisagem urbana), os dados culturais mais específicos, os costumes, os tipos humanos, mas também a cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a memória da cidade e a cidade da memória (Gomes 1997: 1).<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Cf. Deleuze, Gilles. *A Imagem-Movimento. Cinema I*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

<sup>8</sup> Lynch nasceu e cresceu em Missoula, uma pequena localidade no estado de Montana.

<sup>9</sup> Gomes, Renato Cordeiro. “Cartografias Urbanas: Representações da Cidade na Literatura”. *Revista Semear I*. Rio de Janeiro: 1997.

<[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html)> 17/05/2005

A cidade é mais do que um conjunto de bens, serviços, pessoas anónimas e construções urbanas e arquitectónicas despojadas de sentido. A cidade constitui-se como um processo dinâmico, envolvendo espaços e pessoas, em que ambos se relacionam e influenciam mutuamente: “Mind takes form in the city; and in turn, urban forms condition the mind.” (Mumford 1938: 5)

Desde os finais do século XIX, o cinema tem manifestado um fascínio pela representação de espaços distintos, estilos de vida e comportamentos humanos na cidade. Desde os irmãos Lumière, que o cinema conseguiu, em termos formais, captar e expressar a complexidade e a diversidade social e espacial da cidade, estabelecendo-se, nas palavras de Mark Shiel, “a correlation between the mobility and visual and aural sensations of the city and the mobility and visual and aural sensations of the cinema.” (Shiel 2001:1). Hollywood e Los Angeles surgem historicamente como espaços com ligações intrínsecas ao cinema, quer como locais onde se estabeleceu a indústria, quer como tema<sup>10</sup> de inúmeros filmes.

A par da cidade geográfica, real, fácil de localizar no mapa, constituída por um aglomerado de milhões de cidadãos, multicultural, centro financeiro e industrial (onde as indústrias do petróleo e do cinema são as mais importantes), encontramos também a cidade capaz de engendrar uma torrente de imagens e histórias ficcionais, de se recriar como a cidade dos sonhos:

Considerando que a cidade é o lugar o fato e a imaginação teriam de se fundir, aceitando, por outro lado, o fragmentário, o descontínuo, e contemplando as diferenças, os discursos contemporâneos cenarizam e grafam a cidade, com sua polifonia, sua mistura de estilos, sua multiplicidade de signos, na busca de decifrar o urbano que se situa no limite extremo e poroso entre realidade e ficção. (Gomes 1997: 4).

---

<sup>10</sup> Os exemplos são muitos, mas podemos apontar alguns: *L.A. Confidential* (1997), de Curtis Hanson; *Blade Runner* (1980); de Ridley Scott; *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder, *The Big Sleep* (1946) de Howard Hawks, *Kiss me Deadly* (1955), de Robert Aldrich.

Como é que as cidades são representadas em filme e de que forma estas representações fílmicas moldam e moldaram a nossa percepção da cidade? Como conseguimos distinguir os cenários construídos totalmente em estúdio dos espaços reais da cidade? Os pontos de contacto são imensos, desde a arquitectura das salas de cinema, os panoramas, os dioramas e outras técnicas visuais, conseguindo o cinema traçar subjectividades urbanas, ou dito de outra forma, captar a complexa relação do sujeito com o espaço urbano, seja ela de harmonia ou de conflito. E nessa relação complexa, não é de ignorar uma contaminação cinematográfica na percepção do espaço real da cidade e vice-versa, porque se o cinema conseguiu capturar os sentimentos humanos intrinsecamente ligados aos espaços urbanos, estes cresceram também com as influências estéticas ditadas por aquele. Los Angeles é uma cidade, cuja paisagem integrou uma série de edifícios cinemáticos:

Movie palaces like the 1927 Grauman's Chinese or the 1925-26 Romanesque/Moorish fantasy of the Tower Theater render the fantastic sets of D.W. Griffith's *Intolerance* (1916) as functional public buildings, as do whimsical structures like the Babylonian caprice of the 1929 Sampson Tire Works (today the Citadel outlet mall) or Monravia's exquisite 1925 Aztec Hotel. (Lerner 1998: 1)<sup>11</sup>

Desta constatação de Lerner, facilmente retiramos uma conclusão fundamental: deixa de ser importante discernir os espaços físicos reais dos cenários construídos que substituem a cidade real, a favor da desconstrução da oposição binária entre ficção e realidade. Este princípio implica que a cidade deve ser perspectivada cada vez mais em termos de lógica espacial e não temporal ou

---

<sup>11</sup>Lerner, Jesse. "The Cinematic City". *Findarticles*, 2004.  
<[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n5\\_v25/ai\\_29582799/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n5_v25/ai_29582799/print)> 04/05/2005

histórica.<sup>12</sup>.

A cidade imaginária<sup>13</sup>, (re)conhecida por um número cada vez maior de pessoas (graças ao processo de globalização), provoca, ao mesmo tempo, uma ruptura com a cidade real e assume uma importância fulcral na experiência que o sujeito tem *da e na* cidade, oscilando entre a identificação e a estranheza:

To the extent that the inhabitant of the (post)modern city is no longer a subject apart from his or her performances, the border between self and the city has become fluid...the city as experienced by a subject which is itself the product of urban experience, a decentred subject which can neither fully identify with nor dissociate from the signs which constitute the city. (Patton 1995: 117-8).

A cidade desdobra-se numa multiplicidade de espaços que se complementam, sobrepõem ou contradizem, quer sejam os espaços que pertencem à esfera do privado, quer à esfera do público. O espaço do domínio público e o do domínio privado interligam-se e influenciam-se mutuamente, levando o sujeito a movimentar-se entre dois mundos que coexistem na realidade, mas que são também a face visível de outros espaços escondidos e paralelos ao real. O mundo de superfície, visível e reconhecível assenta num mundo subterrâneo, estranho e assustador: “It is better to acknowledge that we live in incongruous spaces, populated by networks of relationships, where the most ordinary reality encounters the most surprising phantasmagoriae.” (Spiridon s/d: 3)<sup>14</sup> Temos, pois,

---

<sup>12</sup> Foucault especulou que a nossa era é, por essa razão, a era do espaço: “L’*époque* actuelle serait peut-être plutôt l’*époque* de l’espace. Nous sommes à l’*époque* du simultané, nous sommes à l’*époque* de la juxtaposition, à l’*époque* du proche e du lointain, du côté à côté, du dispersé” (Foucault, 1967: 1).

Foucault, Michel. “Des espaces autres” (conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mars, 1967) *Architecture, Mouvement, Continuité*. Nr. 5, Octobre: 1984, 46-49.  
<<http://www.foucault.info./documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>> 17/05/2005

<sup>13</sup> Morin comenta: “La transformación del espacio por el cine, como la del tiempo, desemboca en su límite en el universo mágico de las metamorfosis” (Morin, 2001: 63).

<sup>14</sup> Spiridon, Monica. “Spaces of Memory: The City-Text”. *Clouds Magazine*.

<[http://www.cloudsmagazine.com/16/Monica\\_Spiridon\\_The\\_City\\_Text.html](http://www.cloudsmagazine.com/16/Monica_Spiridon_The_City_Text.html)> 10/02/2006

que ter em mente sempre esta dualidade estrutural nos filmes de Lynch, embora, para já, nos interesse explorar essa dimensão visível da cidade.

Los Angeles insurge-se como o paradigma do espaço pós-moderno, que se ergue como uma geografia de relações e significados múltiplos que estão ligados mais por uma lógica espacial, do que temporal (Soja 1989: 1). Isto porque, a geografia horizontal da cidade, sempre em expansão, contribui para a anulação de um centro, mas favorece um crescimento que se desenvolve como um aglomerado de avenidas e subúrbios sem fim, onde o planeamento urbano está livre de constrangimentos arquitectónicos rígidos, onde não se consegue distinguir o natural do artificial, resultando numa síntese confusa, mas também criativa, de modelos diferentes e contraditórios. Talvez por isso, fascinante e sedutora, mas também enganadora, a cidade constroi-se sempre como um espaço poderoso de desejo. O filósofo Baudrillard não se coíbe de denunciar essa faceta da cidade, num tom irónico e até amargo:

Todos acabam por se voltar, na crise actual de valores, para a cultura que ousou, com um golpe de força teatral, materializá-los sem esperar, para aquela que, graças à ruptura geográfica e mental da emigração, pode pensar criar em todas as suas componentes um mundo ideal – não se deve negligenciar a consagração fantasmática de tudo isto através do cinema. Seja o que for que aconteça, e seja o que for que se pense da arrogância do dólar ou das multinacionais, é esta cultura que fascina à escala mundial exactamente os mesmos que têm de lhe sofrer as consequências, e isso através dessa convicção íntima e delirante de lhes ter materializado todos os sonhos. (Baudrillard 1989: 85).

A par desta visão negativa e pouco poética, importa retermos que a cidade estabelece uma relação muito forte com o desejo, e que este é moldado por um conjunto de acontecimentos que fizeram a história da cidade, onde Hollywood desempenha um papel fulcral. Por esta razão, Rodley considera que Los Angeles

adquire um estatuto fundamental no filme de Lynch, opinião que subscrevemos inteiramente:

Home of the Hollywood ‘dream factory’ Los Angeles is, in many respects the controlling intelligence and main character in *Mulholland Drive*. It’s a place where everyone dreams of being someone – or something-else. It can make a few of those dreams come true, while shattering the rest ( ... ) It’s a town full of ghosts and haunted houses- virtually every small apartment and every gated mansion was at one time occupied by someone who eventually became famous, died trying to get there, or like Norma Desmond in Billy’s Wilder *Sunset Boulevard*, faded sadly into obscurity. (Rodley 2005: 267-8)

Se Lynch estabelece uma relação dialógica e alusiva com inúmeros filmes clássicos produzidos em Hollywood, importa retirar destas palavras a conclusão de que o cinema, se consegue desenvolver como um produto da cultura, é também gerador de cultura, uma vez que se transforma num meio difusor importantíssimo da cultura (valores e modos de vida) urbana (Dissanayake 1989: 20). Hollywood e Los Angeles tornaram-se familiares a milhões de pessoas que nunca sequer visitaram a cidade, mas que facilmente a reconhecem através dos milhares de filmes aí realizados. A cidade figura no cinema de diferentes formas: como cenário onde se desenrola a acção; elemento catalizador da acção; como extensão de uma personagem, ou ainda como metáfora de visão de alguma personagem ou da visão pessoal do realizador. Existe, portanto, uma interacção reforçada entre o cinema e a cidade, uma interacção criativa e cultural, apresentada num discurso fílmico polissémico e codificado, mas nunca simplificado. O espectador e o estudioso de cinema necessitam de interpretar códigos discursivos, pois o filme como produto cultural e semiótico gera signos e significados, intrinsecamente ligados à história, à geografia, ao individual e ao social<sup>15</sup>. Se a interpretação

---

<sup>15</sup> Wollen, um estudioso da semiologia do cinema, escreveu: “( ... ) o estudo das obras cinematográficas não tem necessariamente de ter lugar num mundo próprio, num universo

individual é subjectiva, a semiótica implica uma interpretação social, querendo isto dizer que há toda uma série de códigos culturais partilhados, significações e simbologias comuns, uma articulação entre a cultura do espectador e a do realizador que é necessário ter em conta, como justifica Dissanayake: “the meeting ground of the state of mind of the filmmaker and that of the spectator for the negotiation of meaning within a culturally defined horizon.” (Dissanayake 1989: 24).

Outro aspecto importante tem a ver com o facto de, a par da importância cultural do cinema no desenvolvimento da cidade, aquele se ter tornado também fundamental para o desenvolvimento económico desta, numa relação que tem despertado inúmeros estudos em áreas tão diversas como a arquitectura, a sociologia, a história, os estudos culturais ou os estudos fílmicos.<sup>16</sup> O cinema surge como o meio cultural espacial por excelência, desenvolvendo-se uma relação dialéctica e dinâmica entre o espaço e o cinema, porque segundo Shiel:

Cinema is a peculiarly spatial form of culture, of course, because (of all cultural forms) cinema operates and is best understood in terms of the organization of space: both *space in films* – the space of the shot; the space of the narrative setting; the geographical relationship of various settings in sequence in a film; the mapping of a lived environment on film; and *films in space* – the shaping of lived urban spaces by cinema as a cultural practice; the spatial organization of its industry at the levels of production, distribution, and exhibition; the role of cinema in globalization. (Shiel 2001: 5).

---

discursivo fechado e idiossincrático do qual estão afastados todos os métodos e conceitos alheios. O estudo da obra cinematográfica tem de estar a par e de poder responder às alterações e desenvolvimentos nos estudos dos outros meios, das outras artes, das outras formas de comunicação e expressão” (Wollen 1984: 9).

<sup>16</sup> Mark Shiel sugere três trabalhos importantes: na área da arquitectura, um estudo de François Penz et al. (eds.), *Cinema and Architecture* (London: BFI, 1997); na área dos estudos fílmicos, David Clarke (ed.), *The Cinematic City* (London: Routledge, 1997); na área dos estudos culturais, James Donald, *Imagining the Modern City* (London: Athlone, 1999). Para o nosso trabalho, consideramos pertinente o estudo de David Clarke (que será citado variadas vezes) e, na área da arquitectura sugerimos e recorreremos a um estudo de Sanders, James, *Celluloid Skyline: New York and the Movies*, New York: Alfred A. Knopf: 2001.

Los Angeles surge como a cidade paradigmática da sociedade urbana contemporânea: por um lado, representa as tensões inerentes a um espaço urbano globalizado – uma cidade multicultural, mas repleta de assimetrias sociais e económicas –, por outro, é a casa de uma indústria de entretenimento massiva e globalizadora, que Soja caracterizou como uma cidade com uma capacidade centrípeta extraordinária: “the place where it all comes together.” (Soja 1989: 12).

Segundo a teoria de Bell<sup>17</sup>, nas cidades pós-industriais, temos assistido a uma valorização crescente da cultura, nas suas mais variadas formas e ramificações, em prol dos bens materiais. O cinema, como um dos meios culturais que mais influência tem exercido nas sociedades contemporâneas, tem-se revelado indispensável no processo de globalização<sup>18</sup>. Por essa razão, não é de espantar a influência poderosa da indústria cinematográfica sediada em Los Angeles, sobre as outras cinematografias mundiais – que acabam por ser sempre periféricas<sup>19</sup> relativamente ao cinema produzido em Hollywood – quer a nível da produção, quer a nível da distribuição.

Importa ressaltar que a cidade de Los Angeles, ao contrário de Nova Iorque, Paris ou Londres no início do século XX (quando a indústria cinematográfica se transferiu para lá) não fazia parte do imaginário literário americano, estando, portanto, liberta de referentes, disponível para ser descoberta e recriada através do cinema:

While turning a lens on itself and constructing ‘Hollywood’ (the spectacle and pilgrimage site, not the workaday suburb), the industry otherwise had no need

---

<sup>17</sup> Daniel Bell, na obra *The Coming of Post-Industrial Society*, New York: Basic Books, 1973, identificou três fases para as cidades: cidades comerciais; cidades industriais e cidades pós-industriais.

<sup>18</sup> A utilização - cada vez mais frequente - dos computadores na construção de cenários virtuais elimina a possibilidade de representação de espaços específicos (que permitiam ao espectador uma identificação com o espaço representado na tela), mas apenas possibilita a representação de espaços e cidades genéricos, que Deleuze chamou de “espaces quelconques, espaces vides ou déconnectés caractéristiques du cinéma moderne” (Deleuze 1985: 317).

<sup>19</sup> Nas sociedades ocidentais, mas também noutras zonas do globo, como na Austrália ou em alguns países asiáticos, como o Japão. Excluem-se cinematografias, com as da Índia ou da Nigéria.

to acknowledge the specificity of place. L.A was all (stage) set, which is to say, it was u-topia: literally *no*-place (or thus *any* place). (Fitzmaurice 2001: 35).

Na continuação desta ideia, não podemos esquecer Baudrillard, que conceptualiza a cidade de Los Angeles como uma percepção apropriada ao ecrã, devido às qualidades cinemáticas desta, ou melhor, devido às potencialidades enormes de representação visual que a cidade oferece ao artista. O cinema permite desvendar os segredos que a cidade encerra sob as aparências que existem à superfície. O cinema é uma chave<sup>20</sup>, tanto para o realizador, como para o espectador, já que abre uma série de sentidos escondidos e pode enriquecer a relação de ambos com um determinado espaço geográfico. Dessa forma, o cinema serve para manipular e injectar afectos e emoções (negativos, positivos ou uma mistura dos dois), na relação do sujeito com a cidade:

A cidade Americana também parece ter saído, viva, do cinema. Por isso, para apreender o segredo, não se deve ir da cidade ao *ecran*, mas sim do ecran à cidade. É onde o cinema não assume uma forma excepcional, mas onde investe a rua, a cidade inteira, de um ambiente místico, é que ele se torna verdadeiramente apaixonante. (Baudrillard 1989: 63).

Esta relação torna-se ainda mais complexa, quando nos apercebemos que a relação entre o cinema e a cidade ultrapassa o ecrã e a sala de cinema onde o filme é projectado. O cinema passa a fazer parte da experiência quotidiana do espectador que, quando percorre determinada cidade, consegue fazer uma série de associações mentais e emocionais com os locais reais, como se estivesse a

---

<sup>20</sup> Lynch manifesta a sua paixão por mistérios e pela personagem do detective, que é recorrente na sua obra. Também o espectador deve ser um detective, enquanto está a ver o filme, porque necessita de estar atento a todas as pistas. O realizador considera que os seus filmes nunca devem ser explicados ao espectador, porque “mysteries are the greatest thing (...) everything is a mystery and we are all detectives.”  
Hartmann, Mike. *Lost in Dark and Confusion. The City of Absurdity – The Mysterious World of David Lynch*. 1996-2006. <<http://www.geocities.com/~mikehartmann/lynch.html>> 10/04/2005

percorrer os cenários do próprio filme, reconhecendo na cidade real uma série de elementos da cidade ficcionada no ecrã<sup>21</sup>. Encontra, assim, elementos da cidade mítica na cidade real. Não podemos, no entanto, esquecer-nos de que uma cidade ficcionada é um mundo próprio, implica a construção de um *ideia* de cidade, não é uma cópia da cidade real, mas desvenda um mundo complexo e poderoso, simbólico<sup>22</sup> e auto-referencial, sempre aberto a novas interpretações e associações mentais e emocionais. Cada filme tem a necessidade imperiosa de produzir uma nova realidade, fílmica, diferente da realidade física e empírica. Um filme tem, portanto, a capacidade de criar o seu espaço e tempo próprios que, embora relacionados com o espaço e tempo reais, são autónomos, auto-suficientes e auto-consistentes, tanto no plano narrativo, como no plano estético. (Ferreira 2004: 101)

A espacialidade física, em torno da qual todo o filme se organiza, revela-se na multiplicação dos ângulos de pontos de vista, da escala dos planos e dos movimentos da câmara. Embora tenha evidentes referenciais na realidade física, não tem nenhuma conexão directa e imediata com esta. Rege-se e constrói-se por coordenadas próprias.

Uma cidade criada através da arte, da pintura, da literatura, da arquitectura, da banda desenhada, do cinema. Talvez porque o cinema consegue ser a forma de arte mais acessível a todos, tornou-se no seu meio difusor mais eficaz. Sendo a cidade um espaço enorme e dinâmico, repleto de contrastes, de energia e de segredos, surgiu também como um local ideal para ser matéria explorada por um meio que envolve movimento e percepção<sup>23</sup>, como aponta Baudrillard.

---

<sup>21</sup> Em contrapartida, a recepção estética da cidade através do cinema modificou o significado social de *presença* que, da mobilidade física na cidade real, passou para as imagens em movimento da cidade virtual do cinema: “from movement (which carries with it a sense of direction) to the pure circulation of speed” (Clarke 1997: 59).

<sup>22</sup> Se os símbolos são significantes que representam significados ausentes, o cinema é, por isso, sempre simbólico.

<sup>23</sup> A problemática da percepção assume uma importância fulcral em *Mulholland Drive*, especialmente na cena do clube Silêncio, como veremos no terceiro capítulo.

Também o geógrafo David Clarke reforça a interligação entre o cinema e a cidade, que desde os finais do século XIX, se têm influenciado mutuamente, quer em termos de urbanismo, quer em termos culturais: “for the city has undeniably been shaped by the cinematic form, just as cinema owes much of its nature to the historical development of the city.” (Clarke 1997: 2). Evocando Shaviro, Clarke argumenta ainda que o cinema, mais do que funcionar de acordo com a lógica da representação, trabalha com o corpo e a cidade (Clarke: 7). Terá esta posição a ver com a condição do homem na modernidade que, graças a uma série de inovações tecnológicas (o comboio, o telefone, o telégrafo, o automóvel, a fotografia, o raio-x, entre outras), viu alterada a sua percepção visual da realidade, afectando também a sua relação com o tempo e o espaço, permitindo-lhe observar e fixar pormenores irrelevantes ou discretos, aquilo a que Schivelbusch chamou de “panoramic perception” (Schivelbusch 1986: 61). O homem moderno preocupava-se em recuperar as muitas experiências sensoriais que a grande cidade lhe oferecia.<sup>24</sup> Estas tecnologias modernas, de acordo com Walter Benjamin<sup>25</sup>, provocavam no espectador um reconhecimento de uma cópia visual da cidade real, mas também uma experiencial sensorial, muito semelhante à do contacto físico<sup>26</sup>. O homem moderno, fascinado pela tecnologia, importava-se apenas com o prazer imediato e com o momento presente. Acima de tudo, o Homem envolvia-se com as possibilidades infinitas que as novas ferramentas tecnológicas lhe proporcionavam e preocupava-se em explorar todas as suas potencialidades

---

<sup>24</sup> A figura do *flâneur*, criada por Baudelaire e considerado a figura literária que representa o homem moderno, encontra-se num estado paradoxal de distanciamento e de sedução enquanto observador da vida urbana, como refere Gunning: “attempted to assert both independence from insight into the urban scenes he witnessed” (Gunning 1997: 28). Importa referir ainda que a visão de Baudelaire da relação do sujeito com o espaço urbano influenciou imenso Poe, o que se reflecte na personagem do detective e na sua relação com a cidade americana.

<sup>25</sup> Cf. o ensaio “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. Foram publicadas três edições deste ensaio. Aquela a que nos referimos aqui é uma tradução da edição de Julian Scaff, de 1935. <[http://www.student.cs.uwaterloo.ca/~cs492/01public\\_html/Benjamim.html](http://www.student.cs.uwaterloo.ca/~cs492/01public_html/Benjamim.html)> 28/03/2005

<sup>26</sup> Roland Barthes fala da dimensão erótica da cidade: “O erotismo da cidade é o ensinamento que podemos tirar da natureza infinitamente metafísica do discurso urbano” (Barthes, 1987: 188).

técnicas, num maravilhar do presente e do futuro próximo, enquanto rejeitava categoricamente o passado.<sup>27</sup>

No entanto, a necessidade de reconhecer a importância da memória na vivência de uma experiência presente<sup>28</sup> faz com que o espectador, ao ver um filme, consiga despertar uma série de memórias involuntárias (do subconsciente)<sup>29</sup>. Por essa razão, passado e presente não se distinguem claramente, mas conseguem abrir “a new space in which we can quasi-remember. It is as if it were familiar enough to be recognized by us.” (Casey 1981: 261). Neste sentido, importa referir que estas memórias não são apenas memórias individuais, mas também colectivas, como veremos a seguir.

## 1.2. O espaço: identidade e memória

A relação entre espaço e a formação da identidade, colectiva e individual assume particular relevância, uma vez que levanta questões importantes relacionadas com representações sociais, culturais e simbólicas. Berman equaciona esta questão e focaliza a sua perspectiva na problemática da experiência social como força dinâmica que caracteriza o Homem do século XX, não uma experiência totalizadora, mas sim fragmentária, implicando mobilidade e indeterminação, criando outras e novas formas de subjectividade de apropriação do espaço:

To be modern is to find ourselves environment that promises us adventure, power, joy, growth, transformation of ourselves and the world – and, at the

---

<sup>27</sup> No dealbar do século XX, o surgimento de uma série de movimentos artísticos que exaltavam o presente e o futuro, advogando um corte estético, político e social com o passado (o Dadaísmo, o Cubismo, o Futurismo, por exemplo), influenciaram e foram também influenciados pelo cinema. Sendo uma nova arte, o cinema não tinha ligações com o passado sendo, efectivamente, uma arte para o presente e para o futuro.

<sup>28</sup> A este propósito, Buck.-Morss justifica: “Without the depth of memory, experience is impoverished” (Buck – Morss 1992: 16)

<sup>29</sup> A importância do subconsciente na nossa relação com o presente começou a ser fundamental com o Surrealismo.

same time, that threatens to destroy everything that we have, everything we know, everything we are. (Berman 1988: 15).

Os espaços não são neutros, estáveis ou homogêneos<sup>30</sup>, são dinâmicos, porque são investidos de significados, depósitos de “symbolic and imaginary investments of a population” (Morley e Robins 1995: xii). Um determinado lugar é, ao mesmo tempo, um lugar geográfico e uma ideia, ou seja, uma ficção criada, mas localizada num determinado espaço real e geográfico, embora este não corresponda exactamente ao espaço representado<sup>31</sup>. Neste sentido, um espaço físico e real como o de uma sala de cinema permite juntar uma série de espaços que são incompatíveis na realidade, ou melhor, permite a criação de espaços de ilusão, reflexos de espaços ausentes, mas que podem existir algures no mundo real. O espectador sentado na sala de cinema (espaço físico, real) assiste à projecção de um espaço fílmico que pode ter características semelhantes às da realidade física, proporcionando-lhe elementos de reconhecimento e de identificação, como conclui ainda Foucault: “C’est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions.” (Foucault 1989: 4).

Os espaços de identidade ligam-se também ao seu eixo histórico, de memórias colectivas e de tradições, porque o espaço e o tempo presentes vão intersectar-se com a memória. Dito de outra forma, o exercício da faculdade da

---

<sup>30</sup> Foucault argumenta isso mesmo, quando evoca o trabalho de Bachelard a propósito do espaço interior: “L’oeuvre – immense – de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantasme” (Foucault 1989: 2).

<sup>31</sup> É aquilo a que Foucault chama de *Heterotopias*, por oposição a *Utopias*. Foucault explicita a diferença entre os dois conceitos: “Les utopies, se sont les emplacements sans lieu réel ( ... ) C’est la société elle-même perfectionnée ou c’est l’envers ( ... ) ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels ( ... ) il y a également ( ... ) des lieux réels, des lieux effectifs ( ... ) sortes d’utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l’on peut trouver à l’intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu’ils sont absolument autres que les emplacements qu’ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies ( ... )” (Foucault: 2).

memória vai relacionar-nos com tudo, vida e filmes, através do tempo. Morley e Robins explicam que Pierre Nora distinguiu *lieux de mémoire* de *milieux de mémoire* (Morley e Robins 1995: 87). Os primeiros constituem-se como lugares que nos lembram o passado, não são memórias; os segundos são os locais reais das nossas memórias. Se a memória nos permite recordar aquilo que realmente vivemos no passado – que nos moldou a personalidade e a nossa visão do mundo – , possibilita também a efabulação de acontecimentos que pertencem à esfera das ansiedades e dos desejos mais íntimos, que cremos terem acontecido, mas que, na verdade, nunca existiram. Instala-se uma confusão entre a experiência real e a experiência imaginada que, recuperadas através da memória, adquirem o mesmo grau de importância e de veracidade para o sujeito.

O carácter ilusionista do cinema tem contribuído muito para a mediação destas memórias imaginadas. Por essa razão, estes autores defendem que os *lieux de mémoire* suplantam cada vez mais os *milieux de mémoire*, já que as nossas memórias são cada vez mais imbuídas de ficções que substituem a história e as experiências reais, criando estereótipos e manipulando a nossa relação com o presente e com o passado<sup>32</sup>. Não é, então, de estranhar que considerem que a literatura e o cinema são os bancos de memória dos nossos tempos (Morley e Robins: 122)<sup>33</sup>. Daqui decorre, naturalmente, uma confusão na construção da identidade.

É esta a problemática essencial de *Mulholland Drive*<sup>34</sup>, cuja construção formal assenta em duas partes distintas: na primeira parte do filme conhecemos Betty, uma rapariga que vem para Los Angeles para se tornar numa estrela de cinema, mas que, depois de conhecer Rita, acaba por se envolver numa intriga

---

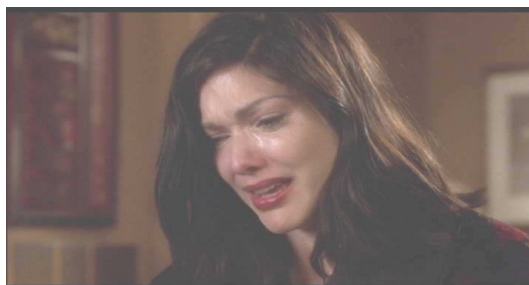
<sup>32</sup> Em Lynch, como veremos no terceiro capítulo, isso é notório na evocação nostálgica da década de 1950, recriada como a década perfeita de felicidade e que interfere constantemente com o momento presente. Não raro, o presente em Lynch está repleto de iconografias dos anos de 1950.

<sup>33</sup> Também Chambers, na esteira de Tony Fry, chama a atenção para a importância que o cinema tem para o sujeito quando constrói as suas paisagens sonoras, visuais e culturais: “( ... ) cinema contributes to the making of the visualsapes, soundsapes and culturalsapes in which we move. As such it is also ‘a repository of our knowing and our memory.’ ” (Chambers 1997: 230).

<sup>34</sup> O próprio Lynch comenta: “All the characters are dealing somewhat with a question of identity. Like everyone.” (Rodley 2004: 293)

misteriosa e perigosa, de forma a ajudar a amiga (e amante); na segunda parte do filme, ficamos a saber que, afinal, tudo a que assistimos até então não eram mais do que os desejos e projecções mais íntimos de Diane. Afinal Betty e Rita *são* Diane e Camilla, e nada do que vimos, aconteceu. Nesta segunda parte, as memórias de Diane recuperam factos da sua vida, incluindo a relação com Camilla, num processo disruptivo com a primeira parte do filme, ilucidando o espectador sobre o que de facto aconteceu no passado.

Não é, por isso, de somenos importância, determo-nos um pouco na questão do papel da memória na actividade criativa, principalmente se essa é a matéria de trabalho do artista. Recorrer às memórias individuais e colectivas implica questionar-se sobre a sua apropriação artística. Da capacidade de replicar fielmente, enfatiza-se a capacidade de fantomizar acontecimentos, pessoas e locais. Lynch valoriza essa dimensão de irrealidade da memória e, por analogia, do cinema. Nesta linha de reflexão, é necessário que o artista se confronte com um processo de esquecimento e, só depois, de recuperação da memória<sup>35</sup>. Esta ruptura e conseqüente recuperação anulam as representações estereotipadas para imbuí-las de novos sentidos emocionais e afectivos. Dessa forma, o artista destaca-se, não pela reprodução de memórias colectivas e práticas



*Imagem 1*

sociais existentes, mas antes pela sua contestação e originalidade. Em *Mulholland Drive*, a memória e a identidade definem-se na sua relação com o espaço da cidade de Los Angeles. Thom Anderson argumenta que Lynch tem a capacidade de captar a paixão e as fobias do indivíduo na sua relação com Los Angeles de forma pessoal e original, porque se desvia da mera banalização e desconstrói uma série de estereótipos (culturais e mediáticos): “Instead of dispensing with the

---

<sup>35</sup> Rita desabafa com Betty sobre a sua dificuldade em lembrar quem é ou o que aconteceu. (Imagem 1)

clichés, as I might desire, Lynch plays a series of witty riffs upon them.” (Anderson s/d: 2)<sup>36</sup>

Embora Anderson tenha alguma razão (como teremos oportunidade de verificar), consideramos, apesar de tudo, que Lynch também gosta de explorar – porque acredita no seu valor – uma série de clichés. Isso é notório na sua evocação do passado, na representação dos valores morais e éticos associados ao Bem e ao Mal e na própria ideia geradora do enredo do filme. Uma rapariga, vinda do interior, inocente e cheia de sonhos, que quer ser uma estrela de cinema em Hollywood. Estas questões serão abordadas em pormenor nos próximos capítulos.

Bachelard, autor sensível à problemática do espaço, define-o como algo que adquire um sentido emocional e racional, argumentando que os espaços não são anónimos ou vazios, mas adquirem um sentido para o sujeito, aqui e agora: “L’espace habité transcende l’espace géométrique” (Bachelard 1974: 59). Poderemos dizer que a apreensão do espaço se manifesta como uma experiência subjectiva, no sentido de que o espaço material precisa da dimensão humana. Nesta linha de pensamento, importa referir Lefebvre e a sua concepção de *Representational Space*<sup>37</sup>, definida como o espaço mental construído pelo sujeito, sentido e vivido de forma pessoal e recreativa. O espaço vivido pelo sujeito adquire contornos mais complexos, porque incorpora elementos pertencentes ao universo do imaginário e do simbólico, quer sejam comuns à história de uma determinada sociedade, quer sejam do domínio individual, tais como as memórias da infância ou os sonhos. Cresce, então, uma relação paradoxal entre o sujeito e o espaço que o envolve:

Every space is already in place before the appearance in it of actors...This pre-existence of space conditions the subject’s presence, action and discourse, his

---

<sup>36</sup> Anderson, Thom. “Collateral Damage: Los Angeles Continues Playing Itself.” *Cinema Scope*. <[http://www.cinema-scope.com/cs20/ar\\_anderson\\_collat.htm](http://www.cinema-scope.com/cs20/ar_anderson_collat.htm). > 22/03/2006. No terceiro capítulo debruçar-nos-emos sobre este assunto em pormenor.

<sup>37</sup> Cf. Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.

competence and performance; yet the subject's presence, action and discourse, at the same time as they presuppose this space, also negate it. (Lefebvre 1991: 57).

O autor Yi-Fu Tuan distingue “espaço” de “lugar”. Segundo ele, ambos se relacionam e complementam, mas um e outro comportam um conhecimento e uma experiência diferentes. O primeiro é sempre algo de abstracto e de indiferenciado e, só na relação que o sujeito assume com o espaço, é que este se torna um lugar, porque adquiriu um valor. O valor que o sujeito atribui a um determinado espaço pode ser feito através de uma experiência directa, pessoal e intimista com esse espaço, ou então, através de uma experiência indirecta, conceptual e mediada por uma série de símbolos (Tuan 2001: 6).

Opinião contrária manifesta Morris, imbuindo o conceito espaço de uma dimensão temporal necessária, pelo que não pode ser algo de abstracto ou impessoal, mas sempre o resultado de uma vivência manifestada pelo sujeito que o habita:

( ... ) space is not a prior condition of something else (“place”), but rather an outcome, the *product* of an activity, and so it necessarily has a temporal dimension. Reversing the customary assumption that “place” is structured space, “space”, says de Certeau, “is a *practiced place*”. (Morris 1992: 3)

Interessa-nos a posição de Tuan, mais apropriada ao contexto do nosso trabalho, porque equaciona a relação do sujeito com o espaço, em termos pessoais, simbólicos e criativos. Não podemos, no entanto, ignorar a dimensão temporal que medeia e modula essa relação. Não é por acaso que, em *Mulholland Drive*, os diferentes espaços do filme são determinados pela sua dimensão temporal, que incluem o *flashback*, o *flash-forward* e a fragmentação sequencial. A relação do sujeito com a cidade prende-se com a dimensão diegética do filme – as personagens na sua relação com os espaços da cidade fílmica de Los Angeles

(tempo narrativo) – mas também com a dimensão extra-diegética – o realizador e os espectadores na sua relação com a cidade fílmica e real de LA – (tempo psicológico).

### 1.3- A evocação da cidade: história e cinema

Os primeiros *cameramen* carregavam as suas câmaras de filmar para os locais que consideravam mais interessantes e filmavam as pessoas e os locais no seu quotidiano – chamavam-se *actualities* – não tinham argumento nem personagens. No início do século XX, ainda não se tinha inventado a técnica da montagem, por isso, quem filmava, não sabia como contar uma história. A duração destes *actualities* era apenas de alguns minutos e pretendiam captar a vida cidadina em tempo real. Sanders argumenta que estes pequenos filmes não evocam a cidade, são a própria cidade (Nova Iorque, neste caso):

It is difficult to overstate the impact of these primitive films. They haunt us with the knowledge that what they show is not a stage but an actual place; that the people in them are not actors, but real New Yorkers; that they offer no invented storyline, but ordinary, everyday life. They are, in the end, not *about* the city: they *are* the city – one or two minutes of it, transposed precisely, second by second, from then to now. Their touching attention to the smallest, most ephemeral details of urban life – a windy day, a passing streetcar, a woman's smile – capture, more than anything how the city felt, what it was actually like to live there. Seeing them, we live there, too. (Sanders 2001. 27)

Apesar de longa, esta citação não é separável, porque nos conduz à questão do cinema como entidade semiológica, algo que Sanders parece ignorar, ao aceitar a realidade das imagens projectadas como a própria realidade, demitindo-se de uma análise mais rigorosa destes primeiros filmes enquanto entidades criativas. A mimese desejada entre realidade e representação é desviada pelo aparato técnico e

pela linguagem fílmica. Mesmo que a cidade real seja o modelo da cidade cinemática, não é mais do que o início axiomático de um processo semiótico complexo. Desde George Méliès que o cinema se afastou da realidade física para se empenhar nas trucagens de estúdio, conseguindo produzir efeitos realistas, mas sem ter a intenção de confundir a realidade física com as imagens projectadas no ecrã. Apesar da impressão de realidade dada por muitos filmes, não podemos diminuir a capacidade ilusória do cinema, capaz de organizar em termos formais uma complexidade narrativa independente da realidade.

Em contrapartida, a imagem projectada assume uma conexão mental entre o que existe na realidade e aquilo que vemos em filme<sup>38</sup>. Essa conexão mental possibilita-nos um prazer duplo, pois, faz-nos reconhecer um espaço que conhecíamos previamente. Depois disso, podemos observar qualquer pormenor que nunca tínhamos observado antes no espaço real, ou, então, podemos reavaliar aquilo que julgávamos conhecer. É um momento de (re)descoberta, tanto do próprio sujeito, como de um novo espaço, diferente do anterior. A questão da representação da cidade ganha uma maior complexidade, deixa de ser a oposição simples e binária entre representação positiva/negativa do espaço<sup>39</sup>. Cada vez mais, somos encorajados a pensar na presença simultânea de duas ou mais representações da cidade no mesmo espaço real, porque não podemos satisfazer-

---

<sup>38</sup> A relação entre o cinema e a realidade tem-se revelado complexa, amplamente equacionada e discutida por diversos realizadores e teóricos do cinema. Uma das discussões mais polémicas e importantes foi a que gerou cisões entre os que defendiam o realismo no cinema (como Bazin) e a capacidade do cinema em ultrapassar o real - através de técnicas com a da montagem - (como Eisenstein). No entanto, a partir do momento em que o cinema começou a ser estudado sob uma perspectiva semiótica (com Woolen, por exemplo), argumentou-se que ambas teorias “rested on the misplaced assumption that cinema primarily bore an indexical relation to reality” (Clarke 1997: 7). Actualmente, e na esteira de Shaviro, não ignorando a importância fulcral da montagem como processo técnico e plástico no resultado final do filme, há que valorizar e sentir “the perceptual intensity/ immediacy of images and movements in time and space” (Shaviro 1993: 36).

<sup>39</sup> Devemos lembrar a importância que o escritor Baudelaire teve na criação do paradigma da cidade moderna. O seu herói não se limitava a representar a cidade como algo de positivo ou de negativo, mas era um observador que via e sentia a cidade para além desta dicotomia. Esta atitude implicava uma vivência da transitoriedade e uma fusão de aspectos contraditórios, que definirão o homem e o espaço modernos e pós-modernos. O cinema, como manifestação de arte vanguardista (técnica e artística) incorporou e desenvolveu princípios e atitudes dos mais variados movimentos artísticos, influenciados pela visão do homem urbano criada por Baudelaire.

nos apenas com uma delas. Seria simplista e incompatível com a contemporaneidade. A cidade é, por essa razão, ao mesmo tempo, uma metáfora e o lugar de destruição dessa metáfora.<sup>40</sup>, pois se cresce como espaço idealizado para a concretização de todas as possibilidades futuras (arquitectónicas e humanas), desvia-se dessa intenção para aniquilar os desejos dos que a idealizam e daqueles que a procuram.

McArthur, sustentando a sua opinião em Ford<sup>41</sup>, defende que antes de 1930<sup>42</sup> as cidades “were used as random backdrops for action, the implication being that the city milieu in these films carried little or no ideological change, so to speak that the films were saying nothing in particular about cities.” (McArthur 1997: 21). Este autor parece ignorar que, desde sempre, as cidades têm sido caracterizadas como espaços ideológicos e sociais, definindo e redefinindo utopias e distopias (quer em textos religiosos, quer em textos literários, ou através de outros meios, como o da pintura ou da escultura). Compreendemos e concordamos com MacArthur, uma vez que, nos primeiros filmes, as imagens da cidade ainda não tinham o poder de influenciar a psique humana. As imagens, sem as técnicas de montagem e de argumento, não tinham o poder de envolver emocionalmente o espectador. Este estava fascinado e deslumbrado com aquilo que as novas tecnologias conseguiam fazer do tempo e do espaço reais (impressão em película e projecção de movimento) e, quem filmava, estava também mais

---

<sup>40</sup> “Again the city is at once the metaphor and site ( ... ) metaphor of an order experienced as a disordering; site of the space which, constituted by signifiers, promises but forever defers self-realisation” (Lapsley 1997: 187).

<sup>41</sup> Autor que se debruçou sobre a representação da cidade no cinema de Hollywood (a cidade como local que oferecia a possibilidade de prosperidade económica e de liberdade) e na Alemanha da República de Weimar (a cidade como local opressivo e de alienação). Cf. Ford, L. “Sunshine and Shadow. Lighting and colour in the depiction of cities on film”, in. Aitken, S.C. e Zonn L. E. (eds), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md.: Rowman and Littlefield: 1994, 119-36.

<sup>42</sup> Curioso e importante é o facto de, no início da década de 1920, terem surgido uma série de filmes experimentais na Europa (ficaram conhecidos por “Sinfonias da cidade”) que resultavam de uma fusão entre filmagens do quotidiano urbano e uma montagem rítmica. Pretendia-se um equilíbrio entre a representação factual e um certo lirismo expressionista e musical. Walter Rutmann, com o filme *Berlim, Sinfonia de uma grande cidade* (de 1927) foi o primeiro realizador europeu a usar as qualidades da luz e do movimento inerentes à arte do cinema para conseguir captar a mobilidade e a efferescência da cidade.

interessado em mostrar o poder dessas tecnologias, do que em explorar uma nova expressão estética e artística:

We must remember that moving projected photographic images had never before been experienced, and that cinema itself was an ‘attraction’ in the fairground sense of the Word. This is evidenced by the fact that initially it was the technology which was advertised to audiences and not the films themselves (Cinematograph, Vitascope or Biograph). ( Bridgett s/d: 1)<sup>43</sup>.

Outra questão pertinente prende-se com a linguagem. Barthes fala da cidade como discurso, considerando que esta tem a capacidade de produzir significados, de se ler/escrever como um texto<sup>44</sup>. Na sua perspectiva, para se esboçar uma possível semiótica da cidade, seria necessária a concentração de múltiplas linguagens. Quando as empresas cinematográficas de Hollywood recorrem à cidade ‘real’ para fazer as filmagens, esta já está a funcionar como discurso, porque a cidade que vemos no filme é uma representação do real, tem um sentido por si mesma, transfigurada pela visão pessoal do realizador, passível de ser analisada e interpretada pelo espectador. Em posições diferentes, realizador e espectador são “uma espécie de leitor que, conforme as suas obrigações e deslocamentos, faz um levantamento antecipado de fragmentos do enunciado para os actualizar em segredo.” (Barthes 1985: 187). O discurso diz sempre qualquer coisa sobre o espaço real que significa, e, muitas vezes, surge como oposição às ideias ideológicas e morais vigentes na sociedade.

Lapsey (1997: 192-3) argumenta que a cidade pode ser analisada em três registos (de acordo com Lacan): registo real, simbólico e imaginário. A cidade real está muito distante da cidade idealizada, provocando um sentimento de

---

<sup>43</sup> Bridgett, Rob. “Films produced before c. 1913 and their radical alterity to those produced in the 1920’s.” <<http://www3.telus.net/kbridget/early.htm>.> 28/04/2005.

<sup>44</sup> “A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala aos seus habitantes, nós falamos a nossa cidade, a cidade onde nós nos encontramos simplesmente quando a habitamos, a percorremos, a olhamos” (Barthes 1985:184).

desenraizamento no sujeito. Como registo simbólico revela-se um espaço construído por uma série de significados que precederam o sujeito e que moldaram a sua personalidade e as suas expectativas de integração nesse espaço. Estas expectativas provocam uma ansiedade no sujeito e, como consequência, resultam numa alteridade, pois vê-se forçado a desempenhar papéis e experiências múltiplas e diferentes, por vezes até contraditórias, mas possíveis. Essas experiências e papéis são balizados por referentes pré-existentes que importa compreender e interpretar, mas que são também uma oportunidade de ruptura, possibilitando a libertação e a reinvenção individuais. O registo imaginário consiste nas imagens e representações da cidade que servem para proteger o hiato introduzido no real pelo simbólico, ou seja, a tentativa de completar e preencher o vazio aberto pela sensação de desenraizamento e de dispersão. Desta reflexão, podemos compreender porque é que as pessoas – anónimas, divididas e dispersas em cadeias de significados – tendem a identificar-se com as estrelas de cinema. Estas parecem possuir a consistência e a integridade que aqueles aspiram encontrar:

Through identification with a star or protagonist in specular space the viewer can imagine that he has captured and tamed the Other's gaze by being what the other wants. Identified with a performer who does not stumble, who says exactly what he or she means, who succeeds in being a tone with the Other, the spectator can achieve in the imaginary the self-validation available nowhere else. (Lapsey 1997: 199-200).

Daqui podemos retirar consequências sobre a crucialidade da história do cinema de Hollywood e da cidade de Los Angeles, enquanto agentes transformadores de espaços e de identidades, através dos inúmeras filmes produzidas ao longo de mais de um século. Todos estes filmes se revelam numa dimensão extraordinária, porque são exemplos robustos do poder e influência do

cinema no espaço cultural, social e mental da maioria das sociedades ocidentais contemporâneas (Hay 1997: 222), como já referimos anteriormente.

Para conseguirmos compreender a cidade como espaço transfigurado pelo cinema será necessário compreender a relação complexa e intensa que se estabeleceu entre a cidade real e a cidade recriada através do cinema. Se por um lado, o cinema vai buscar aos espaços reais (filmagens *in loco*) uma atmosfera mais autêntica, por outro, não se coíbe de construir cenários que reproduzem bairros e ruas inteiras de uma cidade, com as suas casas, serviços e transeuntes anónimos. Como referimos neste capítulo, os *actuality films* (iniciados em 1896), de duração curta, não tinham enredo, história ou personagens, mas eram filmagens de acontecimentos, pessoas e locais no seu quotidiano. Na maioria das vezes, as pessoas nem sabiam que estavam a ser alvo de um *cameraman* curioso e experimental. Estes filmes registavam a vida quotidiana da cidade, captando gestos e atitudes banais, simples e efémeras, como a passagem de um eléctrico, um sorriso de uma criança ou a folhagem de uma árvore a abanar num dia de vento. Mark Sennet, discípulo de Griffith, ao contrário deste, interessou-se pela cidade real e física de Los Angeles, utilizando-a como background de inúmeras comédias<sup>45</sup> realizadas entre 1913 e 1916. Starr considera que nenhuma outra cidade foi tão celebrada como Los Angeles nos filmes de Sennet, conseguindo captar em imagens uma cidade em crescimento, a caminho de se tornar numa das maiores metrópoles dos Estados Unidos: um centro industrial e financeiro; a cidade de grandes obras de engenharia, empenhada na construção de grandes avenidas e autoestradas, planeada para disfrutar do automóvel<sup>46</sup>; cidade descentralizada, construída na horizontalidade. Sennet criou no imaginário dos

---

<sup>45</sup> As suas comédias ficaram conhecidas como *Keystone Comedies*, devido ao nome da sua companhia, e hoje são consideradas como filmes fundamentais e fundadores da história do cinema americano.

<sup>46</sup> “The people of Los Angeles enthusiastically endorsed rebuilding the city to accommodate the automobile.” (Sitton e Devereil 2001: 49). O automóvel e a estrada tem assumido ao longo dos tempos um simbolismo especial na sociedade Americana, referentes de inconstância, sentido de impermanência e descentramento da personalidade, ideias que, como veremos, serão exploradas por Lynch.

americanos uma cidade em construção, fervilhante e atraente. Cidade que inspirava riqueza e felicidade, em breve se tornaria destino de migração para milhares de americanos:

Viewing these comedies across the country, Americans caught glimpses of a city where everyone seemed to live in a bungalow on a broad avenue lined with palm, pepper, or eucalyptus trees where there was never any snow on the ground or other evidence of bad weather ( ... ) Los Angeles was being announced subliminally by Mack Sennet as a new American place with its own ambience and visual signature, and Americans did emigrate there in droves, pushing the population to well over a million before the Keystone era was over. (Starr 1985: 294)

Consideramos importante evocar a história das origens de Hollywood, não no sentido de valorizar o seu lado estritamente factual, mas como necessidade de prescutar e de compreender o seu lado mais mítico, já que surgiu como materialização de uma panóplia de desejos, sonhos e aspirações, individuais, colectivos, públicos, privados, secretos, intelectuais e emocionais. A relação entre o passado e o presente é tão forte e intrínseca que parecem coexistir, como aponta Rodley:

It feels like only yesterday (1932) actress Peg Entwistle hanged herself from the Hollywood sign when she failed to get a studio contract. It was only a moment before that (1913) that ruthless engineer William Mulholland was director of water and power in LA. (Rodley 2005: 268)

Sendo *Mulholland Drive* um filme sobre Hollywood e sobre a cidade dos sonhos (concentrado na sinédoque que a placa *Mulholland Drive* representa), não podemos deixar de, para uma leitura possível do filme que nos interessa explorar neste trabalho, evocar a história da cidade e do cinema, destacando alguns

acontecimentos que consideramos fundamentais para uma análise mais rigorosa e pertinente, tentando recuperar factos e imaginários<sup>47</sup> ou, se quisermos, uma série de fontes do passado, que podemos reconhecer durante o visionamento do filme e que contribuem para a sua densidade textural e possibilitam outras (múltiplas) leituras.

#### 1.4. As origens de Hollywood: espaço(s) de história(s) e de sonho(s)

O primeiro filme americano a contar uma história foi *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter, produzido e realizado em 1903, com a duração de onze minutos e com catorze cenas. Tratava-se de um *western*<sup>48</sup> que explorava as possibilidades cénicas de um crime violento, capaz de emocionar as audiências, despertando e manipulando sentimentos e reacções ao que viam no ecrã. Este filme teve um sucesso enorme, provocando uma enorme afluência de público às salas de cinema.<sup>49</sup> Pela primeira vez, os espectadores não se limitavam a observar as imagens, mas a participar “on the deepest levels of personal identification in the action of the story.” (Starr 1985: 287). O acto de identificação permitia intensificar a relação do espectador com os acontecimentos que via no ecrã, já que estes apelavam directamente à vida interior dos sonhos e das fantasias. O poder do processo de identificação foi explicado por Aristóteles na sua obra *Poética*. De acordo com os seus princípios, as obras de arte são codificadas de tal forma que o ser humano não se ilude e acredita que estas são “realidade”, mas antes, consegue reconhecer nelas características da sua própria existência no mundo. Isso faz com

---

<sup>47</sup> O próprio Lynch fala do seu fascínio pelo passado de Hollywood: “And I really like feeling the past that’s been here. Some sort of dream, movie past.” (Rodley 1997:53)

<sup>48</sup> Desde o início do século XX, o cinema americano soube explorar os mitos associados ao Oeste como lugar de liberdade total e aventura, onde o homem podia “roaming the open spaces of the west as a bandit before being converted to the side of law and order by the redeeming qualities of the region.” (Sitton e Deverell 2001: 320)

<sup>49</sup> “Almost overnight movies went from being a craze to a compulsion. By 1905 people everywhere were flocking to *store theatres* (so called because they were usually set up in vacant stores) or *nickelodeons*, where viewers were treated to half an hour of escapism for a nickel.” (Bryson 1998: 299).

que essas representações sejam válidas e aceitáveis<sup>50</sup>. Metz defende que, sem a possibilidade do jogo de identificação, o significado não pode ser gerado para o sujeito, pelo que a sua dimensão social fica anulada. O espectador “continues to depend in the cinema on that permanent play of identification without which there would be no social life.” (Metz 2000: 411).

Cedo se percebeu que os filmes que contavam uma história podiam ser economicamente muito rentáveis. Em 1906 havia cerca de mil *nickelodeons* nos Estados Unidos e, no ano seguinte, eram já cinco mil. Em 1908 os *movie theatres* de Nova Iorque registavam cerca de 200.000 entradas por dia. Se, por um lado, o cinema atraía milhões de pessoas – principalmente as classes mais baixas a quem as formas de cultura mais clássicas como a ópera e o teatro eram vedadas, por serem demasiado caras e eruditas – por outro, tornou-se objecto de crítica cerrada por parte daqueles que consideravam esta nova forma de entretenimento pernicioso e imoral, existindo: “a vague sense that going to the pictures was somehow immoral and conducive to idleness.” (Bryson 1998: 300)<sup>51</sup>. Numa possível leitura auto-referencial, interessa-nos incidir na questão da moralidade como pedra basilar nos filmes de Lynch. Se podemos rever em Lynch uma moralidade que assenta nos valores morais e conservadores da cultura cristã, conseguimos também reconhecer-lhe uma dimensão irónica que atinge o próprio cinema e a sociedade americanos: afinal, o cinema pode também ser uma arte de debate moral e metafísico, onde, num diálogo aberto com o espectador, se propõe uma espinha dorsal de ética e de moral em concordância, ou não, com os valores que regem a sociedade. Para já deixamos esta questão a florada, pois será abordada com o pormenor necessário no terceiro capítulo.

---

<sup>50</sup> Neale explica que alguns géneros cinematográficos (como os filmes de *gangsters*, de guerra ou policiais) criam uma verosimilhança cultural mais forte e directa do que outros (como os filmes ficção científica ou de terror) ,porque se servem de “( ... ) ‘authentic’ (and authenticating) discourses, artifacts, and texts: maps, newspaper headlines, memoirs, archival documents, and so on.” (Neale 2000: 159)

<sup>51</sup> Jerome Charyn acrescenta que, desde os princípios, o cinema surge também associado ao Mal: “Actors were still anonymous, and all ‘picture people’ were treated like vagabonds and gypsies – tainted, unholy things.” (Charyn 1989: 9).

Por volta de 1911 cerca de 11 milhões de americanos iam regularmente ao cinema. Em 1912 esse número duplicou. Na Europa, após a Primeira Guerra Mundial (que destruiu ou levou à falência muitos estúdios de produção)<sup>52</sup>, o cinema desenvolveu-se como arte de vanguarda. Nos Estados Unidos, pelo contrário, o cinema significava entretenimento para as massas (afinal os primeiros cineastas não tinham nada a ver com o mundo da arte, mas eram ex-empregados de outras áreas). Os primeiros filmes não passavam de situações cómicas do quotidiano. As classes trabalhadoras divertiam-se e identificavam-se com esta nova forma de arte que contava as suas histórias e ia de encontro aos seus valores e gostos, tornando-se, por isso, na arte mais democrática de todas. Entretanto, o público que ocorria às salas de cinema era cada vez mais em maior número e cada vez mais variado. Era necessário pensar em histórias que emocionassem essas pessoas com ideias, culturas e religiões diferentes. O que havia de comum entre todas elas? As emoções humanas mais básicas: o medo, a paixão, a inveja, a ambição, a raiva, o ódio. Essas emoções podiam ser exploradas no ecrã, de maneira a que os espectadores se identificassem com as personagens e as situações e projectassem nelas os seus pensamentos e sentimentos mais íntimos. Hollywood, ao contrário da Europa, não pretendia criar objectos de arte elitistas e inovadores, mas queria ir de encontro às necessidades da população em geral e, por essa razão, havia uma preocupação com o *box-office*<sup>53</sup>. A criação de situações dramáticas em celulóide oferecia um potencial extraordinário, alimentando o sonho de milhões de pessoas que, pela primeira vez, encontravam no ecrã um

---

<sup>52</sup> Alguns autores consideram que antes da Primeira Guerra Mundial a Europa era o centro da produção cinematográfica, principalmente a Itália e a França, que viviam uma fase de grande criatividade e produção. Para estes autores foi o rebotar da guerra que provocou o surgimento e a necessidade de Hollywood. No entanto, como veremos mais adiante, antes de 1914, havia já uma grande produção cinematográfica na América (em Nova Iorque, Chicago e Filadélfia) e Hollywood surgiu de um conjunto de circunstâncias variadas. Concordamos, então, com David Wallace quando argumenta: “American films had been gaining on their European rivals before the war.” (Wallace 2001: 9).

<sup>53</sup> Starr cita William Churchill de Mille (irmão de Cecil B. De Mille e argumentista) sobre esta questão: “‘It was to the elemental, then, that we must appeal,’ de Mille concluded. ‘Style and art were interesting but not essential.’” (Starr 1985: 310)

reflexo das suas vidas e podiam aspirar a um mundo rodeado de glamour e de felicidade.

Para isto, muito ajudou o desenvolvimento de técnicas de realização muito importantes, reflexo, por um lado, de uma criatividade efervescente e, por outro, da necessidade de uma evolução técnica rápida para satisfazer um público cada vez mais exigente, ávido e apaixonado<sup>54</sup>.

Refira-se que nesta altura (antes da Primeira Guerra Mundial) já existiam as estrelas de cinema, amadas e veneradas pelo público. Assiste-se, então, à construção das primeiras grandes salas de cinema, autênticos “pleasure domes where movie fans could come to adore their favourite stars.” (Charyn 1989: 9). Estas salas de cinema começaram a surgir por todo o país, construídas num estilo arquitectónico que copiava e imitava templos e palácios antigos, as pirâmides do Egipto, mosteiros, salas de ópera barrocas, bazares, lugares “often delirious and dreamy as the pictures that played in these baroque and ‘torridly embellished’ gardens.” (Charyn: 9-10). A arquitectura imitava os cenários construídos para as produções fílmicas (especialmente com Griffith), moldando a estrutura física da cidade: “Architecture itself is characteristically represented as, at the very last, insubstantial and illusory, like a stage set ( ... )” (McClung 2000: 48). Os milhões de espectadores poderiam assim *habitar* espaços semelhantes aos das estrelas de celulóide. As técnicas ilusionistas na construção dos cenários cinematográficos estavam a ser imitadas pelos arquitectos, especialmente na zona de Los Angeles e, cada vez mais, na construção de casas privadas. Estava criada a relação entre o cinema (como espaço emocional e ilusório) e o espaço físico real, ou seja, a relação entre o cinema e o desenvolvimento físico e arquitectónico da cidade tornou-se inevitável. O cinema obteve um papel inquestionável na

---

<sup>54</sup> “As movies became increasingly sophisticated they developed an argot to describe the new production techniques - *close-up* (1913), *to pan* (1915), *fade-in and fade-out* (1918), *dissolve* (1920), *trailers* (early 1920s), and *captions* (1907), *subtitles or titles* (1913) for the frames of dialogue or explication that were inserted into the films at intervals to explain the action.” (Bryson 1988: 300).

configuração que a cidade adquiriu nas décadas seguintes. Alison Lurie descreve a paisagem urbana de Los Angeles na década de 1960:

All the houses on the street were made of the stucco in ice cream colors: vanilla, lemon, raspberry, and orange sherbet. Molded in a variety of shapes and set down one next to the other along the block, behind plots of flowers much larger than life, they looked like a stage set for some lavish comic opera. The Southern California sun shone down on them with the impartial brilliance of stage lighting. And though it was late in the afternoon and late in the year, the temperature was that of a perfect windless June day. (Lurie 1967: 11)

O cinema adquiriu tanto poder em termos de impacto social e urbanístico, que, cada vez mais, é analisado e explorado como um meio fundamentalmente espacial, porque o cinema tem conseguido intervir no planeamento e no desenvolvimento histórico de Los Angeles.<sup>55</sup> A renovação e a recuperação de determinados edifícios e bairros da cidade estão a ser feitos com base nas imagens de inúmeros filmes das décadas passadas. Parece haver uma certa nostalgia pelo passado perdido de Hollywood e as autoridades cívicas e políticas de Los Angeles estão a investir na recuperação desse passado, tanto para aproveitamento turístico, como para devolver à cidade um certo charme e história, cada vez mais diluídos e dispersos no aglomerado infinito de bairros e de auto-estradas.

Devido à sua origem emigrante,<sup>56</sup> Hollywood “would be ever eager to please in the matter of promoting what it understood to be the national culture.” (Starr 1985: 316). Receando atitudes de discriminação e até de anti-semitismo por parte da sociedade americana mais conservadora (que, como já referimos, via no

---

<sup>55</sup> Fitzmaurice dá os exemplos dos filmes *Chinatown* (1974), de Roman Polanski e *They Live* (1988), de John Carpenter. O primeiro versava questões relacionadas com a corrupção que envolvia o departamento de distribuição de água da cidade; o segundo debruçava-se sobre a privatização do bairro Bunker Hill e o conseqüente realojamento dos seus habitantes em outros bairros públicos. (Fitzmaurice 2001: 20-1)

<sup>56</sup> A indústria cinematográfica foi criada quase inteiramente por não-americanos, principalmente emigrantes da Europa de Leste, que após abandonarem os seus empregos mal pagos e de baixo estatuto social, se aventuraram no negócio da produção de filmes.

cinema um veículo de imoralidade e vício), Hollywood esforçava-se por conquistar a sociedade americana, dando-lhe aquilo que considerava serem os valores e as ideias de toda uma nação, conseguindo forjar uma nova identidade. Daí que Baudrillard afirme que a realidade americana é construída em função do cinema:“( ... ) é a refração de um ecrã gigantesco, não como um jogo de sombras platónicas, mas no sentido em que tudo é como que transportado e aureolado pela luz do ecrã.” (Baudrillard 1988: 62).

Concordamos com a visão deste autor, de outro modo, não poderíamos ver e ler *Mulholland Drive* como um filme concentracionário de sonhos e de realidade, que explora espaços interstícios de imaginários e de factos.

O nascimento de uma indústria criativa e poderosa como a de Hollywood mistura, necessariamente, mitos<sup>57</sup> e factos que têm, de forma paradoxal, contribuído para dissimular ideais e sonhos, mas também visões amargas e negativas. Desta dualidade, surgiram atitudes de optimismo, de adoração e de desejo, mas também de cinismo e de ironia. Acima de tudo, mitos e factos têm sido uma fonte inesgotável de renovação e criatividade da arte cinematográfica. Compreender como é que uma indústria se instalou e desenvolveu numa área, que na altura era praticamente inabitada, seca e desértica, tornou-se um assunto fascinante de pesquisa, porque nos ajuda a perspectivar e enquadrar melhor todo o fenómeno cinematográfico americano de Hollywood, assim como a relação dos espectadores e dos profissionais do cinema com determinados filmes, em particular, e com o cinema, em geral.

A Califórnia do Sul era, desde o século XIX, vista como um verdadeiro Jardim de Éden, quando os americanos procuravam a terra dourada do bom clima e das paisagens agrícolas ricas e abundantes, repletas de árvores carregadas de fruta, numa associação óbvia às descrições do Éden bíblico: “Some have subscribed heavily to the physical properties of ancient myths of the good place and the good life, like a golden climate and tree in perpetual fruit.” (McClung

---

<sup>57</sup> Adoptamos a definição literária sugerida por Cuddon: “Nowadays a myth tends to signify a fiction, but a fiction which conveys a psychological truth.” (Cuddon 1999: 526).

2000: 4). Esta visão idílica da Califórnia atraía muita gente que procurava uma vida melhor, pois a par do desafogo económico que podia proporcionar, era também considerada a terra da liberdade e das oportunidades.

As contradições inerentes ao imaginário da Califórnia balizam-se entre a imagem de uma terra estéril, seca e desértica, a necessitar da intervenção humana para se tornar num local habitável e próspero<sup>58</sup>, e a de um paraíso natural, símbolo da serenidade e da harmonia, ou seja, uma Arcádia semelhante à definida pela cultura grega clássica. Mas foi esta ideia de Arcádia que atraía o casal Horace e Daeida Wilcox no ano de 1887. Horace Wilcox, já um importante homem de negócios antes de chegar a Los Angeles, esperava, tal como os outros, encontrar, não só o bom tempo, mas também a possibilidade de conseguir mais riqueza. Em Los Angeles comprou terrenos, dividiu-os e vendeu-os. Alguns desses situavam-se no Vale Cahuenga e um deles, com cerca de 160 hectares, seria subdividido para criar uma pequena cidade que a Senhora Wilcox apelidou de Hollywood.<sup>59</sup> Bryson relata a origem do nome com humor:

Hollywood never had any holly or even much wood to speak of. Originally called Cahuenga valley, it was principally the site of a ranch owned by Mr. and Mrs. Harvey Henderson Wilcox. The more romantic name came after Mrs. Wilcox, on a trip back east, fell into a conversation with a stranger on a train and was so taken with the name of her new acquaintance's summer home, Hollywood, that she decided to rename the ranch. That was in 1887, and in the general course of things that would very probably have been that. Hollywood

---

<sup>58</sup> Aquilo a que chamamos *utopia*: “A utopian designer customarily treats the landscape as raw material to be shaped for human purposes and is never shy about the dominance of the built over the unbuilt.” (McClung 2000: 5). Esta visão utópica tem uma amplitude literal e figurativa, com resultados extraordinários: por um lado, o desenvolvimento e o progresso económico e tecnológico da região; por outro, como pólo de grande criatividade artística, não só no cinema, mas também na arquitectura, na pintura e na literatura. No segundo capítulo, veremos qual a sua importância no imaginário de David Lynch e o seu impacto no filme *Mulholland Drive*.

<sup>59</sup> Starr acrescenta que a cidade idealizada pelo casal Wilcox “would be a model Southern Californian community: Christian, righteous, and very dry – no saloons, no liquor stores, with free land offered to Protestant churches locating within the city limits.” (Starr: 284)

would have been an anonymous piece of semi-arid real estate waiting to be swallowed up by Los Angeles. (Bryson 1998: 301).

No entanto, não foi isso que aconteceu. Muito antes de Hollywood se transformar num lugar<sup>60</sup> de indústria cinematográfica, era já referido como um local de destino turístico no início do século XX, devido às suas casinhas rústicas e atraentes e à paisagem encantadora, de árvores de fruto e flores. Em 1903 Hollywood foi integrado na área urbana de Los Angeles e, em 1904, a avenida *Sunset Boulevard* ligou Hollywood a Los Angeles.

Nos finais do século XIX, os filmes americanos eram produzidos e realizados nas zonas de Nova Iorque, Chicago e Filadélfia. E a cidade, principalmente Nova Iorque, passou, desde logo, a figurar como um dos temas principais explorados no cinema: “( ... ) a remarkable undertaking: the creation of an invented metropolis, movie New York: In the city itself, over a century ago, America’s nascent film industry found its great setting and subject.” (Sanders 2001: 6). Porque é um lugar denso, de pessoas e de estruturas, onde memórias e sonhos se associam, os cineastas sempre souberam trazer para o ecrã mais do que a sua representação física, conseguindo captar a sua dimensão mais subjectiva e psicológica. No entanto, filmar em Nova Iorque era caro e, para baixar os custos de produção, muitos realizadores começaram a procurar locais, cujo clima e cenários naturais permitissem filmagens durante o inverno e em paisagens diversificadas. Alguns viraram-se para a Flórida, mas muitos começaram a ver a Califórnia “with its attractive climate, diverse geography, and abundant land, as a viable wintertime production.” (Sitton e Deverell 2001: 321).

O clima de Los Angeles começou a atrair muitas companhias independentes, por permitir filmagens durante todo o ano e a utilização da luz

---

<sup>60</sup> Marc Augé, antropólogo francês, definiu os conceitos de “lugar” e “não lugar”: o primeiro definiu-se como espaço antropológico, identitário, relacional e histórico; o segundo define-se como espaço livre de identidade, povoado de viajantes em trânsito. Como veremos mais adiante, Hollywood e Los Angeles encontram-se frequentemente num limbo, onde o sujeito se confronta com estas duas noções antitéticas, mas também complementares. Cf. Augé, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: Bertarand Editora, 1998.

solar, mesmo nas cenas de interiores, já que os primeiros estúdios nem sequer tinham telhados.

Importante também foi o facto de Edison querer controlar todo o sistema de produção e de projecção da indústria cinematográfica nos Estados Unidos. Sem querer, contribuiu para a fuga de centenas de pequenas empresas cinematográficas para a Califórnia, pois recusavam-se a pagar os direitos de utilização exigidos por Edison, através da sua empresa, *Trust*<sup>61</sup>. Esta desenvolveu táticas agressivas contra as companhias independentes do seu consórcio e, estas, por seu lado, sem outras alternativas, iniciaram a fuga para a Califórnia, estabelecendo-se nos arredores de Los Angeles. Sendo uma cidade perto da fronteira com o México, permitia também uma fuga rápida para o país vizinho, sempre que os advogados da *Trust* as perseguiram e ameaçavam.

Podemos então concluir que, o clima, os custos baixos de produção e a fuga ao monopólio da *Trust* teriam sido as condições que permitiram o surgimento da indústria cinematográfica nos arredores de Los Angeles:

Here land to build new studios, and labor to run them, was amazingly cheap; here could be found a wide variety of scenic landscapes, from mountaintop to coastline; here sunlight was endless for shooting outdoors or in glass-roofed stages, and here the Mexican border was close at hand, should the trust ever force them to flee again. (Sanders 2001: 36)

Apesar disso, nenhum estúdio ou realizador se estabeleceu em Los Angeles entre 1907 e 1913. Embora as filmagens fossem realizadas ali, o controlo financeiro e administrativo era feito nos escritórios situados no leste do país. Hollywood – como indústria e local mítico – desenvolveu-se a partir de uma trupe embrionária de actores<sup>62</sup>, com um estilo de vida boémio, cheios de energia e de

---

<sup>61</sup> A *Trust* e as suas tentativas de estrangular as companhias independentes que não eram filiadas foram declaradas ilegais em 1915.

<sup>62</sup> Destes faziam parte Mary Pickford, Linda Arvidson, Blanche Sweet, Vivian Prescott, Mabel Normand.

criatividade, sob as orientações de Griffith<sup>63</sup>. Este, embora ainda não o soubesse, estava a iniciar o processo que iria atrair os estúdios responsáveis pela produção de filmes para a utilizar o cinema “at the service of Southern California’s own major effort at identity, the mission myth.”<sup>64</sup> (Starr 1985: 291). O seu primeiro filme, realista e simbólico<sup>65</sup> ao mesmo tempo, demonstrava as possibilidades de um novo meio de entretenimento, pois permitia a ilusão em celulóide, induzindo o público directamente a uma vida de sonho<sup>66</sup>. McClung comenta que a mestria de Griffith em integrar o passado no presente pode ser chamada de “spacialization of time.” (McClung 2000: 105). O passado histórico passaria a ser recuperado, transfigurado e legitimado pelo cinema, graças à ilusão permitida pela plausibilidade dos cenários, pela mutação de lendas e mitos e pelas representações arrebatadoras dos actores.

Griffith provou – nos filmes que realizou entre 1910 e 1913 – que Los Angeles e Hollywood possuíam uma afinidade entre cinema e lugar, que rapidamente atraíram uma indústria inteira<sup>67</sup>. Desde os tempos em que a luz e o calor eram motivos de atracção, progrediu-se para uma geografia cénica que incluía um variedade extraordinária, desde montanha, deserto, floresta, a vales, pradaria e mar. A diversidade e riqueza natural da região depressa a tornaram num verdadeiro “stage set” (Starr 1985: 293), ou seja, eram reais e ficcionados ao

---

<sup>63</sup> Griffith estabeleceu-se na Califórnia no inverno de 1910, embora tivesse ido pela primeira vez como actor (em 1904).

<sup>64</sup> O primeiro filme totalmente californiano realizado por Griffith, intitulado *The Thread of Destiny*, com Mary Pickford, incorporava símbolos visuais e associações narrativas, permitidos pela arquitectura e cenários.

<sup>65</sup> Adoptamos a definição dada por Cuddon: “( ... ) the use of a concrete image to express an emotion or an abstract idea; or as Eliot put it when explaining his term ‘objective correlative’ (q.v.), finding ‘a set of objects, a situation, a chain of events, which shall be the formula of that particular emotion’.” (Cuddon 1999: 886).

<sup>66</sup> Deleuze argumenta que a grande descoberta de Griffith foi conceber a composição das imagens-movimento como uma grande unidade orgânica, através de relações binárias, entre a parte e o conjunto. Desta forma, Griffith “ao mostrar como as personagens vivem a cena de que fazem parte, o grande plano vai prover o conjunto objectivo de uma subjectividade que o igual ou até ultrapassa.” (Deleuze 2004: 48-9).

<sup>67</sup> “This geographic move from East to West was accompanied by an ideological shift: as movie-makers flocked to Hollywood – officially part of Los Angeles in 1910 – the motion picture industry became increasingly associated with the myths of western opportunity and freedom which had pervaded the national consciousness since the mid 1800s.” (Sitton e Deverell 2001: 320).

mesmo tempo. O espaço real tornava-se cinematográfico, onde era possível fabricar ilusões e sonhos. Os grandes espaços naturais e selvagens possibilitavam a construção de cenários artificiais a preços muito baixos, permitindo que os mesmos pudessem permanecer no local o tempo que as companhias quisessem. Estes cenários artificiais foram incorporados na paisagem natural, estruturando-a e modificando-a. Como resultado, nas palavras de McClung, “it was inevitable that the distinction between stage and permanent architecture should break down.” (McClung, 2000: 105). Ainda sobre a importância de Griffith, Starr acrescenta: “Ambitious to create films that would become worlds in themselves, self-referencing and complete, Griffith felt himself attracted to a society comparably in search of eclectic self-definition, a place where dream and fact energized each other” (Starr, 1985: 293). Em breve, esta interação entre espaço, cinema, realidade e ilusão desenvolver-se-ia na fábrica de sonhos chamada Hollywood.

Juntamente com Griffith, Cecil B. De Mille, adoptaria Hollywood como local permanente de trabalho e residência, podendo ambos ser considerados como os fundadores reais e simbólicos de Hollywood. Com eles, começou a investir-se em grandes produções, criando no ecrã imagens sedutoras, cenários de luxo e de glamour, personagens e histórias carregadas de uma magia poderosa, capazes de emocionar e arrastar o público, como nunca ninguém tinha conseguido. Os seus filmes renderam milhões de dólares e eram sucessos incontornáveis, tornando-se a condição essencial para o surgimento da indústria de Hollywood. Com a criação de uma indústria, “the set had rapidly become the architectural *Zeitgeist* of the region, and movies were, in a very real sense, redesigning the city in their own image.” (Davies 2001: 35).

Com *Intolerance*<sup>68</sup>, Griffith criou uma das metáforas mais poderosas e complexas para descrever Hollywood: a cidade da Babilónia<sup>69</sup>. Antiga cidade da Mesopotâmia, famosa pelos seus Jardins Suspensos, luxo, sensualidade, sedução e

---

<sup>68</sup> “Em *Intolerance*, Griffith descobre que a representação orgânica pode ser imensa e englobar não só famílias e uma sociedade, mas milénários e civilizações diferentes.” (Deleuze 2004: 50).

<sup>69</sup> Os cenários permaneceram construídos até 1919.

cor, capaz de conquistar os seus inimigos e assimilar todos aqueles que vinham de fora. A grandiosidade dos cenários, o guarda-roupa luxuoso, os milhares de figurantes, a arquitectura sumptuosa, criaram uma espectacularidade nunca antes vista. O cinema produzido em Hollywood, ao contrário do europeu, ficaria irremediavelmente ligado ao espectáculo e ao poder da produção e do dinheiro: “*Intolerance*, Paul Rotha lamented, helped wed American film to an equation between spectacle and art, expense and creativity, that in the long run doomed the industry to conspicuous mediocrity.” (Starr 1988: 304). O poder dos produtores, a valorização do êxito de bilheteiras, o controle dos estúdios em detrimento da criatividade e liberdade dos realizadores desenvolveu-se numa questão fulcral que acompanhou o desenvolvimento da indústria até aos nossos dias. A relação problemática de Lynch com os estúdios de Hollywood revelou-se também fundamental na diegese de *Mulholland Drive*, como vamos ter a oportunidade de constatar no próximo capítulo.

A criação da metáfora da Babilónia pretendia ir muito mais além do que o momento presente (aquando da projecção do filme), tentando cristalizar o sonho interior de uma nação, uma metáfora da identidade “that would last beyond its physical manifestation, continuing in memory to color and shape the culture around it.” (Starr 1988: 305)<sup>70</sup>. A cidade inventada torna-se realidade e a sua lógica suspensa, como a de um sonho. Esta relação com o espaço e o tempo tem-se revelado difícil, incongruente e confusa mas, ao mesmo tempo, tem permitido um estado de contínua inovação e criatividade. Uma relação que tem moldado as características da cidade, ambivalente na sua identidade, onde

cultures exist simultaneously as a gallery of recoverable pasts. Rapid growth, the yearning for a past, and the examples of the film set brought about in Los Angeles a landscape of atemporal historicism, one generally accepted and

---

<sup>70</sup> Norman Klein argumenta que esta pretensão dos cineastas não provoca mais do que a cristalização de memórias falsas e artificiais: “Film perpetuates false memory, literally rebuilds it in wood and plaster, like no other form of cultural representation.” (Klein 1996: 14).

enjoyed by a public eager to possess the past on convenient terms. (McClung 2000: 106)

Esta extravagância financeira<sup>71</sup> e de meios humanos provou que Hollywood pretendia servir o sonho de uma nação. O cenário da cidade foi todo construído com madeira, papel mâché, telas pintadas, gesso, mas o seu impacto visual foi tal, que conseguiu competir com os edifícios e as casas de arquitectos locais. Desta forma, Griffith, com as suas produções, provocou uma pequena epidemia de revivalismo da arquitectura típica da Antiguidade egípcia, tanto na construção de apartamentos, como na de templos maçónicos. (Davies 2001: 35)

Outra ideia importante que Griffith cristalizou sobre Hollywood teve a ver com o culto da beleza e da juventude, às quais deu uma aura romântica. Este culto, aparentemente, surgiu das possibilidades permitidas pela técnica do *close-up*. A possibilidade de mostrar os rostos numa escala muito superior à real criou um grande fascínio no público e, claro, a beleza era fundamental. Em 1915 Hollywood era já uma indústria estabelecida, surgindo o *Studio System*, com os seus sistemas de distribuição próprios e cadeias de salas de cinema.<sup>72</sup>

Na década de 1920, a figura do realizador, que na década anterior era quem assumia o controlo das filmagens, estava a ser substituído pela a autoridade do produtor e pelos interesses económicos. Em 1918 Hollywood era já uma grande indústria que funcionava e era financiada como outra indústria qualquer, tornando-se rapidamente num monopólio. Com uma distribuição e exibição contínuas, empregando milhares de trabalhadores, produzia filmes em série, como se fosse a linha de montagem de uma fábrica. Este sistema de produção e distribuição começou a despertar vozes críticas sobre a necessidade de ganhar dinheiro em vez de se criar obras artísticas. A opressão e o poder do dinheiro em detrimento da criatividade individual começou também a ser discutida pelos

---

<sup>71</sup> O êxito de bilheteira do filme foi modesto, comparado com os gastos de produção.

<sup>72</sup> No entanto, só na década de 1920 é que Hollywood conseguirá localmente gerar o seu capital, já que os investidores da Califórnia do Sul preferiam o negócio do petróleo.

próprios actores e realizadores, que se opunham a este sistema, revelando, desde logo, o confronto entre a indústria e aqueles que tinham uma visão artística pessoal e independente.<sup>73</sup>

Para além disso, a indústria de Hollywood criou a Estrela de Cinema que, em pouco tempo, "began to exercise enormous influence on the ways and means with which Americans defined their values and identities." (Starr 1988: 317). A criação do *Star System* foi feita de duas formas e ambas prevaleceram até aos nossos dias.

Por um lado, Hollywood seduziu famosos e estrelas de outras áreas (como Geraldine Farrar) através de ofertas milionárias; por outro, transformava desconhecidos<sup>74</sup> (muitas vezes de origem social e económica modesta ou bastante pobre) em estrelas milionárias e adoradas no mundo inteiro. Os estúdios e os produtores davam-lhes um novo nome<sup>75</sup> e um passado mais apelativo e fabuloso – reinventava-se uma nova identidade – que as tornava especiais e mágicas. Theda Bara dramatizou pela primeira vez a capacidade de Hollywood em responder e modificar as realidades sociais através de uma estrela de cinema. Representando a vampe no ecrã, mudava mentalidades mais conservadoras e criava aspirações no público feminino, alimentando também o imaginário do público masculino. Aliás, a vampe, tornar-se-á, em pouco tempo, numa figura fundamental do cinema americano.<sup>76</sup>

A estrela de cinema e o seu universo eram filtrados pelos cuidados do *Star System*, suscitando uma relação mimética e intensa entre a personagem do ecrã, a atriz/actor que a representava e o público que a(s) adorava. A este propósito,

---

<sup>73</sup> Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Erich Von Stroheim, King Vidor, Henry King eram algumas dessas vozes.

<sup>74</sup> Foi o caso da atriz Theda Bara, ainda uma desconhecida quando participou no filme *A Fool There Was*, produzido em 1915.

<sup>75</sup> Bryson acrescenta: "If the stars hadn't changed their names already, the studios often did it for them to make them fit more neatly into the pleasantly homogenized heaven that was Hollywood. Names were changed for almost any reason – because they were too dull, too exotic, not exotic enough, too long, too short, too ethnic, too Jewish." (Bryson 1998: 305)

<sup>76</sup> No *film noir* americano e, mais tarde, no *neo-noir*, a mulher *vamp* é um elemento chave no desenvolvimento e desfecho da narrativa, bem como na atmosfera de sedução, mistério e perigo. O mesmo acontece em *Mulholland Drive*.

Edgar Morin comenta: “haverá personalidades fascinantes, que suscitarão mimetismo, sonho, amor; haverá identificações profundas, transferências de alma entre a sala e o ecrã.” (Morin 1980: 130). Baudrillard vai ainda mais longe, ao afirmar que o culto das *stars* é o último grande mito da modernidade, porque são a materialização do desejo e a transfiguração mítica do cinema:

Não fazem sonhar, *são* o sonho, do qual têm todas as características: produzem um forte efeito de condensação (de cristalização), de contiguidade (são imediatamente contagiosos), e acima de tudo: têm esse lado de materialização visual instantânea (*Anschaulichkeit*) do desejo que é também o do sonho. Não levam portanto à imaginação romanesca ou sexual, são visibilidade imediata. (Baudrillard 1980: 63-4)

Os produtores estavam dispostos a pagar somas astronómicas às novas estrelas, já que estas conseguiam forjar uma relação directa entre elas (as suas personagens e o seu estilo de vida) e os lucros bombásticos das bilheteiras. Esta relação dinâmica transformou Hollywood num lugar emocionalmente mágico e mítico, onde a vida vulgar e quotidiana era transformada numa vida de sonho, secretamente desejada pelos milhões de cidadãos que viam nas estrelas a possibilidade de darem ao seu quotidiano algum glamour e esperança. Graças às teorias de Freud e ao desenvolvimento da psicanálise, o cinema começa a assumir um papel importante na revelação de sentimentos e desejos subconscientes e irracionais. Walter Benjamin alertou para essa característica do cinema, uma forma de arte que interagia com o espectador, dando-lhe a capacidade de aprofundar as suas percepções sensoriais e de libertar um sentimento esquizóide de si próprio: “The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses.” (Benjamin 1935: 12). As estrelas de cinema representavam/eram o lado mais selvagem, perigoso e louco do ser humano, mas envoltas numa atmosfera de luxo e de glamour. A confusão entre ficção e realidade, entre actor/actriz e personagem era cada vez mais intrincada e

complexa, sendo a *estrela* o seu lado mais visível e conceptual: “Quando o filme termina, o actor volta a ser actor, a personagem continua a ser personagem, mas do seu casamento, nasceu um ser misto de um e de outro que os envolve: a *estrela*.” (Morin 1980: 34)

A relação entre o actor/actriz e a sua personagem pode também manifestar-se de forma confusa e complexa. A distinção entre o *Eu* e o *Outro* pode tornar-se flexível e porosa. O processo de imitação vai



Imagem 2

criar uma condição de alteridade, muitas vezes obsessiva e correlativa. A criação de um duplo vai possibilitar uma série de comportamentos performativos, não apenas no sentido de jogo de representações sociais, mas no sentido de um jogo fantasmático do *Eu* com o *Outro*, que pode manifestar-se como uma existência

maravilhosa e eufórica<sup>77</sup>. Morin chama a atenção para o facto de este jogo entre o *Eu* e o seu *duplo* poder levar a uma crise ontológica irremediável, afastando, de forma progressiva, o *Eu* da realidade para mergulhar na loucura e,



Imagem 3

eventualmente, na morte: “Embora a estrela de cinema se tenha sempre alimentado do seu ‘duplo’, da sua imagem, será que talvez tenham chegado os tempos em que o duplo, em vez de dar a imortalidade, se transforma num aviso de morte.”(Morin 1980: 125). A realidade passa, então, a ser uma projecção

---

<sup>77</sup> Betty, uma projecção de Diane, irradia felicidade e optimismo, adoptando uma atitude extremamente positiva relativamente a si própria, aos outros e à cidade, ignorando todos os sinais de aviso e de ameaça dessa felicidade. Vive numa euforia constante, alimentada pelo desejo de se tornar famosa e pelo mistério e paixão despertados por Rita. O rosto iluminado de Betty contrasta com a escuridão que o envolve. (Imagem 2)

paranóide de um mundo interior em desagregação e, ao construir uma ilusão, vai encontrar a possibilidade de realizar as suas pulsões mais narcisistas<sup>78</sup>.

A manipulação da representação e da realidade tornam-se obsessivas e acentuam a necessidade de fragmentação da identidade e do corpo. Num jogo complexo entre amnésia e memória, o verdadeiro *Eu* é engolido pelo seu próprio processo de fabricação<sup>79</sup>.

Com o desenvolvimento da indústria cinematográfica, a cidade de Los Angeles cresceu, estendendo-se em grandes subúrbios e longas avenidas. Assiste-se a uma sobreposição de estilos arquitectónicos, resultando num ecletismo disperso, reflexo das fantasias e desejos idiossincráticos dos seus habitantes. A sua configuração arquitectónica inclui grandes mansões, condomínios de luxo, bairros que parecem resorts turísticos, mas também muitos bairros descaracterizados, rodeados pelo asfalto, desestruturados e anónimos, como se não pertencessem a local nenhum. O pintor David Hockney<sup>80</sup> identificou estes bairros nos seus quadros, associando-os às palmeiras, as árvores características da paisagem urbanística de Los Angeles. A palmeira desenvolveu-se, a par do letreiro “Hollywood”, como ícone visual e cultural da cidade<sup>81</sup>, porque tem sido um elemento recorrente nas mais variadas formas artísticas sobre a cidade:

The LA palm tree has mutated through endless stylizations in graphics and other media to the point that is perceived less as a plant than as an artifact. A city that

---

<sup>78</sup> A frustração e o sentimento de culpa de Diane despertam no subconsciente a necessidade de construir uma Betty amorosa, segura e optimista e uma Rita insegura, misteriosa e dependente (Imagem 3).

<sup>79</sup> Esta questão é essencial, tanto em *Sunset Boulevard*, como em *Mulholland Drive*. Norma e Betty, respectivamente, acabam por ceder às suas próprias ilusões. O filme de Wilder termina com um grande plano de Norma a actuar para o que ela acredita ser um filme de DeMille; o filme de Lynch termina com um grande plano dos rostos felizes de Betty e Rita, envoltos numa luz angelical, sobre a cidade de Los Angeles.

<sup>80</sup> Pintor inglês, nascido em 1937. Muita da sua obra é dedicada a representar pessoas e paisagens urbanas de Los Angeles.

<sup>81</sup> Dizemos cultural e não natural, porque todas as espécies (com excepção de uma) que hoje existem espalhadas pela cidade foram introduzidas e plantadas (cerca de 25 mil foram plantadas para a realização dos Jogos Olímpicos de 1932).

takes pleasure in the wildness of its artifacts also cultivates the artifice of its wilderness (McClung 2000: 125)

O letreiro foi construído em 1924 para celebrar o nascimento de um local simbólico. No início era *Hollywoodland* e 50 anos mais tarde seria simplesmente *Hollywood*. Os habitantes da área tinham orgulho naquela parafernália de milhares de lâmpadas e, em pouco tempo, tornou-se numa espécie de assinatura mental da cidade, que perdura até aos nossos dias:

Constituted only of air, light, barren earth, and the name of a desire, it has come to represent not a subdivision nor a even an industry but an idea, and for that reason people want to touch it, as if to touch the essence of L.A. the agenda of every conceptual model is to represent itself as the essential city, and, although as topography and architecture the acropolis has had an uneven record, it has succeeded here, in purely semiotic victory (McClung 2000: 184).

Este ficou também associado à fama e ao glamour que escondem um lado mais negro e trágico da capital dos sonhos. Em 1929 Lillian Millicent Entwistle (conhecida por Peg) foi para Hollywood determinada a ser atriz de cinema. Nesta altura, os filmes sonoros eram já uma realidade e Lillian Entwistle era uma atriz de teatro reconhecida em Nova Iorque. Apesar disso, a atriz passou várias semanas à procura de emprego, não conseguindo nunca a sua verdadeira oportunidade<sup>82</sup> como atriz. No dia 18 de Setembro de 1932, decidiu abandonar o sonho de ser uma grande estrela e fê-lo da forma mais dramática: subiu ao topo da letra H do letreiro (de onde se viam todos os grandes estúdios de cinema) e saltou, morrendo alguns dias depois em profunda agonia. Entwistle tornar-se-ia o

---

<sup>82</sup> Esse problema tornara-se uma realidade amarga na década de 1920, quando os milhares de aspirantes a actores/atrizes não encontravam mais do que o desemprego. “It wasn’t much better for wishful movie stars either. So many extras used to hang around the intersection [Gower Street e Sunset Boulevard eram o centro de Hollywood] hoping for a day’s work that, in 1921, the Hollywood Chamber of Commerce began taking out advertisements to discourage them.” (Wallace 2001: 12)

símbolo de todos aqueles que, no caminho para o sonho, não encontram nada mais do que a aparência, a decepção, a mentira e a morte. Curiosamente, alguns anos depois, o letreiro seria votado ao abandono e só nos inícios de 1950 foi recuperado e modificado para Hollywood. O letreiro conheceria outras fases de abandono e deterioração<sup>83</sup> - quando a indústria de cinema deixou de ser monopólio dos estúdios e passou também a ser independente, a população migrou para o oeste de Los Angeles e Hollywood passou a ser um local de indigentes, traficantes de droga, criminosos – mas em 1978, procedeu-se à sua recuperação, para não mais deixar de representar a capital dos sonhos.

Apesar de, em apenas uma década, Hollywood ter atingido o estatuto de capital dos sonhos, rapidamente se revelou também um local associado à falsidade, manipulação, vício e corrupção, alimentado pelas aparências e pelo dinheiro falso. Uma série de acontecimentos trágicos ocorridos na década de 1920, envolvendo personalidades famosas ligadas ao cinema, mostrou um lado negro e escondido na indústria dos sonhos, denunciando vidas privadas minadas e uma indústria conservadora, hipócrita e sem escrúpulos: “*Bien cachés, dans les coffres des studios, des dossiers explosifs, où sont inscrits ses mots: ‘Homosexualité, viol, alcoolisme, usurpation d’identité...’ de quoi réduire Hollywood, et ses stars, au silence*” (Ducoat 1987: 12). Os estúdios controlavam as carreiras das suas estrelas (decidiam que filmes iriam protagonizar, quem seriam os realizadores, com quem iam contracenar, como e quando iriam fazer a promoção,) e, de forma indirecta, as suas vidas privadas, numa teia de relações de poder e moralidade complexas. Por um lado, este poder e controlo não eram assumidos perante o grande público; por outro, a vida privada era cultivada como uma epopeia fabulosa e trágica ao mesmo tempo, onde as estrelas destilavam os seus dramas mais íntimos e excêntricos, transformando as suas vidas numa saga hollywoodesca, como “( ... ) *des personnages bien plus romanesques que les herós de cinéma, plus intenses que ceux de ses propres films*” (Ducoat 1987: 10). Nos

---

<sup>83</sup> Em 1977, devido ao seu mau estado de conservação, esteve quase para ser destruído.

bastidores dos ecrãs, movimentava-se uma indústria manipuladora e um estilo de vida confuso, decadente e obscuro. Suicídios, mortes prematuras e violentas, acusações de violações e um assassínio, trouxeram o espectro da morte à cidade dos sonhos: metafórica ou real e, por vezes, ambas ao mesmo tempo. O sonho tornou-se uma elegia ou, nas palavras de Scott Fitzgerald, muitos “paid a high price for living too long with a single dream” (Fitzgerald 1953: 163).

Um dos casos que mais abalou Hollywood e que continua a fascinar a opinião pública (porque continua um mistério) foi o assassínio do realizador William Desmond Taylor. No decurso das investigações, a polícia descobriu que ele fazia parte dos milhares de jovens que chegavam a Hollywood e inventavam um nome e uma vida. A questão da falsa identidade, a vida amorosa dupla, o passado escondido e uma vida, onde a maldade e a bondade se confundiam, misturaram factos e ficção em forma de história criminal e romance policial, antecipando a literatura policial e o *film noir* americano: “Detail by detail, the Taylor case reads like fiction – archetypal southern california detective story, anticipating in fact the subsequent fiction of Raymond Chandler and Ross MacDonald ( ... )” (Starr 1989: 336).

### 1.5. *Sunset Boulevard*: a ilusão do cinema

David Lynch confessou a Rodley que *Sunset Boulevard* consta como um dos seus filmes favoritos. No início de *Mulholland Drive* a câmara filma durante longo tempo a placa com o nome da avenida, numa referência explícita ao filme de Wilder<sup>84</sup> que, como Lynch, se serve de um topónimo (re)conhecido pelos espectadores para falar *de* e *com* Hollywood. Ambas as avenidas são espaços que definem as personagens e representam Hollywood, funcionando como metonímia e sinédoque ao mesmo tempo, ou seja, fazendo parte do espaço geográfico de Hollywood, representam-no de forma simbólica. Apesar de serem avenidas reais,

---

<sup>84</sup> “On ne saurait faire un hommage plus direct au film de Billy Wilder dont Lynch est si épris ( )” (Chion 2001: 260).

estão impregnados de ficções, histórias de sonhos ou pesadelos. Lynch incluiu no seu filme referências específicas ao filme de Wilder, como explica também a Rodley:

There's a shot in *Mulholland Drive* of a street sign that says 'Sunset Boulevard' ( ... ) And there is a shot of the Paramount Gates, but Paramount won't let you show their logo anymore. You can only show the bit of the gate below it. ( ... ) But the car you see in that shot in *Mulholland Drive* is the actual Sunset Boulevard car. I think it was found in Vegas. (Rodley 2005: 273)

Ficou célebre a reacção violenta de Louis B. Mayer a *Sunset Boulevard*, indignado com o retrato negro e satírico que Wilder fez de Hollywood, pedindo até a expulsão do realizador. Este, na altura um nome respeitado por toda a indústria, estava inserido no sistema, mas não teve medo de despejar a sua veia mais crítica e mordaz no sistema que o recebia e admirava, numa relação dúbia e contraditória que assumirá durante toda a vida. Se Wilder criticava a indústria que alimentava erradamente milhões de pessoas com sonhos falsos, não se cansava de dizer que adorava Hollywood e o seu ambiente repleto de pessoas criativas, à procura da grande oportunidade, cheias de esperança ou desfeitas pela desilusão, enfim, um misto de sonhos e de crueldade que fazia a cidade fervilhar. Neste sentido, Wilder tinha uma atitude semelhante à de Lynch. Sikov diz de Wilder: "Wilder, in his own bitter way, loved Hollywood. It was his kind of town, a bit harder, a bit mean. It was a place where you could make it big or drop dead trying, a place where dreams can both come true or die, sometimes at the same time."<sup>85</sup>.(Sikov, 2004) Wilder quis captar este ambiente e transportá-lo para o ecrã. A melhor forma de consegui-lo? Filmar *in loco* (ruas, edifícios, cafés, estúdios da Paramount), e utilizar actores conhecidos para fazerem *cameos* deles próprios. *Sunset Boulevard* criava uma relação complexa entre realidade e ficção,

---

<sup>85</sup> Comentário inserido no DVD do filme *Sunset Boulevard*, editado pela Paramount Pictures Collection, em 2003.

onde uma e outra se sustentavam mutuamente, diluindo fronteiras e configurando um espaço mental e emocional auto-referencial, mas também indutor de reconhecimento para o espectador. Estes actores,<sup>86</sup> famosos na era do cinema mudo, tinham sido votados ao esquecimento pela indústria e pelo público mais jovem, mas Wilder quis recuperá-los e pediu-lhes para se auto-representarem, pois as suas personagens eram também estrelas do cinema mudo esquecidas<sup>87</sup>. Gloria Swanson, embora representando Norma Desmond, viveu a ansiedade de interpretar uma personagem que tinha demasiados paralelismos com a sua vida pessoal:

Billy Wilder deliberately left us on our own, made us dig into ourselves, knowing full well that such a script, about Hollywood's excesses and neuroses, was bound to give the Hollywood people acting in it healthy doubts about the material or about themselves. (Swanson, 1980: 481-2).

Como Norma, Gloria tinha sido uma estrela do cinema mudo, votada ao esquecimento pela indústria e pelo público. Apesar da sua vida real não ter nada a ver com as neuroses, obsessões e fantasias idiossincráticas de Norma, havia entre ambas uma partilha de memórias e vivências. O corpo de Norma manifesta-se através da presença de Gloria em segundo plano, quer como elemento de cenário (na série de fotografias de Swanson que vemos na sala), quer entrando sub-repticiamente no desenvolvimento da narrativa (quando assistimos a uma projecção do filme *Queen Kelly*, protagonizado por Swanson em 1928 e realizado por Erich von Stroheim). Quando Norma vai ter com De Mille (interpretado pelo próprio, estando, de facto, a realizar o seu épico *Sansão e Dalila* no estúdio 18), verificamos que existe uma cumplicidade entre os dois, tal como existia entre Swanson e De Mille, que fizeram vários filmes juntos. Em contrapartida, Max, o mordomo, ex-marido e admirador incondicional de Norma, é interpretado por

---

<sup>86</sup> Buster Keaton, Anna Q. Nilsson, H.B. Holder, Erich von Stroheim

<sup>87</sup> Gillis chama-lhes "waxworks".

Erich von Stroheim,<sup>88</sup> cuja carreira de realizador estava há muito terminada. A sua personagem participa no jogo de negação do passado orquestrado por Norma e sustenta-lhe o mundo ilusório, de mentira e farsa. Um desejo subconsciente do próprio Stroheim em recuperar o passado perdido? Ou a auto-ironia suprema daqueles que acreditaram nas promessas de imortalidade de Hollywood, mas depois são votados ao abandono e à morte? Sobre Stroheim, Staggs comenta:

Stroheim stands, but he also stands in: as *Sunset Boulevard*'s male Norma Desmond, he reflects himself and every other star/ director who used to be big. Unlike Norma, who's still tops in her own eyes, Stroheim's sad face tells the whole truth. This genius, robbed of illusions, perceives how minuscule he's become. (Staggs 2002: 252).

Gillis e Betty são as personagens que representam a energia de todos os jovens que procuravam a sua oportunidade em Hollywood. Jovens criativos<sup>89</sup> e com vontade de vencerem, serão, no entanto, obrigados a desistir desse sonho, cedendo à máquina implacável da indústria. Betty vê-se obrigada a desistir do seu amor por Gillis que, por sua vez, desiste de Betty e do seu sonho de ser argumentista, em nome de uma situação económica desafogada, deixando-se prender numa teia de fantasmas, memórias, demência e morte (ironicamente a sua própria morte). A história de amor infeliz de Betty e Gillis denuncia o elemento trágico escondido na cidade dos sonhos. O verdadeiro amor é esmagado pela ambição de sucesso e de fama:

Watching it is a painful pleasure because our illusions are mangled along with those of every character ( ... )A bitter comedy and a tragedy of absurd ambition,

---

<sup>88</sup> “Though von Stroheim was superb, he never liked the role and often referred to it as ‘that lousy butler part’” (Meyers 1999: XI).

<sup>89</sup> Lynch adora a energia e força criativa que estas personagens representam no filme: “I just love that world. I love it. I love it when William Holden and Nancy Olsen go for a walk on the studio back lot at night ( ... ) working late at night in those writer's rooms. It should be going on *right now!* It's just too *beautiful-*” (Rodley 2005: 273).

the film is a vivisection of success and celebrity, of Hollywood, ( ... ) Whatever the measure of that success – small, medium, large – in *Sunset Boulevard* it's shrouded in noir. (Staggs 2002: 17).

Norma Desmond vive encerrada num mundo de ilusão, de fantasmas, representado na arquitectura da própria mansão<sup>90</sup>, como se a casa fosse uma extensão arquitectónica dela própria. O exterior da mansão – abandonado, decrépito, fantasmagórico – contrasta com o interior luxuoso e barroco, como era o seu passado, quando era uma estrela do cinema mudo). Ela vive encapsulada nesse mundo de ilusão, não conseguindo distinguir entre a imagem que tem dela própria (interior da casa) e aquilo em que se transformou (exterior da casa), apesar de Gillis tentar alertá-la. A sua obsessão pelo passado complementa-se com uma obsessão pelo seu *duplo*, um elemento recorrente no filme:

No reconoce ya cuál es la distancia entre lo que ocurre (o ocurrió) en un rodaje y su existencia real. Noche tras noche vuelve a existir, al verse en las proyecciones de sus viejas películas. Para ella la vida, la única que conoce, es interpretar (Lopez 2000: 68)<sup>91</sup>.

Quando Gillis entra na mansão pela primeira vez, penetra no mundo de Norma para não mais conseguir sair. No início mostra alguma resistência, mas pouco a pouco, deixa-se apanhar (para fugir à sua vida anterior) e participa também na farsa montada por Norma: “Viven inmersos en una gran farsa donde nada es verdad. Detrás de sus actuaciones, se encuentran otras realidades, diferentes a las que en principio se representaban. Una gran farsa que es como una obra, de una película.” (Lopez 2000: 126). O mundo de celulóide esconde e engole a realidade e a própria vida, a mentira veste o sonho e o sonho deriva em

---

<sup>90</sup> A mansão existia realmente, mas não na Sunset Boulevard. Wilder filmou no jardim e a fachada da casa. O interior foi todo construído em estúdio.

<sup>91</sup> A própria Norma Desmond diz no filme: “You see, this is my life. It always will be. There's nothing else, just us, the camera and those people down there in the dark.” (S.B.)

morte. Cinema e morte juntos quando, no final do filme, Norma, já demente, assassina Gillis e realiza a sua performance mais brutal, porque há uma exposição de si mesma em evidência, através da ilusão cinematográfica, que julga poder controlar: “I’m ready for my close-up, Mr. De Mille”. Este controlo não é mais do que o encerramento do sentido do *Eu* psíquico, para depois, empurrá-lo para a morte. *Sunset Boulevard* constitui-se, portanto, como uma reflexão sobre o cinema, enquanto veículo de sonho e de morte: “The hopes and fears, the ruthless dreams and unkept promises of Hollywood’s first half century came together in celluloid apotheosis the day Gloria Swanson turned into Salome on the stairs.” (Staggs 2002: 123).

Wilder fez filmagens *in loco* e, não por acaso, escolheu determinados sítios que, na altura, estavam ligados ao mundo do cinema, antecipando que o público saberia estabelecer a relação de reconhecimento que ele queria, conseguindo, por isso, “the experience of a certain *captivation* and *fascination*.” (Clarke 1997: 9). O apartamento de Gillis situava-se no coração de Hollywood e, no seu estilo mediterrânico, era o tipo de habitação muito procurado por jovens artistas. A Schwab’s Pharmacy (fechou em 1983) era um local muito frequentado por pessoas que trabalhavam no cinema<sup>92</sup>, quase sempre por jovens ainda desconhecidos e que ansiavam ser descobertos. O lugar era famoso, devido às histórias que se contavam terem acontecido ali (uma das mais conhecidas envolvia a actriz Lana Turner: circulavam rumores que tinha sido descoberta ali, enquanto bebia uma coca-cola). Os estúdios Paramount são os verdadeiros, desde o portão, aos escritórios e ao próprio Estúdio 18.

O espaço físico da cidade não é, pois, apenas o background da acção, mas antes, o seu catalisador, assumindo uma presença vital na caracterização das personagens e no desenvolvimento da narrativa. Para além disso, é também um elemento fundamental da visão pessoal do realizador. A cidade é, nas palavras de Dissanayake, um estado mental: “The city is not, in other words, merely a

---

<sup>92</sup> O próprio Lynch fez um contrato ali: “( ... ) and we made the deal in Schwab’s drugstore! Which was pretty cool! Back to Sunset Boulevard.” (Rodley 2005: 83).

physical mechanism and an artificial construction. It is involved in the vital processes of the people who compose it.” (Dissanayake 1989: 20).

## Capítulo II – O dia e a noite na cidade: espaço(s) de sedução, mistério e perigo

The streets were dark with something more than night.

Raymond Chandler (1973b: 7):

As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos,  
embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas,  
as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra.

Italo Calvino (2003: 46)

## 2.1. O *film noir*: contexto(s) e influência (s)

A cidade de Los Angeles das décadas de 1940 e 1950 surge como uma cidade negra, onde o indivíduo se perde e luta contra ameaças escondidas e tentações perigosas que podem, inclusivé, levá-lo à morte: “( ... ) disillusioned, frightened and insecure, loners (usually men), struggling to survive – and in the end, ultimately losing.” (Dirks 2005: 2)<sup>93</sup>. A literatura cunhada de “hard-boiled pulp fiction”, muito popular no período entre as duas guerras mundiais, explorava uma série de elementos estilísticos e narrativos que seriam apropriados pelo *roman noir* e, mais tarde, pelo *film noir*. Estas “hard-boiled chronicles of mean streets” – como as caracterizou Raymond Chandler<sup>94</sup> – começaram a ser publicadas ainda na década de 1920 na revista *Black Mask*, uma época que viu crescer muito a população urbana, havendo a necessidade de criar narrativas e personagens ligadas ao *locus* da cidade.

A cidade americana foi descrita, muitas vezes, como local de perdição e de corrupção, por oposição ao espaço rural, local de paz, pureza e felicidade. À medida que a América das pequenas comunidades se transformava na América das grandes metrópoles, multiculturais, industriais e tecnológicas, tornou-se claro que a literatura que explorava a oposição entre campo e a cidade – respectivamente como o símbolo do Bem *versus* Mal – não abarcava a complexidade da vivência na cidade, símbolo da América moderna. Os autores da *pulp fiction*<sup>95</sup> deram uma nova vitalidade à cidade, construída de dicotomias e contradições, sempre perigosa, mas também sedutora, por ser um espaço de aventura, liberdade e perdição. A fuga do espaço pequeno e sufocante que constitui a cidade de província para a metrópole urbana, e que corporiza a

---

<sup>93</sup>Dirks, Tim. “Film Noir”. *Film Noir*. 2005. <<http://www.filmsite.org/filmnoir.html>.> 10/10/2005

<sup>94</sup> Cf. o ensaio *The Simple Art of Murder*, publicado em 1950. O ensaio está disponível na Internet no seguinte endereço: <<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>.> 07/04/2005

<sup>95</sup> Entre os autores mais populares, destacam-se Dashiell Hammett, Horace McCoy e Cornell Woolrich.

possibilidade de materialização de todos os desejos e sonhos, acompanha a problematização da identidade. O indivíduo, ao perder-se na cidade, perde a memória do seu passado e, conseqüentemente, a sua identidade. Esta perda metaforiza a falta de discernimento em distinguir as forças do Bem das forças do Mal no mundo intrincado e complexo que caracteriza o *noir*. (Silver e Ward 1992: 2). Na cidade obscura, o indivíduo perde-se num labirinto estranho que engoliu o mundo familiar, numa vivência onde sente a sua identidade deslocar-se, que vagueia entre sonhos e realidade e se manifesta em crises de amnésia. O indivíduo esqueceu todo o passado e não reconhece o espaço familiar. Às vezes esse esquecimento é voluntário; outras vezes, é forçado pelas circunstâncias. No entanto, revela-se sempre como uma crise ontológica que prefigura uma sociedade moderna, de manifestações psíquicas individuais, mas que codificam conflitos sociais:

In the arena of the *noir* city, protagonists must confront both the strangeness of others and the strange otherness within – as *film noir*'s scenarios of disorientation and dislocation challenge their ability to chart an identity in *noir*'s expressionistic simulacrum of modern America. (Krutnik 1997: 89).

Os heróis do filme e da literatura *noir* são solitários, por isso, existe espaço narrativo para a exploração da subjectividade individual, expondo-se os mistérios e os devaneios da psique humana. Em termos de representação narrativa e fílmica, essa exteriorização conseguia-se com o recurso a várias estratégias, tais como a narração em *voz-off*, o *flashback*, o ponto de vista subjectivo, ou a introdução de sonhos, pesadelos e alucinações. O protagonista é um ser alienado e obsessivo e, por essa razão, deixa influenciar-se e toma atitudes pouco racionais ou lógicas, manifestando-se na sua visão distorcida do mundo e nas disrupturas narrativas que acompanham os seus relatos subjectivos. Cativo de um destino pré-determinado, adopta uma atitude fatalista e entrega-se à inevitabilidade sem grande resistência, aceitando uma manipulação sobrehumana e invisível: “The obsessive noir

protagonist is drawn into a destiny he cannot escape; he is impelled toward his fate by exterior forces beyond his control.” (Butler 1985: 129). Mesmo que tente resistir, o indivíduo perde-se e cai nas armadilhas colocadas à sua volta para o testar, como se a cidade fosse um labirinto, do qual tem que encontrar a saída. Neste sentido, o ethos *noir* reflecte muitos conceitos e mitos da cultura grega clássica e aqui podemos encontrar resquícios do conceito de Moira ou do mito do Minotauro<sup>96</sup>, o que nos leva a reconhecer uma dimensão metafísica do *film noir*.

Se o labirinto é a cidade americana onde o herói se vê envolvido numa espécie de investigação policial durante o processo da procura da verdade, as ruas, estradas e becos onde se movimenta revestem-se de uma dimensão fantástica e onírica, porque são evocados através do estado mental da personagem. Na busca de um conhecimento que racionalize e explique a situação complicada e estranha em que se encontra, o herói tem, antes, que efectuar uma descida ao submundo, no sentido literal e metafórico: da cidade e de si próprio. Os heróis da Antiguidade clássica tinham que enfrentar o monstro para encontrarem a saída e conseguirem salvar-se; o herói do *film noir* faz o mesmo<sup>97</sup> mas, ao contrário daquele, raramente consegue salvar-se, sendo, por isso, considerado como anti-herói. A figura feminina assume um papel fundamental para estes desfechos opostos: no primeiro caso, ela é a companheira que ajuda o herói; no segundo caso, ela é parte do problema e serve como força de bloqueio à concretização dos objectivos do herói. Embora o homem seja livre de escolher, num mundo onde existem o fatalismo e a sorte, um factor irracional pode, de repente, surgir como o móbil de uma série de desgraças que o levam à sua perdição. (Pereira 1987: 274)

Os paralelismos respeitam ainda a errância do (anti) herói entre o Bem e o Mal. A moralidade que pauta a acção do indivíduo inscreve-se na procura dos

---

<sup>96</sup> O vocábulo Moira expressa o conceito do fatalismo helénico, ou seja, a inalterabilidade do destino. O labirinto é a confusão inextricável de caminhos que reflectem a psique humana. Cf. Pereira, Maria Helena da Rocha. *Estudos da História da Cultura Clássica*. I Volume – Cultura Grega. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

<sup>97</sup> Dos vários exemplos, podemos destacar *Out of the Past* (1947), de Jacques Tourneur; *Death on Arrival* (1950), de Rudolph Mate, *Murder, My Sweet* (1944), de Edward Dmytryk e *Kiss Me Deadly* (1955), de Robert Aldrich.

ideais da bondade, caridade e benevolência, mas que são ameaçados constantemente pelas forças do Mal (corrupção e violência). A cidade transforma-se numa espécie de arena onde se trava uma luta moral. A questão da ética e da moral – base estrutural da política na civilização clássica grega – assume também um papel importante nos vários filmes pertencentes ao ciclo do *film noir*.

Os mistérios e as conspirações da cidade *noir* moldam-se a partir dos desejos desordenados e do caos interior do protagonista, projectando-os na cidade onde se movimenta. Por isso, esta não pode ser um modelo de urbanismo ordenado, mas antes uma construção feita de “unexpected intersections. Twisted corridors. ( ... ) locked rooms ( ... ) dangerous heights. Abrupt dead ends.” (Muller 1998: 16). Como resultado, a materialidade das imagens e do som dá lugar a um modo expressionista de representação que transforma o mundo urbano numa paisagem projectada de sombras e pesadelos. Recorrendo às técnicas utilizadas pelos filmes expressionistas alemães, o *film noir* serve-se da iluminação *chiaroscuro*, que acentua o contraste luz/sombra propício à criação de um ambiente com uma grande carga emocional. Na demanda da verdade, o protagonista encaminha o espectador para um estado de confusão e de desconfiança perante aquilo a que está a assistir. O espectador fica também numa encruzilhada: tem dificuldade em discernir os factos das projecções mentais da personagem.

Apesar da cidade real ser o ponto de partida para a construção da cidade *noir*, havendo muitas vezes a preocupação de fazer filmagens *in loco*<sup>98</sup>, a cidade que emerge na película é uma criação fílmica, não pretende ser um decalque da cidade real. Se na cidade real encontramos criminosos, na cidade *noir* estes incorporam as nossas ansiedades e medos. A escuridão da noite simboliza a nossa mente assustada e perturbada, que, num desvario psicológico conflituoso,

---

<sup>98</sup> Esta preocupação resultou da influência do movimento italiano designado por Neo-Realismo. Esta influência far-se-á sentir cada vez mais, já que, quer pelas facilidades técnicas, quer por questões económicas, quer ainda por opções estéticas (dar uma maior verosimilhança ao filme), os cineastas aproveitam para contrabalançar o ambiente expressionista com o realismo duro e cru das ruas e dos prédios da cidade real.

necessita de exteriorizar e tornar tangível esse sofrimento interior. A escuridão, o imprevisto, o perigo são estados imaginários. Para Paul Schrader, a cidade *noir* nunca poderia ser uma reflexão da cidade real, pois no final da década de 1940, a maioria das cidades americanas era bastante segura<sup>99</sup>. A cidade *noir* é, por isso, “far more a creation than a reflection.” (Schrader 1972: 13).

Após a Segunda Guerra Mundial, a atracção que a cidade exercia sobre os realizadores levou-os a explorar paisagens urbanas reais, complementando-as, muitas vezes, com cenários criados em estúdio. Esta atitude, porém, não queria dizer que as filmagens em locais que existem dispensavam um trabalho de criação narrativa e de significado cuidadosos, como argumenta Sanders: “Yet at its best, the resulting filmic city would no less be interpretive, or imaginative, than the studio-created version.” (Sanders 2001: 346). Para os realizadores, o desafio de orquestrar os elementos de um local urbano e real num cenário fílmico coeso, estruturado e dramático era enorme, mas atraente. Para além das questões técnicas (a manipulação da escala dos cenários reais era muito complicada, fazendo com que o espaço ganhasse uma dimensão e uma espectacularidade visuais que abafavam as personagens e a acção do filme), a suposta autenticidade do filme podia também ficar comprometida, devido à dificuldade em recriar o ambiente da grande cidade.

As origens desta cidade remontam a uma série de filmes de baixo orçamento, filmados a preto e branco, centrados em personagens urbanas que se viam envolvidas numa teia de paixão, de traição e de morte, e que mais tarde, um grupo de críticos franceses cunhou de *film noir*. O desejo e a pretensão de projectar a cidade real prendiam-se com a necessidade de permitir ao público uma experiência imediata com elementos extra-diegéticos de autenticidade. Esta característica, herdada do Neo-Realismo italiano, era também a aproximação do

---

<sup>99</sup> A grande maioria das cidades americanas crescia de acordo com os ideais de uma cidade próspera e conservadora (“The Affluent Society”), cujos valores se regiam por um sentimento de optimismo generalizado, onde a segurança, a organização e a limpeza eram os principais baluartes.

cinema a artistas de outras áreas, como o fotógrafo Weegee<sup>100</sup> (com as suas fotografias de crimes muito realistas) ou o pintor Edward Hopper<sup>101</sup> (que conseguia retratar as ruas da grande cidade, os cafés, as pessoas, a luz e a sombra de forma muito pessoal, expondo a angústia existencial moderna: a solidão e a incapacidade de comunicar). Apesar do realismo do trabalho destes autores, sendo criações artísticas, especialmente com as telas de Hopper, criam-se texturas ficcionais que conseguem afastar-nos do mundo real e nos oferecem momentos de suspensão, como refere o próprio Lynch: “Edward Hopper is another guy I love, but more for cinema than for painting. Instantly, when you see those works, you dream.” (Rodley 2005: 17).

Embora alguns filmes *noir* tenham sido filmados *in loco*, foram os cenários construídos em estúdio que melhor conseguiram criar a atmosfera e o ambiente que caracterizam o *film noir*, porque a manipulação da luz era trabalhada de forma mais eficaz. O imaginário que cristalizou imagens como, as ruas repletas de luzes néon ou ruas desertas e encharcadas pela chuva constante, resultava de técnicas elaboradas de realização e de iluminação e não pretendiam ser um reflexo da cidade real. Sendo assim, não espanta que a cidade familiar e reconhecível ao espectador se transforme numa cidade esquiva e estranha. O bem e a tranquilidade desaparecem e a cidade passa a ser “airless and claustrophobic...a dark urban world of neurotic entrapment.” (Hirsch 1981: 4). Esta sensação de falta de espaço e de claustrofobia não resulta de uma cidade muito movimentada e repleta de pessoas, pelo contrário, vem das ruas vazias e silenciosas. As ruas da cidade *noir* estão quase sempre vazias de pessoas, mas ecoam a subjectividade das personagens, por isso povoam-se de fantasmas e de traumas do protagonista, um alienado das questões sociais e políticas, que não lhe interessam. Temos, no entanto, que ressaltar que, os crescentes custos de produção em estúdio obrigou muitos realizadores e produtores a optar por filmagens *in loco*, na própria cidade, em vez da produção em estúdio. Contudo, a maioria deles combinava a produção

---

<sup>100</sup> Consultar o documento 2 em anexo, Imagem 1 (página II).

<sup>101</sup> Consultar o documento 2 em anexo., Imagem 2 (página II).

de estúdio com as filmagens em locais reais. (Krutnik 1997: 103) Curioso é o facto de um grande número de filmes deste período incluírem no título os vocábulos “City” e “Night” que fundamentam e resumem o apogeu do estilo visual a preto e branco, bem como o tema narrativo de todos estes filmes.<sup>102</sup>

Não podemos ignorar ainda que a relação entre cidade e crime era explorada cinematicamente desde Griffith, não sendo, portanto, nenhuma novidade na década de 1940:

Back in 1912, D.W. Griffith’s *The Musketeers of Pig Alley* had not only introduced the first movie gangster (the snapper Kid, played by Elmer Booth), but directly linked him to new York’s dense urban spaces in the cinematically groundbreaking shot of Snapper and his gang walking down a narrow alley, right *toward* the camera, their faces soon filling the screen. (Sanders 2001: 366)

Esta constatação corrobora, mais uma vez que, se nas décadas de 1940 e de 1950 a situação histórica e social que se vivia proporcionou uma série de sentimentos que foram explorados pelo *film noir*. Não se pode ignorar toda a história do cinema americano das décadas anteriores, quando os filmes policiais e de *gangsters* se centravam já em heróis de moralidade ambígua e em temas como o crime, a violência, o pessimismo, a corrupção moral, a culpa e a traição.<sup>103</sup>

Estudiosos e críticos do *film noir* são unânimes quanto às origens do fenómeno: diversas e antigas. Desde a literatura de ficção policial de Poe ao romance naturalista de Dickens; do Expressionismo alemão ao Neo-Realismo italiano; do Existencialismo francês à psicanálise freudiana. Este cruzamento de

---

<sup>102</sup> A lista é extensa, por isso, apontamos alguns dos filmes mais emblemáticos: *Cry of the City* (1948), de Robert Siodmak; *The Naked City* (1948), de Jules Dassin; *While the City Sleeps* (1956), de Fritz Lang; *The City that Never Sleeps* (1953), de John H. Auer; *Night Has a Thousand Eyes* (1948), de John Farrow; *Nightfall* (1957), de Jacques Tourneur; *Nocturne* (1946), de Edwin L. Marin.

<sup>103</sup> Dirks enumera o tipo de personagens mais características dos primeiros filmes *noir*: “Heroes or anti-heroes), corrupt characters and villains included down-and-out, conflicted hard-boiled detectives or private eyes, cops, gangsters, government agents, socio-paths, crooks, war veterans, petty criminals, and murderers.” (Dirks 2005:2).

<<http://www.filmsite.org/filmnoir.html>>10/04/2005

influências definiu o núcleo de temas que gravitam em torno de um estilo visual e estilístico consistentes:<sup>104</sup> o passado sombrio; o pesadelo fatalista, a procura da verdade, a perseguição, a traição.

O filme *Mulholland Drive* contém na sua diegese todos estes ingredientes: A rejeição/traição de Diane por Camilla<sup>105</sup> e o conseqüente efeito devastador no amor-próprio<sup>106</sup>, reforçado ainda pelo facto de Diane ter sido preterida por Camilla no *casting* do filme onde se conheceram (*The Silvia North Story*), levam Diane a engendrar uma vingança, contratando um assassino para matar Camilla. O negócio é feito no restaurante Winkie's. Aqui, um homem (Dan), que se aterroriza com algo que poderá estar a acontecer nas traseiras do estabelecimento (e que conta o seu sonho dentro do sonho de Diane<sup>107</sup>). A empregada chama-se Betty, nome que Diane vai adoptar durante o seu sonho, em que ajuda a amnésica Rita (a Camilla que ela amava), vítima de um acidente. O sentimento de culpa de Diane (pela morte de Camilla), levam-na a engendrar toda a fantasia a que assistimos na primeira parte do filme, onde a manipulação dos acontecimentos é feita por *gangsters*<sup>108</sup>, denunciando falta de moralidade e de corrupção que domina a indústria cinematográfica.

Reveste-se de pertinência relembrarmos aqui as restrições morais a que os realizadores estavam votados desde a década de 1930<sup>109</sup>, o que os obrigava a recorrerem a subtextos, criando diálogos repletos de alusões, metáforas, ironia e

---

<sup>104</sup> A iluminação de baixa intensidade; a utilização da luz lateral, fria e sem filtros que permite contornos bem demarcados; o contraste acentuado entre o preto e o branco; os ângulos baixos e os ângulos elevados que proporcionam a sensação de claustrofobia e de desequilíbrio; a câmara em movimento e os *takes* longos.

<sup>105</sup> A relação lésbica entre as duas protagonistas subverte as convenções do *noir*, sempre centrado em relações heterossexuais, ou se homossexuais, nunca de forma explícita.

<sup>106</sup> A cena do jantar em casa de Camilla e Adam, para anunciarem o seu noivado, reforça o engano e a humilhação a que foi sujeita: o anúncio do noivado; o *flirt* de Camilla com outra mulher e as palmadinhas na mão dadas por Coco, quando Diane lhe conta a sua história.

<sup>107</sup> Só ficamos a saber isso na parte final do filme. Quando Diane contrata o assassino, vira-se para o balcão e vê Dan, que também olha na direcção de Diane.

<sup>108</sup> Estes são materializados nas figuras de Mr. Roque e dos irmãos Castigliani.

<sup>109</sup> Os códigos morais que regiam a produção de Hollywood tinham sido fixados no "Production Code", a partir de 1934. O filme *The Shanghai Gesture* (1941), de Josef Von Sternberg, por exemplo, foi sujeito a inúmeras alterações até ser aprovado pelo *Hayes Office*, o organismo responsável pela aplicação do "Production Code".

silêncios comprometedores e preenchidos de cumplicidades<sup>110</sup>. O subtexto, reforçado pelas técnicas de representação, permitia uma série de relações paralelas e ilações subtis, investidas de sombras, tons e elementos não realistas: “The alluring and allusive representational techniques of *film noir* – its vividly resonant atmosphere, shadowy *mise-en-scène*, and lively line in metaphorical repartee – hint continuously at a parallel universe of enticement and horror.” (Krutnik 1997: 92).

Os protagonistas ícones da cidade *noir* são o detective privado e a *femme fatale*. O detective surge como a figura que consegue movimentar-se entre o mundo legítimo, visível e mapeado, e o submundo escondido e desconhecido.<sup>111</sup> O detective é um homem temerário e tem a liberdade de circular em esferas sociais diferentes, até marginais, o que lhe dá um certo charme e faz dele um homem atraente. Numa época de grandes restrições morais e de segregação social e racial, a figura do detective representava o homem moderno, alheio às regras impostas pela sociedade. A *femme fatale* materializa a projecção dos desejos e ansiedades do protagonista, mas ultrapassa esta eroticização fetichista que passou a ser a sua imagem de marca. Nas últimas décadas, estudiosos e críticos de cinema<sup>112</sup> resgataram-na desta percepção masculina e descobriram uma mulher poderosa e sedutora, uma alternativa possível e consistente à revolta masculina. Ela representa a recusa em aceitar as regras impostas pelo patriarcado masculino, numa necessidade emergente de liberdade da condição da mulher, negada à mulher e esposa americana.

---

<sup>110</sup> O primeiro encontro entre o vendedor de seguros Walter Neff e a mulher fatal Phyllis Dietrichson é um exemplo clássico. Esta cena faz parte do filme *Double Indemnity* (1944), de Billy Wilder, e está repleta de referências emocionais e, principalmente, sexuais.

<sup>111</sup> Este submundo que está para além das margens não é só físico e material, é também o mundo que escapa a uma lógica e racionalidade estruturadas, o mundo do subconsciente, mas também um mundo de fenómenos estranhos, inexplicáveis, de coincidências e acasos que se sentem, mas não se compreendem racionalmente.

<sup>112</sup> Cf., por exemplo, Paglia, Camilla. *Vamps and Tramps*. New York: Vintage Books, 1994, e Kaplan, Ann E. (ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI Publishing, 1998.

Em *Mulholland Drive*, quando Betty e Rita se conhecem na casa da tia Ruth e Betty lhe pergunta como se chama, Rita apropria-se do nome da actriz Rita Hayworth, protagonista do filme *Gilda*<sup>113</sup>, que vê num poster. O movimento da câmara que foca o rosto de Rita em grande plano projectado no espelho<sup>114</sup> sugere ao espectador que o próprio aparato cinematográfico vai ser integrado na



Imagem 4

diegese do filme, antevendo a possibilidade de tudo o que vamos ver poder ser apenas um espectáculo, uma ilusão. Como aponta Deleuze, é como se a imagem reflectida ganhasse vida e independência passando a ser real, mas não deixando de ser virtual. (Deleuze 1985: 93). Em contrapartida, Rita Hayworth, uma estrela criada para satisfazer o prazer visual do espectador masculino, interpreta no filme a mulher fatal e implica engano e problemas, porque ela representa “a conflict between ‘looking` and ‘being’.” (Doane 1991: 103). *Gilda* representa a dialéctica complexa que envolve mistério e revelação que estruturam a narrativa do filme e que se materializa no corpo e no comportamento desta personagem. O mesmo vai acontecer em *Mulholland Drive*. Ressalvemos, no entanto, a nossa posição no que diz respeito a esta matéria. Para nós, o mistério que a mulher fatal comporta resulta, acima de tudo, do facto de esta surgir sempre como a desconhecida que invade o quotidiano de alguém (normalmente do homem), despertando-lhe a curiosidade e, por arrastamento, o desejo, porque este começa a vê-la como gostaria que ela fosse.<sup>115</sup> Cremos que Lynch não introduz esta referência a um dos *film noir* mais conhecidos e respeitados pela crítica por acaso. Para além de

<sup>113</sup> Filme de 1946, realizado por Charles Vidor.

<sup>114</sup> Rita apropria-se de um nome para a sua identidade desconhecida (Imagem 4).

<sup>115</sup> No filme *Out of the Past* (1947), de Jacques Tourneur, Kathie diz a Bailey: “I’ve never said I was something I wasn’t. You’ve just imagined it.”

reforçar o seu fascínio pela integração de arquétipos do *noir*, vai também desmontar as expectativas que, entretanto, o espectador criou.<sup>116</sup>

A narrativa de *Gilda* desenvolve-se, não de forma simples e linear, mas numa série de camadas de sentidos sobrepostos (de ilusão, de engano)<sup>117</sup> que se vão desmontando, uma após outra, para no final se chegar à verdade. Esta estrutura é metaforizada no *striptease* que Gilda faz. Em *Mulholland Drive*, a narrativa também é construída de forma semelhante, onde sonho e *realidade* se confundem e, em termos formais, o sonho adquire as características da *realidade*, e a *realidade* adquire as características do sonho. Explicitamos melhor esta ideia, recorrendo ao filme: a primeira parte do filme (o sonho de Diane) inicia-se com um mergulho da câmara sobre uma almofada<sup>118</sup>, para assistirmos à narrativa que se desenvolve à volta da relação de Betty e Rita: encontro, amizade e amor. Este enredo desenvolve-se de forma mais ou menos linear e convencional, embora, enquanto este decorre, surjam outros enredos secundários e paralelos, mas que, de alguma forma, estão ligados a este enredo principal. Os vários enredos sobrepõem-se e vão-se revelando, não de forma aleatória, mas dando pistas que confundem. No entanto, estas pistas falsas também despertam<sup>119</sup> e desafiam a curiosidade e a lógica do espectador.

Depois do cowboy abrir a porta do quarto de Diane e acordá-la, volta a fechá-la e ouve-se o som de alguém a bater à porta da rua. Esta cena é o marco para o início da segunda parte do filme. Há um *fade-in* horizontal, da direita para

---

<sup>116</sup> Lynch é, por isso, considerado um realizador pós-moderno: “( ... ) blurring generic chronotypes in a post-modern spectacle.” (Pearson 1997: 3) Acrescentemos ainda que, se o pós-modernismo implica a não distinção entre o real e a ilusão, a ambiguidade entre o contínuo e o fragmentário, uma reflexão individual e social e ainda uma ironia auto-referencial, então podemos, definitivamente, considerar Lynch como um artista pós-moderno.

Cf. Pearson, Matt. “Authorship and the Films of David Lynch. Chapter 3: Blue Velvet – Post-modernism and Authorship.” *The British Film Resource*: 1997.

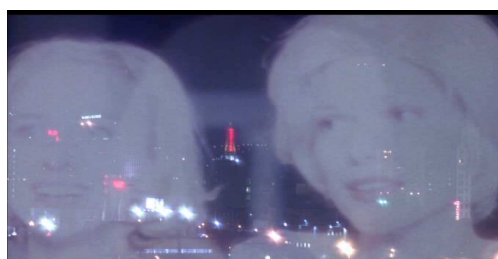
< [http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue_velvet.html).> 23/01/2006

<sup>117</sup> O detective diz a Johnny: “She didn’t do any of those things. It was just an act. And I’ll give you a credit – you were a great audience.” (*Gilda*)

<sup>118</sup> Ainda antes dos créditos, sugerindo que os mesmos fazem já parte da diegese do filme.

<sup>119</sup> A frase emblemática do cowboy - “Wake up, pretty girl!” – pode ser também interpretada como uma pista dada ao espectador. Ele não se dirige só à personagem, mas estabelece um diálogo com o público, alertando-o para aquilo a que assistiu e para o que vai assistir a partir desse momento.

a esquerda, mostrando o corpo de Diane a dormir na cama (1 hora e 57 minutos do filme). Batem à porta com insistência. Diane veste um roupão branco, levanta-se e abre a porta. É a vizinha que vem buscar algumas coisas que deixou no apartamento, depois da saída efectuada três semanas antes. Tanto a imagem do corpo morto que Betty e Rita descobrem, como a do corpo deitado a dormir (que vemos quando o cowboy abre a porta), fazem ainda parte do sonho de Diane. O momento do cowboy a acordá-la é integrado no sonho, mas é uma projecção do que está a acontecer fora do seu sonho e que a acorda: o bater ininterrupto na porta da rua. Dito de outra forma: quem bate à porta da casa de Diane é a vizinha, mas no sonho é o cowboy que bate à porta do quarto. Só a imagem de Diane a acordar pertence ao mundo *real*. Betty e Rita desaparecem do enredo. A partir daqui desenvolve-se a história entre Diane e Camilla, onde o espectador fica a saber da rejeição de Diane por Camilla e da separação das duas; do sucesso (profissional e pessoal) de Camilla e do fracasso de Diane, com o consequente descontrolo emocional e psíquico, para se manifestar numa personalidade vingativa e auto-destrutiva. Diane sente necessidade de castigar Camilla pelo seu comportamento durante a relação amorosa entre elas. O castigo resulta na morte trágica desta, mas arrasta Diane também para a morte: consumida pela culpa e pelo remorso, não consegue resistir. A tragicidade da situação implica a destruição física de ambas, mas as suas imagens idealizadas sobrevivem e são elas que dominam e perduram na mente do espectador, quando o filme termina.



*Imagem 5*

Na última cena do filme, os rostos de Betty e de Rita, sorridentes e iluminados por uma luz branca intensa (que lhes dá uma aura angelical), pairam sobre a cidade nocturna de Los Angeles<sup>120</sup>.

---

<sup>120</sup> Os rostos felizes de Betty e Rita (Imagem 5).

Em termos formais, Lynch filma a *realidade* de Diane como se fosse um sonho, introduzindo *flashbacks* e alucinações constantes. Por exemplo, depois da vizinha sair da sua casa (que entretanto lhe disse que dois detectives estavam à sua procura), Diane prepara um café e, momentos depois, vê Camilla à sua frente (com o vestido que usava na noite em que declarou o final da relação). Mas esta alucinação (que sugere a sua mente perturbada e psicótica) dura apenas alguns segundos. Diane segura a caneca de café e senta-se no sofá. Quando Diane sai do enquadramento pela esquerda e a câmara passa sobre o sofá, insere-se um *flashback* que mostra uma Camilla semi-nua e fatal. O envolvimento físico entre ambas é interrompido quando Camilla informa Diane, de forma inesperada e fria, da sua intenção em terminar a relação:

- (Camilla): “I said you drive me wild.”
- (Camilla): “We shouldn’t do this anymore.”
- (Diane): “Don’t say that. Don’t ever say that!”
- (Camilla): “Don’t. Stop. Diane, stop. I tried to tell you this before.” (M.D.)

O diálogo e o rosto de Diane mostram o seu desespero e jogam com a percepção do espectador: ilusão e realidade sobrepõem-se e confundem-se, uma esconde a outra. Se atentarmos na última palavra proferida por Camilla – “before” – não podemos deixar de pensar no seu possível duplo sentido: para Diane a palavra engloba tudo aquilo que aconteceu durante a relação de ambas e que o espectador não viu; para o espectador, esta palavra indica outra pista de reflexão sobre o que aconteceu durante as cerca de duas horas de filme anteriores. Mais uma vez, de forma subtil, Lynch estabelece um diálogo aberto com o público sobre o filme projectado. Nesta linha de raciocínio, cremos ser útil apropriar-nos das palavras de Doane sobre o filme *Gilda* e adaptá-las a *Mulholland Drive*: “The imaginary aspect of the relation between the spectator and the film is mimicked within the diegesis.” (Doane 1991: 110)

## 2.2. O *film noir*: género, movimento ou ciclo?

A “Politique des *Auteurs*”<sup>121</sup> foi definida por Truffaut em 1954, com o artigo “Une certaine tendance du cinema”, publicado no *Cahiers du Cinéma*. Truffaut insurgiu-se contra o pensamento crítico da época, defendendo que o valor de um filme não dependia do seu grau de realismo psicológico, mas da visão pessoal e criativa do realizador. Daqui decorreu a necessidade de distinguir entre *auteur*<sup>122</sup> e o mero *metteur-en-scene*, ou seja, nem todos os realizadores poderiam ser considerados *autores*, pois ser um *autor* implicava ter um estilo verdadeiramente pessoal, traduzido numa consistência visual, estilística e preocupação temática que deviam ser transversais na sua obra. A distinção entre um realizador e um *autor* implicava também a distinção entre um filme e uma obra de arte: “The purpose of the Cahiers critics was to elevate the films of a few directors to the status of high art.” (Wexman 2003: 3).

Esta distinção desencadeou, desde cedo, uma polémica teórica entre *autores* e *géneros*, pois se uma obra devia ser o resultado de uma visão pessoal e livre do artista, não podia ser submetida e categorizada por nenhum *género*. Mas, se alguns autores defendem que *autor* e *género* são incompatíveis, Rowley considera que pode existir uma coincidência entre ambas as teorias, por apresentarem mecanismos diferentes para o mesmo processo:

Genre is what you have if you don't have an *auteur*, and the *auteur's* job is to rise above genre, expressing his or her own concerns. Fundamentally, genre and *auteur* have very similar roles, after all: they both act as a thematic linking

---

<sup>121</sup> Esta expressão foi traduzida para inglês por “*Auteur Theory*” por Andrew Sarris, tradução que foi muito criticada, porque “saw the invoking of such a ‘hidden’ artist figure as a way of overthrowing current snobbish attitudes towards cinema that assumed that American cinema’s industrial processes precluded the production of great art.” (Rowley 1998: 1)  
Rowley, Stephen. “Genre, Auteurism and Spielberg” *The Essay Bin*, 1998.  
<<http://www.home.mira.net/~satadaca/genre2.htm>> 10/04/2006

<sup>122</sup> O conceito *auteur* apareceu pela primeira vez num artigo de Alexandre Astruc, na revista *Cahiers du Cinéma*, em 1948. Este conflito representa também o conflito entre *auteurism* e *genre*, se aceitarmos que um *auteur* é aquele que tem o controle pessoal e criativo da sua obra e não se submete aos géneros definidos e impostos pela indústria cinematográfica.

device between films. If there is no *auteur*, these thematic links are determined by a collaboration, tempered by industrial processes, and hence standard generic forms emerge. With an *auteur*, we get something personal and more worthwhile (Rowley 1998: 3).

A importância e influência do realizador no resultado final do filme não foram bem aceites por todos aqueles que trabalham em cinema, já que desvaloriza o trabalho de todos os outros elementos essenciais ao processo, como o produtor, os actores, o responsável pela montagem, o director de fotografia, etc. Sendo um trabalho de equipa, mesmo quando o realizador acumula várias funções (como Lynch), não se pode menosprezar o trabalho e a dedicação de uma série de colaboradores, sem os quais, o resultado nunca poderia ser aquele que vemos projectado no ecrã. Note-se que esta atitude não põe em causa a necessidade de se valorizar, ainda nos nossos dias, o trabalho artístico de um realizador, em detrimento dos interesses económicos da indústria cinematográfica, mas temos que reconhecer que trabalhar em Hollywood hoje é muito diferente das décadas de 1940 ou de 1950. Os críticos dos *Cahiers du Cinéma*, com a sua visão inovadora e radical, influenciaram também a indústria de Hollywood, permitindo que cada vez mais cineastas independentes<sup>123</sup> pudessem trabalhar dentro do sistema, conseguindo expressar toda a sua criatividade sem constrangimentos ou imposições da época do *Studio System*. Hollywood começou, então, a reconhecer o valor de um *autor* e modificou o seu sistema de produção<sup>124</sup>, atraindo um

---

<sup>123</sup> As décadas de 1960 e de 1970 assistiram a uma verdadeira revolução, nesse sentido: realizadores jovens e independentes como Scorsese, Spielberg, Coppola, Brian de Palma e Terrence Malick, só para mencionar alguns, começavam a ser convidados para trabalhar com os grandes estúdios e davam-lhes liberdade para assumir e desenvolver o seu estilo pessoal. Cf. Biskind, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls*. New York: Simon and Schuster, 1998.

<sup>124</sup> “Hollywood now expects the auteur, and will treat every new director, regardless of talent as one: it is now routine for directors to receive ‘A Film by...’ ( ... ) no matter what their credentials.” (Rowley 1998: 3).

número considerável de cineastas independentes que, tanto conseguem trabalhar fora do sistema, como dentro dele, sendo Lynch um desses exemplos.<sup>125</sup>

Embora não de forma directa, o *film noir* teve um papel fundamental no aparecimento de realizadores independentes a trabalhar no seio da indústria de Hollywood. No início, os grandes estúdios relegavam os filmes de crime para a série B e exibiam-nos na segunda parte das sessões duplas, o que, desde logo, teve duas consequências: por um lado, os realizadores não se sentiam pressionados pelo *box office*, já que eram filmes de baixo orçamento; por outro, permitia-lhes mais liberdade e um quase total domínio estilístico e narrativo, pois os produtores dispensavam a tarefa de um controlo rigoroso em conformidade com as exigências e convenções da indústria estabelecida de Hollywood<sup>126</sup>.

No pólo oposto, não podemos ignorar a perseguição e a falta de liberdade a que muitos cineastas e artistas foram votados, obrigando-os a criar um mundo ficcional de pesadelo e paranóia, uma metáfora das suas experiências de vida<sup>127</sup>.

Desde já, importa reter que, mais do que um estilo ou um *género*, o *film noir*, constitui-se como um meio teórico de reflexão e análise sobre o próprio cinema, levantando questões pertinentes sobre uma indústria e os seus meandros criativos, mas também como expressão cultural de uma sociedade urbana que necessitava de libertar-se de uma série de acontecimentos reais e históricos, responsáveis pelo agravamento de sentimentos negativos, ou se quisermos, literalmente, negros. Embora Silver e Ward reconheçam a influência do romance e das novelas gráficas policiais, bem como o do realismo social associado ao teatro nos anos 1930, assumem que foram os acontecimentos históricos e sociais – mais do que as influências estéticas ou artísticas – que forjaram definitivamente o

---

<sup>125</sup> O filme *The Elephant Man*, de 1980, e *Dune*, de 1984, foram filmes feitos dentro do sistema. *The Elephant Man* teve, inclusive, oito nomeações para os Óscares, embora não tenha ganhado nenhum.

<sup>126</sup> Temos, no entanto, que ressaltar algumas excepções, como *The Maltese Falcon* (1941), de John Houston, *Laura* (1944), de Otto Preminger e *Double Indemnity* (1944), de Billy Wilder, produzidos pelos grandes estúdios e com nomeações para os óscares, apesar do desprezo dos críticos. (cf. Silver e Ursini/ Duncan (ed.), *Film Noir*. Koln: Taschen, 2004: 9).

<sup>127</sup> É o que acontece com Adam e Diane em *Mulholland Drive*.

*film noir*: a Segunda Guerra Mundial e o surgimento de um novo indivíduo social, urbano e violento – o *gangster*. Os filmes de *gangsters* tornaram-se muito populares na década de 1930, pois assentavam numa verosimilhança social muito forte, mas eram revestidos de um romantismo e de uma filosofia existencial que seriam desenvolvidos nas personagens que habitam o *film noir*. O Macartismo e a ameaça da bomba nuclear que surgiram após o fim da guerra cimentaram ainda mais o medo e a paranóia da perseguição e, por essa razão, os filmes *noir* desta altura mostram-nos personagens assustadas e em fuga constante, tentando sobreviver a todo o custo.

Silver e Ward concentram-se mais na história, sociedade e cultura americanas dos anos de 1940 como contextos apropriados ao surgimento do *film noir*. Para estes, o *film noir* e o *Western* são as duas formas genuínas do cinema americano, mas não é possível localizar o primeiro num período específico da história americana ou associá-lo a um género literário definido<sup>128</sup>. Por essa razão, definem *film noir* como sendo

a body of films that not only presents a cohesive vision of America but that does so in a manner of transcending the influences of *auteurism* or genre. Film noir is grounded neither in personal creation nor in translation of another tradition into film terms. Rather it is a self-contained reflection of American cultural preoccupations in film form. In short it is a unique example of a wholly American film style (Silver e Ward 1992: 1).

Se aceitarmos que o *género* implica uma associação com a indústria, isto é, que os *géneros* são criados pela indústria cinematográfica, não porque lhes interesse problematizar a questão, mas apenas por interesses económicos, então

---

<sup>128</sup> Rowley refere que alguns teóricos e serviram das teorias de Levi-Strauss e de Vladimir Propp sobre a questão do género na literatura e aplicaram-nas ao cinema porque “looked at the way genres represented universal narratives that played out deep concerns of society.” (Rowley 1998: 2) Desta forma, o conflito entre *auteur* e *género* esbatia-se, já que não estavam em questão nem a criatividade nem a visão pessoal do autor, porque não implicava a submissão a nenhum poder económico e artístico dominante.

temos que perceber qual a vantagem de associar determinado filme ou realizador a um determinado *g nero*. Basta estarmos atentos   publicidade e ao marketing que rodeia determinado filme produzido em Hollywood (mas não são, inúmeras empresas distribuidoras independentes fazem o mesmo) para constatarmos que essa associa o ocorre com frequência. A vantagem   dupla: realizadores e produtores podem recorrer a enredos, cenários e tipos de personagens já usados em outros filmes, sem grandes preocupa es com as críticas de falta de originalidade e de decalque; por sua vez, o público pode reconhecer no novo filme características que já viu em filmes anteriores e, se gostou,   atraído mais facilmente   sala de cinema para *ver mais um filme do g nero*. Mais ainda, torna-se mais fácil para o público compreender e explicar o filme,   luz de conceitos e de situa es que já conhece *  priori*, porque se apela a todo um sistema fílmico referencial, povoado de clich s e de determinadas associa es significativas.   preciso ressaltar, no entanto, que apesar disto acontecer com frequência, muitos filmes são inovadores e de excelente qualidade, impondo-se no mercado e tornando-se filmes de referência para a crítica e/ou mais tarde, listados como marcos importantes na história do cinema.<sup>129</sup>

Questões de ordem técnica, prática e financeira, directamente relacionadas com a indústria de Hollywood, contribuíram também para uma maior produ o de filmes e durante um período cada vez mais alargado. No entanto, apesar de haver toda uma panóplia de técnicas de filmagem e de montagem, personagens, motivos e temas narrativos que são transversais a uma série de filmes e que, por isso, permite reuni-los num conjunto coeso e sustentado, afirmar que estes constituem um g nero   incorrecto, pois, se o *film noir* conseguiu estabelecer certas rela es entre elementos de estilo visual, acontecimentos narrativos e personagens, estas rela es entre imagem e narrativa “only lead to the same abstractions, which are basically generalizations of protagonists’ mental states; and such generalizations do not evoke a generic milieu equivalent to the war, the West, or the

---

<sup>129</sup> Filmes como *The Naked Kiss*, de Samuel Fuller (1964) e *The French Connection*, de William Friedkin (1971), por exemplo.

supernatural.” (Silver e Ward 1992: 3). Não podendo ser reconhecido como um *gênero*, podemos classificá-lo de *movimento*?<sup>130</sup>

Ao estilo visual e à atmosfera consistentes do *film noir* contrapõem-se a falta de uma iconografia própria, um padrão específico de personagens ou de temáticas definidas. Por essa razão é, muitas vezes, confinado a uma mera categoria decorativa, como aponta Hirsch:

Those who argue against noir as a genre maintain that it is defined by elements of style, tone and mood that are easily transported across generic boundaries; this view of noir as an ensemble of freely circulating motifs confines it to the category of the decorative. (Hirsch 1998: 3)

Existem, no entanto, críticos que defendem a classificação do *film noir* como gênero, ao associá-lo a um gênero literário e argumentando que aquele está muito enraizado no Romantismo do século XIX, visto que este se centrava em enredos que exploravam as relações amorosas e trágicas entre uma mulher fatal e um homem desesperado (Higham e Greenberg 1968: 19 e 20). Não concordamos com a posição destes autores, que consideramos forçada e pouco consistente, pois, embora possamos reconhecer alguns resquícios literários do Romantismo, as influências são tão díspares e ecléticas (como já apontamos), que não faz sentido sobrevalorizar as influências do Romantismo relativamente à literatura policial ou à literatura gótica, por exemplo.

Importa ainda não esquecer que o conceito de *autor* defendido pelos críticos dos *Cahiers* estava enraizado na ideia do gênio criativo e livre que o movimento do Romantismo do século XIX tinha feito desabrochar e que conseguiu consolidar a imagem do artista romântico como alguém inspirado e genial, capaz de soltar-se de todos os constrangimentos sociais e políticos para se preocupar apenas com a sua

---

<sup>130</sup> O Neo-Realismo italiano e o Expressionismo alemão são considerados movimentos, pois são definidos como um conjunto de filmes e cineastas que partilham os mesmos princípios políticos e estéticos e demonstram uma abordagem estilística comum. No entanto, englobam uma diversidade de temas narrativos, desde filmes de guerra a melodramas psicológicos.

arte. Mais tarde, contudo, esta definição de *autorismo* foi alterada com as teorias literárias do *New Criticism* inglês, que influenciaram também as teorias do cinema. A ênfase da qualidade artística de um texto (narrativo ou visual) não dependia de um autor inspirado e genial, mas do próprio texto e das expectativas e da experiência do leitor/espectador da obra em questão. Com Barthes e a sua teoria sobre a morte do autor, consolidava-se a importância da leitura e análise do texto por quem o lê, em detrimento da *intenção* do autor, ou seja, deixava de ser relevante aquilo que o autor queria comunicar com a sua obra.

O próprio Lynch parece desvalorizar o seu papel como *autor*, quando se recusa a dar explicações sobre determinadas situações ou personagens dos seus filmes, delegando para o espectador essa tarefa. Lynch parece concordar com Barthes, no sentido em que uma obra, depois de acabada, deixa de pertencer ao seu autor (proclamando a sua morte metafórica), para ser de quem se apropria dela, quer seja para a apreciar, sentir ou estudar:

It's like an author who's dead: you read his book, he's not around to question, and you get tons of the book – still. It doesn't matter what he thought. It could be interesting but it doesn't matter. What I would be able to tell you about my intentions in my films is irrelevant. (Rodley 2005: 28)

Como já referimos, se alguns géneros representam as categorias estabelecidas pelos estúdios que geram os sistemas de produção, reconhecidos pelos produtores e pelos espectadores, outros são estabelecidos a posteriori pelos críticos. Confinar um filme a um determinado género é sempre muito polémico, porque até os clássicos de Hollywood eram, muitas vezes, filmes híbridos. (Stam 2000: 151) A questão do género e a categorização de um filme em relação a determinado género parece ser pouco ou nada relevante para Lynch, que reclama para os seus filmes uma mistura de estilos e de géneros: “See, I love 47 different genres in one film. I hate one-thing films.” (Woods 1997: 128)

Paul Schrader, que defendeu também que o *noir* foi um movimento<sup>131</sup>, descartou a possibilidade de podermos falar em *neo-noir*, logicamente porque a situação histórica era diferente. Para ele não se pode separar o movimento cinematográfico das suas raízes sociológicas e artísticas: a Segunda Guerra Mundial, o Expressionismo alemão, o Existencialismo e a psicanálise de Freud. Mas Schrader assume uma posição que consideramos interessante: estas influências têm validade e importância não como representações intelectuais da história, da filosofia ou da psicanálise, mas como influências filtradas pela cultura popular. Não é de espantar, portanto, a popularidade dos *film noir* junto do público, contrariando a pouca valorização dada pela crítica da altura.

Para além disso, é inegável a influência que o *film noir* tem exercido noutros géneros<sup>132</sup> nas últimas décadas, bem como a sua resistência à voragem do tempo enquanto manifestação artística. Continuando a ser estudado, admirado e imitado, o *film noir* valida a sua posição como uma cinematografia mais complexa do que parece, não sendo um género definido, mas sim fabricada de múltiplos géneros já antes definidos e identificados, desde o melodrama ao filme de *gangster*.

Silver e Ward discordam de Schrader, defendendo que o *film noir*<sup>133</sup> é um ciclo e não um movimento, como o Expressionismo alemão ou o Neo-Realismo italiano porque, ao contrário destes, Silver e Ward argumentam: “it does not supersede generic constructs or display a narrative diversity in the manner of these

---

<sup>131</sup> Schrader defende que o movimento terminou em 1958, com o filme de Orson Welles *Touch of Evil* e define *film noir* “( ... ) it is not defined, as are the Western and gangster genres, by conventions of setting and conflict, but rather by the more subtle qualities of tone and mood.” (Schrader 1972: 8).

<sup>132</sup> Interessante também, como notou Hirsch, foi verificar-se uma migração de fragmentos do *noir* para outros géneros, como o *Western*, a *Ficção Científica*, o *Terror*, a *Comédia*, etc. (Hirsch 1999: 14). Filmes como *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, *Blood Simple* (1984), de Joel Coen, *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese, *The Usual Suspects* (1995), de Brian Singer são alguns exemplos.

<sup>133</sup> Existem ainda autores que falam de uma sub-categoria dentro do *film noir* – o *semi-noir* (*film gris*). Estes filmes incluem crimes, mas não criminosos profissionais (cf. Karimi, Amir Assoud. *Toward a Definition of the American film Noir (1941-1949)*. New York: Arno Press, 1976: 149 e 156).

other movements, which may encompass war films as well as melodramas and may range from the horrific to the comic.” (Silver e Ward 1992: 3).

Assumindo as datas como um dos critérios mais importantes<sup>134</sup>, a par do tom e da atmosfera que definem um estilo, podemos concluir que não é fácil, nem consensual definir este fenómeno artístico. Na nossa perspectiva, a proposta de classificação de Silver e Ward é a mais apropriada para identificar este grupo de filmes, pelas razões apresentadas. Consideramos, no entanto, que a definição de Ottoson de *film noir* é uma das mais completas:

The tone and mood of film noir was overwhelmingly black, hence its name. The main protagonist of these films were usually people who were suffering from an existential angst ( ... ) despair, alienation, disillusionment, moral ambiguity, pessimism, corruption, and psychoses carried the day. The film noir portrayed a world where people were not essentially good, but deceitful and rotten. It was a world where the opposite sex, especially women, were to be distrusted. (Ottoson 1981: 1).

### 2.2.1. *Mulholland Drive*: um filme *neo-noir*?

Lynch referiu que um dos seus filmes favoritos é *The Big Sleep*<sup>135</sup>, de Howard Hawks, que retrata a cidade de Los Angeles na década de 1930, através do percurso do seu narrador, o detective Philip Marlowe. Thorpe comenta que Chandler conseguiu definir muito bem essa “ambiente of excitement and mystery, born of corruption and decadence, the manipulation of wealth and power, the danger attendant upon material success, still hovers like smog over the city.”

---

<sup>134</sup> “Film noir is also a specific period of film history, like German Expressionism or French New Wave.” (Schrader 1972: 8)

<sup>135</sup> Filme de 1946, baseado na obra homónima de Raymond Chandler e considerado por muitos realizadores e críticos de cinema como uma obra prima do *film noir* americano: “I guess *The Big Sleep* is my favourite film noir.” Hartmann, Mike. *Lost in Dark and Confusion. The City of Absurdity – The Mysterious World of David Lynch*. 1996-2006. <<http://www.geocities.com/~mikehartmann/lynch.html>>10/04/2005

(Thorpe 1984: 16). A obra explora dois motivos comuns à literatura policial da época: a perdição do indivíduo e a figura da *femme fatale*, como extensão alegórica da cidade: sedutora e perigosa, ao mesmo tempo.

Em *Mulholland Drive*, Rita, esquecida de quem é, onde vive e o que faz, pede a Betty que a ajude a descobrir a sua identidade. A única coisa de que consegue lembrar-se é do nome de uma estrada: “Mulholland Drive! That’s where I was going!”. Partindo de um local específico, ambas se iniciam na busca e na descoberta de várias pistas que vão surgindo, para conseguirem descobrir a verdadeira identidade de Rita. Os mistérios que a vida e a personalidade de Rita encerram são uma extensão dos mistérios da própria cidade. Quando Betty guia Rita pelo labirinto da cidade de Los Angeles, está fascinada pelo mistério e pela possibilidade de aventura que ela nunca viveu antes. É a sua oportunidade de iniciar uma viagem a um mundo estranho e paralelo<sup>136</sup>.

Tal como na maioria dos *film noir*, Lynch não pretende captar a cidade real, mas as suas ressonâncias emocionais e sociais, criando espaços dominados por determinadas atmosferas, de forma a despertar sensações fortes. O filme vive da tensão permanente entre a superfície e a profundidade, a familiaridade e a estranheza, o manifesto e o latente, como mostram as cenas (diurna e nocturna) das duas raparigas dentro dos táxis que percorrem as ruas da cidade. Lynch ressalta a importância das atmosferas criadas no *film noir*, como a sua marca mais distintiva, sendo esta a que mais lhe agrada:

Film noir has a mood that everyone can feel. It’s people in trouble, at night, with a little bit of wind and the right kind of music. It’s a beautiful thing. (...) There’s a beguiling and magnetic mood. There’s so much darkness, and there’s so much room to dream. They’re mysteries, and there are people in trouble, and uneasiness<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Naomi Watts descreve Betty como uma personagem que procura novas experiências e sensações: “Betty’s definitely a thrill seeker.” (Fuller 2001: 3).

<sup>137</sup> . Hartmann, Mike. *Lost in Dark and Confusion. The City of Absurdity – The Mysterious World of David Lynch*. 1996-2006. <<http://www.geocities.com/~mikehartmann/lynch.html>>10/04/2005

Quando se cria uma atmosfera num filme, cria-se também uma certa perspectiva sobre o plano ou a cena, determinando uma percepção do espaço. A atmosfera criada<sup>138</sup> pode ser tangível, isto é, na sua revelação chega a materializar-se, ou pode ser muito mais abstracta, invisível e difícil de descrever, mas que em Lynch, inscreve uma presença inconfundível.

Na relação do espectador com o filme, importa distinguir a atmosfera espectacular e a atmosfera fílmica. A primeira estuda o fenómeno de reconhecimento da representação, pondo em causa os processos de identificação e de distanciamento; a segunda interessa-se pelos elementos fílmicos visuais e sonoros e pela relação entre eles. A atmosfera de um filme adquire uma função dinâmica na diegese, mas tem também a capacidade de estabelecer uma dilatação do espaço entre o espectador e a representação no ecrã, despertando-lhe, de forma consciente ou inconsciente, uma série de sensações e de afectos, algo que interessa verdadeiramente a Lynch. Cada filme é um novo mundo para cada um dos espectadores. Quando se entra nele, só interessa explorar os sentidos e as emoções, não havendo necessidade de racionalizar essas emoções. E, mais importante ainda, cada espectador sente de forma individual e única: “( ... ) so then it doesn't matter how many people are around: you're all making the same movie and get into a kind of atmosphere where you're separated from the rest of the world and you're in this other world. And it's a beautiful thing.” (Rodley 2005: 23)

A atmosfera de um filme pode ser bastante intensa, acusando uma presença muito forte no seu espaço de expressão (podem também coexistir várias atmosferas no mesmo espaço) ou, pelo contrário, ser tão discreta que parece estar ausente. (Gil 2005: 31). As atmosferas podem ser visuais ou sonoras, concretas ou abstractas. Lynch, cineasta que prefere as atmosferas abstractas<sup>139</sup>, consegue criar

---

<sup>138</sup> “No cinema, a atmosfera pode ser ‘fabricada’ através de meios fílmicos tais como a direcção de actores, o trabalho da luz, do som, etc. Mas existem outras maneiras mais subtis como a utilização do fora-de-campo, a profundidade de campo, o (des)enquadramento, para mencionar só alguns dos componentes fílmicos que exprimem um certo tipo de atmosfera.” (Gil 2005: 14)

<sup>139</sup> “I like things that have a kernel of something in them. They have to be abstract.” (Rodley: 63)

atmosferas inquietantes e estranhas, deixando o espectador num limbo existencial, porque mergulha num universo onírico, onde as referências ao mundo concreto estão suspensas. O trabalho plástico e o trabalho técnico são orientados para criar esses espaços insólitos, sem tempo e sem lugar. Lynch fala da grande dificuldade de trabalhar em Hollywood, precisamente por essa razão. Ali, confronta-se com uma grande relutância (e até recusa) em aceitar e compreender esse tipo de atmosferas, consideradas inapropriadas para um filme, que se quer bem sucedido em termos comerciais e de público: “And in Hollywood, if you can’t write your ideas down, or if you can’t pitch them, or if they’re so abstract they can’t be pitched properly, they don’t have a chance of surviving.” (Rodley 2005: 64)

A realização de Lynch inclui planos e ângulos incomuns, numa preocupação de criar imagens esteticamente belas, mas também conseguir um tom mais abstracto e misterioso, recorrendo muitas vezes às técnicas do *fade-out* e da câmara lenta. As sombras intercaladas de iluminações encandeadoras, movimentos de câmara subjectivos, o falso *raccord* são meios técnicos recorrentes na sua obra, explorando a profundidade de representação.

Em *Mulholland Drive*, Lynch utiliza contrastes de luz intensos para explorar a oposição entre o mundo das aparências e o mundo escondido (da cidade ou de lugares específicos), dos sonhos e dos pesadelos. Contrastes de luz e sombra, dia e noite, luz e escuridão, são recursos comuns na sua obra. A primeira cena no restaurante Winkie’s é paradigmática:

- (Herb): “Okay, so you had a dream about this place. Tell me.”

- (Dan): “Well, it’s the second one I’ve had, but they’re both the same. They start out that I’m in here, but it’s not day or night. It’s kind of half-night, you know? But it looks just like this, except for the light. And I’m scared like I can’t tell you ... (M.D.)

Dan e Herb saem e dirigem-se para as traseiras para encontrar o ser monstruoso que se esconde ali, mas que ninguém sabe, só ele. Mais tarde, vamos

re-encontrar este ser, mas à noite, sentado num banco, junto a uma fogueira manuseando uma caixa azul que Betty encontra dentro da sua mala (de forma inexplicável) e que Rita consegue abrir com a chave que estava guardada junto ao dinheiro, dentro da sua carteira.

Este contraste pode representar a oposição Bem/Mal ou a dualidade das personagens, fisicamente representadas por uma versão loura e outra morena. Rita, que surge primeiro morena, perdida, amnésica e assustada, vai adoptar uma peruca loura, tornando-se mais confiante e corajosa (com a ajuda de Betty) para tentar desvendar a sua verdadeira identidade. Cada versão da personagem tem aquilo que falta à outra sendo, por isso, complementares. Betty e Rita entram num jogo de encenação, numa *performance* do *Outro*: (Betty) “It’ll be just like in the movies. Pretending to be somebody else.”/ (Betty) “It’s strange calling yourself.” (M.D.)

Esta ideia de co-existirem dois mundos paralelos (um luminoso e paradisíaco, outro escuro e infernal) é reforçada pelo próprio Lynch, defendendo que, com os seus filmes, quer mostrar esses dois mundos: “There’s always the surface of something and something altogether different going on beneath the surface. Just like electrons busily moving about, but we can’t see them. That’s one of the things films do, is show you that conflict.”(Woods 1997: 78).

*Mulholland Drive* apresenta uma atmosfera muito intensa e torna-se um dos constituintes mais estáveis e permanentes do filme, como aponta Gil: “conduz a trama narrativa do filme, especialmente através da sua intemporalidade.” (Gil 2005: 41) A atmosfera do filme consegue dilatar o espaço entre o espectador e a representação e, graças às referências imaginárias, temporais ou espaciais dadas pela narrativa, entra num universo labiríntico, seguindo as pistas dadas, mas perdendo-se também na ambiguidade dos acontecimentos. No final do filme, permanecem uma série de questões, relativas às personagens e à narrativa. Há sempre mais do que uma leitura possível; ficam perguntas por responder, tais como: qual a importância da personagem que guarda o caderno preto? Quem são os idosos que surgem várias vezes ao longo do filme? Porque é que vemos a tia

Ruth aparecer de novo no apartamento, depois da caixa ser aberta por Rita e cair no chão? Quem são Dan e Herb? Existe passado e presente? Interessa discerni-los?

Lynch, que conhece bem as regras do *film noir* americano, apropria-se delas para explorá-las no seu trabalho, render-lhe a sua admiração e homenagem, reconhecendo a sua influência no seu trabalho<sup>140</sup>:

I like the feel of film noir a lot and it – to me it’s all about a mood that comes about when people’s desires lead them into areas where they’re doing something against their conscience and, you know, then suffering the results. So, it’s about fear, and it’s nighttime feeling and that – that thing creeps into my work, you know, quite a bit.<sup>141</sup>

Perguntemo-nos, então: pode *Mulholland Drive* ser considerado um filme *neo-noir*? É verdade que surge nas listas de filmes *neo-noir* de vários estudiosos e críticos de cinema.<sup>142</sup> Antes de prosseguir, necessitamos de nos deter sobre o conceito de *neo-noir*, ainda nos dias de hoje, algo não consensual. Após 1958, muitos filmes utilizaram elementos visuais e estilísticos emprestados dos seus antecessores *noir*. Como os podemos classificar? Classificar o fenómeno *noir* foi sempre problemático e, mesmo dentro dos próprios Estados Unidos, apesar do livro de Borde e Chaumeton<sup>143</sup>, só no final da década de 1960 e princípios da de 1970 é que se falou abertamente em *film noir*.<sup>144</sup> Não deixa de ser irónico, mas os

---

<sup>140</sup> A personagem Laura Palmer, da série *Twin Peaks*, é inspirada na personagem *Laura*, também título do filme de Otto Preminger, de 1946, classificado pela crítica como um dos melhores *film noir* americanos.

<sup>141</sup> Hartmann, Mike. *Lost in Dark and Confusion. The City of Absurdity – The Mysterious World of David Lynch*. 1996-2006. <<http://www.geocities.com/~mikehartmann/lynch.html>> 10/04/2005

<sup>142</sup> Cf., por exemplo, Christopher, Nicholas. *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. A New and Expanded Edition. Emeryville: Shoemaker and Hoard, 2006.

<sup>143</sup> Raymond Borde e Etienne Chaumeton publicaram em França, em 1955, o primeiro livro sobre o *film noir* americano: *Panorama du film noir américain*.

<sup>144</sup> “Once named, however, noir as a label did not gain a foothold on native ground until the late 1960s and early 1970s, when American films began to be studied seriously and seminal articles like Raymond Durnat’s ‘Paint it Black: the Family Tree of the Film Noir’ (1970) and Paul Schrader’s own pioneering essay, ‘Notes on Film Noir’ were published.” (Hirsch 1999: 2)

críticos franceses, durante todo esse tempo, parecem ter sido os únicos interessados em estudar e analisar este fenômeno artístico:

C'est au course de l'été 1946 que le public français eut la révélation d'un nouveau type de film américain. En quelques semaines ( ... ) cinq films se succéderent sur les écrans parisiens, qui avaient en commun une atmosphère insolite et cruelle, teintée d'un erotisme assez particulier ( ... ) mais quelques mois plus tard ( ... ) une nouvelle "série" apparaissait dans l'histoire du cinéma. (Borde e Chaumeton 1955: 1-2)

Hirsch defende que existe o fenômeno *neo-noir*, apesar de muitos dos filmes, durante as décadas de 1960 e de 1970, terem sido classificados e categorizados de maneira diferente<sup>145</sup>, mesmo manifestando claras influências do *film noir*: "In the 1960s 'noir' was rarely invoked as a descriptive term for suspense movies with suspicious echoes of a style from the past; and through the 1970s, as well, noirish films, for the most part, remained in a taxonomic limbo." (Hirsch 1999: 4). Na década de 1980 surgiu a classificação de *neo-noir*, que foi aceita – tanto a nível acadêmico, como comercial<sup>146</sup> - e que tem perdurado até aos nossos dias, servindo para invocar um período do cinema clássico (amado pela crítica), por um lado e, por outro, uma poderosa marca de marketing, capaz de atrair as novas audiências que procuram algo de novo e diferente do estilo clássico, reinventando as suas convenções adaptando-se ao ritmo e aos interesses dos nossos dias.

Muitos cineastas contemporâneos, através dos seus filmes, demonstram a sua admiração pelo *noir* clássico, mas alteram-lhe também as suas regras mais

---

<sup>145</sup> As designações mais comuns eram "filmes de Suspense", e "Thrillers" (nas variantes de "Thriller Psicológico" e "Thriller Erótico").

<sup>146</sup> Naremore considera que o conceito *noir* transpôs o domínio exclusivo do cinema para influenciar outras formas de arte e cultura, a memória popular e a análise crítica. Por isso, temos que reconhecer que o *film noir* pretence à História do Cinema, mas também à História das Ideias: "( ... ) it has less to do with a group of artefacts than with a discourse- a loose, evolving system of arguments and readings that helps to shape commercial strategies and aesthetic ideologies." (Naremore 1998: 11)

convencionais, numa mistura de paródia e de *pastiche*. A ironia, o burlesco, o decalque, bem como citações directas ou indirectas a situações ou personagens de filmes do período clássico, são comuns. No entanto, tanto os cineastas, como o público, sabem da necessidade e importância do subtexto inerente ao filme evocar e orientar-se para as preocupações ou problemas sociais e políticos contemporâneos.

O facto de o *film noir* se ter tornado um estilo que permitia trabalhar fora e dentro do sistema de Hollywood, permitiu aos cineastas *auteurs* das décadas seguintes admirar, valorizar e recuperar toda uma panóplia de filmes, estimulando, ao mesmo tempo, uma produção artística mais pessoal, não só nos Estados Unidos, mas também em muitos outros países. A partir da década de 1950, o interesse cada vez mais alargado pelo fenómeno, possibilitou uma série de retrospectivas de filmes clássicos, quer em cineclubes, quer na televisão. Despertaram o interesse de muitos jornalistas e críticos de cinema que começaram a escrever sobre o assunto; atraíu novos realizadores e novos públicos, que manifestavam uma certa nostalgia pelo passado; apagou, de forma definitiva, a fronteira que existia entre aquilo que era considerado arte popular e arte erudita. Na década de 1970, uma série de realizadores independentes americanos<sup>147</sup> manifestaram a sua admiração pelo *film noir* e não esconderam a influência das teorias dos críticos dos *Cahiers*.

O contexto da Guerra do Vietname permitia enfatizar temas como a perda, a angústia existencial, o pessimismo, o cinismo, a nostalgia, a confusão e a violência. Estes realizadores, com alusões claras a maneirismos de um estilo, conseguiram transformar “the definite motifs of film noir into a kind of neo-expressionism that is ideally suited to color and wide screens.” (Naremore 1998: 36), fazendo dos seus filmes uma análise crítica e uma reflexão da sociedade contemporânea. Uma série de filmes clássicos foi adaptada a novos estilos de produção (*remakes*), mas permanece o culto dos clássicos originais.

---

<sup>147</sup> Cf. a página 78 este trabalho.

Se o estilo *retro* e a nostalgia presente em muitos filmes contemporâneos não invalidam a sua capacidade de reflexão crítica do mundo e da sociedade actuais, demonstram, também, a grande flexibilidade e capacidade de adaptação de determinados temas *noir* a realidades sociais e culturais diferentes, consolidando a sua vitalidade.

Lynch especula sobre a influência de elementos *retro* em vários dos seus filmes, resultantes de uma certa nostalgia da sua infância e adolescência (especialmente a década de 1950), e manifesta a sua adoração pela América desta altura, desde a música, ao design, dos carros ao sentimento generalizado de optimismo da sociedade da altura: “It was a really hopeful time, and things were going up instead of going down. You got the feeling you could do anything. The future was bright.” (Rodley 2005: 5) *Blue Velvet*, *Wild at Heart* e *Lost Highway*, embora sejam filmes, cujas acções decorrem na contemporaneidade, estão impregnados de referências estéticas e culturais da década de 1950<sup>148</sup> Em *Mulholland Drive*, a cena da audição de Camilla Rhodes feita por Adam é uma evocação da televisão e da rádio desta época. A canção que ouvimos durante a audição transporta-nos para esse passado, quer pelo tema, quer pelo ritmo e entoação de voz. As roupas e a maquilhagem da personagem, bem como os cenários, são reflexo do design sofisticado da altura. Outra cena evocativa desta época é aquela em que Adam e Camilla iniciam a sua relação amorosa. A cena passa-se no *set* do filme que Adam está a realizar e que é protagonizado por Camilla Rhodes. Adam está a dirigir os actores e, quando beija Camilla, deixa antever uma futura relação amorosa, perante o olhar desesperado de Diane: “Kill the lights!”. A cabeleira loura que Rita vai adoptar para não ser reconhecida é também uma evocação das personagens de Madeleine e Judy interpretadas por Kim Novak em *Vertigo* de Hitchcock.

---

<sup>148</sup> Como exemplos ilustrativos podemos apontar a estética da pequena cidade de Lumberton em *Blue Velvet*, com as suas casinhas dos subúrbios calmos e pacíficos, ladeadas por vedações de madeira branca, a interpretação da canção “Love me Tender”, de Elvis Presley, que Sailor faz a Lula para declarar o seu amor eterno em *Wild at Heart*; os carros e a garagem onde Pete Dayton trabalha em *Lost Highway*.

A sequência do Club Silencio é uma viagem ao passado da época dourada de Hollywood. O interior foi filmado no Tower Theatre, em Los Angeles, construído em 1927, uma das mais antigas salas de cinema que permanece ainda intacta, mas que, neste momento, está encerrada para sessões de cinema. No palco, Rebekah Del Rio canta uma versão em espanhol do tema “Crying” de Roy Orbison, de 1962.

A década de 1940 é também evocada neste filme. A cena inicial mostra um concurso de *jitterbug*, um tipo de dança muito em voga naquela altura. Uma série de casais dançam freneticamente ao ritmo da música, destacando-se no final o rosto feliz de Betty, envolto numa luminosidade muito forte e clara, acompanhada por um casal de idade, sugerindo que ela é a vencedora e que o casal são os pais, felizes com a vitória da filha. Mais tarde, quando Betty conta a sua história a Coco, confirmamos que foi isso que aconteceu: a vitória no concurso de dança deu-lhe a oportunidade de ir para Los Angeles e tentar a sua sorte como atriz.

Há portanto, ao longo do filme, uma mistura de contemporaneidade e de passado que intriga o espectador e torna mais difícil situar o filme em termos temporais. Mas esta mistura de tempos é, segundo Lynch, algo de natural e não um artifício cinematográfico, porque também o fazemos na nossa vida quotidiana: “But that’s so much like our actual lives. Many times during the day we plan for the future, and many times in the day we think of the past.” (Rodley 2005: 278). Mais uma vez, Lynch parece querer, de forma subtil, esbater as fronteiras entre a ilusão e a realidade.

Concordamos com Horsley, quando justifica que um dos temas mais explorados nas últimas décadas é a crítica à nossa sociedade de consumo, com um enfoque especial na dependência dos media e de uma cultura de espectáculo: “Just as 30s thrillers took deprivation as their theme, the noir films and novels of more recent decades have turned their attention to the excesses and dependencies of the society of the media, the spectacle, the consumer.” (Horsley 2002. 4)

*Mulholland Drive* é, também, um filme sobre a sociedade consumista dos sonhos vendidos por Hollywood, que manipula desejos e cria ilusões, escondendo

uma indústria agressiva e impiedosa, capaz de arrasar qualquer um para o lado mais negro dos sonhos: o dos pesadelos. No apartamento da tia Ruth, Betty encontra-se com Rita e diz-lhe que vem de Ontario e que nem acredita que está “in this dream place” (aparentemente a tia Ruth é uma atriz bem sucedida, sendo o seu apartamento magnífico a materialização privada da realização dos seus sonhos). Nesta altura, o espectador e Betty sabem que Rita foi vítima de um acidente violento, mas o espectador sabe algo que Betty ainda não sabe: a tentativa de assassinato de Rita. A alegria e a inocência de Betty contrastam com o mistério e a violência que envolvem Rita. O encontro entre as duas raparigas desenvolve-se como um encontro entre a aparência (o que conhecem ou julgam conhecer) e aquilo que se esconde (e ignoram) sob essa aparência.

Na cena seguinte, assistimos ao encontro entre o realizador Adam Kesher e os irmãos Castigiliane<sup>149</sup> em que estes exigem a Adam que contrate a atriz Camilla Rhodes – “This is the girl” – mostrando-lhe a fotografia de uma rapariga jovem e loura. Adam tenta resistir à imposição e defende a sua liberdade como artista, não abdicando do controlo do seu filme e recusando obedecer a ordens de estranhos: “There is no way that girl is in my movie; that girl is not in my film!” No entanto, como resposta à sua resistência, fica a saber que perdeu o seu espaço de liberdade criativa no processo artístico: “It’s no longer your film.” A vingança que Adam perpetra contra os irmãos Castigliani, vandalizando-lhes a limusina com o taco de golfe não impede que, a partir deste momento, se veja obrigado a fugir do seu espaço (seguro e familiar) para entrar num outro, misterioso e perigoso:



*Imagem 6*

- (Adam): “What’s going on Cynthia?”

---

<sup>149</sup> Adam enfrenta os irmãos Castigiliane (Imagem 6).

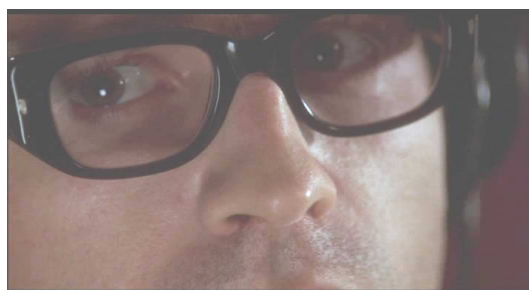
- (Cynthia): “It’s been a very strange day.”
- (Adam): “And getting stranger...” (M.D.)

Confuso e assustado com o que está a acontecer-lhe, refugia-se num hotel barato de Los Angeles. Entretanto, vê-se despojado dos seus recursos financeiros, do seu filme e até da mulher (que ele encontra com o “poolman”, numa cena cômica e hilariante, a contrastar com a estranheza e a tensão das cenas anteriores).

Betty e Adam encontram-se no estúdio, quando Adam está a fazer a audição para o seu filme. Embora não esteja impressionado pela actuação da actriz (a rapariga que vimos na fotografia que mostraram a Adam), vai ceder às pressões impostas e escolhê-la para protagonizar o filme que vai realizar:

- (Ray): “Did you wanna tell me something, Adam?”
- (Adam): “This is the girl.”
- (Ray): “Excellent choice, Adam.” (M.D.)

De seguida, Adam vira-se para trás e vê Betty<sup>150</sup>. Trocam um longo olhar, numa cumplicidade e intensidade muito fortes (grandes planos do olhar de ambos), que deixa antever a possibilidade de uma futura



*Imagem 7*

relação (criativa e pessoal), mas que nunca chegará a concretizar-se. Como argumenta Nochimson, os dois são vítimas de “terrible, overwhelming forces that lie beyond material perception”. (Nochimson 2004: 168).

Impõe-se, no entanto, questionar esta categorização das personagens feita por Nochimson. Serão, de facto, vítimas? Na segunda parte do filme, Adam é um realizador bem sucedido profissionalmente e é feliz ao lado de Camilla; Diane é uma rapariga vingativa, sem escrúpulos morais, capaz de encomendar um

---

<sup>150</sup> Adam olha para Betty, mas é já um olhar resignado (Imagem 7).

assassinato. Aparentemente, as suas ações parecem contradizer esta categorização feita por Nicholson. Contudo, como veremos ao longo deste trabalho, uma série de acontecimentos adversos (a que Lynch chama *destino*) vão condicionar o comportamento de Diane e determinar a sua morte trágica, fazendo dela uma vítima. Quanto a Adam, consideramos que a sua experiência pode bem ser o reflexo da própria vida profissional de Lynch. Mais à frente, regressaremos a esta questão.

Embora Lynch negue que o filme tenha como objectivo principal fazer uma sátira à indústria de Hollywood<sup>151</sup>, toda a cena de Adam na reunião com os irmãos Castiligiani na Ryan Entertainment reflecte a experiência pessoal de Lynch com a indústria<sup>152</sup>. A cidade maravilhosa da esperança, da liberdade e da criatividade artísticas, adquire tonalidades negras e assustadoras, acabando por ser a cidade da morte: “If certain demands go against what I believe to be correct, it’s a horror. And I worry about these things. If you don’t have final cut, you can lose your way very quickly and die the slow, agonizing death.” (Rodley 2005: 274-5)

O mundo de paranóia e perseguição que encontrávamos no *film noir*, adquire neste filme uma espessura pessoal e simbólica, porque recupera um passado, mas denuncia também um presente onde o indivíduo e o espaço em que se move não passa de uma fachada que esconde um mundo sórdido de manipulação e de violência:

( ... ) you think you’ve got a situation under control and suddenly you begin to get the feeling that you’re a pawn in a much bigger game. There’s probably so much going on that we don’t know about. This is a hair of paranoia, but it could

---

<sup>151</sup> “Some people have seen satirical elements in the film. I hadn’t really thought about it as such, but there is some satire swimming around in the mix.” (Rodley 2005: 274)

<sup>152</sup> Lynch fala muitas vezes da experiência de *Dune*, que se revelou traumatizante, porque viu a sua criatividade e liberdade artísticas tolhidas pelas exigências comerciais da produção: “I didn’t really feel I had permission to really make it my own. That was the downfall for me. It was a problem. *Dune* was like a kind of studio film. I didn’t have the final cut. And, little by little, I was subconsciously making compromises – knowing I couldn’t go here and not wanting to go there. I just fell, you know, into this middle world. It was a sad place to be.” (Rodley: 120)

be true that secret meetings are going on all the time, and that big things are being decided at them (Rodley 2005: 275)

A cidade de Los Angeles evocada por Lynch em *Mulholland Drive* desvenda-se com um percurso iniciático de Betty e Rita pelos lugares físicos da cidade que são a materialização das suas subjectividades, feitas de desejos e de medos. Trata-se de um percurso físico, mas decalcado do mundo interior das personagens, numa demanda de pistas físicas e concretas, mas, na essência, ontológicas. Os espaços de contraste da cidade são também os espaços de contraste do próprio cinema. Cidade e cinema são espaços de metonímia um do outro, desenvolvendo-se numa relação intrínseca de aparência e essência. A cidade de Los Angeles com os seus subúrbios chiques e glamorosos, os seus bairros feitos de *bungalows* e de mansões com piscina, das festas privadas e das pessoas ricas e bonitas (a cena do jantar em casa de Adam e Camilla é um desses exemplos), esconde a cidade dos bairros degradados e das ruas perigosas, habitadas por prostitutas, chulos e bandidos (os espaços que Diane habita, quando é já uma mulher amargurada e destruída pela impiedade e maldade da cidade (ou indústria) e do amor. Surge, por isso, como a antecâmara de uma morte anunciada, embalada pelo destino:

This particular girl – Diane - sees things she wants but she just can't get them. It's all there – the party – but she's not invited. And it gets to her. You could call it fate – if it doesn't smile on you, there's nothing you can do. You can have the greatest talent and the greatest ideas, but if that door doesn't open, you're fresh out of luck (Rodley 2005: 271-2)

As imagens projectadas no ecrã escondem sentidos e significações mais profundas que devem ser decifradas, não de forma intelectual e racional, mas através de sensações e sentimentos. Em Lynch valoriza-se a espiritualidade em detrimento da racionalidade, da explicação ou da compreensão intelectual:

There are explanations for a billion things in life that aren't understandable, and yet inside – somewhere – they are understandable. There are things that happen to people that can be understood in terms of jealousy, or fear, or love. Maybe not in a rational, intellectual way. (Woods 1997: 179)

Todos os filmes de Lynch<sup>153</sup> são marcados (de forma directa ou subtil) por uma série de elementos retirados das narrativas dos filmes *noir* do período clássico, como a investigação, os detectives, crimes de paixão e de dinheiro, a dupla identidade, a amnésia, o engano e a traição.

A representação da cidade nas duas primeiras longas-metragens de Lynch *Erasearhead* (1976) e *The Elephant Man* (1980) surge como reflexo da própria experiência pessoal de Lynch. Habitado aos grandes espaços verdes e rurais do Northwest (onde nasceu e cresceu) a mudança para uma grande cidade revelou-se bastante negativa e traumática. A ida para a cidade de Filadélfia obrigou-o a confrontar-se com um espaço violento, industrial e hostil. Para ele, esta cidade é um lugar de medo, decadência e claustrofobia: “( ... ) the sickest, most corrupt, decaying city filled with fear I ever set foot in my life.” (Kaleta 1993:6) Os contrastes do preto e branco da fotografia de ambos filmes, bem como os planos angulosos frequentes, reforçam a imagem da cidade como um espaço urbano-industrial hostil, agressivo e desumano. O espaço exterior de *Eraserhead* transporta-nos para um espaço quase lunar, vazio de pessoas, mas consumido pelo ruído e pelo fumo incessante das fábricas; os espaços interiores são escuros e exíguos e estão também consumidos por um ruído perturbador e ambíguo, uma extensão da pressão e ansiedade vivida pelas personagens. Em *The Elephant Man*, a cidade de Londres que o espectador vislumbra, apresenta-se, também, como a cidade da Revolução Industrial, da violência urbana e da falta de moralidade. Na esteira de Jarvis, podemos reconhecer nestes filmes uma espécie de exorcismo

---

<sup>153</sup>Por essa razão, Hirsch inclui David Lynch na sua lista de realizadores *neo-noir* “Neo-noir has provided a frame for David Lynch's fever dreams ( ... )” (Hirsch 1999: 20).

cinemático da experiência pessoal da cidade enquanto espaço “carregado” de medo, mas também a influência do *film noir* clássico e um dos seus temas mais recorrentes. (Jarvis 1998: 176)

Porém, a cidade de Filadélfia, decadente e assustadora torna-se, de forma paradoxal, atraente, porque permite soltar a imaginação e a criatividade, transformando esse espaço vivencial traumático num espaço de criação artística:

There were places there that had been allowed to decay, he recalled with fascination, where there was so much fear and crime that just for a moment there was an opening to another world. It was fear, but it was so strong, and so magical, like a magnet, that your imagination was always sparking in Philadelphia. (Woods 1997: 32)

Desta posição pessoal de Lynch, ergue-se o seu espaço complexo cinematográfico. Um espaço nunca está completo e acabado. Aquilo que é visível ao olhar esconde toda uma geografia psíquica por vezes difícil de discernir, porque o acesso a esse outro mundo pauta-se por indicações que desafiam e quebram toda a geografia física e lógica que, aparentemente, governa a nossa movimentação física e emocional e que cria as nossas redes de segurança na relação com tudo aquilo que nos rodeia.

*Mulholland Drive* foi classificado por muitos críticos como filme *neo-noir*. No entanto, Fauth distingue dois níveis existentes no filme: o nível da superfície e um outro escondido, submerso: “On the surface, ‘Mulholland Drive’ is a neo-noir, set in Los Angeles, where golden light filters through the palm trees and every girl wants to grow up and be an actress” (Fauth 2005: 1)<sup>154</sup> A primeira parte do filme centra-se em dois enredos que parecem independentes: um narra a incursão de uma mulher amnésica (após um acidente de carro) pela cidade de Los Angeles que, com a ajuda de uma aspirante a actriz, tenta recuperar a sua identidade

---

<sup>154</sup> Fauth, Jürgen. “Mulholland Drive: The Master of Creepy is Back. *About: World/ Independent Film*, 2001.<<http://worldfilm.about.com/library/weekly/aa100401e.htm>>. 01/08/2005>

perdida; o outro narra os conflitos de um jovem realizador, que se vê perseguido e envolvido numa espécie de conspiração e poder corrupto associados com a indústria cinematográfica. Rita e Betty, bem como o realizador, vão-se movimentando e agindo de acordo com as pistas enigmáticas que lhes vão surgindo e que eles tentam decifrar para compreender o que se está a passar. O espectador vê-se, como os protagonistas, envolvido nesta rede de mistérios e tenta também reconstituir as pistas soltas e, por vezes incongruentes, para apurar a verdade. Mas, quando parece que a narrativa está a chegar perto de um desfecho, tudo se modifica: as personagens mudam de nome e assumem novas identidades e, com elas, os espaços da cidade revelam-se transfigurados de novos sentidos. No entanto, as pistas que foram lançadas, como adverte Chion, não são pistas falsas. “( ... ) (dans ce film, toutes les pistes sont vraies), mais des routes qui se perdent.” (Chion 2001: 260). O espectador encontra-se numa encruzilhada de sentidos e de confusões, sendo incapaz de resgatar a lógica que tinha, até então, pensado ter encontrado. Nesta linha de pensamento, levanta-se a hipótese de Lynch tentar defraudar o espectador, num jogo pouco claro e honesto. Se esta questão pode ser colocada numa primeira abordagem e numa situação de impaciência do espectador perante a exigência de uma atitude mais atenta e crítica perante o cinema, ela é descartada depois de uma reflexão cuidada e pessoal. Deve, porém, este jogo com o espectador obedecer aos cânones estabelecidos e ir de encontro a uma preocupação de categorização formal, tão queridas aos críticos e à indústria? Cremos – numa posição contígua à de Lynch – que toda a questão que rodeia *Mulholland Drive* sobre a sua classificação como um filme *neo-noir* tem apenas pertinência enquanto ponto de partida para a exploração dos elementos consituantes do filme, que nos dá prazer descortinar e revelar, mas não como necessidade premente de categorizar uma obra e de integrá-la num determinado género. Para Lynch não tem interesse classificar ou problematizar *Mulholland Drive*, em termos de género. Para ele é uma falsa questão: “It’s strange how films unfold as they go. There may be *noir* elements in *Mulholland Drive*, and a couple

of genres swimming around in there together. For me it's a love story.” (Rodley 2005: 289). Quanto a nós, concordamos com a posição de Fauth.

### 2.2.2. Lynch: um realizador *auteur*

Chion diz a propósito de Lynch: “Au commencement, il n’y avait pas un auteur, seulement un film: *Eraserhead*. Noir et atroce, définitif sur la condition humaine, un de ces films dont on ne revient pas. ( ... ) le film était parfait, puisqu’il appartenait complètement à son public, et que la silhouette d’un auteur ne lui faisait pas encore écran.” (Chion 2001: 13) Esta primeira longa-metragem, filmada a preto e branco, tornou-se um filme de culto, principalmente devido a um simbolismo estilístico complexo e bizarro, desafiando qualquer género cinematográfico. Deste e de outros filmes, surgiria, de acordo com Chion, um verdadeiro *auteur*, porque este nasceu dos seus filmes e não o contrário, como é mais comum, não impondo ao espectador a sua interpretação do mundo ou um significado contundente e cabal da sua obra:

Mais comme ce réalisateur dont nous parlons est fidèle, il continue de laisser à ses films – à certains d’entre eux du moins – la chance de se libérer de lui. Ils nele peuvent que si lui, c’est le paradoxe, s’affirme mieux encore. Un auteur, il n’y a rien de plus répandu aujourd’hui. Les films-auteurs sont plus rares – qui *créent* leur auteur. (Chion: 13)

*Eraserhead* introduz uma série de temas que serão recorrentes na obra de Lynch: o acesso a outros mundos paralelos através dos sonhos; a teatralidade e a performance (o palco; as cortinas) como exercícios de ilusionismo que escondem uma realidade,<sup>155</sup> como o próprio cinema, que é um simulacro da realidade, uma performance. O cinema de Lynch, e *Mulholland Drive* em particular, é também

---

<sup>155</sup> Em *Mulholland Drive*, no clube Silêncio, Bondar previne o público que assiste ao espectáculo: “No hay banda! There is no band. It’s all an illusion ( ... )”

uma reflexão sobre o próprio espaço do cinema e não apenas sobre o espaço fora do cinema, como podemos pensar à partida. O espaço como local de performance e encenação e não apenas com a função de habitabilidade, como veremos no próximo capítulo.

O sucesso de *Eraserhead* permitiu a Lynch o reconhecimento da crítica e o seu nome ficou associado a um cinema de qualidade, independente das convenções de Hollywood, sendo considerado, portanto, um *autor*. Susan Hayward acredita que existem quatro componentes essenciais do género: tecnologia, narrativa, iconografia, e estrelas. Rebecca Paiva defende que Lynch é um *auteur* estabelecido, justificando: “not only does he write his screenplays, but he has been involved with every level of his films production at one point or another: sound design, editing, camera work, lighting, casting, special effects, music, etc.” (Paiva 1997: 2)<sup>156</sup>. Não deixa de ser interessante que o próprio Lynch se veja a si próprio mais como designer de som, do que como realizador: “People call me a director ( ... ) but I really think of myself as a sound man.” (Woods 1997: 62)<sup>157</sup>

Alguns críticos e espectadores acusam Lynch de falhar a sua responsabilidade como realizador, porque não consegue contar uma história coerente e simples de compreender, preferindo deixar pistas e questões em aberto ou finais ambíguos. Se, por um lado, alguns defendem que essa é uma das marcas mais importantes de Lynch como *autor*, porque obriga o espectador a estar atento ao que se passa no ecrã, aguça a sua percepção e estimula-lhes o espírito crítico e a sensibilidade para ambientes e situações que estão para além daquilo que é visível e material, para outros não passa de um realizador “more interested in self-indulgent artistry than in communicating with an audience.” (Bulkeley 2003: 4)

Desde os primeiros filmes (incluindo as curtas metragens) que Lynch demonstra que a narrativa convencional, na sua necessidade de lógica e leitura

---

<sup>156</sup>Paiva, Rebecca. “The Lynch Film”. *The City of Absurdity: The Mysterious World of David Lynch*. Papers and Essayes, 1997.

<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/paiva02.html>>. 08/02/2006

<sup>157</sup> Sobre a importância da música na obra de Lynch, debruçar-nos-emos no próximo capítulo.

acessíveis e simples não lhe interessa, pois os sentimentos e os sonhos (ou pesadelos) são a sua fonte de trabalho mais importante e estes não podem ser comunicados e descritos como acontecimentos lineares e concretos. Sobre o facto de *Eraserhead* ser um filme muito perturbador e onírico<sup>158</sup>, Lynch limitou-se a comentar: “I think that *Eraserhead* was unsettling to some people because it might trigger things that were in their subconscious, somehow it would get under people’s skin, but that’s what it’s all about.” (Woods 1997: 76)

Se encontramos traços na sua obra de intertextualidade, de auto-referencialidade e de reflexibilidade (marcas intrínsecas ao pós-modernismo, como aponta Pearson)<sup>159</sup>, estes são também elementos que dão consistência ao trabalho criativo de um artista, as marcas intrínsecas que distinguem a sua obra de todas as outras e a sustentam como obra coesa e especular. Lynch apresenta-nos a sua perspectiva do mundo, mas nunca nos diz como é que devemos aceitar essa perspectiva. O valor da arte cinematográfica reside na sua interpretação. Daqui ressalta a singularidade e a universalidade da obra de Lynch. E é essa a característica mais importante de um verdadeiro *auteur*.

### 2.3. A problemática da identidade

Para Silver e Ward a perda de identidade é o resultado da perda de memória, tornando o indivíduo inimputável, porque é incapaz de distinguir o Bem do Mal, confundindo os valores morais que devem reger a sua conduta (Silver e Ward: 1995: 2).

Lapsey faz uma abordagem mais psicanalítica da questão da perda de identidade: o sujeito dispersa-se entre duas identidades. Por um lado, identifica-se

---

<sup>158</sup> As narrativas fragmentárias, ilógicas e bizarras de Lynch levam muitos críticos a considerarem a sua obra de surrealista. O próprio Mark Frost (co-autor da série *Twin Peaks* considera Lynch um surrealista: I feel that David’s probably the first surrealist director ( ... ) *American surrealist* ( ... )” (Woods 1997: 51)

<sup>159</sup> Cf. Pearson, Matt “Authorship and the Films of David Lynch. *Blue Velvet: Post-modernism and Authorship*”, *The British Film Resource*, 1997: 2.

<[http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue_velvet.html)>

com o seu verdadeiro *Eu*, por outro, encarna o papel que o *Outro* deseja. Naomi Watts, a actriz que interpreta os papéis de Betty e de Diane, numa entrevista à revista *Interview*, quando questionada sobre a confusão de identidades das personagens, expõe a sua interpretação: “I thought that Diane was the real character and that Betty was the person she wanted to be and she’s in absolute need of Betty, and Betty controls her as if she were a doll. Rita is Betty’s fantasy of who she wants Camilla to be.” (Fuller 2001: 3)<sup>160</sup>. Quando Louise Bonner bate à porta do apartamento da tia de Betty e questiona Betty sobre a sua identidade, a cena assume-se como uma espécie de presságio do lado negro e escondido da sua personalidade<sup>161</sup>. Neste momento do filme, Diane projecta-se em Betty que, por sua vez, projecta em Rita o seu desejo fetichista de controlo e de manipulação, mas sem a carga ameaçadora e destrutiva que Camilla tem em relação a Diane:

- (Betty Elms): “Yes? May I help you?”

- (Louise Bonner): “Someone is in trouble. Who are you? What are you doing in Ruth’s apartment?”



Imagem 8

- (Betty Elms): “She’s letting me stay here. I’m her niece. My name’s Betty.”

- (Louise Bonner): “No, it’s not. That’s not what she said. Someone is in trouble. Something bad is happening!” (M.D.)

Na segunda parte do filme (quando o cowboy entra no quarto de Betty e diz: “Hey, pretty girl, time to wake up!”), ficamos a saber que Betty, afinal, é Diane, uma mulher frustrada, amargurada, perdida dentro dos seus sonhos

<sup>160</sup> Fuller, Graham. “Naomi Watts. Three Continents Later, an Outsider Actress Finds her Place”. *Interview*. November, 2001

<<http://www.davidlynch.de/wattsinterview.html>> 13/12/2001

<sup>161</sup> Louise Bonner avisa Betty sobre os perigos que a rodeiam.(Imagem 8)

estilhaçados. Falhou o seu intento de cumprir o desejo do *Outro*: “A lack emerges in the subject and hence an equivalence between subject and Other. The identity of desiring subject and desiring Other is dialectically discovered: both are lacking, both are barred, both default.” (Lapsley 1997: 186)

A perda da inocência é um dos temas recorrentes em Lynch. Quando Betty chega a Los Angeles, é uma aspirante a atriz, vinda de Ontário e cheia de sonhos, deslumbrada com aquilo que a cidade e a indústria lhe podem oferecer. A chegada de Betty ao aeroporto, com o cartaz “Welcome to Los Angeles” a ocupar o enquadramento, os brilhantes do casaco que traz vestido, a luminosidade imensa que a envolve e acentua o brilho do cabelo louro e a tez clara do rosto repleto de felicidade, apresenta-nos uma personagem cheia de inocência e de esperança. O diálogo de Betty com o casal idoso que conheceu no avião, seguido pela despedida emocionada, acentuam essa faceta da personalidade de Betty. Mas este momento é brutalmente cortado na cena seguinte. Já dentro do táxi, o casal idoso, antes simpático e protector (“We’ll be watching for you on the big screen!”), revela-se num sorriso estranho e maléfico, antecipando a perda de uma inocência e a exposição de um lado escondido e negro, tanto da cidade, como da personalidade confusa e psicótica de Diane. Se na primeira parte do filme assistimos à aproximação de Rita e Betty numa cidade luminosa e inspiradora, como Betty diz a Rita, quando a encontra no apartamento da tia (“I’m just so excited to be here. I mean I just came here from Deep River, Ontario, and now I’m in this dream place. Well, you can imagine how I feel.”), na segunda parte, com o afastamento gradual de Diane e Camilla (as suas verdadeiras identidades), revela-se o outro lado da cidade ou, como refere Thill: “we return inevitably to the border that the actual Mulholland Drive represents – the difference between Hollywood, the geographical area and the symbolic term, and the rest of the world.” (Thill 2001: 4)<sup>162</sup>

---

<sup>162</sup>Thill, Scott. “The Not – So – Straight – Story. David Lynch’s Mulholland Dr.” *Bright Lights Film Journal*. October, 2001.

<<http://www.brightlightsfilm.com/34/mulhollanddrive.html>>. 30/07/2005.

Por trás da cidade colorida, repleta de referentes que todos conhecem, esconde-se uma outra, assustadora e terrível, povoada de seres infernais, numa alusão ao mito da descida ao mundo subterrâneo das epopeias gregas clássicas, um reino governado pelo inconsciente humano. A figura do ser que povoa os pesadelos de Dan, surge-nos no ecrã de forma repentina, perturbando e assustando o espectador. O espaço das traseiras do restaurante não faz anteciper uma figura com uma imagem tão aterradora. Embora o suspense tenha sido criado e o espectador, tal como Dan, esteja na expectativa de encontrar um ser terrível, ainda assim, Lynch consegue criar uma cena inesperada, jogando com o ritmo (lento/rápido) e a intensidade (som/silêncio). Este *mendigo*<sup>163</sup> poderá, eventualmente, ser a personificação de todos os males e medos que estão guardados e latentes no nosso inconsciente (afinal esconde-se numas traseiras de um espaço de convívio social), mas que, mais tarde ou mais cedo, são descobertos e manifestam-se:

- (Dan): “I get even more frightened when I see how afraid you are and then realize what it is. There’s a man, in back of this place. He’s the one who’s doing it. I can see him through the wall. I can see his face. I hope that I will never see that face ever outside a dream. That’s it.”
- (Herb): “So, you came to see for yourself if he’s out there.”
- (Dan): “To get rid of this God awful feeling.” (M.D.)

O mundo dos sonhos é o mundo dos mistérios e do fantástico, onde o irracional e o ilógico não obrigam a uma interpretação, não têm nenhum significado específico, nem é essa a preocupação de Lynch, que prefere cobrir as personagens e as situações de mistérios e de sensações estranhas e poderosas, mas que consigam envolver também o espectador:

---

<sup>163</sup> Nos créditos do filme surge como “the bum”.

But what's so fantastic is to get down into areas where things are abstract and where things are felt, or understood in an intuitive way, that you can't put a microphone to somebody at the theatre and say 'Did you understand that?' but they come out with a strange fantastic feeling. (Paiva 1997: 3)<sup>164</sup>

## 2.4. Lynch e Chandler: referências intertextuais

Em *Mulholland Drive* a *femme fatale* é Rita, mas Lynch, mais uma vez vai subverter as convenções do *noir*, não só porque cria uma relação amorosa entre duas mulheres, mas porque existe uma transferência de valores e características entre as duas personagens, criando uma relação complexa entre o *Eu* e o *Outro*, que se desdobram em dois corpos diferentes.

A *femme fatale* de Chandler – Carmen – deseja a morte do herói, quando este a rejeita sexualmente. O herói de Chandler dá agora lugar a uma mulher – Betty – ingênua e fascinada por histórias de mistério e perigo que viu no cinema. Betty vai adquirir as características que pertenciam à mulher fatal: bonita, mas degenerada, imoral e psicologicamente perturbada (Diane). Quando é sexualmente rejeitada por Camilla, vai querer vingar-se e planeia a sua morte. A sua degeneração vai-se acentuando, atingindo estados de alucinação e loucura que terminam com o suicídio. O assassinio de Camilla e o suicídio de Diane são as manifestações terminais da auto-destruição que, pouco a pouco, vai sufocando o indivíduo, cada vez mais vulnerável e à mercê da violência. A morte violenta do sujeito pode ser física ou pode ser simbólica e, neste caso, pode manifestar-se através de “( ... ) prominent tropes of amnesia, dream sequences, and other markers of lapsed consciousness - protagonists assume the literal identities of

---

<sup>164</sup>Paiva, Rebecca. “The Lynch Film”. *The City of Absurdity: The Mysterious World of David Lynch*. Papers and Essays, 1997.

<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/papers/paiva04.html>> 08/02/2006

dead men ( ... ) (Arthur 2001: 160). É o que acontece com Camilla (que assume o nome de Rita Hayworth) e Diane, que assume o nome de Betty, uma empregada de mesa do Winkie's (onde Diane se encontra com o assassino que contratou para matar Camilla) e engendra um longo sonho com uma história de detectives, repleta de falsas pistas sobre a história verdadeira das duas raparigas, ambas com um final trágico. Desta forma, em *Mulholland Drive*, a morte torna-se o catalisador mais importante da estrutura da narrativa. No início surge como o acontecimento que espoleta a acção narrativa, levando os protagonistas a iniciar uma investigação (acidente de Rita, consequente amnésia e o longo sonho de Betty); no final, surge como acto significativo e simbólico (as personagens são destruídas pelos seus sonhos e desejos).

Os impulsos de auto-destruição são também uma característica de muitos (anti)heróis do *film noir* e a fronteira emocional entre o suicídio e o assassinio torna-se muito ténue. Confundem-se e complementam-se como trajectórias fatais de perda de identidade e de alteridade. Diane desloca para Camilla toda o seu ódio e frustração, o seu desejo de (auto) – aniquilação, como antecipa a cena do ensaio da audição de Betty: “(Betty): I hate you. I hate us both.” (M.D.)

A chantagem surge como o crime mais explorado na literatura policial e no *film noir*. Em *Mulholland Drive* Adam Kesher vê-se cercado pela chantagem e pela corrupção que, como Marlowe, nos fazem mergulhar no universo do “bas fond” da cidade, de bandidos e de prostitutas<sup>165</sup>, mas também no mundo corrupto do poder e do dinheiro, sem escrúpulos em manipular, em prol do dinheiro e do negócio, sacrificando a individualidade e a criatividade do artista. A figura do realizador em luta pela sua integridade moral e criativa é a representação de todos aqueles que lutam dentro da indústria por um *cinema de autor*. Mas o realizador, apesar da sua luta, não resiste ao poder da chantagem, sendo coagido a aceitar as condições que lhe são exigidas:

---

<sup>165</sup> Por exemplo, a cena em que o assassino contratado por Diane pergunta a uma prostituta de rua se viu uma mulher morena naquela zona.

- (Cynthia): “You’re broke!”
- (Adam): “But I’m not broke!”
- (Cynthia): “I know, but you’re broke. Where are you?”
- ( ... )
- (Cynthia): “Do you know someone called ‘The Cowboy’?”
- (Adam): “The Cowboy?”
- (Cynthia): “Yeah, the Cowboy. This guy, The Cowboy wants to see you. Jason said he thought it’d be a great idea.”
- (Adam): “Oh, Jason thought it’d be a good idea for me to see The Cowboy. Well, should I wear my ten-gallon hat and my six-shooters?”
- ( ... )
- (Cowboy): “There’s sometimes a buggy. How many drivers does a buggy have?”
- (Adam): “One.”
- (Cowboy): “So let’s say I’m driving this buggy. And, if you fix your attitude, you can ride along with me.”
- ( ... )
- (Cowboy): “A man’s attitude...a man’s attitude goes some ways toward how a man’s life will be. Is that something you agree with?”
- (Adam): “Sure.”
- ( ... )
- (Cowboy): “No, you’re not thinking. You’re too busy being a smart aleck to be thinking. Now I want you to think and stop being a smart aleck. Can you try that for me?” (M.D.)

Outro elemento comum a Chandler e Lynch prende-se com a nostalgia de certos locais da cidade, de um passado de Hollywood, dourado e cheio de esplendor<sup>166</sup>, como as grandes salas de cinema e de espectáculo. O Club Silencio, onde Rita e Betty assistem à performance de Rebekah Del Rio é uma dessas salas; o condomínio fechado onde mora a tia da Betty evoca os bungalows de

---

<sup>166</sup> “All there in, like living memory. It just makes you *wish* that you’d lived in those times. I think that if you could go back, that’s the one place that you want to go back to” (Rodley 2004: 52)

Hollywood habitados por pessoas que trabalhavam na indústria cinematográfica. E se a nostalgia reflecte o fascínio e paixão (como já vimos atrás neste trabalho), estes são intercalados pelo desencanto e pela desilusão. O próprio Lynch conta a sua experiência pessoal, após ter abandonado Filadélfia:

So LA was like a dream ( ... ) the sun was warm , beating down on my back, the Volkswagen was filled with gas, and I could afford it ( ... ) I was able to have all the things people had. And then something went really wildly wrong. Gas went up, everything went up and now it's *really* hard. If you live in certain areas, just getting around and getting food is a big problem. But there was a golden time when it was really OK. (Rodley: 53)

O estilo narrativo de Chandler, assente numa capacidade enorme de descrição pormenorizada e de visualização, permitiram a sua adaptação para cinema, utilizando as técnicas visuais exploradas pelo *film noir* na década de 1940. O poder descritivo de Chandler resulta da sua capacidade de misturar referências existentes na cidade real e que são facilmente identificadas e localizáveis com outras que são fruto da sua imaginação, sobrepondo-as e que resultam num mundo fabricado das percepções das personagens, ou se quisermos, de Marlowe, revestido de cinismo e desilusão: “( ... ) written in the context of Marlowe's perceptions in a depressed mood.” (Thorpe 1983: 16)

Tanto para Chandler como para Lynch, a cidade de Los Angeles adquire um estatuto de personagem, pois embora ambos não refiram, de forma directa, a influência que esta irradia na vida das suas personagens e no desenvolvimento das suas narrativas ou o fascínio que desperta nas suas vidas enquanto criadores de ficções, ambos exploram as pulsões da metrópole com uma sensibilidade acutilante e disfórica. A cidade de Lynch figura-se como labirinto onde o indivíduo se perde da sua identidade. Por essa razão, a cronologia dos acontecimentos é quebrada, pois a memória vai sendo substituída por alucinações e amnésias: “ So I think fragments of things are pretty interesting. You can dream

the rest ( ... ) And that's the most beautiful thing – to get lost in a world” (Rodley 2005 6-27).

O espaço da cidade desenvolve-se, por isso, como um espaço paradoxal: se por um lado, emana o mal e perverte o ser humano, levando-o à loucura e à morte, por outro lado, desperta o fascínio que impele à criação artística. Não será por acaso que Los Angeles, apesar de todas as representações negativas de que tem sido alvo, continua a ser considerada a cidade dos sonhos e a atrair milhares de pessoas que querem cumprir o seu sonho artístico em Hollywood. O próprio Lynch sente isso: “Hollywood est un gran réservoir de mythologie. Il est toujours porteur de beaucoup d’espoir. Les gens croient qu’ils vont pouvoir s’exprimer ou devenir célèbres” (Delorme 2001: 2)<sup>167</sup> A relação de amor e ódio que Lynch tem com a cidade de Los Angeles representa o fascínio e a repulsa que têm feito parte da construção imagética desta cidade.

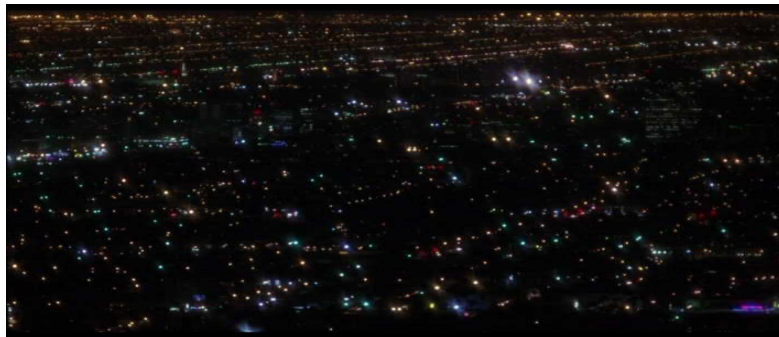
Lynch dá-nos uma perspectiva da cidade de um ponto elevado, numa panorâmica que fixa os milhões de luzes cintilantes e apela a um distanciamento entre a personagem e o espaço, mas que, ao mesmo tempo, reflecte a energia e a atracção que esse mesmo espaço vai exercer sobre o sujeito, despertando-lhe uma série de desejos e sonhos. O espaço deixa de ser distante e envolve-se de uma subjectividade emocional. A realização de Lynch transfigura a cidade material numa fábula e a música de Badalamenti assume também uma importância fulcral no carácter efabulatório do espaço, desabitado de experiências tangíveis. A realização de Lynch não se centra ainda na cidade empírica, mas no seu lado mais mítico e potencial. Podemos, a propósito desta ideia evocar uma descrição do

---

<sup>167</sup>Delorme, Gérard. “David Lynch: Maître du Mystère”. *French Première Magazine*, Decembre, 2001.<<http://www.lynchnet.com/mdrive/frpremiere.html>> 06/04/20005

próprio Chandler<sup>168</sup>:

The wind was quiet out here and the valley moonlight was so sharp that the black shadows looked as if they had been cut with an engraving tool. Around the curve the whole valley spread out before me. A thousand white houses built up and down the hills, ten thousand lighted windows and the stars hanging down over them politely, not getting too close ( ... )



*Imagem 9*

---

<sup>168</sup> Excerto da obra *The High Window*, de 1942, incluído na compilação organizada por Elizabeth Ward e Alain Silver, *Raymond Chandler's Los Angeles. A photographic odyssey accompanied by passages from Chandler's Greatest Work*. Woodstock and New York: The Overlook Press, 1987: 212

Capítulo III – A estrada, o lar, o corpo e a mente: espaços  
(des) contínuos e dialécticos (intimidade (s)  
*versus* exposição pública).

Andar de automóvel é uma forma espectacular de amnésia.  
Tudo a descobrir, tudo a apagar.

Jean Braudillard (1980: 17)

The mind is its own place, and in itself  
can make a heaven of hell, a hell of heaven.

John Milton (1968: 59)

### 3.1. Dos espaços exteriores da cidade aos espaços interiores das habitações

*Mulholland Drive* tem planos fabulosos da cidade de LA, tanto de uma perspectiva mais elevada como a nível do solo. Lynch parece preocupar-se em dar uma panorâmica nocturna e distante da cidade: “It has the most gorgeous city lights shots I’ve ever seen in a movie ( ... )” (Anderson 2001: 2) <sup>169</sup>. Depois do acidente de Rita, a câmara foca planos panorâmicos da cidade que são também planos subjectivos da própria Rita e dos detectives que, no local do acidente, tentam compreender o que terá acontecido e também descortinar a razão do desaparecimento de uma mulher. A cidade iluminada e silenciosa desenha-se como espaço de projecção mental e emocional destas personagens, onde confusão e mistério se envolvem para desembocar numa espécie de indiscernibilidade entre real e virtual. A cidade *captada* nestes primeiros instantes de filme adquire uma espessura significativa que vai muito mais além da visão de Anderson: da beleza imediata das imagens, resguarda-se uma visão filosófica mais elaborada, inspirada na relação de contiguidade entre o visível e o invisível, aquilo que Deleuze definiu como uma relação entre o límpido e o opaco. (Deleuze 1985: 75)

Em alguns planos, Lynch consegue captar o medo e o bizarro que uma pessoa pode sentir como peão naquela cidade, mesmo nos bairros residenciais confortáveis e, aparentemente, seguros. Quando Rita começa a descer do local do acidente, percorre as ruas de um bairro residencial, mas a forma atabalhoada de caminhar e a expressão assustada que lhe delinea o rosto, é um exemplo dessa capacidade de Lynch. O ambiente tranquilizador das casas de habitação, ladeadas por jardins e relvados vai servir a Rita, não para pedir ajuda, mas para se esconder.

---

<sup>169</sup> Anderson, Thom. “Collateral Damage: Los Angeles Continues Playing Itself.” *Cinema Scope*. 2001.

<[http://www.cinema-scope.com/cs20/ar\\_anderson\\_collat.htm](http://www.cinema-scope.com/cs20/ar_anderson_collat.htm)> 22/03/2006

Quando Rita vê um casal a sair de uma das casas, ao invés de solicitar ajuda, entra em pânico e esconde-se deles. Este refúgio forçado abre uma incoerência referencial no espectador: de uma tranquilidade e segurança que se querem referenciais, encontramos-nos agora numa espécie de ansiedade sobre o que terá acontecido e o que está ainda para acontecer. De forma insinuada (porque só depois é que nos vamos aperceber disso), instala-se uma descontinuidade espacial e temporal onde passado, presente e futuro se confundem e a coerência narrativa começa a ceder. Rita adormece e, ao acordar na manhã seguinte, vê uma senhora de meia-idade de cabelo ruivo que está a preparar-se para ir de viagem. À primeira vista sem interesse, esta informação reveste-se de grande importância para a simbologia do filme. A entrada da tia de Betty no táxi é o momento que serve como aviso para a importância metafórica da viagem em *Mulholland Drive*. Quando Betty encontra Rita, diz-lhe que a tia viajou, porque ia participar na rodagem de um filme. Mais tarde, quando Diane conta a sua história à mãe de Adam, ela diz-lhe que a tia morreu e lhe deixou algum dinheiro. Sabemos, nesse momento, que aquela suposta viagem nunca se realizou. Viagem, afinal, quer dizer morte. A viagem física transforma-se numa viagem metafísica. Em *Mulholland Drive*, as viagens várias que vemos ao longo do filme, nunca são só físicas, mas assumem relevância enquanto passagens pertinentes para viagens que manifestam uma dissolução da realidade. Desenvolve-se aquilo a que Deleuze chama de indiscernibilidade entre o real e o imaginário e, concomitantemente, confundem-se presente e passado, actual e virtual, e, por isso, cada imagem é sempre, por natureza, dupla. (Deleuze 1985: 94)

Ao invés de se limitar a despejar uma série de clichés sobre a cidade, Lynch brinca e distorce-os, sejam personagens, sejam locais, conseguindo, desta forma, imprimir um carácter de estranheza e de bizarria a situações comuns e redimensionar personagens ressequidas de estereótipos culturais. Como exemplos, temos o realizador Adam Kesher, os mafiosos irmãos Castigliane e o cowboy que se encontra com Adam para ameaçá-lo, caso continue a resistir às ordens que lhe são dadas. Adam tem a aparência de um jovem artista, com um estilo muito *arty*,

que usa óculos de massa preta, o cabelo estilizado com gel, roupa casual, mas de acordo com as tendências da moda actual, e conduz um carro desportivo e descapotável. No entanto, traz sempre com ele um taco de golfe, um adereço que destoa por completo da sua imagem e do qual se vai servir para atacar com extrema violência o carro dos irmãos Castigliane. Um destes manifesta a sua prepotência e irritabilidade por causa de um café expresso, que não está exactamente a seu gosto. Depois do primeiro gole, expelle o café para um guardanapo. O pavor demonstrado pelo secretário que o serviu e por aqueles que estão presentes, assume um carácter de ridículo e de cómico, que substitui a tensão inicial da cena. O filósofo Slavoj Žižek argumenta que o universo de Lynch assenta na oposição entre o Ridículo e o Sublime, que pode manifestar-se através de uma situação ou do comportamento de uma personagem. Neste caso, um dos irmãos Castigliani, com a sua reacção excessiva e violenta, expõe a natureza arbitrária daquilo que Žižek define como “socio-symbolic Law” (Žižek 2002: 19). A exposição do ridículo acentua a falta de credibilidade e a inconsistência da personagem e da situação. Esta ideia revela-se importante no contexto deste filme: tanto aquilo a que chamamos de realidade como o seu suporte fantasmático são múltiplos e inconsistentes, não há diferença entre eles, pelo contrário, complementam-se e são coincidentes. Nesta linha de raciocínio, o filme resulta como um exercício estilístico irónico. Aquilo que o espectador está a perceber nunca pode ser tido como substancial e credível.

O cowboy não é o homem fisicamente viril e atraente dos *Westerns*, mas antes um homem com a aparência de um albino, de voz fina e quase efeminada, que traz um chapéu demasiado grande, o que lhe dá um ar cómico e não ameaçador. A mansão de Adam tem um estilo modernista, ampla, construída à base de vidro e de cromados, mas a existência de um telhado torna a arquitectura incongruente com esta estrutura. O apartamento da tia de Betty está pintado com um laranja brilhante, tanto no exterior, como no interior, reflectindo a luz intensa e inspiradora da cidade. Não é por acaso que Betty, quando entra pela primeira vez no apartamento, fica deslumbrada. Sendo a tia Ruth também uma actriz de

cinema, o espaço da casa deixa de ser apenas um espaço de habitabilidade para passar a ser também um espaço de encenação. A casa não revela apenas aquilo que somos, mas também aquilo que desejamos e ambicionamos ser, como se fosse uma extensão externa de cada um de nós, sobrepondo ao que nos é privado uma dimensão eminentemente pública. O apartamento de Diane tem uma decoração bastante escassa e pobre, o que contrasta com arquitectura pitoresca e histórica do seu exterior.<sup>170</sup>

No entanto, na segunda parte do filme, estas personagens e estes locais adquirem identidades e nomes diferentes, re-estruturando uma nova dimensão temporal e espacial. Os clichés distorcidos parecem voltar a ganhar a consistência de clichés reconhecidos pelo público, de acordo com as expectativas associadas à cidade do cinema e muitas vezes explorados noutros filmes: o realizador de cinema apaixona-se e casa com a protagonista do seu filme, a actriz *vamp* e glamorosa chamada Camilla Rhodes; Diane é uma aspirante a actriz, sem grande talento e, por isso, invejosa e ciumenta do sucesso de Camilla; o cowboy e os irmãos Castigliani são apenas alguns dos convidados para a festa de noivado de Adam e Camilla, que podem fazer parte da equipa de produção ou do elenco do filme que está a ser realizado por Adam; o mesmo acontece com a mulher loura que antes era a Camilla Rhodes da fotografia que os irmãos Castigliani mostram a Adam como sendo “a rapariga”<sup>171</sup> e que, agora, é uma convidada e amiga íntima da verdadeira Camilla; Coco, deixa de ser a responsável do condomínio ao qual pertence o apartamento da tia Ruth, para ser a mãe de Adam. Todas estas personagens estão presentes na festa de noivado de Camilla e Adam, numa espécie de cristalização de estereótipos ligados ao cinema, admirados e invejados por Diane, porque não conseguiu fazer parte deste meio social e artístico. Ela é

---

<sup>170</sup> Aquilo que Anderson descreve como “a courtyard of complex of picturesque Norman cottages.” (Anderson 2001: 2).

<sup>171</sup> Consideramos que a expressão “This is the girl!” é a frase chave do filme, recorrente ao longo do filme. Esta frase é sintomática, porque encerra uma mensagem indecifrável, tanto para as personagens como para o espectador. A expressão contém, por isso, uma dimensão traumática: da ignorância do seu verdadeiro significado, instala-se a ansiedade e o medo do desconhecido e do incontrolável.

ainda a rapariga que veio do interior do Canadá, uma eterna estrangeira na cidade dos sonhos, uma espectadora desse mundo, como se estivesse numa sala de cinema para assistir à projecção de um filme qualquer, porque nunca conseguiu protagonizar nenhum. Diane, mais uma proscrita de Hollywood.

De alguma forma, existe aqui uma correlação entre as personagens de Betty /Diane e o próprio Lynch, na sua relação com Hollywood. Como Betty, ele é também o americano vindo do interior, entusiasmado e deslumbrado pelas oportunidades da grande cidade e pelas possibilidades da grande indústria cinematográfica: “I arrived here in August 1970 at night, and I woke up in the morning and I’d never seen the light so bright. A feeling comes with this light – a feeling of creative freedom ( ... ) I love Hollywood.” (Rodley 2005: 272-3). Mas, como Diane, ele é também um estranho, que nunca conseguiu integrar-se e fazer parte do sistema que gere a indústria de Hollywood. Betty e Diane podem, por isso, assumir um outro papel extra-diegético: o alter-ego de Lynch. A sua carreira tem-se pautado por reveses vários, comerciais e artísticos e, apesar do seu trabalho prolixo<sup>172</sup>, continua a ser, muitas vezes, ignorado pelo grande público e pelas grandes produtoras e distribuidoras americanas. Se exceptuarmos as nomeações de *The Elephant Man* para os Óscares, nenhum outro trabalho de Lynch foi alguma vez reconhecido como obra de mérito criativo ou comercial pelas identidades responsáveis dentro da indústria de Hollywood<sup>173</sup>. Aliás, Lynch tem conseguido, ao longo da sua carreira, mais sucesso na Europa do que nos Estados Unidos e, não raro, encontrou aqui na Europa (em França, através da empresa CIBY 2000) apoio financeiro para a concretização de algumas das suas obras. A ambição de Lynch continua a ser em termos de expressão artística, mesmo quando não vai de

---

<sup>172</sup>Para além de realizador de curtas e longas-metragens, de séries de televisão, de anúncios publicitários, é também produtor, compositor, pintor, fotógrafo, criador de banda desenhada e de séries para a Internet e ainda o responsável criativo do site [http:// www.davidlynch.com](http://www.davidlynch.com). Consultar o documento 3 em anexo (páginas III e IV).

<sup>173</sup> Lynch, de forma jocosa, manifesta a sua incompreensão perante o insucesso comercial de *Mulholland Drive*, apesar das boas críticas que o filme obteve: “Critically it worked unbelievably well. Financially, it didn’t work out because it didn’t cross over to the bigger population. Why? It BEATS ME!” (Rodley 2005: 294)

encontro aos interesses e sensibilidades de uma maioria. Traçar novas fronteiras criativas é sempre uma ameaça a padrões de gostos culturais estabelecidos. Por tudo isto, Leblanc e Odell descrevem-no mesmo como “the anathema of Hollywood.” (Leblanc e Odell 2000: 7), opinião que subscrevemos.

Em Lynch, a noção de lar assume também características peculiares. Tradicionalmente a idéia de lar significa a estrutura, o centro, o espaço que guarda a identidade. Impõe-se como o ponto de partida e de chegada, de fragmentação e de reconciliação. É o ponto onde começa e termina a estrada. Assume-se como um espaço de intimidade e de segurança, por oposição ao espaço exterior. Em *Mulholland Drive* o espaço doméstico é um espaço ambíguo onde, sob uma aparente segurança e identidade, se esconde uma presença não identificada, que destrói sorrateiramente as noções de autenticidade e de intimidade. Quando Coco Lenoix, a responsável pelo condomínio do apartamento da tia Ruth, sabe da presença de Rita lá em casa, desconfia dessa presença que desconhece. Depois da cena de Louise Bonner e de ter falado ao telefone com a tia de Betty, confirma de maneira definitiva que aquela presença é ameaçadora e errada. Vai ter com Betty e alerta-a para resolver a questão:

- (Coco Lenoix): “Honey, you’re a good kid, but you’re telling me a load of horse pucky. Even though it comes from a good place. Now I’m going to trust you to sort this thing out. Louise Bonner said there was trouble in there. Remember last night?” (M.D)

A oposição “good place” e “trouble” sugerida por Coco antecipa a noção de lar como um espaço ideal corrompido, a antecipação de uma explosão, tanto narrativa, como de sentido. Este espaço que se quer familiar, deixá-lo-á de ser, tanto para as personagens como para o espectador, transformando-se num espaço de ruptura, como explica Celeste: “There is in every Lynch film a moment of unbridled, excessive anger and destruction that ruptures any sense of reason and context and leaves everyone uneasy, from the audience to the critics to the

witnesses within the frame.” (Celeste 1997: 1). Quando Rita deixa cair a caixa azul no chão e a câmara mergulha dentro da escuridão da mesma, o apartamento onde vamos parar é outro, afinal. O anterior espaço de conforto familiar é, agora, estranho e desconfortável. Instala-se a dúvida, a incerteza, a impossibilidade de um espaço familiar seguro e central. Como nas narrativas tradicionais, pode ser um espaço de fragmentação, mas, ao contrário destas, não é um espaço de reconciliação, mas de ausência e de vazio, de morte, como diz Lynch a Rodley: “the home is a place where things can go wrong” (Rodley 2005: 226).

A expressão psicológica dessa presença ameaçadora (Rita) pode revelar-se na metáfora do *duplo*, em que a ameaça é percebida como réplica do *Eu*. Esta manifestação é tanto mais arrepiante, quando nos apercebemos que o *Eu* e o *duplo* são o mesmo. Betty e Rita podem ser consideradas, não seres autónomos, mas projecções de Diane, ou seja, ambas são o *duplo* que representam o lado bom da personalidade de Diane. Elas são a materialização daquilo que Diane mais deseja: a sua personalidade negra e vingativa é abafada pela bondade e optimismo de Betty; Rita é como Betty gostaria que Camilla fosse.

O interior e o exterior não são espaços de oposição, mas antes de metonímia. A cena do Winkie’s é também reveladora neste sentido. O *monstro* que se esconde no exterior do edifício, povoa os pesadelos de Dan. Dentro do Winkie’s Diane perpetra a sua violência mais extremada: contrata o assassino para matar Camilla. O espaço exterior – espaço de medo e de pânico para Dan – não é diferente do espaço interior do restaurante – ansiedade e violência de Diane. Nenhum dos espaços no filme comporta segurança e conforto; todos sugerem instabilidade e estranheza. Vejamos: dentro do apartamento da tia Ruth, Betty conhece Rita; o cadáver de Diana é encontrado dentro do quarto da sua casa; Adam esconde-se num quarto de um hotel decadente quando o absurdo começa a controlar a sua vida; Mr. Roque está dentro de uma sala de vidro a manipular os acontecimentos que condicionam a vida de Camilla, Betty e Adam; no interior do Winkie’s, Dan revela o seu sonho aterrador; no interior de um teatro antigo, Betty encontra a caixa azul misteriosa dentro da sua mala; Diane suicida-se no quarto; Camilla

termina abruptamente a relação com Diane na sala da casa desta; Adam descobre que a mulher o trai, quando a apanha com outro homem dentro do seu quarto.

Especular sobre esta matéria inscreve-se na estrutura intrínseca da criação Lynchiana: “The inside/outside thing is...I’ve never really said that, but that’s sort of what life and movies are all about to me.” (Rodley 2005: 169). Porque este binómio está para além da sua imediatez visível, implica sempre uma abstracção simbólica narrativa e de percepção, sendo a sequência do Club Silencio a mais significativa e complexa, como veremos. Mas importa, desde já, destacar a cena de Mr. Roque, resguardado dentro de uma sala de vidro e sentado numa cadeira de rodas, cujo contacto com o mundo exterior nunca é feito de forma directa, mas sempre através de artifícios electrónicos, como o telefone ou o microfone. No entanto, existe uma correlação entre eles, porque as decisões de Mr. Roque determinam o curso dos acontecimentos do mundo exterior. Durante um desses contactos, Mr. Roque liga para um telefone de parede, alguém atende, mas apenas sabemos que é um homem, porque a câmara mostra um grande plano de um braço masculino, que diz: “Talk to me.”, ao que o primeiro responde: “The same.” O braço masculino liga para o telefone da casa de Diane (mas só vamos ficar a sabê-lo mais tarde), que toca, de forma ininterrupta, mas ninguém atende. Em cima da mesa está também um cinzeiro cheio e um candeeiro com abajur vermelho. Quando Camilla telefona a Diane para convidá-la para a sua festa de noivado, revemos essa mesa e esse mesmo candeeiro. Aparentemente espaços de antítese, o espectador deve aprofundar o seu olhar e escapar dessa imediatez de significado para conseguir descortinar-lhes uma relação mais intrínseca: ambos são o mesmo espaço, nas suas dimensões visível e abstracta. A resposta “The same” encaminha-nos nesse sentido. Lynch não se cansa de insistir na necessidade de prestar muita atenção a todos os pormenores de um filme.<sup>174</sup>

---

<sup>174</sup> “Above all things pay attention – at least that’s what I like to do when I go the movies.” (Bahiana 2002: 2).  
Bahiana, Ana Maria. “The Subversion of the Senses”. *Bravo! Magazine*, no. 6, May: 2002.  
<<http://www.davidlynch.de/subversion.html>>

*Mulholland Drive* desenvolve-se como um filme que convida à decifração, isto apesar de Lynch se servir de elementos repetidos para sugerir uma certa sequencialidade, como os toques de telefone, a presença de determinados objectos (cinzeiro, candeeiro) e gestos (bebidas na mão) e as passagens de um espaço para outro (da sala para o quarto de dormir e do quarto para a casa de banho). O filme apresenta-se como um enigma, cuja chave de resolução pode ser encontrada com a ajuda de dez pistas.<sup>175</sup> Neste filme existe uma presença obsidiante do que é estranho e difícil de explicar. As texturas sonoras e a composição da cor (cores saturadas que exploram a sensualidade e o erotismo por oposição ao negro carregado que sugere a ameaça e o perigo), o ritmo dos diálogos, o movimento da câmara no espaço são qualidades intrínsecas ao seu trabalho e que reivindicam a instintualidade das imagens, ou seja, um mundo de sonho (a troca de identidades das personagens, a falta de linearidade e lógica nos acontecimentos, as pistas falsas, a inclusão de determinadas cenas) assente apenas num equilíbrio muito frágil de forças diferentes. Neste sentido, importa retomar Morin e a sua explicação sobre as semelhanças entre o sonho e o cinema, condizente, a nosso ver, com a posição de Lynch: “Las estructuras del filme son mágicas y responden a las mismas necesidades imaginarias que las del sueño; la sesión de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relación comfortable, passividad e impotência física.” (Morin 2001: 13)

### 3.2- Espaços sonoros: o som, o silêncio e a música como expansões significativas

Sobre o filme *Wild at Heart*, o escritor Barry Gifford (autor da obra em que o filme de Lynch se baseia), comenta: “This is fantastic. This is wonderful. It’s like a big, dark, musical comedy.” (Rodley 2005: 192)

---

<sup>175</sup> Na versão em DVD. Ver em anexo as pistas propostas por Lynch . Consultar o documento 4 em anexo (imagem V).

Lynch compara a música com o cinema e afirma que não compreende porque é que se aceita universalmente a abstracção na música, mas continua a existir a necessidade premente de produzir filmes que não deixem algumas dúvidas nas mentes do público.

Alguns críticos consideram que Lynch se faz representar por um duplo nos seus filmes: não por um actor, mas pela música, através da qual consegue manipular as emoções e as expectativas do público. Em *Mulholland Drive*, na cena do Club Silencio, esta ideia está bem patente: quando Betty e Rita entram, um actor está em palco e avisa que tudo é uma ilusão. Durante a actuação de Rebekah Del Rio, Lynch filma grandes planos do rosto da cantora com o intuito de nos demonstrar que ela está a cantar ao vivo e não em play-back. A interpretação comovente e empenhada da cantora não faz prever o que vai acontecer a seguir: ela desmaia, mas continuamos a ouvir a sua voz. Afinal, é tudo uma gravação. Parece existir uma situação de ruptura entre a imagem óptica e a imagem sonora, mas, convocando Deleuze (Deleuze 1985: 66), preferimos encarar a situação como um circuito entre a imagem actual e a imagem virtual. Este circuito implica também uma viagem do presente ao passado e, de novo, ao presente, cada vez mais profundo e inexorável (Deleuze: 67). Quando Betty encontra uma misteriosa caixa azul dentro da sua bolsa (aparentemente estaria à procura de um lenço para limpar as lágrimas da emoção causada pela actuação da cantora) está, sem saber, a estabelecer um novo circuito temporal. Mais à frente no filme, quando a câmara mergulha na caixa, esvai-se todo o tempo presente (a história de Betty e Rita) para emergir um outro presente (a história de Diane e Camilla).

Na cena do Winkie's – diálogo entre Dan e Herb – o som limita o espaço. A cena inicia-se com sons exteriores ao restaurante, como o de uma ambulância. Pouco a pouco esses sons exteriores vão desaparecendo e ouvimos apenas os sons do restaurante (talheres, louça) para, depois, ouvirmos apenas um diálogo. Um som musical envolve a conversa, mas não diminui a tensão entretanto gerada. Quando as duas personagens saem do restaurante e se dirigem para as traseiras,

entram num espaço desconhecido, não ouvimos nenhum som reconhecível, como o de carros na estrada, mas uma espécie de ruído contínuo que não nos dá nenhuma informação sobre o espaço que estamos, em conjunto com as duas personagens, a palmilhar pela primeira vez. Não ouvimos sequer os passos das personagens, como se não houvesse um contacto directo dos sapatos com o chão. De repente, uma cara horrenda surge da esquina e ocupa o ecrã. Dan assusta-se e desmaia com medo. O surgimento brusco do monstro é ainda mais assustador, devido ao ruído seco e cortante que o acompanha. A voz de Herb a chamar por Dan, quando o vê cair, é apagada e resta apenas um silêncio absoluto.

Esta cena é muito semelhante, em termos sonoros, àquela em que Betty e Rita encontram o cadáver em decomposição. Os gritos horrorizados de Rita são abafados por um silêncio absoluto. Mas para além deste paralelismo sonoro, ambas as cenas se podem relacionar em termos de significação. Tanto a deformação física do cadáver, como a deste ser bizarro, invocam uma monstruosidade corporal, que, podem, muito bem, invocar uma alteridade das personagens. A metamorfose física, o tornar-se um *Outro*, com características de animalidade<sup>176</sup> (no caso do monstro) surge já como tema, tanto no mito como na lenda, desde a Antiguidade (Ferreira 2004: 248) sendo, no século XIX, muito explorado na literatura gótica<sup>177</sup> inglesa e, mais tarde, no cinema<sup>178</sup>.

Em Lynch é importante distinguir som de ruído. Ambos fazem parte integrante do filme, mas são conceitos estéticos diferentes e, por esse motivo, são composições que arriscam a modulação da imagem de acordo com os intentos do realizador. Servimo-nos da definição apresentada por Halsall, que consideramos apropriada para o nosso contexto: “( ... ) I wish to establish noise as being a sound such as a bang, drip or crash. Sound on the other hand is the umbrella-like term that covers music, noise and dialogue in much the same way that image covers

---

<sup>176</sup> No cinema anterior de Lynch, existem já exemplos, como o “bebé” de *Eraserhead*, ou John Merrick de *The Elephant Man*.

<sup>177</sup> *Frankestein*, de Mary Shelley (1818) ou *Dracula*, de Bram Stoker (1848), são as obras mais conhecidas.

<sup>178</sup> Os exemplos são muitos, mas podemos referir *Nosferatu*, de Murnau (1922) e *The Fly*, de Cronenberg (1986)

painting, film or photograph.” (Halsall 2002:1)<sup>179</sup>. A cena em que Diane está no restaurante Winkie’s com o assassino contratado inicia-se com um ruído: o quebrar da louça que a empregada (Betty) deixa cair no chão. O barulho assusta Diane e dá pistas ao espectador sobre a personagem e sobre a narrativa: insegurança e medo de Diane e a antecipação de um acto violento. O ruído de uma respiração pesada de alguém que está a dormir<sup>180</sup>, quando a câmara paira sobre os lençóis e a almofada logo no início do filme (logo após a cena de abertura) controla o tom (“mood”) daquilo a que vamos assistir: o que vamos ver é aquilo que o sono de quem está a dormir nos vai mostrar, apesar de ainda não sabermos quem é essa pessoa. Imediatamente antes de Betty sair para a audição, ouvimos o ruído do motor de um carro a passar em frente ao condomínio, abafando todos os outros ruídos exteriores. Esta cena conduz o espectador por uma falsa pista: associamo-la de imediato à cena do acidente de Rita. Os homens dentro do carro perseguem Rita e descobriram onde ela se esconde. Pista que mais tarde parece confirmar-se quando Rita os vê e se assusta, pedindo ao taxista para desviar-se do percurso que leva a casa de Diane. Mas, como saberemos mais tarde, são os dois detectives que procuram a verdadeira Diane, e não Rita. Existe aqui um jogo de ironia de sentidos e expectativas.

Interessante também é a sobreposição de sons e música diferentes na mesma cena: na cena inicial do concurso de dança de *jitterbug*, por exemplo, quando surge a imagem do rosto de uma rapariga loura, sorridente e feliz, ouvimos um som dissonante, que se sobrepõe à música e que contrasta com a imagem de felicidade da rapariga e com o ambiente alegre da cena. No jantar em que Adam e Camilla anunciam o noivado, os diálogos e os barulhos dos talheres e dos pratos são abafados pela música da banda sonora que acompanha a perspectiva subjectiva de Diane, momento de revelação sobre a identidade das personagens que tinham surgido antes noutros contextos.

---

<sup>179</sup> Halsall, Philip. “The Films of David Lynch: 50 Percent Sound”. *The British Film Resource*, 2002. <<http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/schap1.html>> 03/03/2006

<sup>180</sup> O elemento sonoro sugere que, aquilo a que vamos assistir a seguir, pode ser um sonho.

O imaginário visual do filme pode, aparentemente, entrar em colisão com o imaginário sonoro, provocando um efeito de estranheza no espectador. Perante imagens que suscitam no espectador determinadas expectativas, não é de admirar que espere um ambiente sonoro apropriado que complemente o significado da cena que está a visualizar. Mas, em vez de conseguir a esperada compreensão, o espectador sente-se confrontado (mais uma vez) com uma dimensão abstracta inesperada. Por exemplo, quando Betty sai do *plateau* a correr para ir ter com Rita, Adam vê-a afastar-se, depois de terem trocado um longo olhar, e ouvimos um som que causa algum desconforto e tensão, em contradição com a canção que ouvimos na audição forjada de Camilla<sup>181</sup>. Este momento é muito interessante pelo imaginário de absurdo e ridículo que Lynch pretende criar. Numa espécie de ironia formal, expõe-se o mundo do cinema como meio saturado de ansiedades e manipulações.

O silêncio constitui-se também como meio reificante sonoro importante em Lynch. Assume as características do chamado “room tone” – uma espécie de ruído branco, ou seja, um som, cuja energia sonora é igualmente distribuída pelas frequências todas, em simultâneo – ou, num outro pólo, define o ritmo dos diálogos e das situações narrativas, conferindo ao diálogo uma maior irrealidade e, conseqüentemente, um maior afastamento da normalidade comunicativa. A este propósito, podemos lembrar uma das muitas situações caricatas que Lynch viveu, quando escreveu um argumento ainda antes de *Eraserhead*. Quando o mostrou a um produtor da Fox, este disse-lhe que tinha gostado, mas devia desenvolver mais a “história”. Incomodado com este comentário, foi um professor e amigo de Lynch que tentou explicar-lhe o que se pretendia:

So Frank tried to explain to me. He said things like, ‘you have to have these scenes between people. And they have to talk. You should think about some dialogue.’ And I still didn’t know what he was really on about. ‘What are they gonna say?’ I said. And so [laughs] we started having these weekly meetings

---

<sup>181</sup> A rapariga interpreta a canção “I’ve told every little star”, de Linda Scott.

which were like an experiment, because I really didn't know what they were getting at. (Rodley 2005: 59)

Se revermos as primeiras obras de Lynch (curtas-metragens)<sup>182</sup> – *Six Men Getting Sick* (1967); *The Alphabet* (1968); *The Grandmother* (1970), apercebemos que estas reflectem o universo embrionário de toda a sua obra posterior, mas de forma ainda mais experimental e radical. A comunicação, nestas primeiras obras, nunca se faz com o recurso à palavra, mas apenas através de sons e de ruídos, os recursos sonoros que melhor conseguem exprimir o mundo interior e complexo dos filmes de Lynch. Em *The Grandmother* (1970) o recurso à música para criar determinadas ambiências e atmosferas marca, de forma definitiva, o seu percurso posterior e a sua relação muito pessoal com a música como ferramenta essencial de trabalho. Esta fase pré-verbal de Lynch<sup>183</sup> conhece um desenvolvimento com o filme *The Amputee* (1974). Recorrendo pela primeira vez ao uso da palavra, ouvimos um longo monólogo em *voz-off* que, no entanto, não é uma exposição clara e lógica de pensamentos, mas antes um emaranhado confuso de emoções. Aqui a palavra, em vez de ser veículo de comunicação, causa entropia.

Desde o início da sua carreira, Lynch tem sofrido com as acusações de falta de realismo e de ritmo dos seus diálogos. Ignorando a dimensão deliberadamente onírica imposta pelo realizador<sup>184</sup>, esta acusação foi também



Imagem 10

feita a *Mulholland Drive*, e foi apontada pelos produtores do canal ABC, como

---

<sup>182</sup> Compiladas no DVD *The Short Films of David Lynch*, reeditado em 2006 pela Ryko Distribution.

<sup>183</sup> Consultar o documento 5 em anexo (página VI).

<sup>184</sup> A propósito de *Eraserhead*, Lynch conta a reacção extremamente negativa de um produtor ao visionamento de algumas cenas do filme: “And in the middle of this thing the man stood up and screamed: ‘PEOPLE DON’T ACT LIKE THAT! PEOPLE DON’T TALK LIKE THAT! THIS IS BULLSHIT!’” (Rodley 2005: 82)

uma das razões para a necessidade de Lynch alterar e cortar uma série de cenas, o que recusou fazer, conduzindo, como sabemos, ao abandono do projecto. Se as cenas dos diálogos entre Mr.Roque e Smith, ou entre Adam e o Cowboy ilustram esta intenção de Lynch, outras, porém (como a cena do assassino que será contratado por Diane), surgem sem qualquer necessidade para o desenvolvimento da narrativa ou das personagens. A cena, pontilhada por um humor negro intencional, limita-se a uma série de assassínios involuntários perpetrados por um assassino desleixado. O suposto dramatismo da mesma dá lugar ao cómico. Sobre a importância desta cena no filme, Lynch compara a montagem do filme a uma orquestração musical – a cena introduz um certo tom, uma determinada textura ao filme:

Well, everything has its place. So much of this is like music. You're going along, and another instrument is introduced, another melody. And it's introduced in a certain way, with a certain pacing, certain harmonies. It's not willy nilly – 'Oh this scene would be nice here.' I guess you could see it that way, but it's really the ideas that are talking to you. (Macaulay 2001: 5)

Outro elemento sonoro recorrente é a introdução de canções na estrutura narrativa dos filmes. Não sendo filmes musicais, o formato da canção serve, quase sempre, como uma extensão do diálogo ou como exteriorização de sentimentos e emoções das personagens. De simples elemento de entretenimento (veja-se o caso da audição para o filme de Adam)<sup>185</sup> a elemento com características surreais (a interpretação de Rebekah Del Rio), a canção serve, em última instância, para subverter o significado veiculado pelas imagens, enfatizando, ora o absurdo de toda a cena, ora a farsa que as imagens podem conter. A cena da audição de Camilla Rhodes é, disso, ilustrativa: a sua interpretação, enérgica e alegre, contrasta com o estado angustiado de Adam, que a observa com indiferença. A

---

<sup>185</sup> O grupo canta "Sixteen reasons", de Corrie Stevens (Imagem10).

consequente escolha da atriz para protagonista do filme, apenas acentua o seu isolamento e desconforto em todo o processo criativo.

Importante para Lynch é também a voz, a quintessência da personalidade das suas personagens. Cada personagem é materializada através da voz, cuja ondulação e ritmo a aproximam da música: “Voice is like music. Everything, every word, has got to be said in a certain way.” (Sider, Freeman e Sider 2003: 52). A qualidade da voz num actor é de extrema importância para Lynch, pois é um elemento fundamental na expressividade da personagem. Não é por acaso que as atrizes que interpretam Betty é Diane e Rita é Camilla (Naomi Watts e Laura Elena Harring, respectivamente) não se conseguem identificar pela voz: cada uma delas tem uma voz diferente para cada uma das suas personagens. A questão da identidade é, também, uma questão de voz. E, aqui, não podemos ignorar o riso, elemento constrangedor e esquisito e não circunstancial, como pode aparentar, mas antes, investido de perplexidade e incómodo. Se relembrarmos aqui algumas cenas do filme, constatamos isso mesmo: quando Adam se vai encontrar com o cowboy, ri-se em voz alta e o som espalha-se na escuridão da estrada que o rodeia; quando Camilla e Adam estão prestes a anunciar o noivado, desatam a rir às gargalhadas; quando Diane pergunta ao assassino que contratou, o que é que a chave que ele lhe deu vai abrir, em vez de responder, ri-se da pergunta. O riso, expressão catártica perante uma situação de tensão, consegue criar um espaço de acção e de reacção para além do imediatamente visível. Substitui a palavra e preenche o espaço do indizível, pois estamos no domínio daquilo que não se pode falar, apenas sentir.

Os elementos sonoros são pormenores da composição que conseguem modificar o conjunto. Como instrumentos integrantes de uma orquestra, é necessário discernir o tom apropriado, o som mais eficaz, eliminar o que causa entropia, acrescentar o que faz falta para enriquecer a emoção. Lynch reclama a essencialidade da composição sonora nos seus filmes e justifica:

Sound is 50 per cent of a film, at least. In some scenes it's almost 100 per cent. It's a thing that can add so much emotion to a film. It's a thing that can add all the mood and create a larger world. It sets the tone and it moves things. Sound is a great 'pull' into a different world. (Sider, Freeman e Sider 2003: 52)

### 3.3. O rosto e o corpo: espaços de questionação do *Eu*

As mutações do corpo em *Mulholland Drive* vão desde a maquiagem exagerada (Rebekah del Rio<sup>186</sup> ou a mulher da peruca azul<sup>187</sup> que está no Club Silencio), ao uso de disfarce (a peruca loura de Rita), da monstruosidade (o ser que habita os sonhos de Dan) até à decomposição física (cadáver de Diane). Se o rosto e o corpo surgem como elementos identificadores do

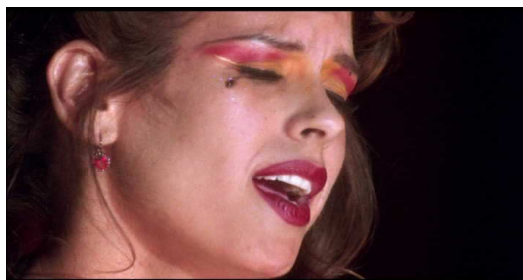


Imagem 11

humano (no caso de todas as outras personagens), a introdução da metamorfose física apela a uma simbolização da condição humana (Ferreira 2004: 250) que importa aqui descortinar e enquadrar no universo fílmico de Lynch.

Personagens como The Lady in The Radiator (*Eraserhead*), John Merrick (*The Elephant Man*), Bob Peru, Perdita Durango, Marietta (*Wild at Heart*), Killer Bob (*Twin Peaks*), The Mystery Man (*Lost Highway*), o Barão Vladimir Harkonnen (*Dune*) estão para além da sua condição corpórea: porque fogem aos cânones da “normalidade” física, mas também porque “escondem” questões mais profundas sobre a finitude e a identidade do *Eu*.

---

<sup>186</sup> O grande plano do rosto de Rebekah del Rio enfatiza o estado emocional das personagens. (Imagem 11)

<sup>187</sup> Esta personagem faz lembrar a personagem de Lil, a bailarina da dança simbólica de *Twin Peaks: Fire Walk with Me*: ambas se remetem ao silêncio. Lil, dança para se exprimir e dar pistas sobre o que aconteceu e o que vai acontecer; a mulher de *Mulholland Drive* apenas observa e sussurra “Silencio”. O corpo torna-se o único veículo de comunicação com o exterior, embora seja um corpo escondido sob a maquiagem exagerada, funcionando esta como uma máscara para a nudez (a verdade).

A monstruosidade – como expressão de animalidade por oposição ao humano – está frequentemente associada a acontecimentos nefastos, como a morte. Killer Bob e o monstro dos sonhos de Dan que povoam os pesadelos de Laura e de Dan são a personificação do grotesco e do Mal que corrompem a bondade e a ingenuidade das duas raparigas jovens: Diane e Laura. Se Dan conta o seu pesadelo e tenta “enfrentar” o monstro dos seus medos, Diane deixa-se arrastar para a morte inevitável. Não espanta, por isso, que o final violento dos seus sonhos repudie toda a felicidade superficial que envolve a sua relação com o cinema e com o amor. Se noutros filmes, o amor parece vencer a maldade, a mesquinhez e a violência (*Blue Velvet*, *Wild at Heart*, *Dune*), aqui o amor e a bondade são aniquilados pela perversidade escondida. No fim, resta uma desilusão e uma tristeza profundas, sugeridas através do eco das palavras trágicas de Rebekah Del Rio.

Outras vezes, porém, essa animalidade física não tem nada de perverso ou de maléfico. A personagem Lady in the Radiator (cuja cara deformada faz lembrar um leão) representa a bondade na vida de Henry; John Merrick revela-se para além da sua animalidade aparente (ele sabe ler e escrever)<sup>188</sup> e encontra toda a violência e maldade no seu dono (Bytes) e no guarda nocturno do hospital, que, por dinheiro, expõem as deformidades de Merrick como atracção circense, num espectáculo de horror e de crueldade.

Em *Mulholland Drive*, Lynch parece ir de encontro à moralidade de uma religião cristã e conservadora: o monstro é um ser horrendo, vestido de negro, com o rosto pintado de tinta preta. O negro significa as trevas, o Mal, por oposição à luz e à claridade, sinónimos de inocência e de bondade, materializadas na imagem idealizada de Betty, de rosto branco e de cabelo louro. Na primeira parte do filme, Betty é o anjo que salva Rita do perigo e dos vilões que, supostamente, a perseguem e querem matar. É o sentimento de culpa reprimido de Diane que convoca o monstro (que manuseia a caixa azul). A sua mente,

---

<sup>188</sup> Numa das cenas mais pungentes do filme, grita desesperado: “I’m not an animal, I’m an human being!”

atormentada pela culpa e pelo remorso, desencadeia a tomada de consciência do seu pecado capital (o assassinio de Camilla) e a conseqüente entropia mental (que a leva ao suicídio). No confronto com os seus demónios interiores, Diane sucumbe. Se a redenção em Lynch é possível (*Blue Velvet*, *Wild at Heart*), aqui quem vence é o Mal. A ambição de Diane em ser uma atriz famosa conduziu-a ao caminho da perdição e não da salvação. A corrupção da inocência, os vícios como espinhos da moralidade, a nostalgia dos valores do passado, denunciam a face mais conservadora do realizador, apesar de não podermos descurar uma subtileza irónica sempre presente. Mais do que apresentar a sua visão moralista, interessa a Lynch expôr a corrupção e a falta de moralidade da indústria de Hollywood, como contrapõe Johnson:

Diane's death is symbolic of the loss of stable self-presentation in the shifting celluloid semiotics of the Hollywood myth-making machine ( ... ) Diane is a decent person corrupted by the miscellaneous miscreants who populate the film industry. (Johnson 2004: 137)

A maquilhagem negra do monstro de *Mulholland Drive* encontra antecedentes na maquilhagem excessiva de Perdita e de Marietta em *Wild at Heart*. A maquilhagem destas duas mulheres camufla o lado maquiavélico das suas personalidades que, juntamente com Bob Peru, querem arruinar a felicidade de Sailor e Lula, recorrendo a todos os meios ilegítimos possíveis para o fazer.

A nudez, implicando sempre um certo erotismo, pode desempenhar um papel semelhante ao da maquilhagem: iludir o outro sobre a verdade (a primeira vez que Betty vê Rita, ela está nua na banheira), mas pode ser também a única exposição sincera da verdade (a nudez de Diane, quando está com Camilla no sofá). Mas neste último caso, a nudez nada tem de erótico ou de sensual, desvenda-se como algo cru, como carne envolta em pele. Mas isto não implica olhar o corpo apenas como matéria. O corpo pode também sugerir um mundo para além da sua própria materialidade. A pele não constitui a fronteira entre o interior

e o exterior, mas revela-se como o espaço onde o interior e o exterior se encontram. A pele é um espaço de energias, de forças e desejos, não é apenas um órgão que embrulha outros órgãos. Por isso, concordamos com Braziel, quando defende que a pele é “an enfolded, convoluted site for transgressive deterritorialisations of the corporeal” (Braziel 2004: 112)

O corpo adquire uma densidade espacial que engloba o interior e o exterior. Estes não são limites rígidos, mas limites flutuantes e maleáveis. O corpo não é um órgão fixo e limitado, mas um espaço de experiências físicas (sexuais e eróticas)<sup>189</sup>, e também de psicoses e fantasmas: o rosto e o corpo de Betty são muito diferentes do corpo e do rosto de Diane, embora a actriz que desempenha ambos os papéis seja a mesma (Noami Watts). A excelente interpretação da actriz conseguiu transformar fisicamente as personagens, em conformidade com as suas diferentes personalidades.

A sequência de grandes planos alternados dos rostos de Adam e de Betty destabiliza a comunicação entre eles. Estes rostos, que trocam um olhar intenso, estão, na verdade, a enganar-se mutuamente: “the face becomes notable more for the uncanny underworld it masks than for the communication it promises.” (Kember 2004: 21). A fragmentação do rosto (os olhos, os lábios) é um registo externo para a fragmentação da personalidade. Estes não são rostos transparentes, mas opacos. A presença destes rostos esconde uma ausência, algures.

A fragmentação do rosto é-nos também sugerida através da utilização de um postigo como a peruca, como podemos verificar na cena em que Rita coloca uma peruca loura, por sugestão de Betty. Relembremos o contexto da cena: após a descoberta do cadáver na casa de Diane Selwyn, Betty e Rita regressam ao apartamento da tia Ruth, visivelmente perturbadas. Já dentro de casa, vemos Rita, ansiosa, a cortar o cabelo com uma tesoura. Betty impede-a de continuar e tenta acalmá-la, sugerindo que sabe o que ela deve fazer: (Betty): “Now, let me do it. I know what you can do.” (M.D.) No plano seguinte, vemos Rita com uma peruca

---

<sup>189</sup> A cena em que Rita e Betty se envolvem íntima e sexualmente constitui, a nosso ver, o melhor exemplo.

loura, com um corte muito semelhante ao do cabelo da própria Betty, e comenta: “You look like someone else.” As duas observam a nova imagem de Rita reflectida no espelho<sup>190</sup>. Esta cena é fundamental na economia narrativa do filme, porque representa uma troca de posições entre as duas personagens: Betty, que até ao momento tem sido aquela que ajuda uma Rita frágil e desamparada, vai (embora sem ainda o saber) começar a ser dominada pela forte personalidade de Rita. Na sequência, Betty está na cama e convida Rita para se deitar com ela, ao que ela acede. Beijam-se, fazem



*Imagem 12*

amor e Betty confessa que está apaixonada por ela. Confirma-se aqui uma Rita dominante e uma Betty dominada pela personalidade enigmática daquela. Nochimson argumenta que esta troca de poderes e, como consequência, de realidades, começou antes, logo após a saída da casa de Diane, pois foi nesse momento que a identidade das duas personagens se tornou incoerente (o choque emocional de Rita perante o cadáver, por oposição à quase indiferença de Betty): “Rita is in charge, and a dominant Rita is the victory of the crime cartel. For Rita is now on her way to assuming the identity of Camilla Rhodes, the girl chosen by detached political rather than by the organic shock of creative intuition.” (Nochimson 2002: 43)

A representação do corpo deformado pela morte contamina ainda mais a afirmação das identidades das personagens de Betty e Rita. A cara irreconhecível do cadáver confirma a obsessão por uma corporalidade mutante e decadente, contrariando a confirmação de uma identidade estável, mas antes como interrogação do *Eu*, como já referimos atrás. A destrutividade do corpo físico remete-nos para a valoração do que é humanamente não tangível e imaterial, aquilo que está resguardado na alma e no íntimo mais profundo, aquilo que,

---

<sup>190</sup> Betty ajuda Rita a colocar uma peruca loura para que esta não seja reconhecida pelos homens que a preseguem. (Imagem 12)

muitas vezes, só é compreendido e sentido através da intuição e expresso através do subconsciente escondido.

A imaterialidade física é sugerida ao longo do filme através da realização de Lynch, utilizando técnicas de luminosidade e de cor que imprimem uma dimensão de insubstancialidade às personagens e às situações. Esta linha de reflexão conduz-nos à análise pormenorizada da cena de abertura. Durante o concurso de dança, distinguimos vários planos na imagem: os corpos físicos de bailarinos que dançam ao som da música, silhuetas escuras desses mesmos bailarinos e a sombra branca, iluminada e trémula do rosto de uma rapariga jovem e loura, sorridente, acompanhada pelas sombras brancas dos rostos de um casal idoso. Importante é ainda referirmos que os bailarinos que vemos dançar são cópias uns dos outros. Esta multiplicidade de corpos e de silhuetas suspensos num espaço de cor púrpura anuncia a anulação de um espaço geográfico consistente e invoca um espaço de representação, de carácter especular, não real. As potencialidades do cinema pressupõem uma capacidade fabuladora, sem preocupações de reproducibilidade da realidade física, tal como ela se nos apresenta no quotidiano. Neste linha de raciocínio, consideramos que o filme *Mulholland Drive* pretere os modelos de relação analógica com a realidade, tal como a entendemos, para se entrosar na relação com o próprio cinema, enquanto máquina de produção e reprodução de imagens, capaz de anular toda a dimensão daquilo que se convencionou chamar de *realidade* para ampliar a natureza fantomática do próprio espectáculo cinematográfico. Essa intenção é cumprida no final do filme, quando, em grande plano, os rostos felizes e quase transparentes de Betty e Rita pairam sobre a paisagem nocturna de LA. Se aceitarmos, com Deleuze, que “o grande plano faz do rosto um fantasma, e entrega-o aos fantasmas” (Deleuze 2004: 140), então, podemos concordar que este filme representa o cinema enquanto arte de ausência física, no sentido literal (não há presença física dos actores ou dos espaços representados) e metafórico (o sonho, o subconsciente, o onírico). Quando o filme termina, o espectador abandona a escuridão da sala de cinema e tem a

possibilidade de distinguir o espectáculo de luz e de sombras a que assistiu durante cerca de três horas da realidade física e empírica onde se vive.

Não é de todo despropositado reconhecer que, em *Mulholland Drive*, as referências explícitas ao mundo do espectáculo denunciam aquilo a que Jarvis resumiu como “a profound anxiety about the body and its image across landscapes saturated by the technologies of production (industrial manufacturing machinery) and reproduction (postindustrial devices such as TV, radio and camera.”(Jarvis 1998: 169). Se *Eraserhead* é o exemplo perfeito para o primeiro caso, *Mulholland Drive* será um bom exemplo<sup>191</sup> para o segundo. As cenas das gravações do filme de Adam, as audições, a presença obstinada do telefone, o espectáculo do Club Silencio, estão repletas de adereços e de alusões ao mundo do espectáculo (a câmara, o microfone, a cabine de som, o megafone, os auscultadores, etc.). Desta ideia, decorre uma outra, importante para o espectador: o filme desenvolve-se, durante o acto de projecção, como metalinguagem do cinema.

A crise de identidade das personagens pode bem ser um reflexo da crise do público, que não pode limitar-se a ser um simples espectador daquilo que está a ver, mas que necessita de incomodar-se para se questionar, embora o mais importante não seja resolver, mas antes sentir e reflectir. O corpo e o rosto, enquanto veículos possíveis de sentimentos e de emoções, polarizam espaços mais abstractos e radicais como o Bem, o Mal, a Beleza e a Decadência, obrigando o espectador a pugnar por um entendimento das imagens além da sua dimensão meramente ficcional. Saído da sala de cinema, o espectador pensa-se na sua condição humana, na sua relação com o tempo e o espaço, encontrando-lhe uma tragicidade iminente, mas também a exaltação necessária da vida.

---

<sup>191</sup> Na nossa opinião, *Lost Highway*, é o melhor filme de Lynch a denunciar essa ansiedade (a casa de Renée e de Fred está constantemente a ser invadida por uma câmara de vídeo que filma a intimidade do lar e do casal. Instala-se a insegurança e o medo, que culminam na loucura (de Fred) e na morte (de Renée).

### 3.4. A estrada como metáfora do cinema

Lynch compara o cinema a uma longa e larga estrada, onde todas as interpretações são possíveis. O cinema surge de ideias. Estas vão crescendo e podem tornar-se abstractas. Criar em filme essas ideias é tão enriquecedor e importante para o realizador, como é para o espectador visualizá-las e interpretá-las. Para ele, *Mulholland Drive* é um espaço que permite diferentes interpretações e, por isso mesmo, é um filme que pode proporcionar uma experiência de entretenimento fantástica:

It's still important to not lose people along the way. I think [Mulholland Drive] walks that line – there's a lot to see if you pay attention ( ... ) It's the beauty of things that we might be the same at our core, but we're very different on the surface. We may see the exact same thing, but it's beautiful how the same thing strikes people differently. (Macaulay 2001: 5)

O título original do filme é-nos apresentado quando uma placa que identifica uma estrada é iluminada por breves momentos pelos faróis de uma limusine. Pouco depois, vemos uma mulher sentada na parte de trás, conduzida por dois homens. Inesperadamente o carro pára. A mulher não compreende essa paragem súbita. Aparentemente não é esse o seu destino: “What are you doing? You don't stop here.” (M.D.) *Aqui* é Mulholland Drive. Um dos homens vira-se para trás e aponta-lhe uma arma. Entretanto, dois carros cheios de jovens eufóricos e bêbados percorrem essa mesma estrada a uma grande velocidade. A cara estupefacta e assustada da mulher, perante a arma que lhe está apontada, é iluminada pelos faróis dos carros que se aproximam a grande velocidade. Há um embate violento entre os três carros. Ninguém sobrevive, excepto a mulher, que consegue sair da limusine e escapar de duas possíveis mortes: do assassinato e do acidente de viação. Esta mulher, saberemos depois, será uma personagem central da história, e para este lugar vão convergir os eventos principais da narrativa. Sai ferida do

acidente, mas não espera por ajuda nem tenta perceber o que aconteceu. Começa a caminhar<sup>192</sup>, aparentemente sem destino. Vê um casal divertido a sair de uma casa e esconde-se sob um arbusto e adormece.

Um corpo e um lugar. Mistério, perigo, velocidade e morte. Quatro ideias-chave que associadas a uma estrada noturna e sombria. O ambiente noturno faz da estrada um local muito diferente do seu ambiente diurno. Lynch, que habita perto, é fascinado por esta estrada, que percorre com frequência e que, por essa mesma razão, conhece muito bem:

I picture Mulholland Drive at night ( ... ) Anybody who's driven on that road knows that there's not a lot of traffic, and it's filled with coyotes and owls and who knows what. You hear *stories* about things that happen on Mulholland Drive. It's a road of mystery and danger. And it's riding on top of the world, looking down on the Valley and Los Angeles. You get these incredible vistas, so it's pretty dreamy as well as mysterious. (Powers 2001: 2)<sup>193</sup>

Esse fascínio é semelhante ao que o filme exerce sobre o espectador: quando assiste à projecção das imagens, o filme desencadeia nele os mecanismos do inconsciente, expondo o lado mais obscuro da psique humana. Mas esta exposição não deve ser vã ou inconsequente. Da obscuridade vem a claridade, ou seja, um outro perceber e um outro sentir, tanto do mundo fílmico, como do mundo empírico. Será, pois, fundamental, o espectador não se resignar a uma situação de imobilidade emocional, rejeitando o lado mais escuro da sua mente. Se os *Ministry*<sup>194</sup> gritavam em 1989 que a mente era algo terrível de se provar, Lynch confessa que se sente confortável em mostrar esse lado oculto e negro, pois “the

---

<sup>192</sup> A actriz Laura Elena Harring conta no *Making of* do filme que Lynch lhe diz “Walk like a broken doll.” A forma como Lynch dirige a actriz nesta cena, demonstra a importância que o corpo assume enquanto revelador/esconderijo de emoções e sentimentos.

<sup>193</sup> Powers, John. “Getting Lost Is beautiful – The light and dark world of David Lynch. *LA Weekly*: 19 October, 2001. <<http://www.davidlynch.de/lynchweekly.html>> 13/12/2001

<sup>194</sup> Banda de rock- industrial alternativo americana (que Lynch gosta), que obteve grande sucesso com o lançamento do álbum *The Mind is a Terrible Thing to Taste*, editado pela Sire Records.

more darkness you can gather up, the more light you can see too.” (Rodley 2005: 23).

A estrada situada no topo das montanhas de Santa Monica atravessa zonas residenciais e outras, muito rurais ou ainda selvagens. De certos sítios, é possível vislumbrar uma panorâmica da cidade de Los Angeles, ou mesmo de todo o vale de San Fernando, que inclui Hollywood<sup>195</sup> O apartamento da tia de Betty, pintado com um laranja brilhante, está situado num condomínio perto de Mulholland Drive. A primeira impressão que temos do apartamento é diurna. Acolhedor, bem decorado e luminoso, contrasta em absoluto com esta descrição de Lynch sobre a estrada. Quando Betty chega ao apartamento, fica encantada com aquele espaço, apropriado para acolher o seu êxtase e protegê-la dos imprevistos da grande cidade desconhecida. Quando o imprevisto invade o seu espaço privado, materializado no corpo de Rita (a primeira vez que Betty vê Rita, esta está nua na casa de banho, o que indicia a importância do corpo no desenvolvimento da relação que se vai estabelecer entre elas),<sup>196</sup> Betty não reconhece qualquer ameaça ou perigo. Pelo contrário, aceita a nova situação como algo de bom e vê em Rita uma companheira para as aventuras na grande cidade, reforçada por um objectivo comum: ambas vão à procura do seu espaço identitário. A negação da personalidade de Rita é a expressão dos sonhos ingénuos e profundos de Betty, uma junção paradoxal e dualística, estrutura que sustenta o filme até ao último momento. O sonho de Betty manifesta-se de acordo com as premissas essenciais do Sonho Americano, em que os que chegam, esperam ter a sua oportunidade de vencer:

- (Betty): She's letting me stay here while she's working on a movie that's being made in Canada. But I guess you already know that. Well, I couldn't

---

<sup>195</sup> Por essa razão, Lynch afirma: “You feel the history of Hollywood on that road.” (Powers 2001: 3). Interessante é também o facto de, actualmente, os guias turísticos listarem os nomes das estrelas que habitaram ou habitam em Mulholland Drive: Joan Fontaine, Marlon Brando, Jack Nicholson, Demi Moore, Bruce Willis, Madonna.

<sup>196</sup> A Rita falta-lhe uma identidade mental e emocional.

afford a place like this in a million years...unless, of course, I'm discovered and become a movie star. Of course I'd rather be known as a great actress than a movie star. But, you know, sometimes people end up being both. So, that is, I guess you'd say, sort of why I came here. (M.D.)

A casa da tia Ruth é o local onde se cruzam o passado desconhecido de Rita, o sonho construído de Betty, o presente confuso de Rita e o futuro de todas as possibilidades, mas também de todas as incertezas. A morada que Betty dá ao taxista. – “1612 Havenhurst” – é uma referência directa a Havenhurst Drive, local repleto de construções mediterrânicas da época dourada do cinema, onde viviam estrelas de cinema como Cary Grant ou Betty Davies. Hoje é ainda possível encontrar este tipo de imóveis, onde os responsáveis pelo condomínio são antigos actores e atrizes, que têm sempre histórias para contar sobre uma vedeta que tenha vivido ali. Lynch brinca com estas memórias, pois convidou Ann Miller (uma antiga estrela da Metro Goldwin Mayer) para interpretar o papel de Coco, a responsável pelo condomínio. Quando Coco conta a Betty a história de um antigo morador que tinha um canguru com a mania de sujar os pátios do condomínio, alude-se a esse passado, que continua a pairar discretamente no quotidiano dos habitantes da cidade.

O ambiente nocturno da estrada e o sonho de Betty ficam interligados a nível diegético, mas também extra-diegético: a estrada é uma metáfora do cinema, enquanto processo artístico repleto de imprevistos, dificuldades, mistérios, mas também de descoberta e deslumbramento.

Depois da estrada como desvio infinito de *Lost Highway*, como interrogação do olhar em *A Straight Story*, em *Mulholland Drive* estrada é também o espaço da imaginação como máquina criadora, um espaço para um errar fílmico pessoal, como resume Dottorini (Dottorini 2004:71)

### 3.5 Simbologia(s) da estrada no universo fílmico de Lynch: desvio, perdição e reencontro

A cidade de Los Angeles, espalhada por centenas de quilómetros e ligada por largas avenidas, foi projectada para o automóvel. Símbolo de riqueza e luxo no início do século XX, o automóvel transformou-se num importante símbolo de igualdade social ao longo do século XX. Pouco a pouco tornou-se num objecto que a maioria podia adquirir e passou a ser algo de indispensável para o trabalho e lazer. Los Angeles é, portanto, uma urbe para o trânsito automóvel e não para peões, como Nova Iorque, por exemplo. A estrada assume uma simbologia muito particular: lugar de trânsito reveste-se de um sentido de impermanência, física, mas também mental e emocional, representando o descentramento da personalidade, algo de muito intrínseco ao mundo do cinema e audiovisual e que se espalha ao habitante comum da cidade, como defende Eduardo Pommer<sup>197</sup>:

Nessa cidade emblemática como lugar da representação e da constante troca de personalidade, significativa parte de seus habitantes (tal qual a heroína de Cidade dos Sonhos) sonha ser outra pessoa, nas telas e na vida real. Em Los Angeles muitos dos seus garçons, manobristas, balconistas, guias turísticos, etc, só o são enquanto esperam sua grande (ou, em geral, pequena) chance no cinema e na TV. (Pommer 2004: 9)<sup>198</sup>

---

<sup>197</sup> Lynch refere-se frequentemente a essa atmosfera que se vive na cidade: “There are jokes about how in LA everyone is writing a script and everyone has got a résumé and a photo. So there’s a *yearning* to get the chance to express yourself – a sort of creativity in the air. Everyone is willing to go for a broke and take a chance. It’s a modern town in that way. It’s like to go to Las Vegas and turn that one dollar into a million dollars.” (Rodley 2005: 272)

<sup>198</sup> Pommer, Mauro Eduardo. “Mulholland Drive: Retorno à Estrada Perdida”. *Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. Número 60 – Fpolis, Novembro, 2004. <<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/textocaderno60.pdf>> 9/10/2005

O nome da estrada<sup>199</sup> pretende homenagear o engenheiro William Mulholland, na altura da construção o director do Departamento Municipal de Águas e o responsável pela construção do aqueduto de Los Angeles, obra fundamental para o desenvolvimento de uma região árida e seca, ladeada pelos desertos do Mojave e do Colorado. A construção terminou em 1924 e pretendia-se que esta se tornasse numa das estradas com mais tráfego dos Estados Unidos, com a vantagem de poder proporcionar aos seus utilizadores vistas e paisagens magníficas. Mas a história provou que isso nunca aconteceu. Os autores Sitton e Deverell explicam as razões para tal ter acontecido:

They built a road that connected to nothing, that was not part of the comprehensive strategy of the Major Traffic Street Plan ( ... ) Mulholland Highway did not result from rational, comprehensive planning but from a fragmentary process, a collection of goals representing a wider array of interests than have been recognized (Sitton e Deverell 2001:68)

Apesar desta opinião não ter rigorosamente nada a ver com a simbologia do filme, não deixa de ser interessante o facto de os autores referirem o “nada” como a etapa final da estrada. De acordo com estes autores, esta estrada, desde a sua construção inicial, revestiu-se de uma ausência de funcionalidade prática, sem destino concreto. Esta ideia é muito válida no contexto deste trabalho, como veremos já a seguir.

Esta estrada parece ter adquirido, sim, um carácter metafórico de perdição. A narrativa de viagens americana tradicional enraizou-se na ideia de uma nação fundada no desejo de viajar para Oeste, atravessando as adversidades e as impiedades de uma natureza selvagem e difícil de domar, para chegar à terra mítica prometida da Califórnia. Esta viagem dura, repleta de dificuldades e, não raro, manchada pela morte daqueles que não conseguiram resistir, alimentava-se,

---

<sup>199</sup> Só a partir de 1939 é que passou a chamar-se Mulholland Drive, até lá chamava-se Mulholland Highway.

por isso, de uma crença teológica muito forte. A ideia de progresso e riqueza moldava-se pela viagem na busca de um destino. Mas, esta viagem teológica de procura de um destino, transformou-se numa fuga, numa viagem de escape. No processo iniciático da viagem, percurso sempre solitário e adverso, o sujeito chega a um determinado ponto e confronta-se com uma verdade emergente: a estrada não leva a lado nenhum, é um caminho sem destino. É uma viagem de ruptura: temporal e espacial, ou seja, rompe-se com o passado das memórias e com o presente real, O sujeito completo descentra-se e expõe-se o *Eu* subconsciente. O sujeito metamorfoseia-se e ganha uma nova oportunidade para viver uma outra vida. Neste sentido, existe aqui uma relação com a história americana e o desejo de um novo começo, de uma segunda oportunidade, a expansão de uma nova fronteira.<sup>200</sup>

A estrada tinha já adquirido um estatuto metafórico essencial em alguns filmes anteriores de Lynch, tais como: *Wild at Heart* (1990), *Lost Highway* (1997) e *The Straight Story* (1999). *Wild at Heart* desenvolve-se como um *road movie*, em que um casal de amantes se aventura numa longa viagem de carro entre New Orleans e Big Tuna, confrontando-se com uma série de acontecimentos bizarros, violentos e cómicos, como o caracteriza o próprio Lynch:

*Wild at Heart* is a road picture, a love story, a psychological drama and a violent comedy. A strange blend of all those things. ( ... ) We worked hard to solve this problem of going from one place to another and crossing regions of strangeness, without losing sight of the main direction. (Rodley 2005: 193 e 198)

---

<sup>200</sup> Cf. Irwin, John T. *American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven and London: Yale University, 1980: 112.

A definição de *road movie* na literatura fílmica não é consistente<sup>201</sup>, porque, apesar da popularidade do género, permanece uma lacuna no estudo da relação entre este género cinematográfico e história cultural e social dos Estados Unidos. Os vários críticos são unânimes, no entanto, quanto à influência da literatura do género no cinema (destacando, especialmente, a obra de Jack Kerouac, *On the Road*, publicado em 1957), bem como o filme seminal de Dennis Hopper *Easy Rider*, de 1969. Reflexo das tensões e ansiedades políticas e dos dilemas sociais e culturais da década de 1960, o filme assumiu-se como uma alternativa ideológica aos sonhos e às ideologias dominantes veiculadas por Hollywood na altura, valorizando a rebeldia, abrindo a estrada para todos aqueles que são marginalizados, alienados ou inadaptados. São assim as personagens Sailor e Lula, o casal apaixonado e maldito que protagoniza *Wild at Heart*.

O automóvel, para além de veículo de transporte, assumiu-se na cultura americana como objecto artístico, a materialização de valores associados ao Sonho Americano, como a juventude e inocência, o sucesso, a liberdade e a individualidade<sup>202</sup>. O automóvel torna-se, então, uma extensão do ego e da experiência de quem o possui. Lynch confessa o seu fascínio pelo objecto artístico maravilhoso que pode ser um automóvel, preferindo os modelos clássicos: “Cars were made by the right kind of people. Designers were really out there with fins and chrome and really amazing stuff. Horse-power was a big deal (...) they were like sculpture, you know, that moved.”(Rodley 2005: 4)

*Lost Highway*<sup>203</sup> e *Mulholland Drive*<sup>204</sup> são dois filmes sobre a cidade de Los Angeles. Em ambos, a estrada surge como *locus* misterioso, um longo caminho

---

<sup>201</sup> Cf. Cohan, Steven e Rae, Mark Ina (Eds.). *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1997: 2; Corrigan, Timothy. *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991: 143.

<sup>202</sup> Cf. Dettelbach, Golomb. *In the Driver's Seat: The automobile in American Literature and Popular Culture (Garland Studies in American Popular History and Culture)*. Westport: Greenwood Press, 1977.

<sup>203</sup> Depois dos cenários rurais de *Blue Velvet* e de *Twin Peaks* dos cenários urbanos e industriais de *Eraserhead* e de *The Elephant Man*, Lynch sentia-se emocionalmente preparado para se debruçar sobre a cidade de Los Angeles, o que: “( ... ) Lynch was finally ready to take Los Angeles – an automotive terrain of highways and freeways – on board as the city of his dreams. He concedes the

onde a personalidade íntegra e consciente se fractura para se duplicar num mundo inconsciente e psicótico, fantástico e ameaçador. Os dois filmes apresentam imensas pistas e possibilidades ao espectador, que se entrecruzam em mundos paralelos e esparsos. A estrada ganha a geografia de um labirinto, obscuro e sem fim, que faz espoletar uma condição mental que se revela em alienação e amnésia, uma fuga da realidade. Este filme, aquando da sua distribuição comercial, foi publicitado como “a psychogenic fugue”. Lynch esclarece que não conhecia a expressão, nem sabia que o termo “psychogenic” era do domínio da psiquiatria. A expressão é utilizada para descrever uma doença do foro mental, quando um indivíduo não consegue seguir um raciocínio lógico e contínuo, mas perde-se numa elaboração dispersa e descontínua, sendo incapaz de relacionar acontecimentos e pensamentos de forma coerente e por ordem cronológica. O termo “fugue” faz parte do jargão específico da música e refere-se à introdução de uma ou mais melodias numa peça musical, que vão sendo repetidas num padrão cada vez mais complexo. A perdurabilidade da música num determinado estado mental remete para o funcionamento de toda a estrutura fílmica de Lynch. Não admira, pois, que o realizador adoptasse a expressão para falar sobre o filme.

O filme *The Straight Story* surpreendeu o público e a crítica pela linearidade narrativa, a falta de acontecimentos e personagens bizarras e pela sua grande humanidade subjacente. Por oposição à narrativa circular e torcida de *Lost Highway*, em que o espectador se perde entre os diferentes estados mentais de Fred Madison (perdido numa estrada sem fim). O filme narra uma história baseada em acontecimentos reais, a história de Alvin Straight, um idoso de 73

---

film could well have taken place elsewhere – ‘but you don’t know how it would affect it. The place, the light and the feel – all these things come with the knowledge that you are looking for things to flesh out your ideas, make them more right. For me, LA was the right place.’” (Woods 1997: 173)

<sup>204</sup> Numa entrevista concedida a Maria Bahiana, Lynch insiste na importância do enredo ser localizado na cidade de LA, embora seja vago e evasivo na justificação: “The city is a fundamental part of it all. It is not the whole truth about Los Angeles, nor the whole truth about Hollywood and the industry. It’s just a story, with these characters. But it has to be told in Los Angeles, and that’s why it was filmed entirely here.” (Bahiana 2002: 3).

anos que, incapaz de poder conduzir, se inicia numa longa viagem num corta-relvas para poder visitar o seu irmão (que sofrera um ataque cardíaco). A viagem começa em Iowa e termina no Wisconsin. Seis semanas depois, os irmãos encontram-se. A linearidade da narrativa e a simplicidade das personagens levaram os críticos a comentar que Lynch tinha abandonado a escuridão, o bizarro e a confusão para, finalmente, atingir uma certa maturidade como realizador comercial, que vai de encontro às expectativas do público<sup>205</sup>. A viagem exterior de Alvin pela América rural e profunda é uma viagem mediada pelo seu estado mental interior, numa espécie de ruminação existencial sobre a vida, oferecida pela viagem física experienciada. Os grandes planos do rosto de Alvin – recorrentes ao longo do filme e envolvidos pela banda sonora – são a composição textural da alma da personagem, mas também uma espécie de extensão geográfica da natureza infinita e fascinante que Lynch filma, num ritmo lento e demorado, que acompanha o movimento do corta-relvas. Este ritmo vagaroso opõe-se ao ritmo célere e vertiginoso de *Lost Highway*, porque, ao contrário deste, aquele “helped to stop the world itself from spinning so in an atmosphere of unspeakable dread, and mental and moral disintegration.” (Rodley 2005: 247)

Em *Lost Highway*, a estrada serve como pira filosófica inspirada em Deleuze, na qual a realidade exterior é dissolvida pelo estado interior mental, gerando-se uma mistura confusa e indistinta entre a realidade exterior e a interpretação subjectiva dessa realidade.

O desfecho circular da narrativa de *Lost Highway* constitui o elemento formal do filme mais apropriado à desorientação racional e emocional de Fred, a personagem principal. Este movimenta-se entre a consciência e a inconsciência e o espectador é também arrastado para este limbo. Numa das cenas do filme vemos Fred no seu quarto. É noite e está escuro. No entanto, conseguimos vê-lo a caminhar por um corredor. No percurso, a sua imagem desaparece na escuridão e

---

<sup>205</sup> Mary Sweeney, nessa altura companheira de Lynch e produtora do filme, acrescentou: “That’s the other side of David – it’s like an Irish, lyrical, poetic side that is emotional without being sentimental, and full of grace.” (Rodley 2005: 246)

o espectador vê apenas o negro vazio onde ele se perdeu. A escuridão total tomou conta da cena, esvaziando o ecrã de qualquer luz. Nesse momento, Lynch rompe com os limites do ecrã e o silêncio e o estranho do filme expandem-se na sala, numa promiscuidade onírica desejada e essencial: o espectador *entra* no filme, no sonho. Por segundos. Depois a imagem retorna. No fim da escuridão, Fred encontra a sua imagem reflectida num espelho.

É o mesmo de há pouco? É outro? A cena é perturbadora, porque neste momento, Fred já não se consegue reconhecer perante a sua imagem: o seu rosto é a antecipação da demência e da morte. O desenvolvimento narrativo do filme desenrola-se com a morte de Renée (mulher de Fred) e consequente prisão de Fred, acusado do assassinato da mulher. Na prisão, desesperado com dores de cabeça insuportáveis, assistimos ao seu misterioso “desaparecimento” e, no seu lugar, vamos encontrar o jovem Pete. O mistério sobre a condição psicológica adensa-se: Pete é uma projecção psicótica de Fred? O sofrimento de Fred, a dor de cabeça insuportável, parecem resultar da cisão interna psíquica irreversível da sua condição. O final circular do filme parece preocupar-se em deixar a interrogação em aberto: quem sou eu?

Em 1919 Freud publicou um texto com o título “Das Unheimliche”, uma análise sobre o conto de Hoffman, “O Homem da Areia” (“Der Sandmann”). Este texto de Freud, bastante original para a época, centra-se na questão de tudo o que é secreto e escondido, mas que se manifesta através dos sonhos. Daqui desenvolveu a ideia daquilo que passa a ser “estranhamento familiar”, sentimento complexo, nascido da vida real e que se manifesta como sensação de mal-estar ou de terror, encaminhando o indivíduo para um percurso onde se perdem os limites entre a realidade e o imaginário. É exactamente isso que acontece com Fred: desconfiado e ciumento do possível comportamento infiel da mulher, mergulha numa obsessão e delírio pessoais e integra o fantástico no real, um dissipa-se no outro, tornando-se indissociáveis.

Algo de semelhante acontece em *Mulholland Drive*. Diane, consumida pelo ciúme, raiva e humilhação provocadas pela infidelidade de Camilla, leva-a a

condensar estes sentimentos num plano aterrador: a morte de Camilla. O seu quotidiano de normalidade e de optimismo vai revestir-se, de forma gradual, de desilusão, angústia e terror. Em *Lost Highway*, a morte, representada através do corpo mutilado de Renée, é evitada através da criação do duplo: Pete Dayton e Alice vão ser o casal da segunda parte do filme. A vertigem de acontecimentos e de identidades é a mesma que se tem quando se percorre uma estrada vazia e escura, a grande velocidade, em que apenas se vislumbra uma sucessão interminável de riscas amarelas.

Se no universo críptico de Lynch, a estrada pode significar alienação de personalidade, é também a demanda de uma conexão emocional de um sentido para emoções díspares, não para descobrir uma resolução lógica, mas antes para fechar-se numa diluição existencial, povoada de fantasmas que se levantam para nos assombrar, e que, num último gesto de consciência do abismo, conduzem à morte.

Regressemos, mais uma vez, ao restaurante Winkie's. Durante o diálogo entre Diane e o assassino contratado para matar Camilla, aquela mostra uma fotografia do rosto Camilla para que este a reconheça: "This is the girl!". Ao balcão está o homem que se aterroriza com o ser que se esconde nas traseiras do restaurante e, quando a empregada surge para servir mais café, o olhar de Diane centra-se na placa que identifica a empregada: Betty (na primeira parte do filme, esta chamava-se Diane e foi esse nome que fez com que Rita se lembrasse do nome Diane Selwyn). Podemos inferir que a função do olhar de Betty é equivalente à dos faróis do carro que iluminam a placa da estrada: revelação de um local e de uma identidade e a ligação entre ambos. Diane mostra a carteira com o dinheiro para pagar o serviço e o assassino mostra-lhe uma chave azul, informando-a que esta ser-lhe-á entregue, quando o serviço estiver concluído. Diane pergunta-lhe para que serve a chave, mas o assassino ri-se da pergunta. Aparentemente, a chave é apenas um sinal codificado entre os dois, não parece ter nenhuma utilidade prática, mas parece que só ele domina o código. Este *flashback* termina com Diane, sentada no sofá, em sua casa, de roupão branco, a olhar para a

chave azul que está em cima da mesa. A morte de Camilla está, portanto, confirmada. A tomada de consciência desse facto, insuflada por toda a revisitação de lugares e de acontecimentos imaginários a que assistimos na primeira parte do filme, acentua o abismo e a perdição mental e fatal de Diane. Esta chave serviu também para abrir a caixa azul que Betty encontrou. Mas quem abriu a caixa foi Rita. Betty desapareceu e Diane é acordada pelo cowboy. A caixa azul pode muito bem ser a caixa mental dos demónios, medos e segredos de Diane. Detenhamo-nos, para já, nas possibilidades simbólicas da caixa azul.

Depois da cena no Club Silencio, as raparigas regressam a casa. Betty larga a caixa azul sobre a cama e desaparece. Rita procura-a: “Betty...Betty...dónde estás?” Como não a encontra, procura no armário a caixa redonda onde estava guardada a sua carteira cheia de dinheiro e tira a chave para abrir a pequena caixa azul. Quando abre a caixa, a câmara mergulha na escuridão interior da mesma. A caixa cai em cima de um tapete. Importa salientar que a escuridão em Lynch não é implica sempre um espaço moral negativo, revela-se como um espaço muito mais complexo: assume-se como o espaço do inconsciente, do qual tudo, de bom e de terrível, pode emergir<sup>206</sup>.

A estrutura narrativa de *Mulholland Drive*, com uma multiplicidade de enredos, em que uns se soltam de dentro dos outros, é, literalmente, a estrutura da caixa chinesa. Esta estrutura encontra dentro da própria narrativa a sua materialização concreta: a caixa azul que Betty encontra. Se Nochimson defende que a caixa é apenas a escuridão total, não representando nada em termos simbólicos ou alegóricos (Nochimson 2004: 177), pensamos que nesta escuridão visível podemos re-encontrar o mito de Pandora, agora revestido de contemporaneidade, como não podia deixar de ser. A caixa é encontrada por Betty, mas é aberta por Rita, que possui a chave. A abertura da caixa é o ponto de

---

<sup>206</sup> Em *The Elephant Man*, por exemplo. Para conhecer o homem elefante, o Dr. Travis é obrigado a ir em direcção à escuridão, onde o homem elefante se esconde (é forçado por Bates; tem medo do mundo exterior). A reacção aterrorizada do Dr. Travis, quando se confronta com a figura do homem elefante (o espectador só mais tarde se vai confrontar directamente com a figura disforme de Merrick) induz o espectador em erro. Afinal, como se saberá mais tarde, Merrick não é uma pessoa horrível, mas um ser repleto de doçura e de bondade.

partida para as bifurcações do tempo (Deleuze 1985: 70) e, como consequência, estas criam a necessidade de memórias para recompor o presente, entretanto em crise, como a própria noção de real. A partir deste momento, tempo, espaço e identidade entram num desvario narrativo que destroem as narrativas precedentes. Daqui decorre uma nova relação entre as personagens femininas principais, que podemos agora ler à luz deste mito clássico.

A chave enigmática que Rita encontra na bolsa abre a caixa azul que Betty encontrou dentro da sua bolsa durante o espectáculo no Club Silencio. Até ao momento em que Rita abre a caixa, desconhece-se a origem e o propósito de ambas. Se uma certa imagem de feminino está associada ao mistério (como vimos no capítulo anterior), não podemos ignorar a ainda comum associação do feminino ao espaço interior – nas suas componente física (a ideia tradicional de lar), mental e emocional (desejo e ansiedade), como argumenta Mulvey (Mulvey 1992: 55). Rita, bela e sedutora, como Pandora, destrói Diane, como Pandora destruiu Prometeu. Pandora, uma criação de todos os deuses do Olimpo, não passava de um artefacto, que se serviu da sua extraordinária beleza para enganar sobre as suas verdadeiras intenções. Aparência e essência estavam, portanto dissociadas. A primeira esconde e engana sobre a segunda. Esconde segredos e desejos. A caixa<sup>207</sup> que Pandora traz sempre consigo, guarda os segredos e os males do mundo. Quando abre a caixa, a figura da mulher e a ideia de Mal ficam pra sempre interligados. Rita solta o Mal que controla a vida de Diane, contamina e enegrece as suas emoções e sonhos, o mundo transforma-se num pesadelo vivo e constante, só há fuga para a morte. A cena da morte de Diane é uma das mais impressionantes do filme e faz lembrar a cena da morte de Laura Palmer em *Twin Peaks*, pela violência e dramatismo. Diane encontra-se na sala e é notória a sua desagregação emocional. De repente, ouvem-se uns ruídos indistintos e assustadores por trás da porta. Uma luz branca ilumina a soleira e vemos surgir o

---

<sup>207</sup> Dora Panofsky e Irwin Panofsky argumentam que no mito clássico grego era uma jarra de vidro grande e não uma caixa (que teria surgido no Renascimento). Cf. Panofsky, Dora e Panofsky, Irwin. *Pandora's Box*. New York: Pantheon Books, 1956: 17.

casal de idosos do início do filme, mas agora encolhidos, como se fossem anões, que soltam gargalhadas ensursedoras, voltando depois ao seu tamanho normal e perseguindo Diane. A cena é, de veras, arrepiante e infernal. “Tout le monde crie, et de nouveau on ne sait pas si c’est un jeu ou si c’est pour de vrai, qui fait peur et qui se fait peur.” (Chion 2001 : 263). Desesperada, Diane corre para o quarto, tira uma arma da gaveta da mesinha de cabeceira, aponta a arma à boca e dispara. Na gaveta encontra-se a caixa azul.

Foi neste mesmo quarto que Betty e Rita descobriram um corpo em putrefação. Agora sabemos que este cadáver é, provavelmente, o de Diane. Este cadáver em decomposição, além de nos mostrar o fascínio de Lynch pela decadência do corpo humano, mostra-nos a vulnerabilidade e a finitude do ser humano. A decomposição da carne é simbólica: o ser humano não passa de um fragmento vulnerável e inconsistente no seio de um universo infinito e complexo. Quando Rita e Betty saem de casa a correr, vemos os seus corpos a diluírem-se em múltiplas imagens, numa espécie de desintegração das suas personalidades, das suas vidas, como se estas não fossem inteiras e consistentes, mas formadas de várias camadas sobrepostas. A realização de Lynch demonstra mais uma vez a sua opção técnica em demonstrar a fragmentação e a dissolução das personagens e dos acontecimentos a que temos assistido desde o início do filme.

Depois do suicídio de Diane, voltamos ao Club Silencio e uma mulher de peruca azul – que já tínhamos visto antes, sentada num camarim a assistir ao número de play-back de Rebecka Del Rio – murmura a última palavra do filme: “Silencio.” O filme termina, deixando muitas pistas em aberto, em estado impossível de ser fechado pelo espectador, mas que abre uma multiplicidade de leituras e de interpretações:

what these similar yet divergent readings imply is the difficulty Lynch’s viewers have in locating stable interpretative positions, both within individual works and in relation to generic or media conventions ( ... ) Lynch’s works

tell a story of artistic and professional struggle which neither concludes nor allows for easy conclusions. (Sheen e Davison 2004: 4)

A isso não é alheio todo o processo de criação do realizador, cuja construção dos seus filmes se baseia, quase sempre, na intuição. Recusando um método de criação rigoroso e demasiado racionalizado, prefere deixar o filme *acontecer*, investir na sensualidade das imagens e do som para permitir uma experiência fílmica mais espontânea e verdadeira. Será, por isso, inevitável, que o filme deixe pistas abertas, ideias inconclusivas e fios narrativos incoerentes. No entanto, discordamos por completo com alguns críticos que apontam o dedo ao filme, argumentando que lhe falta uma coerência narrativa, defendendo que Lynch se limita a usar e abusar de uma série de cenas incongruentes, díspares e surreais, não se preocupando minimamente com a lógica narrativa do filme. A filosofia de Lynch, no que respeita à importância de trabalhar a partir de ideias espontâneas reflecte algumas ideias do filósofo Jung sobre o carácter dos símbolos. Segundo Jung, estes são produtos naturais e espontâneos, nunca podem ser resultado de um pensamento racional e deliberado. Nos sonhos, os símbolos nascem de forma espontânea, porque estes acontecem e não são inventados<sup>208</sup>.

A lógica do filme tem alguma coisa a ver com a lógica do sonho, que passa pelo funcionamento do inconsciente na sua ligação com um determinado sistema linguístico<sup>209</sup> baseado em sons e imagens. Cinema e sonhos são a matéria de Lynch, como já referimos antes, por isso, é de todo o interesse apontar e descortinar o valor dos símbolos recorrentes na obra de Lynch.

---

<sup>208</sup> Cf. Jung, Carl. *Man and His Symbol*. New York: Mass Market paperback, 1997: 116

<sup>209</sup> Freud defendeu na sua obra da referência – *A interpretação dos Sonhos* (1899) – que os sonhos tinham o estatuto de uma verdadeira linguagem

### 3.6. Os Símbolos em *Mulholland Drive*:

A importância da água no imaginário e na vida quotidiana dos habitantes de Los Angeles reflecte-se também em termos artísticos, incluindo o cinema.<sup>210</sup> Numa cidade quase despida de símbolos topográficos, é natural a valoração cultural de uma estrada que foi construída para permitir um melhor acesso aos reservatórios de água, daquela que é a mais complexa rede de abastecimento do mundo. Numa interpretação psicanalítica, a água simboliza a procura de afecto, que, enquanto estado mental, envolve o reconhecimento de um processo já sucedido. Nesse sentido, o cinema torna-se num dos meios artísticos mais adequados para induzir a esse tipo de emoções, como defende Pommer:

( ... ) na fita que vemos projectada na tela tudo já é passado, e implica a imanente distância própria ao reconhecimento. Assim, os ‘pequenos lagos’ e seus ‘canais’ formados pelos episódios pregressos da história de alguém, podem ser visitados através dessa estrada, que constitui um ‘caminho das águas.’ (Pommer 2004: 119)

Diane, na revisitação da sua vida e na sequente projecção onírica dos seus desejos ocultos denuncia a necessidade de afectos, derivados de deslocamentos de personalidade e da ambivalência de sentimentos. Naomi Watts acrescenta sobre as personagens principais do filme: “I thought Diane was the real character and that Betty was the person she wanted to be and she’s in absolute need of Betty, and Betty controls her as if she were a doll. Rita is Betty’s fantasy of who she wants Camilla to be. In the end, though all the characters are little conduits of David and what’s going on in his stream of consciousness.” (Fuller 2001: 3)<sup>211</sup> Não será por

---

<sup>210</sup> *Chinatown* (1974), de Roman Polanski, por exemplo, retrata os esquemas de corrupção sobre o abastecimento de água da cidade. Este filme é referenciado por Lych como um dos seus favoritos.

<sup>211</sup> Fuller, Graham. “Babes in Babylon”. *Sight and Sound*. December, 2001. <<http://www.lynch.net/mdrive/sightnsnd.html>> 06/04/2005.

acaso que a actriz utiliza a metáfora das “conduits” para se referir aos mecanismos que engendram a relação complexa entre o consciente e o inconsciente.

A água surge metaforicamente no filme através da piscina, objecto que vai surgir várias vezes ao longo do filme, em cenas que parecem desconexas, sendo um elemento referencial de revelação de afectos. Lynch demonstra o seu fascínio pelas muitas piscinas que se podem ver de *Mulholland Drive*, pois, segundo ele, as piscinas são mais interessantes de observar do que as pessoas que nelas se banham. Para Lynch, o azul turquesa da água das piscinas sugere algo de transcendente. Na paisagem seca e amarela, este azul brilhante é como um milagre<sup>212</sup>. Estas águas - agentes transformadores de uma terra seca e pobre em paraíso confortável e luxuoso – reflectem a ansiedade vivida por aqueles que aí habitam, presos entre a paisagem natural e artificial (mas hedonista), entre a imagem da realidade e a própria realidade. Nesta ambivalência perceptiva, importa reforçar o poder da imaginação na ordenação da realidade, ou melhor, de uma *realidade pessoal*, mas que pode entrar em conflito com a realidade dos outros. Desta forma, realidade descrita será, acima de tudo, um acto mental, ou uma percepção desejada. Nesta linha de pensamento, não podemos deixar de referir o trabalho do pintor David Hockney, especialmente a série de quadros sobre piscinas<sup>213</sup>, que evocam a passagem do tempo, mas também a suspensão da realidade, cristalizada pela luz solar intensa, que ilumina as suas telas: “Noon is the pastoral hour, its stillness ‘a core of suspended energy; Hockney’s Los Angeles is a city of sunshine, not electric lights.”<sup>214</sup> (McClung 2000: 205) Ao chamar a atenção para a água, salienta-se a importância que se dá ao que não é imediatamente acessível, mas que requiere uma interpretação, porque a representação de uma imagem não é literal, mas antes simbólica de um determinado lugar.

---

<sup>212</sup> Em *Dune*, a água é a especiaria mais procurada e valiosa.

<sup>213</sup> Consultar o documento 6 em anexo (página VII).

<sup>214</sup> Ao contrário de Lynch, pois nos seus filmes a electricidade assume uma simbologia poderosa.

Quando Adam conta a história da traição da mulher no jantar, conclui: “So I got the pool and she got the poolman” (M.D.) e todos se riem. Adam brinca com o estereótipo associado às piscinas: símbolo de estatuto social e de dinheiro, reflecte a felicidade aparente de quem a possui. A piscina surge como reflexo do sucesso pessoal e substitui a necessidade de afectos, como se o materialismo pudesse preencher o vazio deixado pela falta de amor. A piscina iluminada do jardim da casa de Adam contrasta com a escuridão que a rodeia, é uma extensão do sucesso de Adam e de Camilla, que contrasta com o fiasco da vida de Diane. Sendo um reservatório de água, é, no entanto, mais do que isso: a água reflecte imagens. A piscina pode também, em termos simbólicos, representar o poder da imagem (aparência) sobre conteúdo (substância), como que a denunciar a vida ilusória e hedonista que controla o imaginário e a percepção da realidade. Podemos, então, inferir que o espaço artificial da piscina tende a observar a vida real dos que a utilizam. As aparências não são só o invólucro, mas assumem-se como um estilo de vida e valem por si próprias. Como as telas de Hockney, o poder da imagem usurpa toda a pretensa profundidade. Neste sentido, Lynch parece entrar em processo de auto-ironia, porque aqui colide com a ideia de a superfície esconder algo de mais profundo, sendo o que está “escondido” aquilo que mais lhe interessa.

A luz é outro dos símbolos típicos de Lynch. Uma imagem recorrente em Lynch, por exemplo, é a da lâmpada com defeito, acendendo e apagando ao som de um ruído incómodo, o que acontece também em *Mulholland Drive*, quando o cowboy se encontra com Adam no curral, situado no topo de um monte.

A luz dá textura e reflecte o espaço e as personagens e a sua incidência e fonte são sempre frisadas em cada plano do filme: da sequência inicial da limusina a percorrer a estrada vazia e escura, e apenas iluminada pelo alcance dos faróis, à casa escura de Diane, limitada pelo feixe de luz cuspidos pelo candeeiro que está na mesa junto ao telefone, por exemplo. A luz constrói uma ambiência determinada, constituindo-se como motivo e forma: ela é sempre reveladora de qualquer coisa, boa, má ou estranha. Dessa forma, é a manifestação de uma

ausência, de uma opacidade escondida. A luz azul assume particular importância neste sentido: o palco do Club Silencio é coberto por uma luz azul, logo após a retirada do corpo desmaiado de Rebekah del Rio; após a morte de Diane, o quarto é invadido por uma luz azul.

Aqui radica a necessidade de Lynch impregnar os seus filmes de símbolos, como manifestação do que está ausente. A narrativa de *Mulholland Drive* é também uma narrativa de ausência. A mola que faz disparar a acção do filme é a ausência de alguém: uma mulher que desapareceu num acidente de viação e que perdeu a sua identidade. Ao longo do filme, o espectador vai-se defrontar com várias ausências, sendo a mais premente e estrutural, a que expõe o carácter ilusionista do cinema. Se Christian Metz teorizou sobre a relação entre o espectador e o cinema, alertando para o facto de toda a realidade do filme ser uma ilusão, porque tudo é fictício – desde os actores, cenários e diálogos, porque tudo é gravado (Metz 1982: 409), Lynch serviu-se do próprio aparato cinematográfico para expôr, sem pudor, o próprio cinema. Podemos recolher em Chion uma referência explícita que corrobora esta ideia: “( ... ) ici, plus qu’ ailleurs peut-être, Lynch joue “avec” le cinéma (et non “du” cinéma) comme avec un jeu d’enfant dont il teste, par curiosité avide, les pouvoirs, pour les retrouver intacts, toujours disponibles, et pouvant toujours basculer dans le ‘for real.’” (Chion 2001: 264).

A cena do ensaio de preparação para a audição de Betty e a própria audição alertam e encaminham o espectador nesse sentido e é uma espécie de prelúdio a toda a sequência do Club Silencio.

Em casa, Betty e Rita ensaiam<sup>215</sup> para a audição que Betty realizará para um filme, embora isso só fique claro a meio da cena. Betty representa uma mulher revoltada e ameaçadora, segurando uma faca na mão (que esconde atrás das costas):

---

<sup>215</sup> Nochimsom considera que esta cena serve também para demonstrar que Camilla não tem talento nenhum como actriz, ao contrário de Diane. Não concordamos inteiramente com esta leitura, pois, para nós, permanece uma ambiguidade sobre o verdadeiro talento de Diane.

- (Betty): “You’re still here.”
- (Rita): “I came back. I thought that’s what you wanted.”
- (Betty): “Nobody wants you here.”
- (Rita): “Really?”
- (Betty): “My parents are right upstairs. They think you’ve left.”
- (Rita): “So...Surprise!”
- (Betty): “I can call them. I can call my dad.”
- (Rita): “But you won’t”
- (Betty): “Are you trying to blackmail me? It’s not going to work. You’re playing a dangerous game here.” (M.D.)

Este ensaio previne sobre a ténue diferença entre ilusão e realidade, que será reforçada na audição propriamente dita. Betty contracena com um actor bastante mais velho (Woody Katz), que representa o papel de um amigo do pai da personagem representada por Betty, e com o qual ela teria um relacionamento amoroso. O realizador avisa Betty: “It’s not a contest...the two of them...with themselves...So don’t play it for real until it gets real.”(M.D.) Betty vivencia a sua interpretação com grande intensidade, contrastando com a fraca interpretação do actor, que em determinado momento lhe diz “Surprise!”, expressão que vai ser repetida na cena em que Diane está a ser levada de limusine para a festa de noivado de Camilla e Adam (Diane ocupa o lugar de Rita, da cena inicial). “Surprise!” diz-lhe o motorista, depois de parar o carro. Diane fica incomodada com o inesperado. Surge então Camilla, deslumbrante, que, segura a mão de Diane e a encaminha até à festa para, junto à piscina, encontrarem Adam, que após cumprimentar Diane, sugere um brinde ao amor. Diane mostra-se triste e incomodada.

Já no local onde Betty vai efectuar a audição, os presentes que vão assistir, recebem-na com simpatia e estão expectantes quanto às suas capacidades como actriz. Antes de iniciarem a representação,o actor que vai contracenar com ela menciona uma outra actriz (uma actriz morena), que também realizou este mesmo

teste. Betty consegue dar um ambiente bastante erótico à cena, numa interpretação muito pessoal e pungente, a contrastar com o texto repleto de clichés, a fraca interpretação do outro actor e as indicações imprecisas do realizador. Betty é a personificação da energia criativa autêntica, a contrastar com o mundo de interesses e manipulações que se desenvolveu nos bastidores do mundo do cinema. No final da audição, o produtor (Wally Brown) dá os parabéns a Betty. Esta sai feliz e é acompanhada pela ex-mulher de Wally, que lhe promete arranjar um papel num filme. Linney leva Betty ao *set* onde Adam está a fazer o casting para o papel principal do seu filme e, é nesta cena, que ele acede à pressão e concorda em aceitar Camilla Rhodes. Temos então a certeza de que a Betty está perdida.

A electricidade anuncia uma ligação com o inexplicável, com um mundo paralelo. A corrente eléctrica, para Lynch, representa muito mais do que electrões em movimento, é uma energia que nos atinge e perturba, porque resulta da colisão de dois mundos diferentes. E esta colisão não fecha possibilidades, mas antes abre espaço para outros distúrbios de sentido e emocionais. Toda essa energia explode numa revelação, que pode ser maravilhosa ou fatal.

Esta ligação entre o imediato e o extraordinário resulta de uma percepção dialéctica do mundo: no quotidiano encontra-se o impenetrável<sup>216</sup>. Daí decorrem as interpolações do inconsciente que matizam as imagens de Lynch, que são sempre uma representação de outros sentidos escondidos. Além disso, é um realizador que mostra uma grande preocupação com a composição cinematográfica. Capaz de criar imagens visualmente muito cuidadas, dá sempre grande atenção a todos os pormenores. A esta acuidade visual não será alheia a sua formação em pintura, actividade que continua a exercer a par do cinema: “There are things that can’t be said with words. And that’s sort of what painting is all about. And that’s what film-making, to me, is mostly about ( ... ) And it has to

---

<sup>216</sup> Cf. Benjamin, Walter, “O surrealismo”, *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983: 83.

do with time and juxtapositions and all the rules in painting. Painting is one thing that carries through everything else.” (Rodley 2005: 27).

O telefone desempenha também um papel simbólico importante no filme. Quando Betty telefona para o número de Diane Selwyn para tentar descobrir a verdadeira identidade de Rita, diz excitada pela curiosidade e pelo mistério: “It’s strange calling yourself.” Quando ouvem a resposta do atendedor de chamadas – “I, it’s me, leave a message.” – Rita diz: “It’s not my voice, but I know that voice.” (M.D.) Ainda confuso, só mais tarde é que o espectador vai descortinar a importância deste diálogo no contexto do filme: esta é a mesma voz que está gravada no atendedor de chamadas, quando Camilla telefona a Diane e esta não atende. O telefone como veículo de ligação com o estranho e o imperceptível surge ainda noutras cenas do filme: quando Betty fala com a tia e esta lhe diz que não conhece nenhuma Rita, Betty ignora o aviso da tia, o que para o espectador parece uma atitude demasiado desleixada e muito pouco credível; quando Adam telefona a Cynthia do quarto do hotel onde se escondeu, confuso e com receio do que lhe possa acontecer, ambos reconhecem que algo de muito estranho está a acontecer. Mas a cena onde o elemento bizarro é mais incómodo é no telefonema entre Mr. Roque e Smith, em que aquele é informado sobre a situação: “The girl is still missing...” Isto porque Adam se recusa a ceder às pressões impostas e, na cena seguinte entre Robert Smith e Mr. Roque, somos, mais uma vez, iludidos sobre o prosseguimento da narrativa. O diálogo (na verdade, é mais um monólogo, pois Mr. Roque limita-se a dizer dois monossílabos) entre os dois indica que, devido à resistência de Adam, o filme já não vai ser feito:

- (Robert Smith): “Good afternoon, Mr. Roque. Her name is Camilla Rhodes. The director doesn’t want her. Do you want him replaced? I know they said...”

- (Mr. Roque): “Then...”

- (R. Smith): “Then that means we should...”

- (Mr. Roque): “Yes?”

- (R. Smith): “Shut everything down.”

(pause)

- (R. Smith): “Is that something that...”

(pause)

- (R. Smith): “You want us to shut everything down?”

(pause)

- (R. Smith): “Then we’ll shut everything down.” (M.D.)

Esta cena pode ser analisada em termos extra-diegéticos, uma vez que reflecte a própria experiência de Lynch na concretização de *Mulholland Drive*. Pensado inicialmente como uma série para televisão para o canal ABC, Lynch viu o episódio piloto rejeitado pelos produtores, que o consideraram “too slow, weird and offensive”<sup>217</sup>. Lynch, frustrado e incompreendido afirmou que não voltaria a trabalhar em televisão, como confessou numa entrevista à revista *Movieline*<sup>218</sup>. Lynch conta que esta reacção negativa foi inesperada, pois a produção e as filmagens tinham corrido bem, não havendo qualquer interferência ou pressão sobre o seu trabalho. Mas depois de ter entregue a sua versão final, recebe uma série de notas negativas e sugestões de alterações que não lhe agradaram. Lynch recusa-se a ceder, porque se sente encurralado pelos produtores e sem liberdade criativa. Embora, a decisão tivesse sido muito dolorosa, preferiu aceitar o fim do projecto. O seguinte excerto da entrevista de Lynch tem paralelismos óbvios com a cena do filme:

- (*Movieline*): “Are you angry?”

- (David Lynch): “No, it’s just that...when something is over, it’s over.”

- (*Movieline*): “Are your agents trying to find another buyer for the show?”

- (David Lynch): “Yeah...you know...maybe.”

---

<sup>217</sup> Esta foi, de acordo com Fuller, a justificação dada para terminar a série, ainda antes de ter começado (Fuller 2001: 1).

<sup>218</sup> “( ... ) my producer Tony Krantz called and said, ‘ABC doesn’t want ‘Mulholland Drive’ for fall and they don’t want it for midseason. They don’t want it ( ... ) I don’t think I’m back in television’ “ (Lantos 1999: 1)

Lantos, Jeffrey. “Mulholland Drive Lynch Interview”. *Movieline*, August, 1999.

<<http://www.lychnet.com/mdrive/movielin.html>. 06/04/2005>

- (*Movieline*): “I understand Fox and HBO are looking at it.”
- (David Lynch): “I have a problem in talking about that, because in my mind, it’s over.” (Lantos 1999: 3)

Quando Adam chega a casa (depois da cena com os irmãos Castigliane) e encontra a mulher na cama com o “poolman”, acentua-se o seu isolamento e desespero, embora a sua reacção não o demonstre. A vingança da sua traição é encharcar as jóias da mulher com uma lata de tinta cor-de-rosa. Se antes tinha vandalizado o carro dos irmãos Castigliane, vandalizar as jóias da mulher traidora pode ser também mais uma manifestação de luta da individualidade e integridade pessoais contra a mentira, traição e o poder material do dinheiro. Será nesta casa que Camilla e Adam irão anunciar o seu noivado e Diane sofrer a sua humilhação final, contribuindo para a concretização da sua vingança sobre Camilla. Esta mansão luxuosa surge sempre associada a enganos, traição e vingança. Espaço de grande beleza (a estrutura da própria mansão e a vista panorâmica que proporciona)<sup>219</sup>, está impregnado de uma aura negativa, apesar de estar repleto de luz (quer solar, quer eléctrica).

A aura negativa que ditou a morte da série e o impasse criativo e financeiro dum projecto inacabado desapareceu com o investimento de produtores franceses, viabilizando a oportunidade de transformar um episódio piloto numa longa-metragem para cinema. Ao contrário de Adam, Lynch viu o seu projecto concluído, livre de constrangimentos comerciais e morais. Nesta linha de raciocínio, podemos ver *Mulholland Drive* como um filme que quis registar e purgar todo o sofrimento inerente à concretização do filme. Por isso, não tem um final feliz. O filme é a transição da esperança (rosto radiante de Betty) para a putrefacção (cadáver de Diane). O corpo físico é a materialização da produção artística de Lynch: a integridade e liberdades criativas (vida) ou a sua perda e

---

<sup>219</sup> Diane, encaminhada por Camilla (elas vão de mão dada) diz, deslumbrada: “This is beautiful!”

consequente controlo pela indústria (morte), isto porque esta questão é “an issue of life and death importance to David Lynch.” (Nochimson 2004: 171)

O fumo é usado em muitos dos filmes de Lynch como símbolo de obscuridade e confusão (Bondarr, no palco do Club Silencio, desaparece numa nuvem de fumo). Outras vezes assume uma simbologia mais trágica, de auto-destruição e morte: no acidente de viação de Rita; quando Diane se suicida, o quarto é invadido por uma nuvem de fumo. Nessa nuvem de fumo podemos vislumbrar o rosto assustador do monstro dos sonhos de Dan. Esta personagem surge também associada ao fogo<sup>220</sup>.

Depois da cena onde Diane contrata o assassino, passamos para um beco escuro, onde voltamos a encontrar o monstro dos sonhos de Dan, sentado a uma fogueira e a manusear a caixa azul. Coloca-a num saco de papel usado e amarrotado e, de dentro da caixa, surgem, minúsculos e demoníacos, as figuras do casal de idosos que Betty conheceu no avião. E também na sequência do acidente de Rita: depois do embate violento, o fogo incendeia os carros envolvidos.

Prossigamos, agora, para a sequência do Club Silencio, na tentativa de compreendê-la como o culminar de todas estas perspectivas e pistas sugeridas ao longo do visionamento do filme. Retomemos o enredo: depois de fazerem amor, Betty e Rita adormecem. Durante a noite Rita fala durante o sono. É acordada por Betty e diz que se lembra de um lugar específico e que quer ir até lá. Apanham um táxi e percorrem as ruas da cidade, quase deserta e irreconhecível. O ambiente é fantasmagórico. A rua do teatro é escura e parece abandonada. A câmara aproxima-se delas num movimento rápido e desequilibrado, quando estão na entrada. Ficamos com a sensação de que a câmara vai engolir as personagens. É como se toda a escuridão estivesse ali à espera, escondida desde o início do filme, vindo, agora, apoderar-se delas. Entram, (verificamos que o teatro está quase

---

<sup>220</sup> É, mais uma vez, necessário estabelecer uma relação com os filmes anteriores de Lynch, nomeadamente, com *Wild At Heart* e *Twin Peaks*. Se no primeiro, o fogo manifesta-se através de grandes planos das chamas dos fósforos que acendem os cigarros que Lula e Sailor fumam compulsivamente (e que Lynch faz questão de mostrar), no segundo, a frase “Fire walk with me” é a expressão enigmática que encerra o misterioso mundo de Laura Palmer.

vazio) e assistem a uma estranha performance: “No hay banda! There is no band. It’s all an illusion...” Surge um clarão repentino e Betty começa a tremer e a ter convulsões<sup>221</sup>. O actor olha na sua direcção e dissolve-se em fumaça. Acende-se uma luz no centro do palco e o público é iluminado por uma luz azul difusa, surgindo uma figura indistinta num camarote. O apresentador anuncia “La llorona de Los Angeles”, Rebekah Del Rio, que começa a cantar uma canção muito triste e dolente.<sup>222</sup> Na plateia, Rita e Betty também choram, emocionadas com o que estão a ver.



*Imagem 13*

Mas, de forma inesperada, a cantora desmaia, é carregada em braços para fora do palco, mas continuamos a ouvir a voz da cantora e a música.

Este dispositivo de falseamento inerente à representação comporta, num outro pólo e, não necessariamente de forma paradoxal, uma dimensão mágica: o artista pode criar e agir sobre a realidade e a existência, manipular ilusões e sentimentos, quando e como desejar. Será, porventura, um mago que modula a relação do sujeito consigo próprio, com os outros e com o mundo. E o cinema tem essa mesma capacidade mágica de denegar o real. Freud, que estabeleceu o paralelismo entre arte e magia<sup>223</sup>, confirma o ideal de Lynch como um artista que deseja, acima de tudo, criar e não explicar, despertar a intuição e o poder sensorial do espectador e não explicações racionalizantes.

Toda esta sequência encaminha o espectador para a insubstancialidade e para o silêncio. Ninguém produz nenhum som: ouvimos uma banda, mas não há banda; vemos uma mulher a cantar, mas não é ela que está a cantar. Todo o som é uma simples gravação. Os corpos, afinal, parecem não ter nenhuma consistência:

---

<sup>221</sup> Cremos que esta manifestação física de Betty é uma reacção emocional à encenação tragicómica a que está a assistir, numa espécie de antecipação do seu sentimento de fragmentação ou morte iminentes.

<sup>222</sup> A actuação da cantora não antecipa aquilo se vai passar a seguir. (Imagem 13).

<sup>223</sup> Cf. Freud, Sigmund (1913), *Totem et Tabou*. Paris: Petite Bibliothèque, Payot, 1977: 103.

aparecem e desaparecem abruptamente, são apenas ilusões para os nossos sentidos (visão e audição). A única realidade que existe é a do silêncio. O colapso da cantora no palco é também a desintegração da materialidade do seu corpo, ecoando apenas a voz. O colapso não significa necessariamente a morte, mas o vazio, a ausência de substância. Nochimson relaciona o que se passa no Club Silencio com a própria indústria cinematográfica: preocupada com a ilusão e não com a substância (Nochimson 2004: 177). Consideramos esta observação bastante pertinente e interessante no contexto do nosso trabalho.

O palco e as cortinas vermelhas<sup>224</sup> (mais um dos símbolos recorrentes em Lynch) representam a barreira entre a aparência e o que está escondido<sup>225</sup>. Aliás, há sempre algo escondido ali.<sup>226</sup> As cortinas são a porta entre dois mundos. Atrás dessa porta podem desvendar-se importantes segredos. O palco transforma-se, então, num lugar utópico. O palco do Club Silencio é a apoteose da noção tão querida a Lynch do palco como um estado mental idealizado, onde tudo pode acontecer, onde tudo é imprevisível.



Imagem 14

Lynch fala de lugares a que chama “nowhere” (Rodley: 19). O Red Room de *Twin Peaks*, a sala de vidro onde está Mr. Roque<sup>227</sup>, em *Mulholland Drive*, a cidade e o apartamento de Henry, em *Eraserhead*, são lugares que não existem

---

<sup>224</sup> Por exemplo, em *Blue Velvet* no apartamento de Dorothy e no “Slow Club; na casa de Fred e Renee em *Lost Highway*; na cabana de Jacques, no “Red Room”, no “Black Lodge”, no “Roadhouse” e no bordel “One-Eyed Jack” em *Twin Peaks*. As cortinas estão também presentes nos filmes a preto e branco do realizador. No palco onde The Lady in the Radiator canta “In Heaven everything is perfect”, em *Eraserhead* e no palco de espectáculo da feira, em *The Elephant Man*.

<sup>225</sup> Lynch confessa: “But I love curtains, and a place where you look and it’s contained. I just really love it. I don’t know where it comes from.” (Rodley 2005: 187)

<sup>226</sup> Sobre a personagem The Lady in the Radiator, cuja aparência física disforme contrasta em absoluto com a sua felicidade interior, diz Lynch: “But inside is where the happiness in her comes from. Her outward appearance is not the thing.” (Rodley: 66)

<sup>227</sup> Mr. Roque comunica com o exterior através de equipamento electrónico.(Imagem 14).

geograficamente, não são reais, mas estão, antes, suspensos de tempo e de lugar, pertencentes a uma outra dimensão (Da mente? Dos sonhos? Do inconsciente?). De *Eraserhead*, como o seu trabalho mais radical (todo o filme acontece na mente perturbada de Henry), a *Mulholland Drive* como exercício formal e manifesto do cinema como reduto da ilusão total, Lynch encontra o espaço ideal para visitar o imprevisível e o fantástico. Do espanto e da confusão iniciais (afinal não há aqui a intenção de “emprestar” da realidade quaisquer impressões naturalistas), o espectador confronta-se com um outro mundo e tem a possibilidade maravilhosa de mergulhar nele para o viver de forma intensa e pessoal. Neste sentido, o cinema revela-se como arte epifânica.

Quando questionado sobre as possibilidades de significação dos vários símbolos presentes nos seus filmes, Lynch, como sempre, é parco nas explicações e limita-se a desabafar: “I just happen to like electricity but I’m not really wild about the new plugs in America ( ... ) and I like smoke-stack industry. And I like fire and I like smoke, and I like the noise” (Rodley 2005: 73)

## Conclusão

O final de *Mulholland Drive* não nos deixa seguros nem nos permite fechar um circuito de leitura e interpretação do filme. Restam pontas soltas dos vários enredos, personagens inconsistentes, incongruências narrativas, ideias inacabadas. O antes e o depois do filme – que é deixado à mercê da imaginação do espectador – são intensificados durante o acto de visionamento do filme, pois se a questão fulcral é anunciada e desenvolvida durante as cerca de 3 horas de duração do filme, permanecem problemas de decifração, quer a nível narrativo, quer estético. Nesse sentido é justo, antes de tudo, concluir que o filme vem desenvolver e completar, mas nunca encerrar.

Como obra de arte competente, o cinema, mais do que possibilitar as boas respostas, deve permitir o questionamento, ou seja, mais importante do que encontrar, deve procurar. Longe de querer encontrar respostas concludentes, interessa a Lynch desenvolver um certo “feeling” entre o espectador e o filme. Não conseguindo descrever esse sentimento com o recurso à palavra, alude-se a um estado mais puro e sensível do ser humano, talvez ainda anterior à fase que o distinguiu como ser pensante e racional. Parece haver uma tentativa de Lynch em regressar a um espaço originário, onde sentimentos e emoções valem por si mesmas e não necessitam de ser explicadas ou verbalizadas. Será, então, o cinema importante enquanto linguagem de imagens e sons como contraponto ao discurso verbal que nos serve no dia-a-dia? Se de certa maneira, o cinema faz aquilo que o sonhador faz, então todo o discurso coerente e lógico pode deixar de ter qualquer relevância, pois não se pretende replicar nada que tenha pareências com a realidade. Convirá, no entanto, não esquecermos a fantasia e a sua condição paradoxal, concomitante com o universo subjectivo e afectivo em que se pretende investir (do espectador/do realizador): desgarrada da realidade, perde a sua consistência e, como consequência, mais cedo ou mais tarde desintegrar-se-á.

Lynch situa-se do lado daqueles que pretendem encontrar no cinema uma função mais profunda do que o mero entretenimento ou uma distração sem outras consequências. Reconhecendo o lugar que a sétima arte ocupa na vida e na cultura humanas, não pode, porém, ser escamoteado o seu lado mais pernicioso, como meio de comunicação de massas capaz de criar vãs e amargas ilusões, pela possibilidade que dá aos espectadores de puderem encontrar aí elementos decisivos de projecção e de identificação. No entanto, Lynch avisa-nos: “It’s all an illusion...”

Num mundo cada vez mais mediatizado, é legítimo questionarmos se é ainda possível vivermos alguma experiência em primeiro grau, ou se tudo aquilo que sentimos e pensamos não é mais do que uma reacção a todos os estímulos visuais que nos rodeiam, de forma a podermos construir a personagem que queremos representar.

Da morte trágica das personagens principais, assistimos à sua redenção, projectada na última imagem do filme: supera-se, assim, a realidade através da ilusão, num jogo do filme com o cinema. Confrontados com o carácter trágico e efémero da existência humana real, sabemos que apenas perduram as imagens que transformam a nossa vida. O espectáculo recobre, portanto, a realidade.

Ao longo deste trabalho tentámos explorar, de diferentes perspectivas, a ideia que subjaz a todo o filme: o cinema, a partir do espaço físico da cidade de Los Angeles, tem a capacidade de o transfigurar para, em última instância, dar a ver a cidade em todas as suas facetas: as fácticas, as míticas e as simbólicas.

Por isso, uma das conclusões que podemos retirar do nosso trabalho é que *Mulholland Drive* não investe numa mera representação dos espaços como elementos formais que apenas servem para envolver as personagens e as situações. Os espaços da cidade fílmica de LA estão repletos de forças escondidas, de fantasmas, de medos, desejos e sonhos. O filme não pretende ser apenas uma sublimação visual e auditiva, mas antes um investimento artístico pessoal que quer re-apanhar o espectador numa nova relação com o cinema.

Outra conclusão pertinente prende-se com a questão da identidade e das memórias pessoais e colectivas na perspectivação dos espaços cinemáticos, onde a interrogação sobre os limites do *Eu* se desenvolve como condição humana essencial. A cidade de LA enquanto espaço descentrado metaforiza a fragmentação da identidade e da memória, o desenraizamento do sujeito corpóreo e alimenta-lhe a criação de um duplo (fantasma, espectro).

A pesquisa feita no sentido de compreender a história de Hollywood, enquanto espaço simbólico, conduz-nos a uma outra conclusão: a cidade de LA, constantemente transfigurada pela arte do cinema, ganha uma dimensão especular como nenhuma outra. Cidade que todos conhecem através do cinema, assume-se como o referente que se move fora dos territórios geográficos e racionalizantes. A relação entre a cidade e o cinema tem despertado todo o tipo de abordagens e estruturado novas percepções da realidade (espaço e tempo) para concluir que a oposição entre *ilusão* e *realidade* de dilui cada vez mais. A cidade resulta da miscigenação entre a realidade e a ficção e o sujeito assume uma relação alucinada com a realidade.

Das histórias inventadas do passado às histórias vividas no presente, retiramos uma dimensão mágica de *todos* os espaços da cidade, quer sejam arquitectónicos, quer sejam sonoros ou humanos. O cinema está em toda a parte na cidade, como aponta Baudrillard.

Chegados a este ponto, necessitamos ainda de fazer mais algumas considerações sobre o nosso filme. Como já vimos, Lynch escusa-se a dar explicações sobre o significado de determinadas cenas. Às interpretações sugeridas limita-se, muitas vezes, a um lacónico “talvez” ou “é possível”. Estas respostas vagas abrem caminho para as muitas e divergentes leituras e propostas de explicação, enriquecendo o próprio filme que, assim, não se esgota numa simples e única possibilidade, mas consegue resistir, intrigar e apaixonar aqueles que encontram no cinema a sua função mais enriquecedora: um meio que desenvolve e apura o nosso sentido estético e a oportunidade de reflexão sobre o próprio cinema e o mundo em que vivemos.

Do episódio piloto rejeitado pelo canal ABC ao filme que estreou em Cannes, muito aconteceu e Lynch integrou essas vicissitudes no próprio filme, transformando-o numa obra auto-referencial importante, mas conferindo-lhe também uma maior complexidade e radicalidade, porque foram acrescentados 51 minutos de novo material ao filme destinado à série de televisão, sem o necessário hiato temporal<sup>228</sup>. Lynch confrontou-se como uma dificuldade maior, ao ser obrigado a dar um fim a um filme que era o início de uma série de outros. Televisão e cinema implicam linguagens diferentes e concertar as duas acresceu a dificuldade de montagem e de realização.

Prosseguindo a sua veia autorística, Lynch desperta amores e ódios, tanto no público como na crítica e, em *Mulholland Drive* convoca o seu património artístico e pessoal, num diálogo aberto com o público, sem receios de despertar controvérsias, irascibilidades e paixões.

Considerado por muitos críticos como um realizador pós-modernista – ambíguo na localização espacial e temporal do enredo, na distinção entre o real e o ilusório, na identidade e fragmentação da personalidade – Lynch prossegue o seu trabalho criativo indiferente a esse tipo de categorizações.

Para finalizar o nosso trabalho, podemos concluir que *Mulholland Drive* se assume como uma obra paradoxal na sua relação com o cinema, a cidade e a sociedade americanas. Filme de homenagem e de nostalgia de determinados valores de uma sociedade saturada pelas imagens de mais de 100 anos de cinema Lynch expõe as suas idiossincrasias e hipocrisias, sem nunca deixar de reconhecer a importância que a cidade de Los Angeles assume na sua vida pessoal e no seu trabalho.

Cineasta capaz de produzir imagens esteticamente belas e apaixonantes, preocupa-se com a estilização dos diferentes espaços, abandona-os da sua

---

<sup>228</sup> Apesar de haver um período de 2 anos entre a recusa do episódio-piloto e o filme apresentado no festival de Cannes, este tempo não foi aproveitado para trabalhar no filme, pelo contrário, Lynch tinha já desistido e abandonado o projecto e só quando Pierre Edelman, da companhia francesa Canal + se mostrou interessado, é que Lynch voltou a trabalhar no filme (demorou um ano até Edelman conseguir os direitos sobre o material filmado).

geografia real, social e moral para os re-apanhar numa dimensão artística, através da arte do cinema. No espaço urbano de uma cidade há sempre muito mais do que ruas, cafés, teatros, candeiros, casas e pessoas: há um mundo de possibilidades estéticas com que se pode jogar e sugerir. E aqueles espaços nunca mais serão os mesmos.

## **Bibliografia**

ARTHUR, Paul. "Murder's tongue: identity, death, and the city in film noir", in

David Slocum (ed.), *Violence and American Cinema*. New York and London, 2001: 153-175.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Tradução de Lúcia Mucznik. Lisboa: Bertrand Editora, 1998.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris: P.U.F, 1974.

BARTHES, Roland. *A Aventura Semiológica*. Tradução de Maria de Stª Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Tradução de Tereza Coelho. Lisboa: João Azevedo, Editor: 1989.

BELL; Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Basic Books, 1973.

BENJAMIN, Walter, "O surrealismo", *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERMAN, Marshall. *All That is solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books, 1998.

BISKIND, Peter. *Easy Riders, Raging Bulls*. New York: Simon and Schuster, 1998.

- BRANIGAN, Edward. *Narrative Comprehension and Film*. London and New York: Routledge, 2001.
- BRAZIEL, Jana Evans. “‘In dreams...’ Gender, Sexuality and Violence in the films of David Lynch”, in Erica Sheen, Annette Davidson, (ed). *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*. London and New York: Wallflower Press, 2004: 107-118.
- BRYSON, Bill. *Made in America*. London: Black Swan, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin’s Artwork. Essay Reconsidered”. *October*, 62, 1992: 3-41.
- BURGIN, V. “Geometry and Abjection”, in J. Fletcher, A. Benjamin, (eds), *Abjection, Melancholia and Love: the work of Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990
- BUTLER, Jeremy G. “Miami Vice: The Legacy of Film Noir”. *Journal of Popular Film and Television*. Fall, 1985: 129.
- CALVINO, Italo. *As cidades Invisíveis*. 6ª Edição. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema, 1990.
- CARROL, Noel. “The Specificity of Media in Arts”, in Robert Stam, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 39-53.
- CHAMBERS, Iain. “Maps, Movies, Musics and Memory”, in David B. Clarke, *The Cinematic City*. London and New York: Routledge, 1997: 230-241.

- CHANDLER, Raymond. "Introduction". *Pearls are a Nuisance*. 1950. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.
- , Raymond. *The Big Sleep*. New York: First Vintage Crime/ Black Lizard Edition, 1992.
- CHARYN, Jerome. *Movieland: Hollywood and the Great American Dream Culture*. New York: G.D. Putman's sons, 1989.
- CHION, Michel. *David Lynch*. Nouvelle Édition Augmentée. Paris: Éditions de L'Étoile/ Cahiers du Cinéma, 2001.
- CHRISTOPHER, Nicholas. *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. A New and Expanded Edition. Emeryville: Shoemaker and Hoard, 2006.
- CLARENS, Carlos, *Crime Movies*. London: Secker and Warburg, 1980.
- CLARKE, David B. "Introduction: Previewing the Cinematic City", in David B. Clarke, *The Cinematic City*. London and New York: Routledge, 1997: 1-18.
- COHAN, Steven e Rae, Mark Ina (eds). *The Road Movie Book*. New York: Routledge, 1997
- COLOMINA, Beatriz (ed). *Sexualiy and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University Press, 1991

CUDDON, J.A. *The Penguin Dictionary of Literary Theory*. Fourth Edition. London: Penguin Books, 1999.

DAVIS, Mike. "Bunker Hill: Hollywood's Dark Shadow", in Mark Shiel, Tony Fitzmaurice (eds). *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford and Malden: Blackwell Publishers, 2001.

DE BAECQUE, Antoine and Thierry Fréaux. "La Cinéphilie ou L'Invention d'une Culture". *Vingtième Siècle*, 46. Tradução de Timothy Barnard, 1995: 133-142.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Movimento. Cinema 1*. Tradução de Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

---. *L'Image-Temps. Cinéma-2*. Paris: Les Éditions du Minuit, 1985.

DETTELBACH, Cynthia Golomb. *In the Driver's Seat: The automobile in American Literature and Popular Culture*. Westport: Greenwood Press, 1977.

DISSANAYAKE, Wimal. "City as a State of Mind. Cinematic Representation of Urban Experience". *Cinemaya*, 5, Autumn, 1989: 20-24.

DOANE, Mary Ann. *Femmes Fatales*. New York and London: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1991.

DOTTORINI, Danielle. *David Lynch: Il Cinema del Sentire*. Genova: Microart's Edizioni, 2004.

- DUCOUT, Françoise. “1922: Qui a assassiné William Desmond Taylor?”. *Elle Magazine*, Juillet, 1997.
- DYER, Richard. “Heavenly Bodies: Film Stars and Society”, in Robert Stam, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 603-617
- FAULKNER, William. “Golden Land”, in *The Collected Stories of William Faulkner*. New York: Random House, 1950.
- FENTON, Charles A. (ed.). *Selected Letters of Stephen Vincent Bénéet*. New Haven: Yale University Press, 1960.
- FERREIRA, Carlos Melo. *As Poéticas do Cinema: A Poética da Terra e os Rumos do Humano na ordem do Fílmico*. Porto: Edições Afrontamento, 2004.
- FITZGERALD, Scott. *The Great Gatsby*. New York: Charles Scribner’s Sons, 1953.
- FITZMAURICE, Tony. “Film and Urban Societies in a Global Context”, in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds), *Cinema and the City*, Oxford and Malden: Blackwell Publishers, 2001: 19-30.
- FORD, L. “Sunshine and Shadow. Lighting and Colour in the Depiction of Cities on Film”, in Aitken, S.C. e Zonn L. E. (eds), *Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film*, Lanham, Md.: Rowman and Littlefield, 1994: 119-36.

- FRENCH, Philip. "Media Marlowes", in Gross, Mirian, *In the World of Raymond Chandler*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977: 67-79
- FREUD, Sigmund. *Totem et Tabou*. Paris: Petite Bibliothèque, Payot, 1977.
- GIL, Inês. *A Atmosfera no Cinema. O Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton. Entre o Onorismo e o Realismo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas, 2005.
- GROSZ, Elizabeth. "Bodies-Cities", in Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, New York: Princeton architectural Press, 1992: 243-253.
- GUNNING, Tom. "From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and *Traffic in Souls*". *Wide Angle*, 19, 4, 1997: 25-61
- . "The Cinema of Attraction: Early Film, Its spectator and the Avant-Garde", in Robert Stam, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 229-235.
- HAY, James. "Piercing Together What Remains of the Cinematic City", in David B. Clarke, *The Cinematic City*, London and New York: Routledge, 1997: 209-229.
- HAYWARD, Susan. *Cinema Studies. The Key Concepts*. 2<sup>nd</sup> Edition. London and New York: Routledge, 2000.
- HEATH, Stephen. "From Narrative Space", in Anthony Easthope (ed), *Contemporary Film Theory*, New York: Longman, 1993.

- HIGHAM, Charles, Greenberg. *Hollywood in the Forties*. London: Zemer, 1968.
- HIRSCH, Foster. *Detours and Lost Highways: a map of neo-noir*. New York: Limelight Editions, 1999.
- HUGHES, David. *The Compete Lynch*. London: Virgin Publishing, 2001.
- IRWIN, John T. *American Hieroglyphics. The Symbol of the Egyptian Hieroglyphics in the American Renaissance*. New Haven and London: Yale University, 1980
- JARVIS, Brian. *Postmodern Cartographies*. New York: St. Martins's Press, 1998.
- JOHNSON, Jeff. *Pervert in the Pulpit. Morality in the works of David Lynch*. Jefferson: McFarland and Company, Inc., Publishers, 2004.
- JUNG, Carl. *Man and His Symbol*. New York: Mass Market Paperback, Dell Publishing, 1968.
- KALETA, Kenneth C. *David Lynch*. New York: Twayne Publishers, 1992.
- KAPLAN, E. Ann (Ed.). *Women in Film Noir*. (Revised Edition). London: BFI Publishing, 1998.
- KARIMI, Amir Massoud. *Toward a Definition of the American Film Noir (1941-1949)*. New York: Arno Press, 1976.
- KENNEDY, Barbara M. *Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

- KLEIN, Norman. "The Most Photographed and Least Remembered City in the World." *Aura*, 3, 1996: 12-19.
- KRUTNIK, Frank. "Something More Than Night: Tales of the Noir City", in David B. Clarke, *The Cinematic City*, London and New York: Routledge, 1997: 83-109
- LAPSLEY, Rob. "Mainly in Cities at Night", in David B. Clarke, *The Cinematic City*, London and New York: Routledge, 1997:186-208.
- LAURIE, Alison. *The Nowhere City*. New York: Avon, 1967.
- LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- LEONARD, Garry. "The City, Modernism and Aesthetic Theory in *A Portrait of the Artist as a Young Man*". *Novel: A Forum in Fiction*. Fall, 95, Vol. 29, Issue 1, Indiana University at Bloomington: 78
- LOPEZ, Adolfo Bellido. *Billy Wilder: El Crepusculo de los Dioses*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.
- LORD, Rosemary. *Los Angeles Then and Now*. San Diego: Thunder Bay Press, 2002.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Tradução de Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.
- McARTHUR, Colin. "Chinese Boxes and Russian Dolls: Tracking the Elusive Cinematic City", in David B. Clarke, *The Cinematic City*, London and New York: Routledge, 1997: 19-45.

- McLEAN, Adrienne L. *Being Rita Hayworth. Labor, Identity and Hollywood Stardom*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2004.
- McLUNG, William Alexander. *Landscapes of Desire: Anglo Mythologies of Los Angeles*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2000.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e Narcisismo. O Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.
- METZ, Christian. "The Imaginary Signifier", in Robert Stam, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 408-436.
- MEYERS, Jeffrey. *Sunset Boulevard*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Book I. Alastair Fowler (ed.). London: Longman, 1968.
- MONACO, James. *How to Read a Film: the World of Movies, Media, Multimedia*. 3<sup>rd</sup> Edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas de Cinema. Tradução de Salvato Teles de Menezes e António Durão*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- . *El Cine o el Hombre Imaginario*. Tradução de Ramón Gil Novales. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2001.

- MORLEY, David, Robins, Kevin. *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. London and New York: Routledge, 1996.
- MORRIS, Meagham. "Great Moments in Social Climbing: King Kong and the Human Fly", in Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, New York: Princeton architectural Press, 1992:1-52.
- MULLER, Eddie. *Dark City. The Lost World of Film Noir*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- MULVEY, Laura. "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity", in Beatriz Colomina, *Sexuality and Space*, New York: Princeton architectural Press, 1992: 53-72.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History: Its origins, transformations and its prospects*. San Diego: Harvest Book, 1938.
- NAREMORE, James. *More than Night. Film Noir in Its Contexts*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- NEALE, Steve. "Questions of Genre", in Robert Stam, Robert, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 147-178.
- NOCHIMSON, Martha P. "'All I Need is the Girl': The Life and Death of Creativity in *Mulholland Drive*", in Erica Sheen, Annette Davidson, (ed). *The Cinema of David Lynch: American Dreams, Nightmare Visions*, London and New York: Wallflower Press, 2004: 165-181.

- . "Mulholland Drive". *Film Quarterly*, vol.no.56, Issue no.1: 37-45
- ODIN, Roger. "For a Semio-Pragmatics of Film", in Robert Stam, Toby Miller, "An Introduction", in Stam, Robert e Miller, Toby, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000: 54-66.
- OTTOSON, Robert. *A Reference Guide to the American Film Noir, 1940-1958*. Metuchen N. J.: Scarecrow Press, 1981.
- PAGLIA, Camilla. *Vamps and Tramps*. New York: Vintage Books, 1994.
- PANOFSKY, Dora e Panofsky, Irwin. *Pandora's Box*. New York: Pantheon Books, 1956
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos da História da Cultura Clássica*. I Volume – Cultura Grega. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- PIKE, Burton. *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton: Princeton University press, 1981.
- POLK, Noel. *Faulkner's Requiem for a Nun: A Critical Study*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.
- RODLEY, Chris (ed.). *Lynch on Lynch*. Revised Edition. London: Faber and Faber, 2005.
- SANDERS, James. *Celluloid Skyline. New York and the Movies*. New York: Alfred A. Knopf, 2001.

- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- SCHRADER, Paul. "Notes on film noir". *Film Comment*, 8, no.1, Spring, 1972:
- SHEEN, Erica e Davidson, Annette (ed). *The Cinema of David Lynch: american dreams, nightmare visions*. London ad New York: Wallflower Press, 2004.
- SHIEL, Mark. "Cinema and the City", in Mark Shiel and Tony Fitzmaurice (eds), *Cinema and the City*, Oxford and Malden: Blackwell Publishers, 2001
- , Fitzmaurice, Tony, (eds.). *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context*. Oxford and Malden: Blackwell Publishers, 2001.
- SIDER, Larry, Freeman, Diane, Sider, Jerry (eds.). *Soundscape: The School of Sound Lectures: 1998-2001*. London and New York: Wallflower Press, 2003.
- SILVER, Alain e Ursine, James/ Duncan, Paul (ed.). *Film Noir*. Koln: Taschen, 2004.
- , Ward, Elizabeth (eds.) *Film Noir: An Encyclopedic Reference to the American Style*. Third Edition. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1992.
- SITTON, Tom, Deverell, William. *Metropolis in the Making: Los Angeles in the 1920s*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.
- SOJA, Edward. W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in critical Social Theory*. New York: Verso, 1989.

- STAM, Robert. "An Introduction", in Robert Stam, Toby Miller, *Film and Theory: An Anthology*, Massachusetts and Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- STARR, Kevin. *Inventing the Dream. California Through the Progressive Era*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986.
- SWANSON, Gloria. *Swanson on Swanson*. New York: random House, 1980.
- THORPE, Edward. *Chandlerstown. The Los Angeles of Philip Marlowe*. New York: St. Martin's Press, 1983.
- TUAN, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- WALLACE, David. *Lost Hollywood*. New York: St. Martin's Press, 2001.
- WARD, Elizabeth e Silver, Alain. *Raymond Chandler's Los Angeles*. Woodstock, New York: The Overlook Press, 1987.
- WARSHAW, "The Gangster as Tragic Hero". *Partisan Review*, February, 1948.
- WEXMAN, Virginia Wright (ed). *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.
- WOLLEN, Peter. *Signos e Significações no Cinema*. Tradução de Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- WOODS, Paul A. *Weirdsville USA. The Obsessive Universe of David Lynch*. London: Plexus, 1997.

ŽIŽEK, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime on David Lynch's Lost Highway*. Seattle: The Walter Chapin Simpson Center for the Humanities, University of Washington: 2000.

## **Filmografia**

*Mulholland Drive*. Real. David Lynch. Elenco: Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Elena Harring, Ann Miller, Robert Foster, Brent Briscoe, Jeannie Bates. Les Films Alain Sarde Asymmetrical Production, 2001.

*Sunset Boulevard*. Real. Billy Wilder. Elenco: Gloria Swanson, William Holden, Eric Von Stroheim, Nancy Olsen, Fred Clark, Jack Webb, Cecil B. DeMille, Buster Keaton, Hedda Hopper. Paramount Pictures, 1950.

## **Sítios da Internet**

ANDERSON, Thom. "Collateral Damage: Los Angeles Continues Playing Itself." *CinemaScope*.

<[http://www.cinema-scope.com/cs20/ar\\_anderson\\_collat.htm](http://www.cinema-scope.com/cs20/ar_anderson_collat.htm).>22/03/2006

BAHIANA, Ana Maria. "The Subversion of the Senses". *Bravo! Magazine*, no. 6, May: 2002.

<<http://www.davidlynch.de/subversion.html>.>

BENJAMIN, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Julian Scaff (ed.), 1935.

<[http://www.student.cs.uwaterloo.ca/~cs492/01public\\_html/Benjamim.html](http://www.student.cs.uwaterloo.ca/~cs492/01public_html/Benjamim.html).>  
28/03/2005

BRIDGETT, Rob. "Films produced before c. 1913 and their radical alterity to those produced in the 1920's."

<<http://www3.telus.net/kbridget/early.htm>.> 28/04/2005.

BULKELEY, Kelly. "Dreaming and the Cinema of David Lynch". *Dreaming: The Journal of the Association for the Study of Dreams*. No. 1, Vol. 13, 2003: 49-60.

<[http://www.kellybulkeley.com/articles/article\\_cinema\\_david\\_lynch.htm](http://www.kellybulkeley.com/articles/article_cinema_david_lynch.htm).>04/09/2005

CHANDLER, Raymond. *The Simple Art of Murder* (1950).

<<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>.> 07/04/2005

*David Lynch.com*. Ed. David Lynch. Nov. 2006.

<<http://www.davidlynch.com/>>

DIRKS, Tim. "Film Noir". *Film Noir*. 2005.

<<http://www.filmsite.org/filmnoir.html>.> 10/10/2005

FERBER, Lawrence. "Sapphic Strangeness". *Watermark*, November, 2001.

<<http://www.davidlynch.de/watermark.html>.> 13/12/2001.

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres" (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars, 1967) *Architecture, Mouvement, Continuité*. Nr. 5, Octobre, 1984, 46-49.

<<http://www.foucault.info./documents/heterotopia/foucault.heterotopia.fr.html>.> 07/05/2005

FULLER, Graham. "Babes in Babylon". *Sight and Sound*. December, 2001.  
<<http://www.lynchnet.com/mdrive/sightnsnd.html>.> 06/04/2005.

---. "Naomi Watts. Three Continents Later, an Outsider Actress Finds her Place".  
*Interview*. November, 2001: 132:137.  
<<http://www.davidlynch.de/wattsinterview.html>.> 13/12/01

GOMES, Renato Cordeiro. "Cartografias Urbanas: Representações da Cidade na  
Literatura". *Revista Semear I*. Rio de Janeiro: 1997.  
<[http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem\\_12.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/1Sem_12.html)> 17/05/2005

HALSALL, Philip. "The Films of David Lynch: 50 Percent Sound". *The British  
Film Resource*, 2002.  
<<http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/schap1.html>.> 03/03/2006

HARTMANN, Mike. *Lost in Dark and Confusion. The City of Absurdity – The  
Mysterious World of David Lynch*. 1996-2006.  
<<http://www.geocities.com/~mikehartmann/lynch.html>>10/04/2005

HORSLEY, Lee. "An Introduction to Neo-Noir". *Bright Lights Film Journal*,  
January, 2002.  
<<http://www.crimeculture.com/Contents/NeoNoir.html>.> 01/08/2005

KEATHLEY, Christian. "The Cinephiliac Moment". *Framework. The Journal of  
Cinema and Media*.  
<<http://www.frameworkonline.com/42ck.htm>.> 10/05/2006

LANTOS, Jeffrey. "Mulholland Drive Lynch Interview". *Movieline*, August,  
1999.  
<<http://www.lynchnet.com/mdrive/movielin.html>.> 09/01/2006

LERNER, Jesse. "The Cinematic City". *Findarticles*, 2004.

<[http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m2479/is\\_n5\\_v25/ai\\_29582799/print](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2479/is_n5_v25/ai_29582799/print)>  
>04/05/2005

*Lynchnet.com: The David Lynch Resource*. 1995-2002.

<<http://www.lychnet.com/>>.07/08/2005

MICHAUD, Juliette. "Hollywood, ses virages, ses mirages, ses fantômes et ses fantasmés..." *Studio Magazine*, Décembre, 2001.

<<http://www.lychnet.com/mdrive/studio.html>> 04/10/2005

*Mulholland Drive.com*. Est. 2001.

<<http://www.mulhollanddrive.com/>>04/05/2005

OSTHERR, Kirsten, Abizadeh. "Amnesia, Obsession, Cinematic U-Turns: On Mulholland Drive". *Senses of Cinema*. February 2002.

<[http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/mulholland\\_amnesia.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/01/19/mulholland_amnesia.html)>  
10/05/2005

PAIVA, Rebecca. "The Lynch Film". *The City of Absurdity: The Mysterious World of David Lynch. Papers and Essayes*. 1997.

<<http://www.geocities.com/~mikehartann/papers/paiva01.html>> 08/02/2006

PEARSON, Matt. "Authorship and the Films of David Lynch. *The British Film Resource*: 1997.

<[http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue\\_velvet.html](http://www.zenbullets.com/britfilm/lynch/blue_velvet.html)> 23/01/2006

POMMER, Mauro Eduardo. “Mulholland Drive: Retorno à Estrada Perdida”.  
*Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas*. Número 60 –  
Fpolis, Novembro, 2004.

<<http://www.cfh.ufsc.br/~dich/textocaderno60.pdf>> 9/10/2005

POWERS, John. “Getting Lost Is beautiful – The light and dark world of David  
Lynch. *LA Weekly*: 19 October, 2001.

<<http://www.davidlynch.de/lynchweekly.html>.> 13/12/2001

ROWLEY, Stephen. “Genre, Auteurism and Spielberg” *The Essay Bin*, 1998.

<<http://www.home.mira.net/~satadaca/genre2.htm>>10/04/2006

SPIRIDON, Monica. “Spaces of Memory: The City-Text”. *Clouds Magazine*.

<[http://www.cloudsmagazine.com/16/Monica\\_Spiridon\\_The\\_City\\_Text.html](http://www.cloudsmagazine.com/16/Monica_Spiridon_The_City_Text.html).>

10/02/2006

*The City of Absurdity.com*. Ed. Mike Hartmann. Est. 1996. 25 de Jan. 2003.

<<http://www.thecityofabsurdity.com/>>

*The Universe of David Lynch*. Nov. 2004.

<<http://www.davidlynch.de/>.>

THILL, Scott. “The Not – So – Straight – Story. David Lynch’s Mulholland Dr.”

*Bright Lights Film Journal*. October, 2001.

<<http://www.brightlightsfilm.com/34/mulhollanddrive.html>. 30/07/2005>

# Anexos

Documento 1



<http://www.thecityofabsurdity.com> 10/12/2006

## Documento 2



Imagem 1

Weegee - "Car accident" 1940

<<http://www.catpress.com/fotorepo/storia/eweegee.shtml>> 15/01/2007



Imagem 2

Edward Hopper - "Sunlight in a Cafeteria", 1958

Documento 3



Untitled (Ant in House), 1997



Trees at Night



Untitled (Billy's problem), 1997



Blind Man's Experiemen

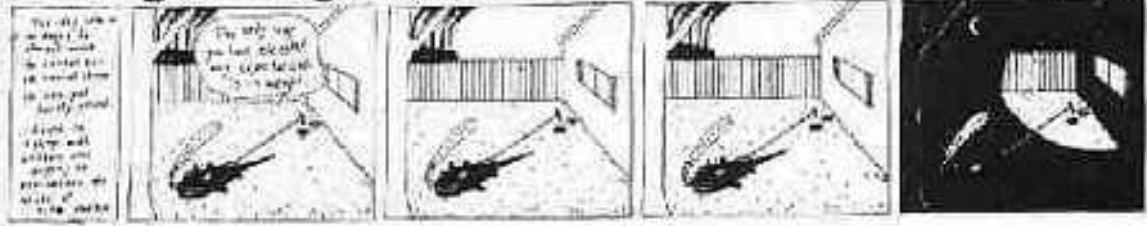


Untitled (Red Cloud), 1997

<<http://www.thecityofabsurdity.com/>> 10/12/2006

# The Angriest Dog in the World

by David Lynch



## Documento 4

### **Lynch's Ten Clues:**

1. Pay particular attention to the beginning of the film: at least two clues are revealed before the credits.
2. Notice appearances of the red lampshade.
3. Can you hear the title of the film that Adam Keshner is auditioning actresses for? Is it mentioned again?
4. An accident is a terrible event...notice the location of the accident.
5. Who gives a key, and why?
6. Notice the robe, the ashtray, the coffee cup.
7. What is it felt, realised and gathered at the Club Silencio?
8. Did talent alone help Camilla?
9. Note the occurrences surrounding the man behind the "Winkies".
10. Where is Aunt Ruth?

## Documento 5



### THE SHORT FILMS OF DAVID LYNCH

Através de uma longa e fascinante entrevista concedida a Rodley (Lynch on Lynch), é-nos possível penetrar no íntimo criativo do cineasta David Lynch. A entrevista proporciona leituras múltiplas dos mundos fílmico e real, que coexistem numa espécie de fusão alquímica e torna evidente que as curtas-metragens do início da sua carreira cinematográfica constituem o universo embrionário de toda a sua obra.

Estes filmes são a face mais visível da radicalidade de Lynch, porque nos transportam para um estado onírico auto-referencial puro. Dos sentimentos de estranheza e de perplexidade que constituem os ossos da obra crítica de Lynch, crescem imaginários e relações fantomáticas que nos agarram e largam logo de seguida, como se estivéssemos dentro de um sonho, onde a palpabilidade e a consistência racionalizante cederam. O universo de Lynch não se decalca da realidade, portanto, mas constrói-se de intuição criativa e assenta num equilíbrio de forças misteriosas. O mundo real rasga-se violentamente e caímos num mundo abstracto, num outro tempo, num outro espaço. Não é, por isso, de espantar que Lynch se rebelde contra narrativas e personagens convencionais, mas antes, invista num dealbar de emoções e de pensamentos cativos do subconsciente, rejeitando a formalidade do diálogo explicativo. Lynch conta a Rodley um episódio do início da sua carreira como cineasta (a propósito de um argumento de 45 páginas, intitulado Gardenback) que

ilustra perfeitamente esta posição e que, pelas suas características cómicas e fundamentais, não podemos deixar de transcrever:

"Então, um dia, eu e o Frank fomos mostrar o argumento a um tipo da Fox e ele disse-me (...) que tinha que escrever 115 ou 110 páginas, porque tinha que ser transformado numa longa metragem. Isso magoou-me imenso, e perguntei 'O que é que ele quer dizer com isso?' Então, o Frank explicou-me. Ele disse coisas do género: 'Tens que ter cenas entre as pessoas. E elas têm que falar. Devias pensar em escrever alguns diálogos.' E eu continuava sem perceber o que é que ele queria dizer com aquilo. E perguntei-lhe: 'E o que é que elas vão dizer?'"

Nesta altura, Lynch vivia em Filadélfia (cidade que ele considerava claustrofóbica e aterradora e que, mais tarde, vai servir de inspiração para o mundo fantástico de Eraserhead, a sua primeira longa-metragem) e estudava pintura na Academia de Belas Artes da Pensilvânia, tendo decidido, entretanto, iniciar-se como cineasta. Em 1967 faz o seu primeiro filme animado (com a duração de um minuto), que reflecte o mundo negro e perturbado das suas telas (e aqui não podemos ignorar a influência de Francis Bacon), intitulado Six Men Getting Sick. No ano seguinte, realiza The Alphabet (com a duração de 4 minutos), um exercício estilístico abstracto sobre o processo da aprendizagem que mostra como este pode ser algo penoso e até venenoso. Reflexo da sua frustração sobre a necessidade de ser verbal para ser-se expressivo, este filme constitui uma pedra seminal no universo Lyn-

chiano. Ao invés das palavras, Lynch prefere comunicar através de sons e ruídos, mais puros e entranhados na nossa condição humana do que a linguagem verbal. Bizarro, não é? É disso que trata a curta seguinte (1970), intitulada The Grandmother. Aqui, a música começa a ganhar uma densidade especial na construção das ambiências e das atmosferas, algo de profundamente essencial em todos os seus filmes posteriores.

Volvidos 4 anos, Lynch abandona esta fase pré-verbal e realiza The Amputee. Nesta curta, uma mulher sentada lê e escreve uma carta mentalmente, enquanto um médico (interpretado pelo próprio Lynch) lhe faz o curativo às pernas amputadas, embora a sua presença seja totalmente ignorada. O discurso proferido está longe da coerência e da inteligibilidade pretendidas pelo espectador, estende-se antes num emaranhado de ideias e de pensamentos oblíquos.

Todas estas curtas antecederam Eraserhead, de 1976, e estão compiladas no DVD, agora reeditado, The Short Films of David Lynch. Refira-se ainda que este DVD inclui também a curta The Cowboy and The Frenchman (com a duração de 22 minutos), realizado entre o filme Blue Velvet e o episódio piloto da série Twin Peaks, e que todos os filmes são apresentados e comentados pelo próprio Lynch.

Enquanto aguardamos a estreia do último filme – The Inland Empire – ver ou rever estas obras constitui um excelente introdutório aos mundos obsessivos e dramáticos de um dos mais importantes realizadores da actualidade.

Documento 6



David Hockney – “A Bigger Splash”, 1967