

O PROBLEMA DA REALIDADE NO CINEMA DE LYNCH: UM ESTUDO SOBRE A CIDADE DOS SONHOS INCOMPOSSÍVEIS

EDUARDO ARANTES CORRÊA¹

JAIRO DIAS CARVALHO²

RESUMO: Este artigo almeja esclarecer e investigar alguns importantes conceitos filosóficos associados ao trabalho diretor norte-americano David Lynch, especialmente no que se refere ao filme *Mulholland Drive*. Tomando o pensamento do filósofo alemão Gottfried Leibniz como sua ferramenta principal, este trabalho tem como propósito, a tentativa de conectar o pensamento de duas diferentes eras, através da noção leibniziana de possibilidade, mundos possíveis, compossibilidade e impossibilidade, assim como os principais aspectos das teorias oníricas.

PALAVRAS-CHAVE: Leibniz; Lynch; Possibilidade; Mundos Possíveis; Filosofia Alemã.

ABSTRACT: This article aims to clarify and investigate some remarkable philosophical concepts associated to the work of the American director David Lynch, specially concerning to *Mulholland Drive* movie. Taking the thought of the German philosopher Gottfried Leibniz as his main tool, this work has as a purpose, the trying to connect both thinkers, from two different ages, through the Leibniz's notion of possibility, possible worlds, compossibility and impossibility, as well as the main aspects of the dreamscape's theory.

KEYWORDS: Leibniz; Lynch; Possibility; Possible Worlds; German Philosophy.

¹ Graduando em Filosofia da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal. Rua Guairá, 40, Bairro Jardim Karaíba, CEP 38411-366, Uberlândia - MG. dudulespaul@gmail.com

² Professor adjunto três do departamento de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Universidade Federal de Uberlândia, Avenida João Naves de Ávila, 2121, Bairro Santa Mônica, CEP 38400-902 – Uberlândia - MG. jairodc_8@hotmail.com

INTRODUÇÃO

Provavelmente uma gama de cinéfilos, críticos e amantes da sétima arte já ponderaram sobre a opulência, a vivacidade e a propriedade com que a mesma aborda e fomenta temas de cunho social, filosófico, psicológico, religioso ou epistemológico.

Nosso objeto de pesquisa se refere à análise da obra do cineasta norte-americano David Lynch, especialmente no que se refere ao filme *Mulholland Drive* (Cidade dos Sonhos), de modo a ratificar as idiosincrasias e os meandros constatados no mesmo.

Assim, ao mesmo tempo em que legitimamos as interseções entre os elementos narrativos averiguados na obra, tais como o onírico e o espiritual, pretendemos introduzir novas perspectivas e reflexões sobre a película, tais como o conceito de simulacro aplicado ao contexto, desenvolvendo ainda, sobretudo, uma argumentação sobre os elementos encontrados acerca do pensamento do filósofo alemão Gottfried Leibniz.

Qual a importância e o objetivo de se utilizar o pensamento de um filósofo do século XVII como ferramenta para análise de uma obra do cinema contemporâneo do século XXI? Trata-se então, de versar e promover a discussão

e ampliação dos conceitos de possibilidade na arte contemporânea, tendo como suporte basilar o conceito leibniziano de impossibilidade e de mundos possíveis, assim como contribuir para a utilização do mesmo como categoria estética.

No primeiro capítulo introduzimos e descrevemos a complexa narrativa do filme, da forma mais lacônica e clara possível, partindo posteriormente para uma análise aprofundada, articulando com essa amálgama de elementos filosóficos presentes na obra, facilitando e permitindo a melhor compreensão e acesso ao conteúdo, por intermédio deste estudo comparativo.

MATERIAIS E MÉTODOS

Para este trabalho, foi acionada uma bibliografia que permite se conectar com a filosofia e o cinema, de forma a legitimar esta relação dentro de nossa proposta investigativa. Assim, para a análise da obra do cineasta David Lynch, utilizamos como suporte, desde o cinema europeu da década de 1990, passando ainda pela alusão a algumas outras influências cinematográficas do diretor americano, até a literatura fantástica e psicológica da primeira metade do século XX, sendo esta um consistente e legítimo sustentáculo de

toda uma produção cinematográfica surrealista do porvir. Desta maneira, o trabalho almeja uma melhor elucidação e constatação dos elementos filosófico averiguados nesta, permitindo maior proximidade entre os conceitos da filosofia Leibniziana e a arte contemporânea.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

I. A NARRATIVA

A história de *Mulholland Drive* inicia-se com as imagens de um grupo de pessoas dançando de forma entusiasmada uma espécie de mambo ou rumba sobre um fundo púrpuro. Em meio a esse ritmo frenético, notamos como se surgisse evanescente em meio aos dançarinos, uma jovem loura e um casal de idosos radiante, que mais tarde conheceremos melhor. Na cena seguinte, a câmera após um momento desfocada, mostra com nitidez o que parece ser os lençóis vermelhos de uma cama.

Começamos enfim, a presenciar uma limusine percorrer o trajeto na estrada de Mulholland Drive. O carro pára e o motorista aponta uma arma para a jovem morena no assento traseiro, mandando-a sair do veículo. Nesse mesmo instante um carro desgovernado,

conduzido por motoristas imprudentes se choca com a limusine e vê-se uma grande camada de fumaça sobre os dois carros acidentados. A moça que estava sendo coibida no interior da limusine, sai cambaleante e desnorreada, descendo o acostamento da estrada rumo à luminosa cidade. Ela então afugentada e assustada, cruza a Rua *Sunset*, deitando-se exausta nas proximidades de uma casa. No local do acidente, a perícia constata que provavelmente havia mais uma pessoa no carro, possível sobrevivente em meio aos mortos, dados os brincos encontrados. Ao amanhecer, a morena acidentada observa uma senhora sair de dentro da casa após descarregar um conjunto de malas e se refugia então na casa vazia, o mais rápido que pode, voltando a dormir.

Passamos agora a ver uma cena no restaurante *Winkie's Sunset Boulevard*, onde um dois homens conversam sentados em uma mesa, e um deles diz que queria vir até aquele lugar, pois havia sonhado com o mesmo por duas vezes em uma situação que se assemelha ao pôr do sol. O homem então conta ao colega que no sonho, ambos estão no *Winkie's* e sentem medo, e que ele consegue ver um homem nos fundos do restaurante que parece ser o causador desse medo.

Então os dois homens vão até o fundo do restaurante e assustadoramente, o homem que contava o sonho se depara com a aparição apavorante com que sonhara, uma figura que aparenta estar escatologicamente toda queimada. Ele então é acometido por ataque cardíaco e seu companheiro parece não ter visto a figura sinistra.

No momento seguinte, retornamos para a cena em que a morena sonha embaixo da mesa, na casa em que procurou abrigo. Um grupo de homens se comunica por telefone, difundindo a notícia do desaparecimento de uma garota. No aeroporto de Los Angeles, Betty chega acompanhada do casal de idosos que vimos na cena musical do começo do filme, Irene e seu suposto marido. Eles se despedem e desejam boa sorte à Betty que entra em um táxi e rumo para o local onde se hospedará. Dentro de um carro em movimento, o casal de idosos demonstra com sorrisos e cumplicidade uma espécie de regozijo sarcástico. Betty chega ao local de hospedagem e é recebida pela administradora do local, Coco Lenoix, que lhe conduz até o apartamento de sua tia, onde estabelecerá moradia. Betty, fascinada, congratula-se com a nova vida e explora a nova casa, encontrando conseqüentemente roupas femininas no chão e posteriormente a morena

acidentada, nua no banheiro. As duas conversam vagamente sobre a presença da morena naquele local, e esta é deixada tomando banho, enquanto Betty desfaz as malas. A morena vê um cartaz de filme no banheiro com o nome da atriz *Rita Hayworth* e logo após diz a Betty que se chama Rita. Após uma breve conversa com Betty, Rita se sente mal e Betty a ajuda a se deitar para dormir e descansar um pouco. Betty lê um bilhete de sua tia Ruth lhe desejando felicidades.

Nos estúdios *Ryan*, o diretor Adam Kesher está reunido com seu grupo de agentes e acessórios para a escolha de uma atriz principal para seu filme, quando recebe a visita dos irmãos Castigliani, que parecem estar ligados intrinsecamente à produção do filme.

Os irmãos Castigliani sentam-se e demonstram-se de natureza lacônica e pouco amistosa, entregando ao grupo de Kesher a foto de uma atriz, Camilla Rhodes. É então lhes oferecido uma bebida, que apenas o que aparenta ser mais melancólico aceita. Os irmãos Castigliani que parecem estar monitorados por outro homem em outro lugar, afirmam com vigorosamente que não uma sugestão ali, e que aquela é a garota a ser escolhida. Adam não aceita a imposição dos dois irmãos e troca olhares hostis e recíprocos com ambos.

Quando um dos irmãos toma o café, logo em seguida o cospe, fomentando ainda mais a contenda entre os interesses ali disputados. Adam não aceita a escolha dos Castigliani e um dos irmãos ainda repete por três vezes que Camilla Rhodes é a garota a ser escolhida, enquanto o outro solta um grito enfurecido e diz que o filme não pertence mais a Adam. Adam, por sua vez ao sair do estúdio, quebra indignado os vidros do carro dos Castigliani com uma taco de golfe e foge em seu carro. Betty chega ao quarto onde Rita dorme.

Em uma sala de cortinhas vermelhas, um homem diz ao Sr. Roque que o diretor não aceita Camilla Rhodes, e este lhe diz que eles devem fechar tudo, o que parece se referir aos estúdios e negócios relacionados a Adam. Em uma sala no alto de um edifício dois homens conversam desconexamente sobre um acidente de carro e um deles mata o outro, as testemunhas do crime e foge.

Na casa de Betty, ela conversa com sua tia Ruth sobre a hóspede, Rita, e ela lhe diz que não conhece nenhuma Rita e lhe pede que chame a polícia. Betty conversa então com Rita sobre o ocorrido, e a morena lhe diz que pensou que poderia resolver seu problema dormindo, e que na verdade seu nome não é Rita e não sabe nem mesmo quem ela é. Betty abre a bolsa de Rita

tentando ajudá-la e descobre uma grande quantidade de dinheiro e uma chave azul. Na rua, o assassino do alto do edifício pergunta a uma mulher se ela viu alguma morena machucada recentemente pelas ruas. Rita diz a Betty que não consegue se lembrar de nada relacionado ao dinheiro e a chave.

No seu carro, Adam é avisado por telefone pela sua secretária que os escritórios e demitiram a todos. Adam resolve ir pra casa ao invés de buscar solução imediata para os problemas. Rita se lembra que estava indo para *Mulholland Drive* quando houve um acidente e Betty sugere que ambas procurem informação sobre o desastre. Adam chega em casa e encontra sua mulher na cama com outro homem, o que o faz imediatamente derramar uma lata de tinta sobre as jóias da esposa. Adam então é agredido e expulso de casa pela esposa e pelo amante, indo embora no seu carro logo em seguida. Betty esconde os pertences de Rita em uma caixa e ambas vão até um telefone público em frente ao *Winkie's* fazer a ligação que poderá esclarecer algum evento. Ficam sabendo somente que houve um acidente em *Mulholland Drive* e entram no restaurante, tentando em vão encontrar alguma notícia nos jornais. Rita ao olhar para a garçonete, Diane, se lembra de que esse pode ser

seu nome, mais precisamente Diane Selwyn. Elas telefonam para Diane e Rita diz que aquela não é a sua voz, mas que ela conhece esta voz.

Um homem alto e obeso chega à casa de Adam o procurando e é hostilizado pela esposa do diretor e pelo amante. O homem então agride ambos. Em um hotel, Adam é informado pelo dono, Cookie, que os bancos cancelaram seus créditos e que sabem onde ele está. Adam telefona para Cynthia, e sua secretária o diz que ele está falido e que um certo *Cowboy* deseja falar com ele e o encontrará-lo em uma área rural.

Na casa de Betty, uma mulher com as feições de uma feiticeira bate em sua porta, profetizando que Ruth lhe disse que alguém está em perigo, que ela não é Betty, quando chega Coco e diz que aquela é Louise. Louise diz a Coco que alguém invadiu seu quarto e quer que essa pessoa saia logo. Coco afasta Louise e se despede de Betty, entregando-a o roteiro para seu teste de interpretação, já que Betty está naquele lugar para tentar seguir uma carreira de atriz. Adam segue pela estrada na noite escura e espera *Cowboy* em uma espécie de curral, quando uma lâmpada pisca e se acende com dificuldade sobre a sua cabeça, eis quando nota aquele que o esperava.

Cowboy se aproxima e após um breve agradecimento, pergunta a Adam se ele acredita que as atitudes de um homem determinam como sua vida vai ser, e ao que Adam responde, *Cowboy* lhe pergunta se ele foi sincero na sua resposta ou apenas disse o que pensava que *Cowboy* esperaria ouvir. *Cowboy* pede a Adam que reflita sobre algumas questões e este impaciente deseja saber logo do que se trata o encontro dos dois. O vaqueiro lhe diz que dirige uma charrete e que se Adam mudar de atitude, pode andar com ele. O misterioso homem então diz que ao diretor que ele deve voltar ao trabalho no próximo dia, e quando avistar a garota sugerida pelos irmãos *Castigliani*, deve dizer: “Esta é a garota”. Ele o diz que Adam o verá mais uma vez se fizer tudo certo, e duas vezes se fizer tudo errado. *Cowboy* então se despede e a luz do curral se apaga, enquanto o homem desaparece no meio do nada.

Betty ensaia, com a ajuda de Rita para o iminente teste, quando Coco chega e se depara com a morena. Coco então diz discretamente para Betty que ela deve se livrar de algum possível problema, assim como Louise havia mencionado. Betty chega para o teste, e quando o mesmo termina *Lynnie James* a diz que o elenco do filme para o qual

ela fez o teste é muito ruim e que lhe apresentará para um excelente diretor.

Nos estúdios, Adam faz testes com uma moça que canta, almejando conseguir o papel para o filme *Silvia North Story*, quando Betty chega e Adam parece a olhar com curioso interesse. Adam é então avisado que Camilla Rhodes é a próxima a realizar o teste. Durante o teste Adam diz aos produtores que “aquela é a garota”, ao que é felicitado no mesmo instante. Betty foge inesperadamente e repentinamente do estúdio, com o motivo de se encontrar com Rita. No táxi, Rita se esconde de homens que ela parece temer que a procurem. Ao chegar ao seu destino, as duas batem à porta, procurando por Diane, ao que são informados pela vizinha que elas trocaram de apartamento. A vizinha tenta ir junto com Rita e Betty, mas é impedida pelo toque do telefone. Ao chegar na residência de Diane, não encontram ninguém e Betty pula a janela para abrir a porta. Ao entrar, Rita assim como Betty sente um terrível mau cheiro, e quando entram no quarto de Diana, encontram a mesma morta, já em estado de putrefação. Ao sair do apartamento, Rita está se sentindo terrivelmente mal, e a câmera mostra os rostos das moças de forma a representar um estado vertiginoso. Na casa de

Betty, Rita chora compulsivamente e corta seus cabelos tentando provavelmente se disfarçar. Vemos um livro ao lado das duas, escrito: *Tout Paris*. Rita agora passa a usar uma peruca loura. À noite, Betty, deitada na cama convida Rita para dormir ao seu lado, sugerindo que a morena tire a peruca enquanto estiverem dentro de casa.

Rita se despe e deita ao lado de Betty, que a olha com ternura enquanto a companheira lhe agradece pela ajuda. Rita e Betty então se entreolham e se beijam, iniciando uma relação sexual naquele momento. Enquanto Betty dorme, Rita acorda, e ainda meio sonâmbula, começa a dizer frases desconexamente, tais como: “Silêncio”, “Não há banda”, “Não há orquestra”. Betty acorda e pergunta o que está acontecendo, e Rita a pede que vá em um lugar com ela. As duas entram em um táxi no meio da madrugada e entram em um teatro chamado *Club Silencio*.

Dentro do recinto, percebe-se que este é todo repleto de cortinas e assentos vermelhos. Há certo número de pessoas na platéia, e no palco, um homem que parece ser o apresentador do espetáculo, começa a dizer as frases do sonho de Rita, assim que esta e Betty chegam ao local. O apresentador então repete

continuamente as frases “Silêncio”, “Não há banda”, “Não há orquestra” e ainda que “É tudo uma gravação”. O clarinete e o trombone tocam, mesmo quando não há músicos ou estes interrompem a execução do instrumento. Rita e Betty assistem apreensivas, e quando o apresentador, acompanhado pelas luzes azuis, simula o estrondo dos trovões, Betty começa a tremer e chacoalhar fortemente. Luzes e uma fumaça azul então, fazem com que o apresentador desapareça do palco. Logo a seguir, entra no palco um homem vestido de vermelho, que aparenta ser o dono do hotel onde Adam se hospedou logo após a briga com a mulher e o amante. Ele então anuncia a “*Chorona de Los Angeles*”, *Rebeca Del Rio*. A cantora começa a cantar em espanhol uma música melancólica sobre amor e separação, enquanto as duas garotas choram ao ouvi-la. A cantora cai no palco, a gravação continua e ela é retirada de cena. Betty então, ainda no *Club Silencio*, tira da bolsa uma caixinha azul e mostra a Rita. As duas chegam em casa e entram no quarto. Ao pegar no armário a chave que abre a caixa, Rita percebe que Betty não está mais lá, que desapareceu. Rita chama pela companheira em espanhol : “*Donde estás?*”. Não a encontrando, Rita, apreensiva insere a chave na caixa

e a abre. A câmera então se aproxima e foca o interior da caixa, escurecendo a tela. A caixa cai e vemos Tia Ruth entrar no quarto. A tela novamente escurece e através da aproximação pela escuridão das paredes, percebe-se Diane, não mais em estado de decomposição, mas deitada, do mesmo modo em que foi encontrada por Rita e Betty. A porta se abre e *Cowboy* diz a moça que acorde. Logo após a cena retorna para uma Diane em decomposição e o vaqueiro deixa o quarto.

Assim, após a intervenção do *Cowboy*, ouve-se batidas na porta, e Diane, agora com o vestido mais claro, acorda e notamos que ela tem o mesmo rosto de Betty. Diane então levanta sonolenta e atende abre a porta, se deparando com a vizinha, que veio buscar seus pertences após três semanas. Quando a vizinha vai pegar o cinzeiro na mesa, nota-se uma chave azul. A vizinha então sai e diz que dois detetives procuravam por Diane. Diane chega perto da janela, quando de repente se emociona ao olhar para o lado e ver Camilla Rhodes, que agora também é vista com o rosto de Rita. A cena então muda para uma Diane serena, que está fazendo café. Diane se aproxima então com o copo, e se debruça seminua sobre Camilla,

também seminua no sofá, enquanto se observa que o copo não contém o café que Diane fazia, mas sim Uísque. Enquanto se beijam, Camilla diz que elas devem acabar com o relacionamento e Diane resiste com certo grau de hostilidade, perguntando-a se é culpa dele.

Voltamos a uma cena nos estúdios de gravação, onde Diane, caracterizada, observa Adam passar instruções para um ator e beijar Camilla, o que deixa Diane corroída de ciúmes. Na casa de Diane, Camilla tenta abrandar a revolta da companheira pelo fim do relacionamento, não obtendo, contudo, sucesso em ser compreendida.

Diane se masturba furiosamente e desesperadamente pensando em Camilla. O telefone de Diane, ao lado de um abajur vermelho, toca e Camilla a pergunta se ela vai comparecer a determinado evento, dizendo que o carro a está esperando para levá-la até Mulholland Drive.

Volta-se então à cena inicial do filme. Ao invés da morena desmemoriada, a passageira do carro agora é Diane. No entanto, quando ela desce do carro, não é mais devido à arma apontada para si, mas sim por uma surpresa, já que ela é guiada logo em seguida por Camilla até uma festa. Na festa, Adam as recebe em sua casa e

apresenta Diane a Coco, que agora é mãe do diretor. No jantar, Diane diz que veio de *Deep River* para tentar a carreira de atriz, e que sua tia Ruth, já falecida a deixou algum dinheiro. Diane diz que conheceu Camilla nas filmagens de *Silvia North Story*, que desejava o papel principal, mas que o este acabou sendo representado por Camilla, em um filme dirigido por Bob Rooker. Diane então observa, de forma agressiva e paranóica, o irmão *Castigliani* em outra mesa e o beijo de Camilla na outra moça (que outrora foi Camilla, durante o teste de *Silvia North Story*). Vê-se então ao fundo, *Cowboy* passar por entre os convidados. Enquanto Diane chora, Adam começa a anunciar seu casamento com Camilla, quando a cena muda para o *Winkie's*.

No restaurante, Diane está acompanhada pelo assassino do alto do prédio no começo do filme. Quando a garçonete chega com o café, Diane olha em seu crachá e vê que ela se chama Betty. Diane mostra uma foto de Camilla ao homem e diz que “aquela é a garota”. Diane entrega ao homem uma bolsa com dinheiro, a mesma bolsa que estava com Camilla no começo do filme. Vemos então, olhando para Diane, o homem que no começo do filme sonhava dentro do *Winkie's*. O assassino entrega a chave azul para

Diane e diz que ela a encontrará aonde ele disse que estaria. Quando ela lhe pergunta o que ela abre, o homem ri ironicamente e sarcasticamente.

A câmera agora, se aproxima dos fundos do restaurante, com coloração que oscila entre o vermelho e o negro, revelando atrás do muro, a figura sinistra por trás da parede, segurando a caixa azul que é aberta pela chave. Diana está sentada perturbada no sofá de sua casa olhando para a chave, quando se escutam batidas na porta e concomitantemente se vê o casal de idosos, primeira em miniatura, depois grandes, correrem atrás de Diane, sob intensas luzes azuis. Diane corre até o quarto, deita-se na cama ao som dos gritos dos idosos, pega um revólver na gaveta da mesa de cabeceira e se mata. O quarto então se enche de fumaça e luz azul, mesclando imagens da figura sinistra e de uma Diane/Betty e de Camilla/Rita, radiantes sobre as luzes de Hollywood. Vemos por fim, o *Club Silencio*, vazio e coberto de luzes azuis, enquanto uma mulher no camarote superior diz: “Silencio”, e o filme termina.

II. INCOMPOSSIBILIDADE, SIMULACRO E SONHO

Como expusemos na introdução deste trabalho, a obra cinematográfica de David Lynch é construída e articulada de tal forma, que uma só ferramenta teórica não seria suficiente para realizar um exame definitivo, dados os complexos recursos narrativos apresentados pelo diretor. Assim sendo, no nosso exame decidimos nos valer da filosofia Leibniziana, no que diz respeito mais especificamente à questão da possibilidade, dos mundos possíveis, da compossibilidade e da impossibilidade.

Assim, Leibniz diz que o intelecto divino, ao considerar a organização e criação do mundo, pensa também em suas infinitas variações, sendo cada uma delas um mundo possível. Cada indivíduo ou mônada expressa uma parte da história desse mundo que habita. Tais histórias, mesmo vividas por indivíduos diferentes, estão sujeitas a possíveis encontros ou convergências, já que os indivíduos, ainda que expressem histórias momentaneamente divergentes, refletem ou espelham a mesma sequência de mundo, onde tais histórias podem se convergir perfeitamente.

No intelecto divino, cada mundo possível possui uma sequência condicional de eventos, dados como um conjunto ou uma série completa, onde

uma possibilidade implica outras. Se $A+B = C$, esta possibilidade provoca determinadas conseqüências, ou seja, ela nunca vem sozinha. Por isso, uma totalidade de combinações, não é compatível com outra, existindo então um princípio de auto-exclusão entre as séries, que são congruentes na sua totalidade, mas divergentes umas com as outras.

Deste modo, Leibniz diz que as séries particulares de cada mundo são compostíveis dentro da sua totalidade e da sua seqüência, mas impossíveis por não estabelecerem nenhum ponto de contato ou convergência.

Para Leibniz, cada mundo possui um passado, um presente e um futuro próprio, e ele os representa no intelecto divino, como exemplificado pelo mito de Sextus³, onde Teodoro em viagem por Atenas, pernoitou no templo da Deusa, e sonhando, viu-se em um país desconhecido, onde contemplou o palácio dos destinos, em que estão as representações não apenas do que acontece, mas de tudo o que é possível. Assim, Júpiter no mito escolheu-as, examinando-as antes do início do

mundo existente, distribuindo as possibilidades entre os mundos e escolhendo o melhor de todos. Aonde Teodoro foi levado pela Deusa, as salas erguiam-se em pirâmides, representando mundos mais belos quanto mais se aproximavam do topo. Do ápice da pirâmide, não se via a base, pois esta prosseguia infinitamente. Isso se deve ao fato de que o Deus escolheu o melhor dos mundos e o atualizou.

Levando em consideração tais aspectos do pensamento leibniziano, verificamos no filme *Mulholland Drive*, a presença de duas séries principais, que podemos também neste contexto proposto, chamar de dois mundos. Tais séries se interpenetram, sendo fundamental, uma para o esclarecimento de alguns acontecimentos da outra, visto que não é possível estabelecer uma completa unidade de sentido. Assim, a narrativa é trabalhada de tal forma, que é preciso recorrer a possibilidades ou séries de possibilidades de outras histórias para ser compreendida. A narrativa lynchiana não é contínua, linear aristotélica, mas sim o contrário. A comunicação entre essas séries, é feita a partir dos chamados anômalos e também de outros acontecimentos ou personagens. Nos filmes de Lynch sempre se percebe que a comunicação entre os mundos é precedida por

³ (TEODICÉIA §§ 414-417), Disponível em: <<http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/mito-de-sextus.htm>>. Acesso em 08/01/09.

cintilações, aparições premonitórias, ou fenômenos ígneos. Os anômalos estão sempre no limite, no intervalo entre duas séries, e se constituem como uma espécie híbrida, mantenedora, sendo que sua presença é imprescindível para a organização do conjunto, do qual são mantenedores e cujas eventuais mudanças estariam conectadas com a identidade desses anômalos. Podemos desse modo, corroborar a tese de Deleuze, de que estes são um “fenômeno de borda”. O anômalo, para Deleuze, não é o sujeito, nem ainda *uma* espécie. Indivíduo (ou espécie) poderia ser considerado (a) anômalo tão-somente na qualidade de sujeito *em analogia a* um conjunto; espécie *em relação a* outras espécies. Ou seja, não há uma noção fundamental, mas sim o entendimento acerca de uma *colocação* que se exerce de acordo com as alianças que são estabelecidas a partir de uma relação primeira, qual seja, a de um indivíduo X em relação ao seu bando, à sua matilha (e a tantos outros coletivos caros a Deleuze). E, mesmo assim, justamente por estarmos referindo-nos a uma *função*, a experiência desestabilizadora provocada pelo anômalo pode dizer respeito a uma questão de experiência (e não necessariamente a uma questão de

indivíduo, por exemplo). O anômalo é a beirada, o *outsider*, “coisa ou entidade”.

Retornando à digressão sobre as divergências em *Mulholland Drive*, verificamos que a primeira série mostra uma morena acidentada, que perde a memória, encontra amparo na figura de Betty, que a ajuda de Betty, uma aspirante a atriz, que ao ajudar a desconhecida a recuperar seu passado, acaba se apaixonando por ela, passando a compartilhar de elementos de uma segunda série, que tem sua comunicação intermediada e viabilizada por fulgurações ou um por algum anômalo, e cujos efeitos é um retorno cíclico à própria primeira série, se assim quisermos chamar de primeira, a cena inicial do acidente em *Mulholland Drive*. Em suma, após Betty e Rita passarem por um fenômeno cintilante no *Club Silencio*, assistimos a uma segunda série, onde Rita é Camilla Rhodes, uma atriz já consagrada e noiva do diretor Adam, amada e invejada por Betty, que agora é Diane, rejeitada na sua paixão por Camilla, e fracassada nas suas aspirações artísticas. Diane, não aceitando o fim da relação com Camilla, manda matar a ex-amante, o que se mostra provavelmente no acidente do começo do filme, na estrada. Ao ocorrer o acidente na estrada, e ao percebermos a chave azul na casa de Diane, as luzes

e fumaças azuis e vermelhas no *Club Silencio* e no suicídio de Diane, ponderamos sobre a possibilidade de retorno a primeira série, onde Camilla se tornará a Rita desmemoriada e ajudada por uma Betty que ama Rita. Apesar da afirmação de Lynch ao dizer que não faz idéia do que a caixa e chave significam⁴, avaliamos que estas podem ser instrumentos de comunicação entre as séries ou mundos.

Com relação aos fenômenos fulgurantes em *Mulholland Drive*, que estabelecem a passagem entre dois mundos, séries ou sonho\realidade, podemos perceber sua semelhança com outras obras do diretor, tais como *Estrada Perdida* (1997), a série *Twin Peaks* (1990) e o filme prólogo deste, *Os Últimos Dias de Laura Palmer* (1992), sobretudo no *Club Silencio*, nas vielas e corredores escuros, nas luzes azuis e nas cortinas vermelhas, assim como nos abajures e nas roupas de cama. Há, além disso, uma fixação do diretor pela dicotômica relação entre dia\noite e claro\escuro, sendo este fato perceptível em *Mulholland Drive*, na cena em que Dan, o homem que sonha no *Winkie's*, comenta sobre o caráter

⁴ Lynch, DAVID. *Em águas profundas: criatividade e meditação*, Rio de Janeiro:Gryphus, 2008, p. 123

crepuscular dos seus sonhos⁵. A propósito do palco no *Club Silencio*, lugares onde eventos sobrenaturais fazem com que revelações comecem a vir à tona, podemos ainda dizer que este remete a um recurso já utilizado na literatura de ficção psicanalítica, como por exemplo, em *Hermann Hesse*⁶, onde o clímax da luta dualística culmina no teatro mágico onde o protagonista vendo-se como um lobo, mata a amiga, tal qual como em *Mulholland Drive*, em que Diane manda matar Camilla, e já não sabemos mais, segundo algumas interpretações, se Camilla\Rita está viva ou morta no *Club Silencio*.

Com relação às personagens de *Mulholland Drive*, podemos destacar a função de alguns, seja como anômalos ou ordenadores de uma melhor série ou mundo possível, seja como contrapartes de uma personagem. O filme trabalha com identidades vagas, pessoas muito semelhantes entre si, mas que dizem respeito a mundos impossíveis.

⁵ O restaurante em que o sonho se passa se chama *Winkie's Sunset Boulevard*. “Sunset” em inglês significa “Crepúsculo”, palavra que também é vista no nome da rua onde Rita\Camilla cruza após o acidente, o que já denota a forma ambígua com que a narrativa vai ser trabalhada.

⁶ Hesse, HERMANN. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 24ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Tais elementos poderiam ter sido A ou B. Nesse sentido, alguém é o que poderia ter sido outro indivíduo em outro mundo. Além disso, ao se trabalhar com o conceito de contraparte, verifica-se também através do cinema de Lynch que a contraparte é aquilo que é o mais semelhante a um indivíduo em um mundo diferente. Assim, Lynch nos mostra alguém que teria sido em outro mundo o que alguém é neste. Lynch deste modo, introduz todas essas contrapartes em um mesmo plano de ação. Em *Twin Peaks*, já podemos observar essas relações entre as contrapartes nas figuras de *Laura Palmer* e sua prima *Madeleine Ferguson*, onde a segunda em certo momento da série diz sentir algo muito forte e próximo da prima morta, tal como a personagem do diretor *Krzysztof Kieslowski* em *A dupla vida de Veronique* (1991), onde a protagonista sente o que ocorre com sua contraparte.

Faz-se então importante demonstrar no filme em questão, a cena em que Rita corta seus cabelos para usar uma peruca. Nesta cena vemos um livro ou agenda azul, onde o título está escrito em francês: *Tout Paris*, o que se for analisado como um trocadilho, pode ser visto como *Two Pairs*, ou seja, dois pares em inglês. Isso significa que poderíamos considerar os pares

Betty\Rita e Diane\Camilla. No entanto, no decorrer do percurso, as personagens encontram essas pessoas com identidades vagas. Assim, Betty encontra uma possível Diane morta na cama, Coco ora é administradora da casa de Ruth, ora é mãe de Adam em outra série. Adam já não é mais o diretor de *Silvia North Story*, e sim Bob Brooker. Tal como a garçonete ora é Betty, ora é Diana, no *Club Silencio*, o dono do hotel onde Adam passa a noite é um apresentador, e a cantora *Rebeca Del Rio*, remete à Betty\Diane, na medida em que a protagonista loura diz ser nascida em *Deep River* ou Rio Fundo, em ambas as séries. Além disso, o apresentador anuncia a cantora como a “*Chorona de Los Angeles*”, o que parece espelhar Betty.

Apesar da teoria dos Dois Pares, uma questão de grande relevância para a análise dessa espécie de carrossel das personagens, é o fato de Rita não se chamar Rita (já que copia o nome de *Rita Hayworth*), nem Camilla Rhodes na série em que é ajudada por Betty. Isso é percebido na cena em que Betty, que havia deixado Camilla esperando, foge do estúdio onde é levada para conhecer Adam. No estúdio, Adam escolhe a pedido dos irmãos *Castigliani* e do *Cowboy*, uma Camilla Rhodes que não é a Rita, e sim uma garota que irá beijar

Camilla\Rita na segunda série, provocando Diane. Assim sendo, parece existir uma espécie de lugar vago aonde há Betty\Diane e Camilla\Rita, no entanto essa Rita nem mesmo lembra seu nome.

A respeito dos anômalos, vemos que estes são fundamentais para a ordenação das séries e de uma melhor série ou mundo possível. Não há como saber ou conhecer a totalidade desta melhor série possível, no entanto, pode se verificar um elemento que a viabiliza e a legitima como melhor série possível, de acordo com o que chamaremos de “onisciência divina” dos anômalos. Tal elemento é Camilla Rhodes.

Dentre as aparições, as mais impetuosas são a do *Cowboy*, a dos irmãos *Castigliani* e do seu chefe anão sentado em uma sala acortinada, que ordena o fechamento dos negócios de Adam.

O *Cowboy*, ao aparecer no curral, conversa com Adam sobre destino, e ao dizer sobre as ações que ele deve realizar para andarem na mesma charrete, pede que o diretor contrate Camilla Rhodes como atriz principal, caso contrário o verá mais duas vezes. Assim sendo, a contratação de Camilla é o acontecimento de maior importância para o bom funcionamento da melhor série. Adam, ao olhar Betty quando esta

entra nos estúdios, parece sentir uma espécie de atração, de curiosidade pela figura da loura ,no entanto, essa não é a melhor escolha em um entendimento divino, tal qual colocamos. Mesmo que haja um apartamento da pirâmide onde Diane\Betty seja a atriz principal, ele não pode ser atualizado. Se Rita, desmemoriada, for uma possível Camilla Rhodes, os ordenadores tentarão avisá-la do perigo de ser morta, como é o caso de Louise, que é interrompida por Coco quando tenta passar uma mensagem premonitória às portas da casa de Betty.

Se retomarmos e ratificarmos alguns aspectos das interpretações oníricas do filme, perceberemos que talvez David Lynch, nessa perspectiva, queira encontrar justamente através da representação no sonho, pontos de congruência ou convergência, mesmo que se tornem impossíveis na realidade objetiva em primeiro instante, sendo apenas possíveis através da arte.

No filme, ao dormir escondida na casa de Betty, temos a impressão de que Rita, sem memória, sonha com o homem que morre de infarto atrás do *Winkie's*. Ainda por essa ótica, ao analisarmos as reações de Betty no *Club Silencio*, vemos que quando ela começa a tremer na cadeira, parece estar em um estado de conflito, um estado em que

parece estar prestes a sair do sono, em que vai acordar. Ouvimos claramente o apresentador dizer: “Não há banda e ainda assim ouvimos uma banda”. Ainda a respeito do sonho e do *Winkie’s*, aquele mesmo homem, que parece ser sonhado por Rita, aparece no final do filme, na série em que Diane está conversando no restaurante com o possível assassino por ela contratado, tramando a morte de Camilla. Por essa perspectiva de análise onírica, sabemos que há um sonho, que há sonhados, porém o filme não deixa claro quem sonha quem e quem são os objetos do sonho.

Como dito anteriormente, o filme mistura várias séries, e nesse viés analítico, incidimos no simulacro, introduzindo dessemelhanças nos modelos, perde-se a referência do que é sonho, do que é possível e do que é real, como imagens dessemelhantes que não são percebidas como tal. Ao contrário do conto de Borges, não distinguimos com clareza nem sabemos quem é o comandante, o sujeito oculto ou o “verbo”, que faz com que o filho pense que criou um homem, um filho no seu sonho, quando na verdade ele é o sonhado⁷.

⁷ Borges, Jorge Luís. *As ruínas circulares*. In: _____. **Ficções**. Tradução Davi Arrigucci Jr. –

Ainda sobre a relação sonho e realidade, voltamos a uma análise da cena do suicídio de “Diane”, em que esta se apresenta, antes do ato, sentada ao sofá em extremo desespero, acometida pela visão do casal de idosos que vimos no começo do filme, Irene e seu companheiro. De acordo com a mitologia grega, as Erínias eram deusas que representavam a fúria, o remorso, a vingança e a punição. Estas perseguiram os transgressores até que estes fossem conduzidos ao suicídio. Suas garras faziam o tormento inexorável e horrível, tal como Irene e seu companheiro atacam Diane. Há também uma aproximação fonética entre o nome Irene e a o nome Eríneas em inglês (*Erinyes*), pronunciado como “i-rin'ee-eez”. Podemos dizer portanto, que estes idosos podem ser vistos, em uma reflexão moral, como a culpa sentida por Diane ao matar Camilla, ou ainda como uma manifestação da sua impotência em tomar as rédeas de sua própria vida, na medida em que ela, ao tentar se definir e também conhecer sua verdadeira identidade através de um provável sonho, por conseqüência acaba se perdendo ainda mais, e ao fazer isso, o filme retoma novamente o problema

São Paulo: Companhia Das Letras, 2007. p. 46-52.

da questão identitária, e as indagações acerca deste ponto nos remetem ao cerce do problema investigado neste trabalho, que é o das séries verdadeiras, do real e do imaginário, do que é compatível com a verdadeira história da personagem protagonista em um mundo atualizado, e qual seu estatuto nesse mundo perfeitamente pensado por um anômalo ou divindade ordenadora e onisciente.

CONCLUSÃO

Analizando a filmografia de David Lynch e sua constante recorrência a elementos do surrealismo, percebemos que sua obra permite uma leitura filosófica que condiz com a teoria leibniziana referente aos mundos possíveis e aos conceitos de possibilidade, compossibilidade e impossibilidade propostos pelo filósofo alemão. Esse raciocínio se torna mais claro e consistente, na medida em que observamos a conexão e o envolvimento do diretor americano com elementos espiritualistas, ao longo de anos de prática no programa de meditação transcendental.

Assim, Lynch em seus filmes parece querer sempre estabelecer uma relação de convergência entre elementos divergentes. Mesmo que ele não saiba

do que se trata a teoria leibniziana dos mundos possíveis, dentro do nosso propósito de pesquisa, observamos que o diretor, ao conectar elementos tão antagônicos, parece sugerir uma tentativa de ampliação do conceito de compossibilidade, fazendo com que este possa ser visto não somente como um conceito teológico, tal como na filosofia de Leibniz, mas também como um conceito estético contemporâneo. Em seu livro *Em Águas Profundas*, ao tecer comentários sobre sua última produção, *INLAND EMPIRE* (2006), o cineasta ratifica essa busca pela congruência de elementos, ao dizer que “foi uma luta até perceber que essa unidade podia funcionar em meio à diversidade”⁸, assim como diz: “bem, claro que deve haver um jeito de essas coisas se relacionarem – por causa desse grande Campo Unificado”.⁹

Em *Mulholland Drive*, o cineasta se utiliza de diversas influências do cinema que o precedeu, tais como na cena da vertiginosa “troca” de rostos das protagonistas, tal qual realizou em 1966 o diretor sueco *Ingmar Bergman* em *Persona*. Do mesmo modo como percebemos sua influência e

⁸ LYNCH, David. *Em águas profundas*: criatividade e meditação, op. cit., p. 149.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 149.

homenagem ao clássico filme de *Billy Wilder*, *Sunset Boulevard* (1950).

Assim, ainda que complexo, a estética de *Mulholland Drive* consegue deixar vários elementos abertos à discussão do público, fomentando a reflexão e a crítica, e armazenando em sua narrativa, desde os elementos da primeira geração surrealistas pelos quais foi influenciada, passando pelas auto-referências à própria obra de Lynch, e culminando com a sensação de relativa incompreensão e dubiedade em geral de alguns de seus elementos. Tais dificuldades interpretativas, no entanto, seriam parcialmente sanadas, ou até mesmo aumentadas, no ápice da complexidade narrativa do diretor, em seu último filme, *INLAND EMPIRE*, já citado anteriormente. Este, por sua vez contém elementos narrativos que só podem ser compreendidos após um contato prévio com a obra do cineasta, especialmente o filme *Mulholland Drive*, alvo de maior ênfase em nossa pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

AUBRON, Hervé. *Mulholland Drive*, de David Lynch (*Dirt Walk With Me*), Éd. Yellow Now, 2006.

A DUPLA VIDA DE VÉRONIQUE.
Direção: Krzysztof Kieslowski.
Produção: Sideral Productions. Roteiro: Krzysztof Kieslowski; Krzysztof Piesiewicz. Intérpretes: Irène Jacob; Aleksander Bardini, Sandrine Dumas, Philippe Volte. FRANÇA, POLÔNIA. c1991. DVD. (85 min.).

BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FERRARAZ, Rogério. *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*. Campinas, SP, 1998.

HESSE, Hermann. *O lobo da estepe*. Tradução de Ivo Barroso. 24ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

INLAND Empire (*Império dos Sonhos*).
Direção: David Lynch. Produção: Jeremy Alter & Mary Sweeney.
Roteiro: David Lynch. Intérpretes: Laura Dern; Jeremy Irons; Harry Dean

Stanton. EUA. Europa Filmes. c2006. DVD. (179 min.).

LEIBNIZ, G.W. Da origem primeira das coisas. Trad.: Carlos Lopes de Mattos. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979 (Col. Os Pensadores).

_____. Discurso de Metafísica. Trad.: Marilena Chauí. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979 (Col. Os Pensadores).

_____. (TEODICÉIA), Disponível em: <<http://www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/mito-de-sextus.htm>>. Acesso em: 08/01/09.

_____. Os Princípios da filosofia ditos a Monadologia. Trad.: Marilena Chauí. In: Newton/Leibniz. São Paulo: Abril Cultural. 1979. (Col. Os Pensadores).

LOST ON MULHOLLAND DRIVE. Disponível em <http://www.mulholland-drive.net/>

LOST Highway (A estrada perdida). Direção: David Lynch. Produção: Deepak Nayar. Roteiro: David Lynch & Barry Gifford. Intérpretes: Bill Pullman; Patrícia Arquette. EUA. Assymetrical

Productions & CiBy. c1997. VHS (135 min.).

LYNCH, David. Em águas profundas: criatividade e meditação, Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MULHOLLAND Drive. Direção: David Lynch. Produção: Neal Edelstein. Intérpretes: Naomi Watts; Laura Harring; Justin Theroux. Roteiro: David Lynch. EUA. Europa Filmes, c2002. DVD (140 min.).

PERSONA. Direção: Ingmar Bergman. Produção: *Svenski Filmindustri*. Roteiro: Ingmar Bergman. Intérpretes: Liv Ullmann; Bibi Anderson. Suécia. *Continental Home Video*. c1966. DVD (85 min.).

SUNSET Boulevard. Direção: Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Roteiro: Charles Brackett; D.M. Marshman Jr.; Billy Wilder. Intérpretes: William Holden; Gloria Swanson; Nancy Olson. EUA. *Paramout Pictures*. c1950. VHS (110 min.).

TWIN PEAKS: Fire walk with me. Direção: David Lynch. Produção Executiva: David Lynch & Mark Frost. Intérpretes: Sheryl Lee; Kyle MacLachlan; Moira Kelly; David

Lynch; Frank Silva. Roteiro: David Lynch & Robert Engels. EUA. *Technicolor Panavision Dolby Stereo*. c1992. VHS (134 min).

TWIN Peaks (Série de Televisão).
Direção: David Lynch; Tina Rathbone; Tim Hunter; Lesli Linka; Caleb Deschanel; Mark Frost; Todd Holland; Graeme Clifford; Duwayne Dunham; Uli Edel; Diane Keaton; James Foley; Jonathan Sanger; Stephen Gyllenhaal.
Roteiro: David Lynch & Mark Frost.
Intérpretes: Kyle MacLachlan; Shreyl Lee; Lara Flynn Boyle; David Lynch; Michael Ontkean; Jack Nance; Frank Silva. EUA. Propaganda *Films Productions*, em associação com *Worldvision Enterprises Inc.* 1989-1990. DVD. Série de ficção em 29 capítulos exibida na rede ABC.