

As Construções Descontínuas em Cidade dos Sonhos de David Lynch

Rosecleide Miranda Bezerra¹

Midian Angélica Monteiro Garcia²

Moisés Oliveira Alves³

Resumo

Este ensaio tem o objetivo de analisar nuances da narrativa cinematográfica contemporânea a partir de uma leitura da construção narrativa na obra “Cidade dos Sonhos” de David Lynch. Não há a pretensão de se esgotar todos os signos que constituem esse texto cinematográfico, antes se pretende analisar como as construções descontínuas dessa narrativa revelam a negação do ilusionismo cinematográfico.

Palavras-chave: cinema; análise fílmica; narrativa

O filme Cidade dos Sonhos de David Lynch narra a relação das personagens Betty e Rita. Os acontecimentos transcorrem em dois blocos cênicos que figuram uma estruturação aparentemente paradoxal. A narrativa parece advir de vozes diferentes, como se a câmera se posicionasse em espaços distintos, em diferentes focos em cada um dos blocos. Essa construção cênica evidencia uma quebra de distanciamento épico. Tal espaçamento entre o narrador e mundo narrado é característica própria ao gênero narrativo.

¹ Licenciatura em Letras UNIJORGE.

² Doutoranda em Artes Cênicas UFBA, Mestre em Teorias da Literatura e da Cultura, UFBA.

³ Doutor em Teorias da Literatura e da Cultura UFBA.

De acordo com Anatol Rosenfeld⁴ em sua obra “Teatro Épico”, o gênero narrativo também denominado de gênero épico se distingue do gênero Lírico pela sua objetividade. Na narrativa considerada pura, portanto, ocorre a construção de um mundo objetivo composto por paisagens, cidades, personagens os quais se encontram envolvidos em uma trama ou situação. Conforme versa Rosenfeld, o narrador faz a mediação da voz dos personagens e, com o distanciamento épico, apresenta um mundo fictício. Este narrador não irá demonstrar seus sentimentos, ou seja, os estados no qual se encontra sua alma, porém narrará as emoções e frustrações dos outros seres. Apesar disto, participará de forma intensa ou não dos destinos incumbidos aos personagens, dependendo do foco e estará frequentemente presente mediante ao ato de narrar.

Na narrativa clássica, portanto, é imprescindível que ocorra o desdobramento do sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado). O narrador conhece o futuro dos personagens e por isso se insere num horizonte mais vasto. Além disso, ocorre um distanciamento entre o narrador e o mundo narrado, em que ele não fingirá estar fundido ao personagem do qual será narrado o destino. Tal atitude posiciona-o como um deus onisciente que aparentemente conhecerá o íntimo dos personagens, os seus pensamentos e as suas emoções.

Considerando que o cinema deve ser visto como gênero épico e que a câmera funciona como a voz narrativa, compreende-se que, no filme em análise, há uma quebra da linearidade do discurso narrativo tradicional, pois a câmera parece situar-se na interioridade do sujeito.

Tal procedimento narrativo enquadra-se na concepção de Rosenfeld⁵, quanto ao fenômeno da desrealização, ou seja, a negação do realismo levando em consideração o sentido lato da palavra. Designa-se então a tendência da reprodução estilizada, idealizada, em que a realidade torna-se apreendida pelos sentidos, revelando-nos um novo perfil de narrador que se omite e perde o lugar aureolado do detentor da onisciência no mundo contado.

Nesta perspectiva, nota-se uma rasura no conceito clássico da mimese, da arte

⁴ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

⁵ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. 5 ed. São Paulo, 1996.

concebida como um tipo de fotocópia da realidade. Esta corrente instaura o abandono à reprodução do que é visto como empírico. É própria às narrativas modernas a perda da visão distanciada. Ao se deslocar do lugar supremo do mediador, o narrador revela suas insegurança e fragilidades diante do mundo que conta, passando a apresentar uma realidade que surge do olhar de um sujeito que aponta para sua consciência individual. De acordo com Anatol Rosenfeld

A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se de ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis ópticas subjetivas.⁶

Não é rara, portanto, na literatura moderna a quebra da estrutura romanesca, bem como a radicalização dos processos narrativos refletidos em artifícios como a presença do discurso indireto livre, do fluxo da consciência, da subjetivação de espaços, recursos que permitem a exteriorização do universo interno do sujeito.

Em “Cidade dos Sonhos” trata-se da movimentação da câmera mergulhada no olhar agônico do sujeito. Entretanto, no referido filme, diz respeito não apenas à subjetivação do foco narrativo, mas à radicalização dessa subjetividade. A câmera parece caminhar pelos interiores do sujeito de modo a ampliar a perspectiva do olhar do personagem. Diane cria fantasiosamente um mundo, no qual tudo transcorre segundo o seu olhar, transpondo os personagens ligados a sua realidade a lugares que permitam exercer sobre eles um grande domínio. Realiza um jogo de xadrez que tem por finalidade promover deslocamentos.

Rosenfeld explica que:

Com a “teoria da relatividade cênica”, espaço e tempo fictícios começam a oscilar e pelas paredes rotas do palco penetra o mito, a mística, o irreal, enquanto a psicologia profunda faz estremecer os planos da consciência, impregnado a realidade de elementos oníricos. Com isso, espaço e tempo formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por

⁶ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. 5 ed. São Paulo, 1996, p.77 e 78.

assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – é a própria vida psíquica- uma ordem que já parece não corresponder á realidade verdadeira.⁷

No cinema moderno, pode-se perceber que a câmera não é um elemento neutro. O que torna perceptível a interferência de um narrador na organização imagética, nas cenas e sequência e no modo em que ocorre o relato da história. Sendo assim, torna-se possível observar o foco narrativo através das imagens fílmicas instaurados pelos planos, enquadramentos, o posicionamento da câmera e composição de cenas. Tendo em vista que o narrador no cinema é o *olho da câmera*, é possível afirmar que no filme em análise, há diferentes focos, não só a consciência perturbada de Diane assume o olho da câmera.

O cinema clássico buscou tornou elíptico descontinuidades que são próprias ao processo de filmagem, tentando-se criar a sequência continua da imagem. Conforme afirma Ismail Xavier⁸ a filmagem é considerada um lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e todo resquício que pode ser diluído, modificado ou até excluído no processo de montagem das cenas. O movimento do cinema clássico, portanto é do uso de estratégias de conservação da impressão visual de cenas e fatos, da tentativa da imagem em parecer verdadeira num primeiro momento.

Assim, na era clássica do cinema, o direcionamento do olhar dos personagens torna-se um ponto crucial para se construir referenciais para o espectador que se desenvolve segundo a aplicação de forma sistemática às regras de coerência. Este formato é propício à chamada decupagem clássica, que tem por finalidade extrair o máximo do rendimento dos efeitos da montagem com a capacidade de torná-la invisível. Tais estratégias, a exemplo da sucessão linear de quadros, levam o espectador a não perceber as rupturas, dando um ilusório movimento contínuo de realidade, ou melhor, de “impressão de realidade”, termo empregado por Christian Metz em sua obra “A significação do cinema”.

Tal entendimento nos permite perceber que, no filme em análise, vemos o mundo sob o olhar da câmera que desenha um cenário cuja atmosfera dominante é a do onírico, viagem

⁷ ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. 5 ed. São Paulo, 1996, p. 80.

⁸ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 43.

esta que é empreendida pela personagem. Remetendo-nos para a construção de um enredo de densidade psicológica, no qual a narrativa é construída segundo a consciência da protagonista. A partir da consciência de Diane, torna-se possível a criação de um mundo visto sob sua perspectiva. Cria-se então o mundo imaginário, uma representação na qual Diane constrói um eu ideal, Betty. A câmera captura não só um monólogo interno, mas também a reconstrução de um “alter ego”. A narrativa é uma grande tela na qual Diane se enxerga a partir do modo como ela deseja que o outro a veja.

Na construção do “eu ideal”, na primeira fase do enredo, há uma troca de lugares, se Betty é um ser idealizado, Rita passa ser a imagem reprimida, tímida, submissa e perdida diante da complexidade das relações. A inversão de papéis se dá, na verdade, com todos os personagens que passam a compor o universo onírico criado por Diane. A busca pelo entendimento da amnésia de Rita as leva à descoberta de um corpo feminino já em estado de putrefação. Temendo a situação desconhecida, a possível possibilidade do retorno dos perseguidores de Rita, Betty decide mudar a imagem da amiga com a peruca loira, como se duplicasse a sua própria imagem. Nesse instante, as duas se miram no espelho. Tal cena instaura um conflito. Trata-se de um encontro conflitante das faces das personagens perante o espelho. Vale ressaltar que o espelho é um signo que promove, nesse contexto, o sentido de identidade indefinida. A duplicação de imagens proposta nesta trama através do espelhamento é metaforização do que se define como perda da unidade de sujeitos fragmentados.

Esta cena nos revela a projeção de imagem que a personagem Betty vivência durante o transcorrer do filme. A psicanálise explica que a projeção de imagem frente ao espelho está relacionada ao modo como o sujeito deseja que o outro o veja. Na trama, o que motiva essa projeção de Betty em Diane é o interesse de tomar o lugar do outro para aplacar a falta instaurada pelo fracasso. O sucesso, os bens, a inteligência, a beleza e a genialidade em Betty são projeções da imagem de Camille. É a construção de um ser idealizado no outro, já a constante valorização da imagem, traduz uma busca incansável da completude e perfeição narcísica, por isso uma desaparece após a abertura de uma estranha caixa encontrada na casa da tia de Betty, no momento em que elas retornam do Show. De acordo com Lacan trata:

O desejo do homem é o desejo do outro [...] O sujeito localiza e reconhece originalmente o desejo pelo intermédio não só da sua própria imagem, mas também

do corpo de seu semelhante.⁹

A busca da identidade que é estabelecida no momento designado por Jacques Lacan como estágio do espelho é definido como processo imaginário. Desse modo, na busca de “si”, o indivíduo depara-se apenas com o reflexo ou a imagem do outro na qual este ser se aliena e se reconhece. Isto causa a sensação de que o outro está sobreposto e apoderado da sua imagem. Nessa perspectiva, é possível inferir que a usurpação de vida sofrida por Diane através de Betty constitui assim, sua identificação alienante. A personagem no segundo bloco cênico, ao perceber que a fonte da sua alienação encontra-se em seu lugar de desejo, passa a apresentar o desejo de eliminar o que é agora um obstáculo.

Antes que o desejo aprenda a se reconhecer pelo símbolo, ele só é visto no outro. Na origem, antes da linguagem, o desejo só existe no plano da relação imaginária do estado especular, projetado, alienado no outro. A tensão que ele provoca é então desprovida de saída. Quer dizer, não tem saída [...] se não a destruição do outro. O desejo do sujeito só pode, nessa relação, se confirmar através de uma concorrência, de uma rivalidade absoluta com o outro, quanto ao objeto para o qual tende. E cada vez que nos aproximamos, num sujeito, dessa alienação primordial, se engendra a mais radical agressividade — o desejo do desaparecimento do outro enquanto suporte do desejo do sujeito.¹⁰

Após a relação amorosa, no meio da noite Rita leva Betty no Clube do Silêncio. O estranho show coloca em pauta dois aspectos relevantes nesta obra de David Lynch. No plano do enredo, há uma espécie de pré-revelação de que tudo é ilusão, de que há uma segunda voz narrativa na interioridade do enredo, a voz de Diane na reconstrução do inconsciente de uma história diferente, talvez para se redimir da culpa de ter encomendado a morte da ex-amante, talvez pelo desejo de ser outra, de não estar no lugar do sujeito que sofre a rejeição. No plano da metaficção, há a auto-revelação do lugar da arte cinematográfica como representação e

⁹ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 1: Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1986, p. 197-198.

¹⁰ LACAN, Jacques. O Seminário, livro 1: Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1986, p. 197-198.

não como realidade.

A narrativa fílmica em análise se constitui imbricada na ideia do ilusionismo, ou seja, convertida ao mundo das representações em que realidade e ficção tornam-se aparentemente uma movência onírica de imagens. A magia e a arte de iludir são próprias à linguagem do cinema, no entanto David Lynch parece desmascarar a ideia de representação cinematográfica em seu filme.

Neste espetáculo de “No hay banda! There is no band! Il n’est pas de orquestra” esta nomeação caracteriza a quebra da ficção e instaura a realidade, tornando pública a opacidade do discurso. Essa revelação ocorre quando é possível perceber no filme uma costura de linguagens que possibilita desmentir a linguagem obscura do filme. Esse fenômeno só ocorre pelo processo da metalinguagem, ou seja, momento em que o cinema fala da representação. A desconstrução proposta na cena teatral mostra a ilusão do cinema por se tratar de uma criação. É o momento em que a solista desmaia durante a interpretação de uma canção e ao invés do silêncio a música permanece. Neste momento, é possível perceber o jogo. David Lynch nos mostra a ilusão do cinema através desta cena, revelando ao espectador que a primeira parte do filme foi produzida pela mente de Betty. O teatro apresenta-se, no contexto do filme, como a revelação do ilusionismo. O teatro como a interpretação da realidade traz para a narrativa fílmica um novo fluxo de acontecimentos o que faz compreender o que motivou a personagem Diane a abrir a caixa misteriosa. Ao abrir a caixa, Betty mergulha no profundo vazio do seu eu: Diane. Que revela a origem do emaranhado em que está submetida à história das personagens.

Abrir a caixa, que por analogia nos remete à caixa de Pandora, é sair do sonho. É deixar vir à tona o turbilhão de outra realidade. Só nesse momento Rita desaparece e uma outra história se enreda.

REFERÊNCIAS

Cidade dos Sonhos, diretor David Lynch, 2001, 147 minutos.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1*: Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1986, p. 197-198.

METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ *Reflexões sobre o romance moderno*. 5 ed. São Paulo, 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra.