

## Mergulho no abismo<sup>1</sup>

Verlaine Freitas

O grande poder figurativo do cinema — devido à junção da narrativa, da imagem em movimento, do som, da possibilidade de retorno e avanço no tempo, além dos sempre novos efeitos especiais — não apenas lhe confere uma enorme maleabilidade no trato com o real, mas também lhe permite abordar seu estatuto de ficção, bem como as arestas, fronteiras e interfaces entre a realidade e o imaginário. Nesse último aspecto, quando um meio artístico explicita a si mesmo como elemento de uma determinada obra, ou que esta representa a si mesma em seu interior, provocando uma auto-referência ao infinito — tal como vemos nas imagens multiplicadas nos espelhos em paralelo —, temos o que ficou conhecido desde o escritor francês André Gide como *mise en abyme*, expressão que significa, literalmente, “colocar no abismo”. Trata-se, de fato, de uma perda de referências sólidas, causando facilmente uma sensação de vertigem, pela dificuldade de se distinguir o representante e o representado. É importante notar que a falta total de referência não é necessariamente vertiginosa, uma vez que pode coincidir com uma experiência caótica. O fato de deslocar indefinidamente o ponto de apoio, sem suprimi-lo, mas também não sedimentá-lo, permite toda a expressividade desse mecanismo, que pode ser chamado de meta-ficção, por sempre incluir planos representativos dentro e fora uns dos outros. — *Império dos sonhos*, o mais recente filme de David Lynch, faz um uso intenso desse procedimento.

Um filme que fala da produção de um filme cujos protagonistas souberam que se tratava da refilmagem de outro, que na verdade não chegou a ser terminado. Esse esquema básico do roteiro, presente em qualquer sinopse da obra, já aponta para a multiplicação espectral da auto-referência. Cenas que representam cenas bizarras de teatro, além de imagens de televisão e de cinema, dentre as quais algumas do próprio filme, tanto já vistas há alguns minutos, quanto a própria que está diante de nós, além do entrecruzamento de pontos temporais distintos: tudo converge na produção sistemática de núcleos e franjas de realidade e ficção. É interessante notar a enorme quantidade de portas que são abertas, gerando o tradicional suspense em relação ao que pode estar do outro lado. A temática de todo o filme converge bem propriamente nas múltiplas faces da tensão ligada à diferença substantiva entre planos de realidade. Embora o título original, *Inland Empire* (literalmente: império do interior, da terra longe do litoral), não contenha referências a sonhos, estes são uma forma de traduzir essa percepção vertiginosa e carregada psiquicamente de uma mutação caleidoscópica de representações. A bem dizer, a maior parte da atmosfera do filme é onírica, mas fica também evidente que o diretor se esforçou por evitar que a trama pudesse ser “resolvida” com a idéia de que tudo não passava de um sonho. Se este, como nos ensina a psicanálise, é a realização transfigurada de um desejo, o trajeto sinuoso do filme de David Lynch parece querer escapar dessa centragem subjetiva, na medida em que o próprio palco do que poderia ser sonhado se explicita em sua realidade mais do que reconhecida, como nas várias cenas dos edifícios que abrigam os estúdios de Hollywood, cujas inscrições *Stage 1*, *Stage 2*, etc., são enfaticamente apontadas.

Hiper-cinematográfica: assim eu definiria a estratégia compositiva desse filme. Toda a obra celebra, digerindo em ritmos e formas diferentes, a especificidade do meio em que é realizada: o cinema. Vê-se de forma muito clara que não se trata de uma

---

<sup>1</sup> Artigo publicado no jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 22 de dezembro de 2007, Caderno Pensar, p.1.

produção advinda de outro meio, como vemos na adaptação de livros. Embora um cineasta possa se dar uma radical liberdade quando da adaptação de um romance, tornando pouco reconhecível esse vínculo, *Império dos sonhos* se regozija com uma estética original- e visceralmente cinematográfica. Vemos, em termos analógicos, um pouco disso na concepção de algumas peças de roupas, criadas diretamente no corpo da modelo, através do corte, da costura e do rebatimento dos tecidos, sem passar pelo projeto gráfico preliminar. Servem também como referência as *Sonatas e partidas para violino solo* de Bach (BWV 1001-1006), que demonstram claramente terem sido compostas no e para o violino, dada a extrema idiosincrasia instrumental de seus acordes e das linhas melódicas.

Por outro lado, tal como a idéia de surrealismo exprime um supra-realismo, uma reelaboração transfigurada de outra realidade, mas possui um modelo fundamental: o sonho, o hiper-cinematográfico de David Lynch se contorce imagética- e imaginariamente ao redor do redemoinho causado pela proximidade com a ausência radical de sentido. Cenas teatrais bizarras, *nonsense*, que quase nos fazem rir, integram-se de forma paradoxal na *démarche* do filme, e quase chegamos a rir do fato de que quiséramos rir delas no início. Muitas vezes o trágico, o dramático, o medonho, se transmutam em cômico, através de uma especial estratégia subjetiva de assenhoreamento irônico e mordaz do objeto, tal como é explícito no humor negro. Por sua vez, o cômico e o ridículo também podem se transformar no dramático, arrastados pela gravidade daquilo que queríamos usufruir como leve. A separação desses planos, assim, se mostra como uma penumbra, homogênea à luz e à sombra, e o que os aproxima é o comércio que ambos fazem com a negação do sentido e de sua positividade. Eles também podem se distinguir pelo tipo e grau de aproximação e de distância que assumimos perante o objeto. Como há sucessivos deslocamentos em termos de reconhecimento e estranhezas perante as cenas, temos aí mais uma forma de consecução do *mise en abyme*, bem mais sutil.

Apesar dessa obstinação com as transposições, os extremos opostos, a multiplicidade de pontos de referência, o filme de David Lynch se apóia em demasia na concreitude emocional que todo esse deslocamento gera. É como se assistíssemos a uma espécie de *road movie*, cuja mudança contínua de cenário se agarra à linearidade da própria estrada, só que, agora, o curto-circuito da justaposição dos elementos se unifica na tensão emocional que conecta todos os choques. Uma confirmação disso se dá nas várias cenas que provocam susto e suspense. O inusitado pode, também, tornar-se previsível, quando sua insistência começa a ser sentida. Creio que o diretor tenha tentado escapar dessa unidade subjetiva através da heterogeneidade radical das diversas cenas, ao mesmo tempo em que as conecta de alguma forma ao longo da obra, para não correr o risco de elas se tornarem gratuitas. Note-se, entretanto, que não percebemos uma unidade positivamente colocada, passível de ser descoberta através de algum ponto de vista narrativo. Essa unificação pode ser facilmente atribuída à quase totalidade das produções de Hollywood, e David Lynch programaticamente se esquivava a ela.

É preciso dizer, por outro lado, que, seja de cultura popular (artesanato, folclore, festas populares etc.), de arte erudita (música de Bach, literatura de Guimarães Rosa, pintura de Monet etc.) e também de cultura de massa (música de Michael Jackson, Madonna e filmes da série *007* etc.), nenhuma obra estética alcança qualquer valor sem alguma espécie de unidade. Mesmo as mais fragmentadas obras de música contemporânea, como de Stockhausen, Pierre Boulez e Luciano Berio, ainda necessitam de alguma espécie de conexão de todas as partes, de modo a haver uma totalidade. Esta, todavia, nas grandes obras de arte, mantém-se como um ponto de fuga, um horizonte, que não se deixa captar positivamente, nem no âmbito objetivo, nem no subjetivo.

Como essa percepção tem uma forte dose de intuitividade, é especialmente difícil traduzi-la em termos conceituais, e impossível de fornecer critérios objetivos para dizer quando ela está em jogo. No caso do filme que analisamos, temos uma clara tentativa de recusa de uma unidade no âmbito objetivo, mas a ferocidade com que o heterogêneo nos impacta, colocando-nos sempre um passo atrás de um abismo que parece já ter nos engolido, alinhava uma unificação subjetiva especialmente forte. Perseguir as insuspeitas conexões nesse tecido cinematográfico permanece, apesar de tudo, instigante.

Verlaine Freitas é professor de filosofia da UFMG