

Os mundos impossíveis em *Cidade dos sonhos* de David Lynch

Jairo Dias Carvalho*

Introdução

Um dos componentes de nossa pesquisa atual é o estudo do uso estético do conceito de mundos possíveis de Leibniz. Um desses usos é feito a partir da idéia de que estes mundos se comunicam e se relacionam de alguma maneira. Esta relação é produzida pela aplicação da noção de simulacro à narração da obra. A narrativa simulada mistura e embaralha as versões possíveis de tal maneira que as seqüências e continuidades de cada versão, que se excluem e são incompatíveis, ou ditas impossíveis, são postas em contato e inter-relação.

Chamamos de narrativa¹ o processo conjunto de constituição do enredo, fábula, figura de uma obra e do modo de narrá-la ou contá-la, de estabelecimento do objeto da obra, de definição do material expressivo a ser empregado e da invenção da qualidade que será considerada como produtora de efeitos sensíveis. A narrativa constitui uma fábula, uma narração, uma matéria expressiva, um objeto ou domínio ao qual a obra se refere e uma estética como constituição de um domínio patético ou afetivo que provoca efeitos.

Chamamos narração simulada o relato ou o processo de narração da obra que não pretende ser verídico, mas verossímil e provável e que não reproduzindo o objeto da obra, do qual pretende ser o relato, produz uma ilusão determinada. Propomos, a partir das formulações de Dolezel em *Heterocósmica, ficción y mundos posibles* (Dolezel, 1999, p.13-48), que o domínio da arte são os mundos possíveis e que ao realizar-se o que chamamos de narração simulada ou o que Deleuze chama de narração falsificante (Deleuze, 1990, p.155-168) estes mundos são postos em relação e que não podemos identificar sua diferença imediatamente, pois os eventos de cada mundo são misturados. A narrativa-narração simulada seria uma maneira de contar, relatar uma obra cujos objetos são mundos possíveis produzindo uma dificuldade de distinção do pertencimento das séries a mundos possíveis diferentes. Estas séries de mundos diferentes, relatadas pela narração da obra, estariam em relação, comunicação e interação simuladas de tal maneira que não saberíamos imediatamente identificar a qual mundo cada uma delas pertence. Haveria um efeito de continuidade e prolongamento entre séries descontínuas, não prolongáveis, não seqüenciais e nem simultâneas. Tal efeito é camuflado, disfarçado ou simulado.

* Professor da Universidade Federal de Uberlândia-MG. Jairodc_8@hotmail.com

¹ Tal concepção é baseada nas formulações feitas por André Parente em *Narrativa e modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, São Paulo: Papirus, 2000. Também utilizamos a estrutura proposta por Aristóteles na *Poética* para analisar a arte poética e as formulações de Deleuze em *Imagem-tempo*.

O que nos interessa em David Lynch, principalmente no filme *Cidade dos Sonhos* é a sua narrativa-narração falsificante, cujo objeto são mundos possíveis. Em tal filme ele opera com o conceito de comunicação, contato e inter-relação simulados entre mundos possíveis. Nossa hipótese é que o filme pode ser compreendido a partir desse uso do conceito de Leibniz. No filme dois mundos seriam postos em comunicação e relação a partir de uma narração falsificante onde as convergências e interações seriam simuladas e onde não poderíamos identificar a continuidade entre elas.

Cidade dos sonhos (*mulholand drive*)

Hervé Aubron² diz que o projeto de filmar uma série sobre uma rua célebre (*Mulholand Drive*) em *Los Angeles* existia desde os anos oitenta, quando Lynch e Frost ainda trabalhavam com *Twin Peaks*. Eles fizeram, então, um piloto, mas a cadeia ABC não aceitou a série. Lynch, então, fez um contrato com o *Studio Canal* para fazer um filme a partir desse piloto. Em 2000 é filmada uma seqüência complementar na qual é alargado o material existente onde David Lynch imagina a reversão efetuada pela caixa azul, que transforma Betty em Diane e Rita em Camila. O nó do filme residiria nesta reviravolta afetando subitamente a identidade das personagens, mistério que suscitou um grande debate, sobretudo na Internet. Como explicar a cisão narrativa do filme? Como explicar a metamorfose identitária das personagens que possuem determinada identidade numa seqüência e outra identidade na outra?

Uma corrente interpretativa muito importante³, inclusive expressa na tradução do nome do filme para o português, de *Mulholand Drive*, no original, para *Cidade dos Sonhos*, em português, afirma que o filme opera com as séries do sonho e da realidade. A cisão do filme seria explicada por se tratar a primeira parte de um sonho de uma das personagens da segunda parte. Esta hipótese, que poderemos chamar de mental ou neurológica afirmaria que o filme mostra o delírio ou sonho de uma personagem, Betty/Diane. Trata-se de uma hipótese majoritária e coerente que aventaria que a primeira parte seria o sonho luminoso de uma Diane depressiva, deixada por Camila por causa de Adam. O sonho reconfiguraria todas as etapas do drama da separação e da morte de Camila, que Diane ordenou. Numerosos elementos apóiam esta opinião. Por exemplo, o filme se abre, após o prólogo dos dançarinos, sobre uma câmera subjetiva respirando sobre um travesseiro e Diane se levanta no início da segunda parte. O sonho de Diane cindiria em duas entidades a figura traidora de Camila. De um lado um corpo subjugado que ela pode gozar plenamente, totalmente oferecido porque desamparado, de outro uma atriz carreirista que a humilha e realiza o que ela, Diane, visava, por meios estranhos ao talento, como a Camila loira da primeira parte, que se imporia pela força num *casting* e que zombaria de Diane no jantar beijando Camila, na segunda parte. O revés profissional de Diane (ela diz, no jantar, na segunda parte, que fazia pequenos papéis nos filmes de Camila), da segunda parte, sublima-se em uma aura irresistível, na

² *Mulholand Drive de David Lynch*. Hervé Aubron, Paris: Yellow Now-Coté Films, 2006.

³ Tal hipótese é bem recenseada por Aubron, op. cit. p.18-25.

primeira parte: no teste de Betty que fascina toda a equipe, incluindo um produtor mais velho chamado Bob Brooker, o mesmo que no jantar, na segunda parte, Diane diz que a colocou num segundo papel em um filme onde atuou Camila. A sonhadora repetiria, também, em sonho, seus triunfos de juventude nos concursos de dança, admirada pelos parentes ou avós (Irene e seu companheiro?), enquanto a tia Ruth, na segunda série, já morta, lhe emprestaria sua casa. Quanto a Adam, o rival que arrebatou Camila, no sonho seria submetido a muitas provas relatadas na primeira parte do filme. As outras personagens do sonho encontrariam, também, seu germe nas experiências recentes de Diane da segunda parte do filme. Por exemplo, no jantar traumatizante um convidado de rosto estranho e uma silhueta passando ao fundo tornar-se-ia o mafioso e o *Cow-boy* encarregado de castigar Adam na primeira parte do filme, ou no sonho. Já a mãe deste último seria a maternal Coco, que seria a síndica da primeira parte.

O primeiro problema desta interpretação é: por que limitar a hipótese onírica a Betty como sonho de Diane? A primeira parte aproximando-se do fim não mostra as duas amantes dormindo quando Rita começa a falar: *silencio*? A segunda parte bem poderia ser o sonho de uma das duas, talvez de Rita. Quando Betty some após os eventos no *Club Silencio* isto acontece porque ela é quem sonha ou quem é sonhada? Outro problema é que podemos ter um círculo vicioso nesta hipótese já que Diane sonharia com a própria morte e sonharia que estaria sonhando...

Outro ponto a destacar é a incapacidade desta hipótese de explicar por que as duas séries, do sonho e da realidade, não são justapostas, mas narradas de maneira embaralhada por Lynch. A hipótese de o filme ser um relato de um sonho não explica a descontinuidade narrativa do filme, não explica o tipo de narração utilizada pelo diretor.

A interpretação onírica do filme trabalharia com o que Dolezel chamaria de semântica mimética (Dolezel, 1999, p.14-47), que afirmaria que as entidades ficcionais derivam da realidade e que elas são imitações ou representações de entidades que existem realmente. As ficções seriam imitações ou representações do mundo verdadeiro ou real, o que faz com que o universo ficcional seja reduzido ao modelo de um mundo único. Ele defende uma literatura antimimética e por isso utiliza o conceito de mundos possíveis. A noção de mundo possível ou mundo ficcional permitiria a descrição dos universos textuais como realidades autônomas, não necessariamente vinculadas ao mundo atual. Dolezel pretende oferecer uma alternativa à doutrina da *mimesis* a partir do que chama de semântica da ficcionalidade dos mundos possíveis negando o caráter mimético da criação de ficções substituindo o marco do mundo único da semântica mimética da ficção pelo de mundos múltiplos baseado na semântica dos mundos possíveis. Ele desenvolve uma semântica construtiva literária, no marco de um modelo de múltiplos mundos possíveis negando a versão da existência de um único mundo como referência para o universo ficcional. A interpretação onírica estaria baseada nesta concepção de um modelo de mundo único como referência para o que é represen-

tado na obra de arte. Isto significaria que o filme retrata uma relação entre duas Séries, uma que se relaciona ao sonho e a outra à realidade. Se isto fosse correto deveria haver uma espécie de continuidade entre elas já que seriam séries de um mesmo mundo, o que não ocorre.

A concepção de que a arte expressa mundos possíveis e, portanto, não está confinada a um mundo único como referência ficcional e que as ficções não são imitações deste mundo único defende que as referências das representações artísticas são mundos possíveis e isto permite pensar que há uma descontinuidade radical entre eles e que sua continuidade e relação só podem ser simuladas.

Propomos que o filme opera no marco de um conceito de muitos mundos e não de um mundo único e real ao qual se refere a construção ficcional. O universo ficcional de *Cidade dos Sonhos* se refere a mundos possíveis e os expressa. Para demonstrar isso precisamos primeiramente expor a concepção de mundos possíveis que estamos utilizando e para isso faremos uma pequena incursão na filosofia de Leibniz, primeiro a formular tal conceito.

Leibniz e os mundos possíveis

Não podemos fazer aqui uma exposição detalhada do conceito de mundos possíveis de Leibniz. Há muitas maneiras de se abordar este conceito. Preferimos, neste momento, operar com o mito de Sextus porque é o texto onde o conceito é mais bem trabalhado por Leibniz. O conceito aparece no final da *Teodicéia*, a partir de uma pequena ficção sobre Sextus Tarquínios para mostrar que o que acontece é o que foi previsto por Deus, mas o que acontece não é todo o possível e se não é todo o possível que acontece, então, o que acontece não é necessário, ou seja, o que acontece poderia acontecer de outro modo, em outro mundo.

A narrativa diz que Sextus vai a Delfos consultar o oráculo de Apolo (Leibniz, 1956, p.372-75). Este diz que se ele for a Roma se tornará pobre, banido de sua pátria e perderá a vida, pois violará Lucrecia e causará a queda da monarquia dos Tarquínios em Roma. Há um diálogo tenso entre Apolo, Sextus e Júpiter sobre a causa dele, Sextus, ter sido feito de uma maneira tal, que possuindo determinados predicados não poderá não fazer o que está incluído em sua noção completa e que tais predicados, ter um coração ruim, por exemplo, mais o fato dele ir a Roma fará com que ele não possa mudar seu destino. Apolo diz que os deuses fazem cada um, tal como são e que deram a Sextus uma alma má e incorrigível e que Júpiter o tratará como suas ações merecem e que ele (Júpiter) jurou pelo *Stix*, o rio do destino, e que ao fazer isso nem mesmo ele, o rei dos deuses, pode transgredi-lo. Então, Sextus diz que a responsabilidade dos seus crimes é de Júpiter por ele ter criado sua natureza tal como ela é. Mas é dito que não podemos saber o significado dos decretos divinos. Mas Júpiter diz que se ele (Sextus) não for a Roma haverá outro destino: ele será feliz e sábio. E Sextus lhe pergunta por que deve renunciar à coroa e por que não pode ser um bom rei. E Júpiter lhe diz que se ele for a Roma estará perdido. Sextus, então, sai do palácio e se abandona a seu destino.

Então, Teodoro, o sacrificador do templo, que assistira ao diálogo, diz a Júpiter que ele é sábio, mas que não entende porque Sextus não pode possuir outra natureza. E, então ele é enviado a falar com Palas. Teodoro viaja a Atenas onde lhe é permitido pernoitar no templo da deusa. Sonhando, acha-se transportado para um país desconhecido. Lá se erguia um palácio de esplendor inimaginável e de tamanho prodigioso. A deusa toca a face de Teodoro com um ramo de oliva e lhe mostra o palácio do destino. Nele estariam as representações não apenas do que acontece, mas, também, de tudo o que é possível. Diz a deusa:

É suficiente que eu ordene e veremos todos os mundos que meu pai poderia ter produzido, nos quais estariam representadas todas as coisas que dele poder-se-ia pedir; e desse modo conhecer-se-ia, ainda, tudo que aconteceria, se tal ou tal possibilidade particular devesse existir. E, mesmo que as condições não estejam suficientemente determinadas, haverá tantos mundos diferentes dos outros quanto se possa desejar, que responderão diferentemente à mesma questão, de tantas maneiras quanto possíveis. Você pode imaginar por si mesmo uma seqüência ordenada de mundos, que conterà cada um e todos os exemplos que estão em questão variando suas circunstâncias e suas seqüências (Leibniz, 1956, p.375).

Portanto, a seqüência que Apolo previu é apenas uma dentre as possíveis, o que implica que cada ação de Sextus encadeia uma série de seqüências determinadas. A deusa diz a Teodoro:

Eu lhe mostrarei alguns mundos, nos quais não encontrará exatamente o mesmo Sextus como você o conhece, tal não seria possível, porque ele traz consigo tudo aquilo que será, porém muitos Sextus a ele semelhantes... Você encontrará em um mundo um Sextus muito feliz e nobre; em um outro, um Sextus que se contenta com um estado medíocre; um Sextus, de fato, de muitos tipos e de uma diversidade infinita de formas (Leibniz, 1956, p.377).

No texto Leibniz diz que:

Em seguida, a deusa conduziu Teodoro a um dos cômodos do palácio. Quando ele lá chegou, tal cômodo não mais era um salão, mas um mundo... Ao comando de Palas, surgiu a visão da cidade de Dodona com Sextus saindo do templo de Júpiter. Ele afirmava que iria obedecer e ser fiel ao deus; dirigiu-se a uma cidade situada entre dois mares, semelhante a Corinto. Lá adquiriu um pequeno jardim; cultivou-o, encontrou um tesouro e tornou-se homem rico, desfrutando de afeição e estima; faleceu em idade avançada, amado por toda a cidade. Teodoro viu toda a vida de Sextus de um único golpe de vista e tal como em uma representação teatral... Passaram, então, a uma nova

sala, um outro mundo, um outro Sextus, que, saindo do templo e tendo decidido obedecer a Júpiter, foi para a Trácia. Lá desposou a filha única do rei. Ele o sucedeu e foi adorado por seus súditos. Passaram para outras salas e sempre viam novas cenas (Leibniz, 1956, p.378).

Destas afirmações de Leibniz podemos dizer que o conceito de mundos possíveis envolve a idéia de que um acontecimento e uma situação estão encadeados a outros numa determinada continuidade e seqüência completas. Os mundos possíveis são, então, variações contrafactuais ou cursos completos alternativos de acontecimentos passados, presentes e futuros. Eles são versões completas das seqüências, séries, dos indivíduos do mundo atual. Um mundo possível é a configuração de uma história possível do mundo, de uma seqüência completa e determinada. Cada mundo possível é uma resposta à pergunta: o que aconteceria se? Por meio do conceito de mundos possíveis podemos saber o que aconteceria se as condições fossem diferentes, se uma situação se apresentasse de outra maneira e se os agentes tivessem tido outro comportamento ou tivessem tomado outras decisões.

Cada mundo possível estabelece, assim, situações contrafactuais diferentes. Os mundos possíveis são mundos que poderiam ter existido se os acontecimentos e fatos tivessem sido diferentes, eles são variações ou histórias possíveis do mundo. Para Leibniz há uma infinitude de mundos possíveis comparáveis a uma infinitude de apartamentos de uma mesma pirâmide nos quais se desenvolveria a cada vez diferentemente uma mesma história. Um mundo possível é um agenciamento diferente de nosso mundo, com as mesmas criaturas, as mesmas substâncias, as mesmas propriedades⁴.

Os mundos possíveis são seqüências inteiras de acontecimentos a partir de condições determinadas que mostram o que aconteceria se tal ou tal ação fosse realizada em tal ou tal momento. Cada mundo, cada articulação seqüencial ou versão completa possui um vetor de organização determinado a partir do critério do melhor: tratar-se-ia de saber qual seria a melhor série a partir da qual o problema da comunicação de Deus ao mundo seria resolvido. Os mundos possíveis são versões diferentes estipuladas pelo entendimento divino para determinar qual seria a melhor seqüência de mundo para Deus se comunicar. Eles são casos de solução, versões diferentes de soluções para este problema. Um mundo possível é uma seqüência determinada de conseqüências concebida para resolver este problema. Cada um deles possui determinada articulação, distribuição, combinação de graus de perfeição e imperfeição, de bem e de mal, sendo cada um uma estimativa dessa co-relação. O mundo atual é o que foi estimado a partir desse problema como o melhor caso de solução.

Um mundo possível possui inúmeras seqüências, chamadas de séries, que se cruzam, se encontram, se relacionam ou mesmo se ignoram, mas que se reportam a uma mesma história de mundo, que refletem o mesmo mundo. Cada um deles possui determinada seqüência, simultaneidade, continuidade e articulação entre suas séries.

⁴ Não podemos desenvolver aqui, no âmbito da filosofia de Leibniz, na correspondência que estabelece com Arnauld, a possibilidade de pensarmos conjuntamente com o conceito de mundos possíveis como variações contrafactuais do mundo atual, desenvolvida na *Teodiceia*, o conceito de mundos possíveis como heterogeneidades nomológicas, ou seja, a possibilidade dos mundos serem diferentes não apenas em relação aos fatos, mas em relações às leis de ordem, o que Leibniz chama de noção geral de mundo.

Um mundo possível é uma série completa e, portanto, possui inúmeras séries que coexistem, são simultâneas, sucessivas e interpenetram, são contínuas e convergentes. Estas versões possíveis de uma mesma história serão chamadas de impossíveis entre si, já que para Leibniz uma Série não poderia estar contida em outra, pois todas e cada uma delas estariam completas. Cada totalidade ou Série completa possui uma determinação interna que insere suas séries numa determinada continuidade, seqüência e convergência. Os mundos serão chamados de impossíveis porque suas seqüências e continuidades divergem, não podem coexistir e se reunir em uma série única. As versões completas diferentes serão ditas impossíveis, ou seja, elas não podem coexistir, ser conjugadas, misturadas, interpenetradas e se relacionar em uma série única porque se auto-excluem. A impossibilidade é, então, a impossibilidade da coexistência de acontecimentos e séries que pertencem a mundos diferentes porque elas estão inseridas em sistemas completos diferentes. Os elementos desses sistemas se auto-impedem de existir conjuntamente e são incompatíveis por causa da relação que eles mantêm em cada sistema ou mundo.

A diferença entre os mundos estaria, assim, na divergência em relação às suas séries, na diferença entre as convergências, continuidades e simultaneidades de suas séries. Em outros mundos possíveis existiriam outras convergências e continuidades das séries. Um mundo é dito impossível com outro quando a continuidade e convergência de suas séries são diferentes das de outro, quando há divergências nas seqüências e continuidades. A impossibilidade entre os mundos se caracteriza, então, pela presença neles de outras convergências, continuidades e seqüências de suas séries. A compossibilidade se caracterizaria pela continuidade, prolongamento e convergência de séries diferentes. Isto significa a inclusão e pertencimento destas séries em um mundo. A impossibilidade se caracterizaria pela inexistência de uma continuidade possível entre as séries, por um hiato no *continuum*, pela quebra da continuidade entre elas. Para que uma série tenha coerência é preciso pressupor uma determinada anterioridade e posteridade. Se a seqüência que se apresenta não é conseqüência de uma determinada anterioridade estas duas séries serão ditas impossíveis, pois articulam seqüências e conseqüências diferentes. Elas são, então, uma em relação à outra, descontínuas e apresentam séries anteriores e posteriores diferentes e pertencerão, assim, a dois mundos possíveis diferentes, pois o sistema de relações no qual uma está inserida exclui a outra, já que estaria incluída em outro sistema de relações. As diferenças de continuidade, de simultaneidade, sucessão e convergência de séries constituem diferentes mundos possíveis. Diremos que quando uma série, por princípio, não pode se prolongar, continuar ou convergir com outra, ela pertence a articulações globais diferentes e, portanto, será chamada de impossível em relação a esta na qual não pode se prolongar e continuar. Mas, se houver continuidade ou simultaneidade e seqüência de alguma maneira, então haverá compossibilidade. A descontinuidade entre as séries significa uma diferença ou quebra de uma seqüência espaço-temporal e causal. Tal ruptura na seqüência implica outra continuidade em outro mundo.

A partir desta exposição do conceito de mundos possíveis e de mundos impossíveis em Leibniz, nos perguntamos: como *Cidade dos Sonhos* opera com essa idéia de mundos impossíveis? Diremos que a utilização é feita a partir da concepção de que talvez seja possível romper a interdição da impossibilidade ou da clausura e não relação entre eles, mas esta relação será simulada na narração da obra feita por David Lynch.

A relação entre as séries impossíveis

De maneira geral podemos dizer que o filme relata duas Séries ou mundos possíveis: a série Betty - Rita e a série Diane - Camila. Estas duas Séries impossíveis são postas em comunicação, intercalação e relação. Uma das histórias se refere à Rita e Betty e a outra a Diane e Camila. Tal separação entre elas é verificada após a ruptura narrativa produzida depois dos eventos no *Club Silencio*. Esta ruptura permitirá o desenvolvimento de outra seqüência de eventos que se relacionam de alguma maneira à primeira parte da narrativa. O filme constitui, assim, duas versões possíveis de uma história de amor e traição, sucesso e fracasso de duas mulheres. Estas versões não são contadas uma após a outra, o que dá a entender a ruptura efetuada, mas são intercaladas, havendo uma mistura de séries dessas versões (mundos).

A ruptura narrativa do filme acontece após a tomada de consciência de que o sistema ou mundo no qual Betty e Rita estavam inseridas era apenas um dos possíveis e que se tivesse havido algo diferente em determinado momento tal sistema teria se configurado de outra maneira. Isto implica que se ocorrer uma variação contrafactual o sistema adquire outras configurações, a vítima se torna o criminoso, o traído, o traidor, adquirem-se outras funções, lugares, personalidades, outros encontros são produzidos e há outros desencontros, os caminhos se diversificam e as pessoas trocam de identidade. Ou seja, David Lynch está operando com o conceito de mundos possíveis enquanto variações contrafactuais. Após a ruptura narrativa provocada pelo que acontece no teatro ocorre uma variação identitária (ou mesmo factual) e o lugar das personagens se metamorfoseia.

As seqüências e séries de uma versão, para serem entendidas, devem ser remetidas a seqüências e séries de outra, mas não sabemos qual é a versão ou história de referência. A comunicação entre as séries estabelece uma relação entre o que acontece em uma série e o que se passa na outra. É como se para entender uma história fosse preciso recorrer a elementos que pertencem a outra seqüência, pois o filme, para ser compreendido precisa ser visto como a relação entre duas histórias onde elementos de uma fornecem elementos para a explicação de seqüências da outra.

Para relacionar as duas versões numa mesma narrativa, Lynch produz uma ruptura na narrativa e uma comunicação entre os mundos a partir de uma narração que produz uma inter-relação entre séries impossíveis misturando acontecimentos de mundos diferentes representantes de seqüências possíveis e alternativas diferentes. A mistura das séries é feita na seqüência narrativa: dada uma seqüên-

cia de cenas não sabemos a qual versão de mundo elas pertencem. Ao narrar seqüencialmente cenas de mundos diferentes Lynch produz uma descontinuidade nas histórias e induz à não distinção do seu pertencimento a mundos diferentes. Uma seqüência de cenas não implica necessariamente continuidade da série. Temos, então, uma seqüência de cenas que parecem pertencer a uma mesma continuidade, mas que são cenas de mundos diferentes, produzindo um falso efeito de continuidade. O exemplo é a seqüência de cenas da segunda parte onde aparece Diane com um copo de café e em seguida com um copo de whisky. O procedimento de Lynch é narrar seqüencialmente elementos descontínuos que pertencem a outras séries de outra versão. O efeito de tudo isso é uma abertura narrativa onde podemos concatenar ou conjugar as séries de mundos, mas sempre havendo séries e acontecimentos que não convergem e onde existem acontecimentos vagos, ambíguos, que não sabemos a qual séries eles pertencem.

A comunicação entre as séries possui pontos de contato, que chamaremos de pontos vagos e lugares de passagem ou de comunicação entre os mundos. Tal comunicação é anunciada por elementos anômalos e implicam fenômenos diversos. Esta questão de um conceito de acontecimento em David Lynch e o papel dos seus personagens estranhos e anômalos não podemos desenvolver aqui.

Proposta de organização do enredo

Feita esta apresentação de nossa hipótese geral acerca da compreensão do filme a partir do uso do conceito de mundos possíveis de Leibniz, faremos agora uma proposta de organização do enredo do filme operando com este conceito.

Uma moça sai do Canadá, sem talento (Diane); ela não consegue passar em um teste e conhece a atriz escolhida para fazer o filme (Camila) pela qual ela se apaixona. Em um dia no qual elas fazem amor Camila propõe terminar a relação e é expulsa de casa por Diane dizendo-lhe que não vai facilitar a separação por causa de um suposto amante, já que lembra de um beijo de Camila em um diretor. Ela fica muito perturbada e em um dia no qual se masturbava, o telefone toca, não sabemos se quem liga é uma pessoa que na primeira história foi incumbida de procurar alguém desaparecido ou se é Betty, da primeira série, que liga ou ainda Camila, da segunda série. O fato é que há uma relação entre estes telefonemas da segunda série e os telefonemas que são feitos logo no início do filme. Daí o telefone toca de novo e Camila a pergunta se ela não vai à festa dizendo que o carro a está esperando. Diane é humilhada nesta festa, na qual chega levada por um carro, que passa pela *Mulholland Drive*. Lá ela ouve que sua amante vai se casar com um diretor de cinema e vê uma moça loira beijando Camila, que é a atriz que fará o papel de Camila da primeira série e, então, ela chora. Decisão tomada, ela encomendará o crime. Ela se encontra com o suposto assassino e lhe entrega a foto de Camila, que nesta série é morena. O assassino está com uma agenda preta quando ocorre

a combinação. Ele entrega a Diane uma chave dizendo-lhe que ela a encontrará quando o crime tiver já sido executado. Aparece uma garçonete chamada Betty que Diane observa. Se Rita for a Camila da segunda série, ou a Camila que não morre, na hipótese dela ser o sonho de Diane, então, a cena do roubo da agenda, logo no começo do filme, é um exemplo claro dos mundos impossíveis de David Lynch. Ou, então, o acidente que é falado nesta cena não é o acidente do início do filme, porque se for há uma impossibilidade temporal na cena da combinação do crime. O criminoso não poderia estar com a agenda na hora da combinação do assassinato de Camila porque, se a tentativa de assassinato é relatada no começo do filme na cena do carro com Camila-Rita em *Mulholland Drive*, e é dito na cena do roubo da agenda que houve um acidente e este parece se referir ao acidente com Camila-Rita que frustra o crime, então, tal acidente é anterior ao roubo da agenda e, portanto, à tentativa de consumir o crime e não poderia estar com o suposto assassino no momento de combinar o crime. O que implica que estamos tratando com duas séries de mundos diferentes e por isso as duas em conjunto são descontínuas (mas a existência de tais séries é necessária para se compreender o filme como um todo). Ou, então, Rita não é Camila.

Mas se Rita for o sonho de Diane, então o filme, nesta montagem que estamos fazendo, se prolonga diretamente no acidente no seu começo e segue até as duas verem uma mulher morta, que seria Diane da segunda parte, que morreu, se suicidou porque tinha mandado matar a amante, o que sabemos, por causa da segunda parte do filme, o que implica que tal fato, o suicídio, aconteceu antes do suicídio da segunda parte, que explica este, e, portanto, novamente temos uma descontinuidade serial. Além disso, Diane estaria sonhando que seria Betty e que teria se matado, coisa que só sabemos porque ela se matou na segunda série, fato que é narrado, depois de possivelmente ter acordado do sonho no qual sonhou que tinha sido Betty e tinha se matado. Novamente, temos uma descontinuidade. As séries não se prolongam, não podem convergir e continuar, o que implica neste caso que acontecimentos de mundos diferentes são postos em relação e, o mais importante, que a primeira parte do filme não é a expressão de um sonho. O filme não trata de um sonho, mas de dois mundos possíveis entrelaçados. Mas mesmo se continuarmos com a hipótese onírica, então, chegaríamos ao *Club Silencio* onde seria revelado que tudo não passava de uma ilusão: o problema é saber qual é o seu estatuto.

Na segunda cena do filme aparece uma mulher 'sonhando', dormindo. Lá na frente, Diane acorda sob o chamado de uma mulher que presumimos ser sua amante e vemos a chave em cima da mesa de café⁵. Em seguida, mas não na seqüência, ela aparece fazendo café e tendo uma visão. É difícil compreender as seqüências da máquina de café e suas conseqüentes inserções temporais e seriais. Ela, então, aparece chorando à noite e tem a visão de dois velhos e se suicida. Mas como Camila morreu? Quem aparece morta na primeira série?

⁵ Se a chave está na mesa de café, isto significa que Camila foi morta, mas se a primeira parte é a negação onírica da morte de Camila, então, como é que a chave aparece com Rita? É claro que não é a mesma chave, do ponto de vista material ou formato, mas parece que Rita, de qualquer maneira, já que está também com o dinheiro na bolsa, pode não ser Camila, mas um duplo de Diane.

A hipótese é que a primeira série seria o sonho de Diane, de como ela seria talentosa, de como ela passou em teste, e de como não fez o teste mais importante de sua vida, e isto por causa de Rita. Mas se Betty é a projeção de Diane, que sonha, então, ela, Diane não fez sucesso, não porque lhe faltava talento, mas porque escolheu não fazer o teste para ajudar sua amiga. Será por causa de Rita que Diane (no caso, Betty) não faz o teste principal, ao contrário da segunda série onde ela fez e não passou. Na primeira série Camila, que é loira, é uma atriz medíocre indicada pelos chefões de *Hollywood*. Nesta hipótese onírica, a primeira parte seria também a exposição de como seria a relação de Diane, somente com sua amada, sem interferência exterior, mas o problema dessa interpretação é explicar qual seria o significado da aparição de Rita a partir do enredo da segunda parte. Uma tentativa é dizer que Diane sonharia com uma outra Camila, não a que morreu por sua causa, mas a que se salvou e se colocou à sua disposição sexual, mas o problema é que se ela sonha com Rita, então, na seqüência do sonho e do filme, sonha com sua própria morte e consigo mesma enquanto viva, enquanto ela é Betty. Ou, então, Betty não é Diane.

Na primeira Série o problema de saber quem é Rita as leva a fazer uma busca; em um café onde conversam aparece uma garçonete de nome Diane, o que as leva a Diane Selwyn, que descobrem estar morta. Na seqüência Rita acorda, parece sonhar e pede a Betty para irem a um lugar, o *Club Silencio*. Será que Rita sabe espanhol porque Camila na segunda série sabia? No clube há um ritual estético e descobre-se que tudo não se tratava senão de uma ilusão. Então, o filme sofre uma ruptura narrativa e Betty some. Mas quem é Rita e quem é Betty?

Rita é uma possibilidade de Diane e Camila da segunda série. Rita poderia ser Diane, da segunda série, enquanto uma atriz medíocre e insegura. Também porque ocupa seu lugar no carro no começo do filme, já que na segunda série quem está no carro indo para *Mullholand Drive* é Diane. E também porque ela está com o dinheiro do assassinato e com a chave (?), como se fosse Diane que iria encomendar o crime. Ela pode ser também a Diane da segunda série porque se revelou sem talento para a encenação que ela e Betty treinaram na primeira série. Como a Diane da segunda série se suicida, quando elas vão à casa de Diane na primeira série, Rita, mas também Betty, sente a morte e como a atriz que aparece morta possui um corpo parecido com o seu (mas talvez seja loira), ela parece se reconhecer enquanto a que morreu. Rita poderia ter sido a Diane da segunda série que se suicidou. Ela também pode ser a Camila da segunda série (a morena), aquela que vai morrer por causa de ciúmes, já que no começo do filme está apontada uma arma para ela. Ela pode ser Camila da segunda série, também, porque é a mesma atriz que a representa na segunda série. Mas também pode sê-la porque fala em espanhol ou italiano com Betty e na segunda série parece que aprendeu uma língua estrangeira quando fez o filme que a lançou como atriz na segunda série. Ela poderia ser ainda Camila porque se torna amante

de Betty na primeira série, como também é sua amante na segunda série. Um outro detalhe é o fato de ter reconhecido este nome na garçõnete da primeira série. Portanto, Rita poderia ser tanto a Camila da segunda série quanto a Diane da segunda série.

Betty é uma possibilidade de Camila da segunda série, a Camila vencedora. Poderia ter sido a garçõnete da segunda série, porque se recusou a fazer o teste na primeira série e, portanto, não seria uma Camila vencedora, mas uma Diane perdedora ou uma garçõnete de *Hollywood*. Se Diane é uma possibilidade de Rita, Betty é uma possibilidade de Diane. Foi Diane que reconheceu o nome Betty na garçõnete e foi Rita quem reconheceu o nome Diane na garçõnete na primeira série. Ela pode ser Diane da segunda série porque se apaixonou por Rita na primeira série (que seria Camila na segunda série), mas nesta série ela é uma atriz talentosa. Ela é ainda Diane da segunda série porque na sua bolsa se encontra a chave da segunda série. Portanto Betty poderia ser tanto Diane quanto Camila da segunda série. Então, não sabemos quem é Rita e Betty.

Conclusão

Podemos dizer que David Lynch construiu uma narrativa que produziu uma comunicação e relação entre dois mundos possíveis que nos faz perdermos nas brumas do simulacro. Então, talvez possamos dizer que Camila-Rita-Diane-Betty são duplos de si mesmas. Rita e a pessoa que morre na primeira série são de mundos diferentes e não sabemos com certeza se elas não são a mesma e única pessoa que se divide ou se multiplica no conflito trágico do encontro amoroso.

Para compreendermos o filme será preciso escolher um começo e montar a narrativa. No filme uma Série não pode ser compreendida sem a outra, mas aí aparece o problema: como saber qual série é a principal e qual é a derivada? Parece que para David Lynch os mundos possíveis não são fechados em si mesmos, mas se inter-relacionam. Parece que o uso do conceito de mundos possíveis, em David Lynch, é feito a partir da produção de simulacros que deixam de operar no âmbito da relação verdadeiro/falso, original/cópia, modelo/imagem para operarem no âmbito da relação entre os possíveis, da relação entre o real e o possível, entre os impossíveis e mesmo entre o real, o possível e o impossível. O filme é uma simulação da relação entre dois mundos possíveis.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
(Coleção Os Pensadores).

AUBRON, Hervé. *Mulholand Drive de David Lynch*. Paris: Yellow Now-Coté Filmes, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

- DOLEZEL, Lubomir. *Heterocosmica: ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez. Madrid: Arcos Livros, 1999.
- LEIBNIZ, G.W. *Essais de Théodicée: sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*. Préface et notes de Jacques Jalabert. Paris: Aubier Montaigne, 1956.
- _____. *Discours de Métaphysique et correspondance avec Arnauld*. Introduction, textes et commentaire par G. Le Roy. Paris: Vrin, 1957.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade, os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. São Paulo: Papyrus, 2000.