

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM
LETRAS**

ALMIRO FRANCO DA SILVA NETO

**A FORMA NARRATIVA EM *UNA PURA FORMALITÀ*; *MULHOLLAND
DRIVE*; *TLÖN*, *UQBAR*, *ORBIS TERTIUS***

**Goiânia
2020**

ALMIRO FRANCO DA SILVA NETO

A FORMA NARRATIVA EM *UNA PURA FORMALITÀ*;
MULHOLLAND DRIVE; *TLÖN*, *UQBAR*, *ORBIS TERTIUS*

Dissertação apresentada à Banca de Defesa do
Mestrado em Letras, do Programa de Pós-
Graduação em Letras - Literatura e Crítica
Literária - da Pontifícia Universidade Católica de
Goiás para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida
Rodrigues.

Goiânia
2020



A FORMA NARRATIVA EM UNA PURA FORMALITÀ;
MULHOLLAND DRIVE; TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em
Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, aprovada em 18 de
março de 2021.

BANCA EXAMINADORA

Prof.ª. Dra. Maria Aparecida Rodrigues /

Prof. Dr. Acir Dias da Silva /

Prof.ª. Dra. Enzete Aodina Ferreira / PUC Goiás

Prof.ª. Dra. Custódia Annunziata Spencieri de Oliveira / PUC Goiás

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior / UEMS

S586f Silva Neto, Almiro Franco

A forma narrativa em Una pura formalità;
Mulholland Drive; Tlön, Uqbar, Orbis Tertius /
Almiro Franco Silva Neto.-- 2021.

122 f.: il.

Texto em português, com resumo em inglês.

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia

Universidade

Católica de Goiás, Escola de Formação de
Professores e Humanidades, Goiânia, 2021.

Inclui referências: f. 120-122.

1. Tornatore, Giuseppe, 1956-. 2. Lynch, David. 3.

A Suair (*in memoriam*). Você jamais havia recebido uma única linha; uma única lembrança. Não até agora.

AGRADECIMENTOS

À CAPES pela bolsa que me foi concedida e sem a qual jamais poderia ter estudado em uma Puc.

À professora orientadora da Dissertação Maria Aparecida Rodrigues pela coragem intelectual em aceitar uma modalidade de análise do Cinema que permite estudá-lo não apenas de forma temática.

À professora Elizete Albina Ferreira pelo auxílio constante, sobretudo pelo estímulo generoso em um meio (o acadêmico) por vezes árido.

Aos amigos, parceiros de turma: O “Grande Cristiano” e de coração ainda maior; À Antonia e sua “poesia do pensamento”; aos amigos “epistemológicos” Everaldo e Léo; ao Marcus por sempre deixar tudo mais engraçado e leve; à Lízia por ser nossa Lucy Ball; à Valéria/Mafalda; à Simone, cicerone da Puc, da AGL, da música erudita; à Edna e Glauciane pelos exemplos inspiradores de dedicação, empenho, força; ao amigo Marcelo e as nossas sempre proveitosas conversas sobre a vida, o universo e tudo o mais.

Ao amigo Victor Hugo “Padawa” pelas conversas sempre instigantes sobre teoria e Cinema.

Ao amigo Jonas pelas conversas desimportantes e essenciais sobre Literatura, Física, Matemática, Filosofia.

À Ana por se importar quando ninguém mais se importava.

E à minha mãe. Motivação maior de meus esforços, inspiração contínua e mãe de verdade de uma categoria que não existe mais.

Dizer que a interpretação (enquanto característica básica da semiótica) é potencialmente ilimitada não significa que a interpretação não tenha objeto e que corra por conta própria. Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz.

Umberto Eco

RESUMO

A Dissertação estuda três obras artísticas; duas provenientes do Cinema e uma da Literatura. Os filmes são *Una Pura Formalità*, de Giuseppe Tornatore e *Mulholland Drive*, de David Lynch; e o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges. Busca-se descobrir a estratégia textual das obras e, assim, o significado comunicado pela aparência objetiva que apresentam. A teoria que guia as análises provém do neoformalismo e da psicologia cognitiva conforme está nos trabalhos de David Bordwell e Kristin Thompson, majoritariamente, mas também na abordagem de Ernest Gombrich à história da arte. Tal teoria também orienta o estudo da obra de Jorge Luis Borges. Cada filme é analisado minuciosamente pela técnica da segmentação – divisão do filme em partes menores para descobrir como se dá e o que comunica seu desenvolvimento; a análise é feita diretamente pelo contato com a reprodução dos filmes em um programa de edição profissional de vídeos que permite a coleta de cada fotograma. Por fim, esboçamos uma interpretação dos dados obtidos que apontam para uma *forma narrativa* elaborada de modo a prever e contar com a participação do espectador/leitor capaz de captar pistas narrativas e por meio delas *resolver* o problema proposto pelo enredo. O conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* apresenta um enredo disposto em camadas imbricadas umas nas outras; embora o narrador em primeira pessoa seja o mesmo a história é transmitida como conjunto de pequenas narrativas que se desenvolvem à medida que a leitura avança. Jorge Luis Borges tornado personagem da ficção relata a descoberta da região (um país) Uqbar localizado nas imediações do Iraque ou da Ásia Menor; Tlön é um cosmo, um planeta registrado pela literatura de Uqbar; e *Orbis Tertius* o terceiro momento, quando já a ficção desteece as tramas da realidade e passa a existir fora da diegese, insinuando sua existência por entre as linhas da realidade material e objetiva. Outros contos de Borges também desenvolvem enredos imbricados uns nos outros, à semelhança dos contos encontrados em *As Mil e Uma Noites*; para a Dissertação optou-se por uma aproximação entre o conto Tlön e “O Informe de Brodie”. “O informe” é uma espécie de resposta ao conto anterior, uma afirmação da ficção sob a forma de negação, recurso caro ao estilo do fraseado do autor. A *forma narrativa* do conto Tlön não é elaborada apenas de maneira a esperar a participação do leitor para a construção de seu significado ou significados, mas desafia amistosamente a recepção a conhecer quais dados são reais, quais são fantásticos, e completada a operação, entrega uma peça que apresenta a metaliteratura, a possibilidade da criação literária não apenas restrita às fronteiras inalcançáveis dos literatos profissionais.

Palavras-chave: Forma narrativa. Neoformalismo. Psicologia Cognitiva. Metaliteratura. Hipermodernidade.

ABSTRACT

The Dissertation studies three artistic works; two are from Cinema and one from Literature. The movies analyzed are the following *Una Pura Formalità*, by Giuseppe Tornatore and *Mulholland Drive*, by David Lynch; and the short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* by Jorge Luis Borges. It seeks to discover the textual strategy of the works and, thus, the meaning communicated by the objective appearance they present. The theory that guides the analysis comes from neoformalism and cognitive psychology as it is in the works of David Bordwell and Kristin Thompson, mostly, but also in Ernest Gombrich's approach to art history. This theory also guides the study of the work of Jorge Luis Borges. Each film is minutely analyzed using the segmentation technique - the division of film into smaller parts to find out how it works and what his development communicates; the analysis is made directly by contact with the reproduction of the films in a professional video editing program that allows collect of each frame. Finally, we outline an interpretation of the data obtained that point to a *narrative form* elaborated in order to predict and count on the participation of the viewer / reader capable of capturing narrative clues and, through them, solving the problem proposed by the plot. The short story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* presents a plot arranged in layers imbricated into each other; although the first person's narrator is the same the story is transmitted as a set of small narratives that develop insofar reading advances. Jorge Luis Borges converted in fiction character reports the discovery of the region (a country) Uqbar located in the immediate vicinity of Iraq or Asia Minor; Tlön is a cosmos, a planet recorded by the literature of Uqbar; and *orbis tertius* is the the third moment, when fiction undoes the fabric of reality and happens to exist outside the diegesis, insinuating its existence between the lines of material and objective reality. Other Borges's short stories also develop plot lines overlapped each other, like the tales found in *The Thousand and One Nights*; for this work was opted for an approximation between Tlön and " Doctor Brodie's Report ". The report is a kind of response to the previous short story, an affirmation of fiction in the form of denial, expensive resource in the style of the author's phrasing. The *narrative form* of Tlön's short is not only drawn up in ways to expect the participation of the reader for the construction of its meaning or meanings, but challenges the reception to know which data are real, which are fantastic, and completed the operation delivers a piece that presents the metaliterature, the possibility of literary creation not only restricted to the unreachable borders of professional writers.

Keywords: Narrative form. Neoformalism. Cognitive Psychology. Metaliterature. Hypermodernity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A FORMA NARRATIVA NO CINEMA E NA LITERATURA	12
1.1 A Forma Artística	12
2. UNA PURA FORMALITÁ: DUELO DE SUTILEZAS NARRATIVAS 29	
2.1 Segmentação do enredo	31
2.2 Análise da segmentação	42
3 MULHOLLAND DRIVE: A FORMA NARRATIVA ENTRE O CINEMA MAINSTREAM E O CINEMA EXPERIMENTAL	69
3.1. Segmentação do enredo	71
3.2. Realidade Desperta e Paralelismos	75
4. O OFÍCIO DA FICÇÃO: A FORMA NARRATIVA COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO	110
4.1. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius	112
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	120

INTRODUÇÃO

No clássico (e controverso¹) *A Técnica da Ficção* (*The Craft of Fiction*), observa Percy Lubbock:

Captar a forma vaga e fantasmagórica de um livro, agarrá-la com firmeza, revolvê-la e examiná-la à vontade – tal é o trabalho do crítico de livros, trabalho perpetuamente frustrado. Nada, nenhum poder manterá um livro firme e imóvel diante de nós, de modo que tenhamos vagar para examinar-lhe a *forma* e o plano. Com a mesma rapidez com que o lemos, ele se desvanece e se altera na memória [...] (LUBBOCK, 1976, p. 11, grifo nosso).

Algumas páginas adiante na mesma obra, Lubbock, talvez um tanto otimista, acrescenta “Todos concordamos em que o livro tem forma [...]” (LUBBOCK, 1976, p.18).

As ressalvas em relação a este livro de Lubbock são bastante conhecidas. Lígia Chiappini Moraes Leite adianta uma das mais relevantes, em *O Foco Narrativo*. Apesar de inaugurar um campo fértil para a crítica e teoria literárias, a saber o FOCO NARRATIVO, “As análises de Lubbock encaminham-se pouco a pouco para a obra que seria para ele modelar, na ‘arte da ficção’: os romances de Henry James [...]” (CHIAPPINI, 1987, p.14).

Isto posto, convém notar que “vaga” e “fantasmagórica” parecem indicar com mais precisão à *forma narrativa* no Cinema. Inclusive, Jacques Aumont e Michel Marie², em *A Análise do Filme*, convertem tais traços em uma dificuldade teórica, resolvida pela possibilidade recente na história do cinema de equipamentos que permitem a “pausa na imagem”. O filme, diferentemente do livro, desfila suas imagens no tempo de maneira “inelutável”; a projeção não nos é acessível. Embora esse problema seja hoje consideravelmente mitigado pela conversão das películas para o formato digital; pelo advento do compartilhamento e distribuição de arquivos pela internet; pela “facilidade” e vulgarização de softwares de edição; a projeção ainda é, em certa medida, inelutável. A fruição dos filmes depende em grande medida da velocidade “irrecuperável” de exibição; com efeito, tal característica imanente das obras de arte do Cinema é obstáculo adicional quando se deseja captar a *forma narrativa*.

O leitor curioso terá talvez, impaciente, consultado o título da Dissertação interessado em saber que têm as três obras analisadas em comum? Dois filmes e um conto? E de épocas diferentes? Se o Cinema padece dos efeitos irrecuperáveis da exibição, um conto publicado em um livro escaparia desse defeito congênito. Então, mais uma vez, como tratar da forma narrativa em objetos aparentemente tão díspares?

As três peças escolhidas para a análise necessitam da descoberta da estratégia narrativa por parte do espectador/leitor para a construção do significado ou dos possíveis

¹ Ver *A Retórica da Ficção* de Wayne Booth

² Ver *A Análise do Filme*, Jacques Aumont e Michel Marie.

significados.

O escritor Jorge Luis Borges possui a exata compreensão da diferença entre *syuzhet* e *fabula*, respectivamente, *enredo* e *estória*. Borges usa frequentemente o termo *argumento literário* como sinônimo não declarado para *fabula* (estória). Em sua acepção, *fabula* é uma pequena descrição escrita (também não assim diretamente declarada) da estória. Os termos *syuzhet* e *fabula* são detidamente explicados no capítulo primeiro e quarto – neste está a análise do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* -, mas adiantamos que *fabula* (estória) é a composição fundamental da narração contendo a “lógica das ações” e das personagens, o “curso dos eventos ordenados temporalmente”. Logo, para Borges, *fabula* é uma pequena descrição escrita da composição fundamental da narração, da ideia para o que será desenvolvido em poema, ensaio ou conto. Esse desenvolvimento é o *syuzhet* (enredo) em que notamos o fraseado, as palavras e o estilo do autor.

Em um filme *syuzhet* (enredo) - termo detidamente explicado no capítulo primeiro e nas seções dedicadas à análise dos filmes – corresponde ao desenho ou a forma em que são apresentados os elementos da *fabula* (estória) ao espectador; todos os eventos que são exibidos pelo filme ao espectador.

Em *Una Pura Formalità*, do diretor Giuseppe Tornatore, *Mulholland Drive*, de David Lynch, e *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o enredo é construído deliberadamente de modo a solicitar a participação ou colaboração do espectador pelo uso da *forma narrativa* como desafio amistoso á compreensão da estória.

Uma introdução não pode servir como *spoiler*, mas tentemos um recurso intermediário entre a exposição adequada e certa antecipação do que desenvolvem as páginas seguintes. Em *Una Pura Formalità* a *forma narrativa* usa o enredo para restringir informações sobre a estória; *Mulholland Drive* a *forma narrativa* usa o enredo como recurso desorientador, mas com certa onisciência, para comunicar informações sobre a estória; e o conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* o enredo vale-se da verdade que acompanha uma crônica para deslumbrar o leitor com o informe de uma estória que pode ser fantástica.

As análises ocupam quatro capítulos e captam (espera-se) aquela forma “vaga” e “fantasmagórica” a que aludimos anteriormente pela materialização da *forma narrativa* e de sua atividade que espera a colaboração do espectador/leitor.

1. A FORMA NARRATIVA NO CINEMA E NA LITERATURA

Em *A Arte do cinema: uma introdução* David Bordwell e Kristin Thompson escrevem: “O cinema é uma mídia específica, e cada filme integra várias técnicas na constituição de sua forma geral” (2018, p. 21).

Os autores examinam o Estilo Fílmico: “as possibilidades artísticas das principais técnicas do cinema: a *mise-en-scène* [encenação]; a cinematografia; a montagem; e o som” (op. cit. p.21). Aquilo a que Bordwell chama *estilo*; e a compreensão do filme como um todo, sua *forma*, ou estrutura. Para tanto os autores partem do pressuposto de que os filmes – e demais obras de arte - possuem um *padrão*, partes “que se relacionam entre si de forma específica e deliberada, a fim de exercer um efeito sobre o público” (BORDWELL; THOMPSON, 2018, p. 21). Acrescentam que a *forma fílmica* que nos é mais familiar [desde as primeiras experiências cinematográficas] (op. cit. p.21) é a *forma narrativa*. Considerar a *forma narrativa* permitirá a este estudo comparar três objetos provenientes respectivamente do Cinema e da Literatura: os filmes *Una Pura Formalità*, de Giuseppe Tornatore; *Mulholland Drive*, de David Lynch; e a obra do escritor Jorge Luis Borges, partindo de seu conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, publicado pela primeira vez na revista *Sur*, em 1940, e depois reunido no livro de contos *Ficções*, de 1944.

Nessa seção, portanto, passamos à definição os termos técnicos usados nas análises desenvolvidas nos capítulos dois e três, bem como se estabelece os limites teóricos que orientam este estudo.

1.1 A FORMA ARTÍSTICA

E. H. Gombrich em *Arte e Ilusão: Um estudo da representação pictórica*, primeiramente publicado em 1960, e Rudolf Arnheim em *Arte & Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, de 1954 – principalmente os capítulos 2 (Configuração) 3 (Forma) e 9 (Dinâmica); informam a concepção de *forma artística* desenvolvida neste *A Arte do Cinema (...)* - principalmente nos trabalhos desenvolvidos por Bordwell: tais como *Sobre a História do Estilo Cinematográfico* (de 1997), ou *Poetics of Cinema* (2008).

Tal concepção entende o processo de percepção visual como um processo *ativo* e se baseia em evidências científicas provenientes da psicologia cognitiva sobre o funcionamento do cérebro e da compreensão:

A percepção em todas as fases da vida é uma atividade. Andamos na rua sondando aspectos ao nosso redor que saltem à vista (...) a mente humana nunca descansa – ela está sempre buscando ordem e sentido, testando o mundo para ver se há quebras no padrão habitual (hipóteses).

As obras de arte dependem dessa qualidade dinâmica e unificadora da mente humana. Elas oferecem ocasiões organizadas nas quais exercitamos e desenvolvemos nossa capacidade de prestar atenção, prever eventos futuros, construir um todo a partir de partes e ter uma reação emocional a esse todo (BORDWELL; THOMPSON, 2018, p.110-111).

O trabalho artístico (op. cit. p110) “nos dá pistas para executar uma determinada atividade”. Ausentes as pistas, a “ocasião” para experiência artística, os espectadores entrariam em contato com mero artefato. Uma pintura, sem a participação do espectador, não passa de suporte para substâncias que refletem ondas com determinado comprimento de onda do espectro visível, espalhadas por sobre uma tela. Um romance, conto, novela; um volume com folhas de papel preenchidas com signos. Um filme; padrões de luz e sombra projetados numa tela a certa velocidade para produzir a ilusão do movimento.

A distinção primeiramente divisada pelos formalistas russos, entre *syuzhet* e *fabula* perpassa todo o trabalho que se segue:

Syuzhet (argumento/enredo/trama/plot) – O *desenho* ou a *forma* em que são apresentados os elementos da fabula (estória) ao leitor/espectador, incluindo suas relações causais, ordem cronológica (ou sua ausência), duração, frequência e locação espacial. No filme narrativo, todos os eventos que são diretamente apresentados ao espectador; na Literatura, a estória como de fato é contada, como aparece na superfície; [significante].

Fabula (estória/story) – o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e dos personagens. Construção que realiza o leitor/espectador a partir do material apresentado, quer seja ele em versos, prosa, imagens ou sons; [significado].

Este não é um trabalho sobre narratologia. Todavia a definição que oferece David Bordwell em seu *Narration in the fiction film*, de 1985, engloba os dois termos anteriores em uma acepção completa:

“Narração é o processo mediante o qual o enredo [*syuzhet*] e o estilo (na literatura a forma como escreve o escritor; no cinema as técnicas cinematográficas) interatuam na ação de indicar a construção da estória [*fabula*] pelo espectador/leitor” (BORDWELL, 1985, p52).

Borges usa o termo *argumento* literário, *enredo* literário, *trama*, como espécie de sinônimos. Mas a noção que evoca, sem referir-se a nenhuma teoria em particular, se aproxima daquela apresentada aqui para se referir à estória (fábula) e implicitamente ao

syuzhet – já que concebe a diferença entre um argumento literário e a execução desse argumento, ou seja, conforme está nos escritos de David Bordwell e Kristin Thompson.

Noção que também aparece (diferenciação entre syuzhet e fabula) nas obras *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, de Mieke Bal (1985) e *An Introduction to Narratology*, de Monika Fludernik (2009) sob a forma de outros termos que denunciam suas afiliações teóricas: Fludernik se aproxima dos estudos culturais e dos estudos de gênero, o feminismo, por exemplo; Bal, dos trabalhos de Bremond, Gennett (com intuito de reformulá-los e corrigir deficiências lógicas). Contudo, tanto Fludernik como Bal concentram-se em textos *escritos*; com efeito, Bal tenta uma teoria geral da narrativa, mas sua ênfase pode ser aduzida da divisão de seus capítulos: Capítulo um – *Text: Signs*, Capítulo dois – *Story: aspects*, capítulo três – *Fabula: Elements*. O que Bal considera como *Text* exhibe traços daquilo que em Bordwell e Thompson é tratado como narração; *Story* e *Fabula* correspondem ao termo syuzhet (enredo).

Completam Bordwell e Thompson:

Quando vemos um filme, no entanto, não nos envolvemos apenas com a forma. Nós vivenciamos a experiência de um *filme*, não de uma pintura ou um romance. [...]. Para entender a forma em qualquer arte, nós precisamos conhecer o meio que essa arte utiliza. Consequentemente, nossa compreensão de um filme também deve incluir características do *meio cinematográfico* [...] BORDWELL; THOMPSON, 2018, p. 203).

Meio Cinematográfico se refere àquilo que os autores denominam Estilo Cinematográfico (mise-en-scène, cinematografia, montagem e som); ou mais propriamente são as técnicas cinematográficas usadas para guiar expectativas e/ou fornecer motivos para que o espectador construa a estória indicada pelo enredo.

Nas análises que se seguem são empregados vários termos técnicos provenientes das técnicas cinematográficas (Estilo). Para a compreensão do texto das análises seguintes (*Una Pura Formalità*, *Mulholland Drive*) nesta seção são listados os termos citados e suas respectivas definições. A fonte continua a ser *A Arte do Cinema: uma introdução*, 10ª Edição. Cada parágrafo corresponde a um dos termos empregados adiante, de modo que podem ser consultados quando da leitura dos capítulos dois e três.

A *Mise-en-scene* ou **encenação** se refere a todos os elementos colocados em frente da câmera para ser fotografados: cenários e adereços, iluminação, figurino maquiagem

e as atitudes das pessoas. Por isso o termo pode ser traduzido como encenação. Tanto em *Mulholland Drive*, quanto em *Uma Pura Formalità*, o comportamento dos atores nos permite perceber se sentem felicidade ou descontração, como a personagem Diene até o momento em que é despertada por Cowboy. Depois disso, desaparecem sua confiança, sua alegria.

A **Iluminação em high-key** cria comparativamente pouco contraste entre as áreas de luz e sombra do plano. Uma cena iluminada em high-key é bastante clara, e as cores bastante vivas. Com luzes fortes para clarear os assuntos e o obturador da objetiva com uma pequena abertura, o cineasta consegue explorar a profundidade do cenário deixando todos os objetos em foco. Em *Uma Pura Formalità*, as cenas do início do filme são iluminadas com essa técnica, permitindo a Tornatore aludir aos filmes de Orson Welles e aos de Brian De Palma, das décadas de 1970 e 1980.



Figura 1 – Onoff na delegacia. Fonte: *fotograma do filme Una Pura Formalità*.

No plano acima há quatro camadas, contadas a partir do primeiro plano: o policial sentado, à direita do quadro; um homem que afirma ser Onoff¹ em uma posição intermediária; o Capitão um pouco mais recuado; e outro policial ao fundo: todos em foco.

Uma **Fusão** é a transição entre dois planos (duas imagens registradas sem interrupção) durante a qual a primeira imagem gradualmente desaparece enquanto a segunda imagem gradualmente aparece. Por um instante as duas imagens se misturam numa superposição. David Lynch usa bastante esse recurso em seus filmes. A fusão produz uma espécie de diminuição da velocidade do tempo, como se a ação se passasse em outro universo em que mudanças podem ocorrer gradualmente.

¹ A identidade do homem que chega à delegacia sem documentos é central para o enredo de *Una Pura Formalità*. Nesta seção as futuras referências a personagem escrevem apenas Onoff. Ver análise do filme no capítulo dois.



Figura 2 – Limusine e estrada não iluminada. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

Embora a imagem possua pouca iluminação (somente o veículo e, à esquerda, algumas luzes da cidade) é possível discernir um automóvel e suas luzes traseiras. Trata-se de um plano, pois não há interrupção na gravação. Como um todo o quadro é visível.

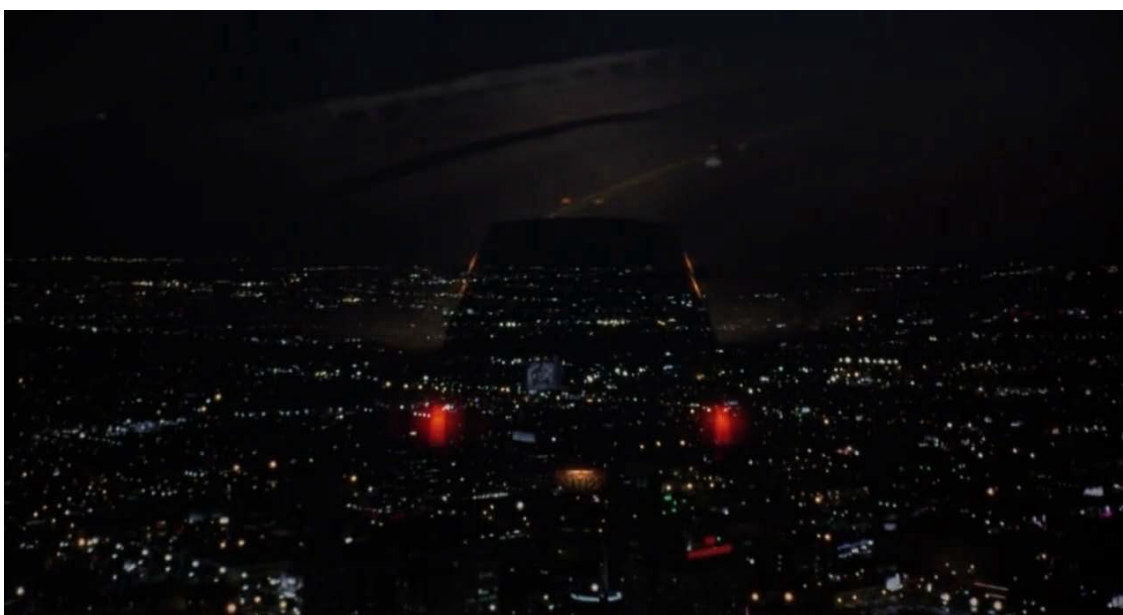


Figura 3 – Limusine e cidade de Los Angeles. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

O plano da limusine começa a evanescer gradualmente. Duas imagens estão em *superposição* : o carro e a cidade de Los Angeles. Esta ganhando proeminência. Por fim resta apenas a imagem da cidade (figura 4) e a fusão está completa.

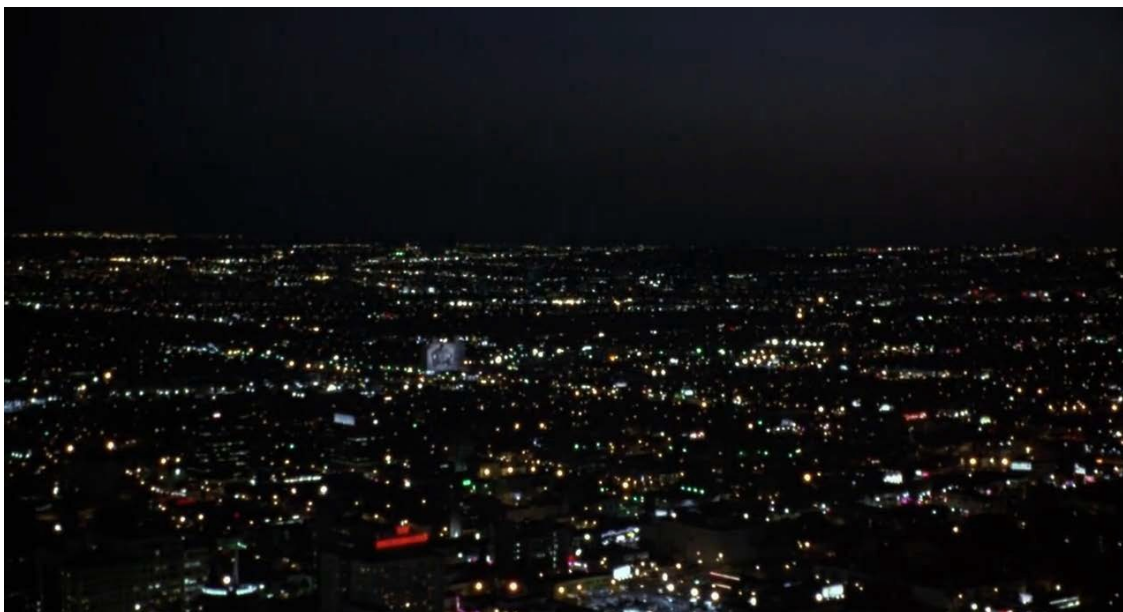


Figura 4 – Cidade de Los Angeles. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

O **Plano ponto de vista** é o plano filmado como câmera posicionada próximo de onde os olhos da personagem estariam, mostrando o que ela veria; normalmente inserido antes ou depois de um plano do olhar da personagem. Na figura 5 Onoff olha para uma fotografia, o *plano do olhar da personagem*. Imediatamente segue-se o plano daquilo que está vê (figura 6), seu ponto de vista que mostra a foto de seu professor de Geometria no ensino médio, professor Trivarchi.



Figura 5 – Onoff e uma de suas fotografias. Fonte: : fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

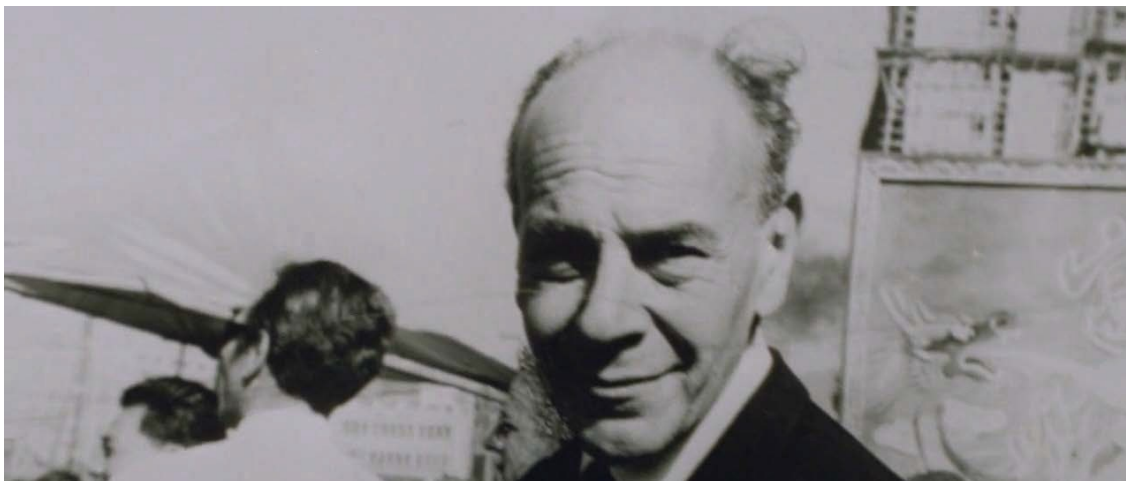


Figura 6 – Professor Trivarchi. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

Efeitos especiais é um termo geral para as diversas manipulações fotográficas que criam relações espaciais fictícias no plano, como Superposição, Composição e Retroprojeção.

Lynch tem preferência por efeitos puramente visuais (sem o auxílio de CGIs – em português, Imagens Geradas por Computador), na película do filme, como acontece na cena de abertura de *Mulholland Drive*:



Figura 7 – Casais dançando. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

Partindo do fundo lilás, Lynch e seu fotógrafo, Peter Deming, constroem um espaço de seis camadas. As silhuetas negras ao fundo pertencem aos quatro casais que vemos dançando; elas evoluem sobre a cor da primeira camada, o lilás; essas silhuetas formam

máscaras que encobrem a cor de fundo, mas permitem a projeção nítida desses mesmos casais, note-se que a primeira silhueta maior à esquerda – no ponto em que o casal liga-se pelas mãos, vemos como que por um buraco parte de outra dupla, e o mesmo ocorre com a silhueta próxima do centro e ligeiramente deslocada para a direita, figura 7.



Figura 8 – Casais dançando em outro momento da abertura. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

Na figura 8, acima, o casal ao centro “sobe” para a camada intermediária, próxima ao primeiro plano. Há um outro casal logo atrás e parcialmente encoberto; uma silhueta ainda mais recuada e à esquerda, exibindo pelo “buraco” um terceiro casal – o mesmo que dança no canto inferior direito. O efeito geral é a sugestão de um acontecimento de que participam muitos competidores, aumentados ainda mais pelo efeito que permite que os corpos passem uns através dos outros (figuras 9 e 10):



Figura 9 – Casais dançando em outro momento da abertura. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.



Figura 10 - Casais dançando em outro momento da abertura. Fonte: fotograma do filme *Mulholland Drive*.

O casal do centro, ligeiramente deslocado para a direita, passa para frente (figura 10). Em verdade vemos o mesmo casal (o dançarino de camisa vermelha e a dançarina de blusa e saia marrons) simultaneamente em três posições diferentes. Este efeito visual dura cerca de oitenta e quatro segundos, contando o momento em que Diane vem caminhando a *partir do fundo para o primeiro plano*. Mas é essencial para a forma narrativa de que fazuso

Lynch e para a compreensão da estória de *Mulholland Drive*. Somente no segmento denominado por esta Dissertação Flashback da Realidade Desperta, no ponto que marca cento e trinta e dois segundos (1h12) de projeção, Diane menciona apenas uma única vez, em uma única fala, que vencera um Concurso de Dança. Os espectadores não assistiram a arrumação de nenhuma plataforma de premiação, não houve plano ou planos de troféus, medalhas. Para entender que houve tal concurso e a conseqüente vitória de Diane o espectador (*ideal*) deve ser capaz de compilar em um todo as imagens evanescentes do início do filme; compreender que os dançarinos sobre o fundo lilás são pessoas “reais” que participaram de uma disputa “real”; que caminhar a “*partir do fundo para o primeiro plano*” é uma encenação que mostra quem foi a vencedora; *comprovada* por uma fugidia fala que é a lembrança de uma conversa; e que tal evento, confrontado com o Flashback da Realidade Desperta e com o Sonho, *nessa ordem*, são parte inseparável da estória que o enredo indica. Por enquanto bastam os *spoilers*.

O **Travelling** é um enquadramento móvel que percorre o espaço para frente, para trás ou para as laterais. É visto pelo espectador como o movimento de algo que explora fisicamente um ambiente ao andar dentro de limites mecânicos como paredes, divisórias, cercados, perímetros, distritos, confins. Ou por uma floresta, como nessa variação usada por Giuseppe Tornatore e seu fotógrafo Blasco Giurato, juntamente com um *plano ponto de vista*, figuras 11, 12, 13, 14.



Figura 11 – Passagem em cerca de madeira. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.



Figura 12 – Tomada mais próxima da passagem pela cerca de madeira. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.



Figura 13 – Halo de luz provocado por uma lanterna. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.



Figura 14 – Tomada de ponto de vista por entre as taboas de madeira. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

Nas figuras acima o *travelling* se dá para frente. A câmera está posicionada mais ou menos na altura em que estariam os olhos de uma pessoa que vê uma abertura ao longe (figura 11), corre até ela (figura 12), é ofuscada pela luz de uma lanterna (figura 13) e depois se abaixa de modo a “olhar” por entre as frestas de uma cerca de madeira (figura 14).

Quando no parágrafo acima escrevíamos sobre Efeitos Especiais, aludimos a uma técnica usada por David Lynch em *Mulholland Drive*, um efeito visual. Além daquilo que é apresentado efetivamente pelas figuras 7, 8, 9 e 10, casais a dançar, as imagens evocam, por sua técnica, um lugar físico em que pessoas podem não somente pisar o chão em que se encontram, mas evoluir passos e coreografias. Mais. Este local possui um “endereço”: Deep River, na província de Ontário, Canadá. Províncias são o equivalente canadense para Estados, no Brasil. Como o enredo não se põe a explicar se a *Deep River* de que fala Diene é outra, com mesmo nome e localização da real, assume-se que o local também exista na estória. Diegese, num filme narrativo [ou em um conto, um romance], é o universo ficcional da estória. A diegese² engloba eventos que se presume terem ocorrido, do mesmo modo que ações e espaços não mostrados na cena. O evento Concurso de Dança, no filme de Lynch, não foi mostrado *como* um concurso e em *Una Pura Formalità*, os eventos que aconteceram no passado da personagem Onoff são espalhados e embaralhados pelo enredo.

Até aqui, embora tenhamos tratado de diferentes técnicas cinematográficas, não “saímos” daquilo que David Bordwell e Kristin Thompson denominam **Estilo**. O Termo empregado em a *Arte do Cinema: uma introdução* é Estilo Fílmico. Iniciamos a seção pelos planos “maiores” e agora passamos às outras porções de enquadramento “menores”; à relação dos planos entre si e à captação do som, que importa na compreensão dos segmentos em que Lynch usa a voz e o ruído “fora” do quadro. Este último recurso é explicado em uma nota ao capítulo três.

O **Primeiríssimo plano** (ou **plano de detalhe**) é o enquadramento em que a escala do objeto mostrado é muito grande; geralmente um pequeno objeto ou uma parte do corpo. Quando a personagem Onoff chega à Delegacia, recebe uma tigela de leite quente para aplacar o frio causado pelas roupas molhadas de chuva. O enquadramento se fecha para captar as mãos que oferecem e as que recebem:

² Ligia Chiappini em *O Foco Narrativo*, usa o termo diegese como sinônimo daquilo que é narrado, a estória. Thompson e Bordwell o consideram separadamente, não como um sinônimo para estória. Nesta Dissertação adotamos a abordagem dos dois autores, tanto para a análise dos filmes, quanto para a análise do conto de Jorge Luis Borges. Voltaremos às distinções mencionadas quando do estudo de Borges que completará o capítulo que ora é apresentado.



Figura 15 – Tigela de leite quente oferecida a Onoff. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

À esquerda o zelador da Delegacia, à direita Onoff, figura 15.

Ainda há pouco, e em um momento *anterior* do enredo, vimos um *travelling* a correr pela floresta, figuras 11, 12, 13, e seus apuros depois de avistar a luz de uma lanterna, refugiado atrás de frestas de madeira, figura 14. O plano seguinte a quem pertencia aquela visão. Um **plano-médio**.

Plano médio é um enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é de tamanho moderado; uma figura humana do quadril para cima preenche a maior parte da tela. Abaixo, Onoff é encontrado sob a chuva pelos policiais e não porta qualquer documento de identificação:



Figura 16 – Onoff sob a chuva. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

Já sabemos que Onoff é levado até uma delegacia depois do encontro mostrado na figura acima. Para apresentar uma personagem em determinado ambiente, o Estilo Cinematográfico pode recorrer ao **primeiro plano** ou **close up**.

No **Primeiro plano** (*close up*), a escala do objeto mostrado é relativamente grande. Geralmente a cabeça de uma pessoa do pescoço para cima, ou um objeto de tamanho comparável, ocupa a maior parte da tela.

Perceba-se que a câmera se comporta de modo a se aproximar do assunto, como nesse primeiro plano de Onoff logo após sua chegada à Delegacia:



Figura 17 – Onoff quando chega à Delegacia. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

A aproximação pode ser física. O operador de câmera (cinegrafista, fotógrafo são termos mais especializados) simplesmente se posta ante aquilo que deve ser registrado ou posiciona a câmera sobre um suporte, como um tripé. A aproximação também pode ser óptica, uma lente *zoom* possui distância focal variável. Uma grande distância focal (equivalente ao que ocorre na lente *teleobjetiva*) *umenta* setores distantes, enquanto uma pequena distância focal (equivalente à lente *grande-angular*) distorce “as linhas retas perto das bordas do quadro” e exagera a “distância entre o espaço frontal e de fundo”. As lentes usadas com mais frequência, tanto para TV, como para o Cinema, são uma espécie, com devida licença não-especializada, de meio-termo: *lente normal*. Segundo Bordwell e Thompson uma Lente Normal:

É a lente que mostra objetos sem exagerar ou reduzir drasticamente a profundidade da cena [sem fazer com que os atores tenham seu rosto distorcido ou pareçam estar em um primeiro plano extremamente distante do fundo]. Nas filmagens em 35mm, uma lente normal tem entre 35 e 50mm. (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.747).

Lynch tende a usar câmeras, lentes, efeitos especiais com “estilo de estúdio”. *Mulholland Drive* guarda semelhanças com a aparência dos filmes para a TV. Em *Wild at Heart* (*Coração Selvagem*, 1990) e na série *Twin Peaks*, principalmente na primeira e segunda temporadas (1990-1991), essa aparência se aproxima perigosamente à das produções do tipo

Soap Opera, “novelão”. No Brasil, nas décadas de 1970 e 1980, as séries televisivas produzidas aqui ou importadas ainda possuíam este aspecto, um exemplo particularmente significativo foi a série *Hart to Hart* (*Casal 20*, em português, iniciada em 1979 no canal aberto norte-americano ABC³ e exibida pela TV Globo no início da década de 1980). Planos longos, enredos simplistas do tipo “bem versus mal”, cores saturadas. Para o espectador o efeito mais saliente lembra o de um programa de TV ao vivo, ou mesmo de uma novela popular da mesma época, no Brasil. *Mulholland Drive* é um trabalho mais equilibrado, mais cinematográfico, se comparado aos extremos *Coração Selvagem* ou *Inland Empire*, este se aproxima do cinema experimental.

Giuseppe Tornatore é um diretor clássico, usa recursos exclusivamente provindos do Cinema. Neste *Una Pura Formalità*, seu fotógrafo Blasco Giurato, usa majoritariamente câmeras de 35 mm; na cena de abertura o *travelling* é registrado com uma câmera na mão (figuras 11-14); há também um *planos com grua*: a câmera é afixada em uma haste, geralmente de metal, o que permite o enquadramento *acima* das pessoas e das paredes da Delegacia, como se a captura da ação se desse pelo telhado (figuras 25 e 39, ver capítulo 2).

É possível perceber a diferença de estilos entre os dois diretores a partir da *dimensão* dos quadros capturados e estampados nessa seção. As figuras dos fotogramas de Lynch são maiores em seu eixo vertical. As de Tornatore, em comparação, são mais “achatadas” e menos largas.

A primeira figura que mostramos, figura 1, é um **Plano de Conjunto**. O Plano de conjunto é um enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é pequena; uma figura humana de pé apareceria, mais ou menos, na altura da tela. É um plano que visa estabelecer o personagem no local em que se darão os eventos mostrados pelo enredo, serve para localizar o espectador, uma espécie de referência para que este possa se situar em relação ao enredo e a estória.

O que nos conduz ao próximo conceito, a **regra dos 180°**. O Filme de Tornatore é quase exclusivamente composto por uma longa deliberação entre a personagem Comissário e Onoff. Como filmar uma cena de diálogo? Um dos primeiros problemas enfrentados pelos primeiros cineastas, nos primeiros filmes. Não é possível se estender sobre esse ponto aqui, nesta seção, mas os filmes jamais foram mudos⁴. Embora o som só tenha surgido, oficialmente, em 1927, ou uma espécie de locutor lia os letreiros explicativos que apareciam

³ HART TO HART (TV SERIES 1979-1984). In: Internet Movie Database – IMDb. Disponível em < <https://www.imdb.com/title/tt0078622> > Acesso em 17 de julho de 2020.

⁴ Ver *A Film History: an introduction*, já em sua quarta edição, de 2019, e também dos autores David Bordwell e Kristin Thompson. Também *On the History of Film Style*, de 1997, escrito por Bordwell apenas.

na tela, entre os planos, ou as exhibições eram acompanhadas por orquestras, geralmente uma combinação de ambos. Em meados 1920, a solução para o chamado “quebra-cabeça da mesa de jantar” já recorria ao plano único.

Então, você decide apresentar a cena da sala de jantar em várias tomadas. Pode dar a cada personagem uma tomada separada sempre que ele fala ou reage: o plano “único”: para os diretores americanos. Solução bastante corrente nos anos 1920, o plano único funcionava bem para o filme mudo, pois permitia mostrar qual a origem do diálogo no intertítulo, assim como transmitia, pela expressão facial, informações importantes para o entendimento do texto. (BORDWELL, 2008, p.21).

A Regra dos 180° (plano/contra-plano) é a evolução dessas primeiras respostas para problemas práticos do então novo meio. A montagem em continuidade prescreve que a câmera deve ficar de um lado da ação [não mais o “plano único”], de maneira a assegurar que as relações espaciais de esquerda e direita entre os elementos, de um plano para o outro, sejam consistentes. A linha dos 180° é a mesma que a do eixo de ação.

Montagem usada especialmente em cenas de diálogo. Na figura 17 Onoff conversa com o Capitão e olha para a esquerda, para o espaço fora de campo. E o próximo plano apresenta o Capitão olhando para a direita, reforçando que os dois planos pertencem a uma mesma conversa. A câmera sobre o ombro de Onoff ajuda a completar a montagem em continuidade:



Figura 18 – O Capitão e Onoff. Fonte: fotograma do filme *Una Pura Formalità*.

Estes não são os únicos termos técnicos ou conceitos do Estilo Cinematográfico. Há ainda muitos outros. Uma exposição detalhada de cada um deles estenderia muito os limites desse capítulo. De fato, *A Arte do Cinema: um introdução*, uma das principais fontes de consulta para a Dissertação, é uma obra de mais setecentas páginas. A teoria aqui esboçada compreende uma produção que abarca ainda todas as obras de David Bordwell e Kristin

Thompson, distribuída em pelo menos mais sete tomos. Um deles, *A Film History: an introduction* também é “enciclopédico”, a última edição de 2019 possui mais de oitocentas páginas.

Apenas salientamos aqueles conceitos/termos que efetivamente usamos para a análise dos filmes *Una Pura Formalità* e *Mulholland Drive*. Todavia, nas respectivas seções das análises, notas de rodapé explicam termos que não foram listados acima.

2. UNA PURA FORMALITÀ: DUELO DE SUTILEZAS NARRATIVAS

ANO DE LANÇAMENTO 1994. DISTRIBUIÇÃO AFMD - França, Penta Distribuzione - Itália. PRODUÇÃO Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori. ROTEIRO e DIREÇÃO Giuseppe Tornatore. FOTOGRAFIA Blasco Giurato. MONTAGEM Giuseppe Tornatore. MÚSICA Ennio Morricone. ATORES Gérard Depardieu, Roman Polanski, Sergio Rubini (como o escrivão da polícia André), Nicola Di Pinto (Capitão), Timothy Martin (Policial), Tano Cimarosa (Faz-tudo), Paolo Lombardi (Policial), Maria Rosa Spagnolo (como Paola).

Una Pura Formalità, de 1994, escrito e dirigido por Giuseppe Tornatore, apresenta Onoff (Gérard Depardieu), detido em uma tempestade, durante a noite, correndo aparentemente sem destino, sem documentos e sem uma explicação para oferecer aos policiais que o interceptam; é levado, então, até uma delegacia de polícia. Ali espera pelo Comissário (Roman Polanski). Os espectadores acompanham, então, o desenvolvimento de um interrogatório que ocupa quase todo o tempo de exibição do filme: aproximadamente oitenta e três minutos de um total de cento e onze minutos (1h51m). Tal qual o filme de David Lynch analisado no capítulo dois, o filme de Tornatore não apresenta uma estrutura simples, um desenvolvimento apenas linear. As indicações visuais, narrativas, são bastante sutis. Lynch possui um estilo exuberante, Tornatore, embora mais próximo das convenções cinematográficas do cinema clássico hollywoodiano, é bastante sutil ao empregá-las para comunicar um significado não imediatamente manifesto e certamente inesperado neste *Una Pura Formalità*.

O filme apresenta uma rápida sucessão de imagens (fragmentos de um mesmo acontecimento) que insurge durante o desenvolvimento da ação principal. Esses acontecimentos são o conteúdo de um único flashback apresentado vinte e oito vezes – portanto as imagens são sempre as mesmas, mas montadas com arranjo e velocidades diferentes. A sucessão de imagens (do flashback) possui duas velocidades: quando Onoff tenta se lembrar dos acontecimentos do dia, instado pelo interrogatório do Comissário, essa velocidade é mais lenta; mas dura pouco mais que um *frame*, ou seja, menos de um segundo, quando as perguntas tentam dar conta do que fizera Onoff depois de ficar sozinho em casa.

Cada filme exige uma abordagem diferente por parte da análise para alcançar sua forma narrativa. *Una pura formalità* se concentra em pouquíssimas ações e em poucos espaços. Há a os acontecimentos na Floresta; depois na Estrada; e na Delegacia, com um *interrogatório* que possui cinco momentos. Portanto o filme comunica seu significado ao espectador majoritariamente pelo dialogo entre o Comissário e Onoff, entrecortado pelas inserções do flashback.

Para dar conta desse desenvolvimento, segue-se uma segmentação do enredo (syuzhet) – enredo ou syuzhet é o desenho, a execução da estória, aquilo que é apresentado

diretamente ao espectador, no caso de um filme; em um texto escrito corresponde ao modo, ao *como* o escritor decidiu contara a estória (fabula). Uma segmentação – modelo escrito e esquemático do enredo – substancialmente maior do que aquela apresentada no capítulo dois para a análise de *Mulholand Drive*. Depois da segmentação passaremos a explicação do significado; da *estória* indicada pelo *enredo*, que espera pela colaboração do espectador para que a forma artística se realize.

A segmentação a seguir é bastante detalhada. A forma do enredo pede tal divisão pormenorizada, não é preciso ler por completo todos os segmentos, basta uma noção geral daquilo que é apresentado aos espectadores. Um enredo é justamente isso, todos os eventos apresentados na tela. Evidentemente houve uma seleção para que a leitura desta parte ocupasse a menor porção possível do capítulo. A análise que vem em seguida completa e resume a segmentação.

Algumas expressões usadas na segmentação: *porção de imagens* refere-se aos planos mostrados em rápida sucessão (menos de um segundo). Presente/interrogatório refere-se aos momentos em que o Comissário destina perguntas a Onoff. Finalmente, quando a inserção do flashback apresenta elemento importante para a compreensão da estória e do enredo, este é descrito.

2.1 SEGMENTAÇÃO DO ENREDO

C. CRÉDITOS DE ABERTURA

F. FLORESTA: Dos créditos, mínimos, surge em *fade-in*¹ uma densa floresta. É noite.

Podemos ouvir seus ruídos. A câmera se movimenta ligeiramente para a esquerda, como se estivesse a enquadrar ao longe uma das árvores.

Súbito o cano de um revólver aparece em primeiríssimo plano e dispara. A imagem oscila um branco turvo e novamente volta à exata imagem anterior, a floresta.

2.1.1 ESTRADA: Policiais encontram um desconhecido. Ele está sem documentos.

2.1.2 DELEGACIA: Plano de conjunto com Foco Profundo. Iluminação high key, dióptro de campo cindido (Sobre a História do Estilo Cinematográfico, p.319).

a) Incidente com os policiais: Ângulo de Enquadramento: (câmera alta)

b) Primeira conversa profissional entre o Comissário e o homem apreendido que alega ser um escritor famoso: Onoff

c) Banheiro: O Comissário parece ter se convencido a respeito da identidade do Homem Apreendido e oferece-lhe roupas secas. Este se troca no banheiro. Traz uma mancha de cor vermelha na camisa, que parece ser Uma mancha de sangue. Rasga o pedaço maculado pela mancha e o engole.

2.1.3 PRIMEIRO MOMENTO DO INTERROGATÓRIO

a) O Comissário quer saber que fez o Suspeito naquele dia. Um domingo.

b) Vê a foto de uma criança, que caiu da mesa do Comissário.

c) Pedes para que liguem para o número 93633396

d) O Suspeito diz que acordou às 3h30 da manhã; que sempre acorda nesse horário, há pelo menos dez anos e alega que trabalhara um pouco naquela noite e que depois não voltou a dormir: “fiquei olhando para o teto e o teto ficou olhando para mim”.

2.1.4 Primeira inserção do flashback: contradição entre o que o Suspeito fala e aquilo que o flashback recupera.

a) O Suspeito diz que dormiu sozinho, mas o flashback mostra que uma mulher dormira com ele; que arrumara o sótão e novamente o flashback mostra que, em verdade, derrubara uma estante de livros; que fora até a estação buscar sua agente, que se chama Daniela Frévier; mas

¹ Consultar nota 2 do capítulo três.

as imagens recuperadas mostram uma mulher descendo de um carro, ocupado por outro motorista, e chegando ao chalé; alega que almoçaram juntos e falaram sobre trabalho, e novamente o que vemos são imagens do plano médio de braços que discutem, um homem e uma mulher; diz que a levou até a estação (entre 17h e 18h), que ela partira e ele voltara para a casa (às 19h).

O Comissário pergunta o que o outro fez depois, o que motiva a rápida sucessão de imagens (sete segundos).

b) Depois das imagens do flashback, o Suspeito diz que não se lembra o que fez após as 19h. O Comissário se exaspera com tal alegação, como será possível que o Suspeito não consiga se lembrar do que ocorrera há apenas quatro horas. A conversa, até então amistosa, se converte em novo interrogatório por ordem do Comissário.

2.1.5 SEGUNDOMOMENTO DO INTERROGATÓRIO:

a) O Comissário informa que houve um assassinato, naquela noite, perto da casa de Onoff.

b) Como se trata de um registro oficial, pergunta novamente o nome do outro; o local e data de nascimento; a profissão.

c) o homem que afirma ser Onoff diz que fora casado duas vezes; que a primeira esposa morreria depois do casamento, de câncer; que o divórcio se dera há nove anos; que fora para aquele local ermo para se concentrar, para ficar longe de todos; e que chegara até ali em companhia de sua “esposa”, em verdade, sua segunda ex-esposa com quem ainda, apesar, mantém um relacionamento.

d) Portanto, há contradições entre estas declarações e aquelas dadas anteriormente. O Homem que declara ser Onoff não estava sozinho quando acordou à noite; agora diz que chegara ao local há nove dias, mas antes havia dito quatro, O Comissário o adverte para tenha cuidado com as contradições, já que houve um assassinato.

e) Pausa para secar o chão.

f) O Homem que afirma ser Onoff pede um pouco de vinho. O escrivão, André, informa que aquele é o dia do aniversário de Onoff, três de fevereiro. O homem se mostra surpreso.

g) O Suspeito ajuda a enxugar o chão.

h) Depois, pela janela, enquanto esvazia um dos recipientes usados para conter as goteiras, vê o que parece ser um corpo carregado pelos policiais, saindo de um furgão.

i) O Suspeito tenta fugir pela floresta à noite e cai em uma armadilha de caçador.

j) Os policiais o encontram escondido em uma árvore.

2.1.6 DE VOLTA ADELEGACIA

2.1.7 TERCEIRO MOMENTO DO INTERROGATÓRIO

Interrogatório/presente

2.1.8 Segunda inserção do flashback

- a) Porção de imagem 1
- b) Porção de imagem 2
- c) Porção de imagem 3
- d) Porção de imagem 4
- e) Porção de imagem 5
- f) Porção de imagem 6
- g) Porção de imagem 7
- h) Porção de imagem 8
- i) Porção de imagem 9
- j) Porção de imagem 10 – repete imagem de Paola; dos papeis descartados; de Onoff na banheira; apresenta o momento em que Onoff abre a porta para a floresta.

Interrogatório.

- k) Porção de imagem 11

Interrogatório.

- l) Porção de imagem 12

m) Porção de imagem 13: Onoff correndo pela estrada, *travelling* como mostrado no início do filme.

2.1.9 VOLTA ADELEGACIA

2.1.10 QUARTO MOMENTO DO INTERROGATÓRIO

Comissário diz que Onoff está mentindo

2.1.11 Comissário diz que a primeira vez que se lhe apresenta um caso em que o mistério é descobrir a identidade da pessoa assassinada

2.1.11 Onoff acusa o Comissário de ser o assassino

2.1.12 Onoff e o Comissário discutem. O primeiro afirma que este não tem provas que o liguem ao assassinato. Se levanta e é aconselhado a ficar calado

2.1.13 Terceira inserção flashback: as imagens são recobradas por Onoff, mas agora motivadas pela fala do Comissário que tenta hipóteses a respeito do que teria feito Daniela Févriier ao sair da casa de Onoff

a) Porção de imagem 1

Interrogatório

b) Porção de imagem 2

Interrogatório

c) Porção de imagem 4

Interrogatório

d) Porção de imagem 5

Interrogatório

e) Porção de imagem 6

Interrogatório

f) Porção de imagem 7

Interrogatório

g) Porção de imagem 8: Paola se despede de Onoff com um beijo.

h) Interrogatório

i) Porção de imagem 9: Onoff na banheira; briga entre Onoff e Paola; um homem parado à porta, aberta. Plano tomado a partir de cima; galho; papéis descartados no chão; amigos chegando ao chalé de Onoff; gaveta com chave; Paola e Onoff discutindo; sótão; porta que se abre para a noite; galho

Interrogatório

j) Onoff começa a rir da situação, que parece absurda quando o Comissário repassa as declarações e as correlatas contradições em que aquele incorre

k) Onoff é agredido pelos policiais, obedecendo ordens do Comissário

l) Onoff revela que sua bibliografia foi criada por ele mesmo e que seu nome verdadeiro é Blaise Février; que crescera, em verdade, em um orfanato; um mendigo chamado Faubin inventara um nome adequado a um escritor: Onoff

2.1.14 ONOFF ACORDA NO ESCURO DE UMA CELA

a) Menciona pela primeira vez o nome Paola. Pede para que lhe prepare um café. O sono o confundira: diz ter sonhado que matara seu editor e correria com o manuscrito em direção à Paola, mas sua casa era uma delegacia de polícia; que havia um Comissário que conhecia todos os seus romances. Quer anotar o “sonho” antes que esqueça.

b) Percebe que está algemado

c) Sai da cela e encontra o André e o homem de cabelos brancos e de óculos. Estão conversando

d) Pede caneta e papel para escrever, mas as canetas não funcionam

2.1.15 Quarta inserção do flashback

a) Porção de imagens 1: Onoff sentado, de costas, em frente a uma cachoeira; movimenta um pequeno galho que tem nas mãos; papéis descartados no chão; sótão revirado; homem entrando pela porta; Onoff cortando a barba; Onoff na banheira; Onoff escrevendo o que parece ser uma carta; *primeiro plano* de Paola dentro de um carro em movimento; Onoff cortando barba; Onoff escrevendo a carta; Onoff sentado de costas para a câmera; casal de amigos chegando ao chalé de Onoff; carro partindo; Onoff de pé, de costas para a câmera; Paola se despedindo de Onoff com um beijo; Onoff cortando a barba; Onoff revirando o sótão; gaveta com chave; *primeiro plano* da discussão entre Onoff e Paola; *primeiríssimo plano* do revólver atirando contra a câmera

b) Onoff canta *Ricordari* (Recordar - música interpretada pelo próprio Gérard Depardieu, com arranjo, composição e melodia de Ennio Morricone)

c) *Traveling* com grua até o Comissário que está do outro lado da sala. Ele é registrado a partir de cima. Encontrou um revólver

2.1.16 QUINTO MOMENTO DO INTERROGATÓRIO

a) O Comissário apresenta a foto do professor Trivarchi

b) Depois, apresenta a foto de uma garota que Onoff amou há vinte anos

c) Onoff quer saber onde foram encontradas; que as procura há anos.

2.1.17 Quinta inserção do flashback: Onoff revirando o sótão

Interrogatório: Onoff confessa que também procurou as fotos na noite anterior

a) As fotos de Onoff foram encontradas

b) Depois de examinar a pilha de imagens encontradas pelos homens do Comissário, Onoff encontra a foto de Faubin. Diz que este inventara o nome Onoff. O Homem vivia nas ruas como um mendigo e nunca aceitara sair daquela condição, conta-nos Onoff.

c) Onoff diz que dedicou a Faubin o livro *O Palácio das nove fronteiras*, mas o Comissário lembra-lhe de que nunca dedicara livro a ninguém; para comprová-lo, mostra um exemplar – guardado com o cuidado de um admirador – de *O Palácio*, realmente sem dedicatória.

d) Som da ratoeira dentro do armário de folhas. Plano do armário tomado a partir de baixo.

e) Onoff conta que Faubin escrevera um livro dividido entre nove cadernos diferentes. Desvendada essa cifra, Onoff pode reunir o texto em uma única prosa que se tornara um livro: *O Palácio das Nove Fronteiras*, assinado por ele, Onoff; que se entregara ao álcool por

acreditar que não poderia voltar àquele nível; que despreza profundamente tudo o que escrevera depois do *Palácio*; que escreve somente para não ter de beber e por isso acredita que sua arte é apenas um remédio para impedi-lo de beber:

“Odeio os que tentam me fazer publicar aquilo que escrevo. Aquilo que escrevo só para não beber”

Comissário: “Quem quer convencê-lo a publicar?”

Onoff: “meu editor, por exemplo”.

f) A pergunta do Comissário motiva o sexto flashback

2.1.18 Sexta inserção do flashback: Imagens de uma mão procurando algo em uma gaveta

a) Sucessão de imagens: Barba; Paola chegando em um carro; plano de conjunto da porta que se abre para a noite; *plano de conjunto* do chalé de Onoff; *plano detalhe* de uma mão chamando, ansiosamente, através de uma porta fechada; Onoff revirando o sótão.

b) De volta à delegacia: O Comissário pergunta o que Onoff fizera naquela tarde depois de procurar fotos no sótão. Motivação para o sétimo flashback.

2.1.19 Sétima inserção do flashback: Onoff encontra uma sacola de couro

a) Sucessão de imagens: *plano médio* que enquadra a discussão dos braços de Paola, a esquerda, e de Onoff, à direita; *plano médio* de Onoff escrevendo o que parece ser uma carta; primeiro plano de Paola olhando para o espaço fora de campo à esquerda; papéis descartados no chão; Onoff cortando a barba com uma tesoura; *plano detalhe* da mão que chama através da porta; porta que se abre para a noite; amigos que chegam ao chalé de Onoff, andam da esquerda para a direita; porta que se abre para a noite.

b) O Comissário apresenta um revólver a Onoff

2.1.20 Oitava inserção do flashback: Onoff abre a sacola de couro e revela o revólver que estava procurando

a) *Plano médio* de Onoff. Ele confirma que procurava o revólver.

2.1.21 Nona inserção do flashback: Onoff sentado de costas para a câmera, dentro de um cômodo com uma janela ao fundo e à direita

a) *Plano médio* de Onoff, na delegacia

b) O Comissário quer saber para onde Onoff fora depois de encontrar a arma

2.1.22 Décima inserção do flashback: Ouvimos a voz de Onoff relatando o que está sendo mostrado. Um zoom na imagem que vimos anteriormente enquadra a janela ao fundo e à direita do cômodo

- a) O Comissário quer saber o que Onoff fizera depois

2.1.23 Décima primeira inserção do flashback

a) Rápida sucessão de imagens: Onoff sentado escrevendo uma carta; *plano médio* dos braços que discutem; enquadramento de uma janela de vidro liso, que deixa ver uma árvore ressequida; papéis caindo de uma mesa; carro que chega ao chalé de Onoff; Onoff na banheira; carro em movimento; Paola sai do carro, este está parado e posicionado com a frente para a esquerda, a câmera se move para baixo para mostrar que possui ocupantes; Paola andando da esquerda para a direita em direção a um chalé; *plano médio* de Onoff de costas recebendo o abraço de Paola; *plano detalhe* de revólver apontado para a câmera, ele dispara e a tela fulgura um brilho branco; um *plano médio* de Onoff de costas para a câmera, ele se volta para que possamos ver seu rosto com a barba e cabelos compridos.

b) Onoff menciona Paola pela segunda vez. Na sequência da cela, em um momento onisciente do enredo, o espectador já ouvira o nome, mas não os outros na delegacia.

2.1.24 Décima segunda inserção do flashback

a) A velocidade da sucessão de imagens diminui para que possamos ver o *plano médio* que enquadra braços que arrumaram as malas e encontram a sacola de couro que vimos anteriormente. Podemos ouvir Onoff repetindo a pergunta do Comissário enquanto na ação é recobrada: “quem é Paola?”.

b) Também ouvimos um pequeno trecho de *Ricordare*, apenas a melodia, sem a letra.

c) De volta ao interrogatório, o próprio Onoff responde: “Paola é tudo”.

d) Por meio da ajuda do Comissário ficamos sabendo que Paola esteve na casa de Onoff com este e após alguns dias partiu. No sábado. Mas voltou à tarde no mesmo dia.

2.1.25 Décima terceira inserção do flashback:

a) Os braços que antes arrumavam as malas encontram a sacola de couro; discutem; *plano de conjunto* que agora revela quem esteve batendo na porta: um casal; novamente o *plano médio* que registra Onoff de costas, mas se virando para atender ao chamado.

2.1.26 Décima quarta inserção do flashback:

a) Paola abre a porta para os aqueles que estiveram batendo na porta. Para Stephane, editor de Onoff, e sua acompanhante; novamente o plano detalhe do revólver que aponta e atira contra a câmera

Interrogatório/Presente

2.1.27 Décima quinta inserção do flashback:

a) com a velocidade da sucessão reduzida, podemos ver Paola se despedindo de Onoff; um carro que se move da direita para a esquerda; *plano de conjunto* que revela Onoff de pé, em frente ao chalé, a se despedir, ele ainda está com o cabelo e a barba compridos, registrado com a partir da câmera em movimento para à direita; primeiro plano do rosto de Paola dentro do carro em movimento.

Interrogatório/presente

2.1.28 Décima sexta inserção do flashback:

a) Um *primeiríssimo plano* de Onff movimentando o rosto de cima para baixo e de baixo para cima

Interrogatório/presente

2.1.29 Décima sétima inserção do flashback:

a) Um *primeiríssimo plano* de Onoff usando uma tesoura para cortar a barba e o cabelo

Interrogatório/presente

2.1.30 Décima oitava inserção do flashback:

a) *primeiríssimo plano* de Onoff usando um estojo com navalha para escanhoar a barba

Interrogatório/presente

2.1.31 Décima nona inserção do flashback:

a) Onoff entra para preencher o quadro, da direita para a esquerda. Tem a barba escanhada.

Interrogatório/presente

2.1.32 Vigésima inserção do flashback:

a) Enquadramento de uma garrafa de bebida sendo esvaziada; ela é jogada contra as grades que cobrem a noite

Interrogatório/presente

Comissário pergunta se Onoff fez depois.

Onoff responde. Ouvimos sua voz sobre o 21 flashback

2.1.33 Vigésima primeira inserção do flashback: papéis caindo de uma escrivaninha

a) Presente: Comissário apresenta um manuscrito. O manuscrito não é enquadrado neste primeiro momento.

2.1.34 Vigésima segunda inserção do flashback:

a) *Travelling* até Onoff escrevendo a carta. A amostragem tem a duração suficiente para registrar a ação.

Presente/Interrogatório

b) Onoff lê a carta. Sua voz acompanha e ouvida enquanto somos apresentados ao o 23 flashback

2.1.35 Vigésima terceira inserção do flashback: porta aberta para anoite Presente/interrogatório

a) Onoff continua a ler a carta

2.1.36 Vigésima quarta inserção do flashback:

a) *Plano de conjunto* da densa floresta. A mesma imagem que vimos no começo do filme. Uma fusão sobrepõe o plano da floresta ao de uma sequência inédita até então: Onoff entra no quadro pela esquerda e para no meio do quadro. Está com a barba escanhada e o cabelo curto. Ao fundo podemos ver a floresta registrada a partir de outro ponto de vista.

Presente/interrogatório:

b) Onoff continua a ler a carta: “Esqueçam-me completamente”

2.1.37 Vigésima quinta inserção do flashback:

a) *primeiríssimo-plano* do cano do revólver, que entra pela direita, manobra de modo a apontar para a câmera. O movimento produz um som, algo como o deslizar de um objeto maciço sobre outro maleável; e dispara.

Presente/interrogatório

b) *Primeiríssimo plano* dos olhos de Onoff. Ele serra pesadamente as pálpebras como se sentisse o peso de uma tortura dos sentidos. Volta a música que ouvimos no começo, as cordas do violino que soam notas ansiosas, urgentes; e depois arregala os olhos.

2.1.38 Vigésima sexta inserção do flashback:

a) Novamente uma sequência suprimida pelo enredo. Um plano médio enquadra Onoff direcionando um revólver contra sua testa.

Presente/interrogatório:

a) primeiro plano do rosto de Onoff, registrado a partir de baixo. Ele lê o último trecho da carta.

2.1.38 Vigésima sétima inserção do flashback:

a) o disparo acerta a cabeça de Onoff. A exposição dessa circunstância dura pouco mais de um segundo. Apenas o bastante para que o espectador perceba que o ferimento fora fatal

Presente/interrogatório:

b) *primeiríssimo plano* que registra os olhos de Onoff, eles entram no quadro a partir de baixo. Bastante abertos para expressar a surpresa de Onoff (e a do espectador) com a revelação.

2.1.39 Vigésima oitava inserção do flashback:

a) um plano de conjunto registra a queda de Onoff depois do disparo. O movimento é captado em câmera lenta, mas inserido rapidamente entre um primeiro plano de Onoff, já ferido na testa, caído no chão, e outro plano de conjunto que o registra a partir de cima. Nestes dois planos a chuva começa a molhar seu rosto.

Presente/Interrogatório.

a) Os flashbacks cessam. Agora os planos servem para mostrar a reação de Onoff, a de André, a do Comissário.

b) Por meio da encenação e do plano/contra-plano o enredo mostra a reação de Onoff (constrangido), e do Comissário (expressão séria). Aquele olha para fora do quadro, para a esquerda, este para a direita.

c) Onoff reconhece sua foto, que o mostra como era quando criança e revela que Faubin a registrara

d) A luz volta e André retira as algemas

e) Onoff tenta ligar para Paola, mas ela não pode ouvi-lo. Ele tenta comunicar o que de horrível fizera e pedir desculpas. Tenta por duas vezes, mas escutamos a voz de Paola tentando falar com quem liga e por fim tomando as ligações como algum tipo de piada de mau gosto.

f) O enredo mostra que o saco que Onoff vira antes, e imaginara conter um corpo, é preenchido por pertences de que se ocupou em suas últimas horas e que também o identificam: suas roupas, a tesoura, o estojo de barbear, os tufo de cabelos cortados, uma máquina fotográfica, seu passaporte.

g) Onoff vasculha o aposento em que estivera por toda a noite. O armário em que André depositara as folhas com o interrogatório; elas estão limpas, não há nada datilografado. A ratoeira que estalara não prendeu nenhum rato.

h) Onoff sai pela porta do aposento usado para o interrogatório. Caminha, em direção à câmera, pelo caminho que percorre outro cômodo. Vê outro recém-chegado que recebe o mesmo tratamento que ele recebera antes: o cobertor azul, a tigela de leite. O homem de óculos e cabelos brancos caminha do fundo para o primeiro plano em que está Onoff: “ele ainda não sabe?”. O outro responde: “Nem você sabia”. “Nem eu”. “Nem eles”. “Nem o Comissário”. “Ninguém sabe... quando chega aqui”.

i) Corte para um plano que continua a registrar Onoff de frente, caminhando em direção à câmera, que se mantém em um ângulo baixo. Ele sai das dependências da Delegacia. Acaba de amanhecer. Dois policiais o acompanham.

j) Corte para um plano de conjunto que registra o edifício onde estivera. Há um carro, uma espécie de pequeno furgão branco à sua espera.

k) A câmera o registra frontalmente e ele entra no furgão.

l) Plano médio de Onoff. Ele olha para o espaço fora de campo à esquerda. E pela direita vem chegando o Comissário, caminha do espaço ao fundo para o primeiro plano até chegar ao veículo em que espera Onoff. O Comissário consulta o tempo: “Será um lindo dia”. “É um bom sinal, caro Onoff”.

m) Onoff tem um último pedido a fazer. Quer ficar com suas fotografias, se for possível. O Comissário adverte amistosamente que não é comum atender a pedidos *nessas circunstâncias*, tudo que foi retirado deve ser devolvido, mas consente uma exceção.

n) Onoff pergunta sobre um manuscrito deixado na escrivaninha, o manuscrito de seu último livro e o Comissário diz que lhe parece sua melhor obra, a mais bela e a melhor entre todas que escreveu e não escreveu.

o) O Comissário deseja boa sorte a Onoff. Um plano detalhe mostra o cumprimento dos dois homens.

p) Onoff pergunta o nome do Comissário. Este diz que o outro pode chamá-lo de Leonardo da Vince.

O comentário seguinte de Onoff reconhece sutilmente a natureza extraordinária do trabalho do outro: “Você tem uma bela profissão”. “Algo complicada, mas...”.

Dois policiais voltam com os sacos que guardam as fotos de Onoff

q) Corte para um plano que registra novamente o interior do veículo, as portas traseiras são fechadas. O veículo começa a deixar o lugar. Um plano ponto de vista registra o prédio que vai ficando para trás, o comissário que olha em direção ao espaço fora de campo à direita; um plano médio registra André que se despede postado atrás de uma janela.

r) A pista de som começa a soar as notas da música *Ricordare*.

s) Corte para um plano que registra o pequeno furgão se afastando, sob o som da música, agora cantada.

t) Aparecem os créditos finais que se despedem do espectador com o título do filme, que também resume a natureza do universo diegético do filme: “Uma Simples Formalidade”.

2.2 ANÁLISE DA SEGMENTAÇÃO

Onoff está morto. O segmento F fala de um enquadramento que exhibe uma densa floresta, à noite, depois, em uma fusão que evanesce e dá lugar a um revólver que manobra de modo a apontar em direção à câmera e disparar. O movimento dura cerca de cinco segundos (figuras 15-22).



Figura 15 – Plano da Floresta . Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A quietude que antecede o disparo. Uma densa floresta preenche o enquadramento. Como mostra a figura 15. A imagem começa a evanescer. Trata-se de Uma fusão (ver páginas 15 e 16, do capítulo primeiro). Um plano dá lugar a outro com uma transição suave; a figura 16 mostra uma superposição (combinação) do plano anterior com este outro em tons verdes e de contornos indefinidos.

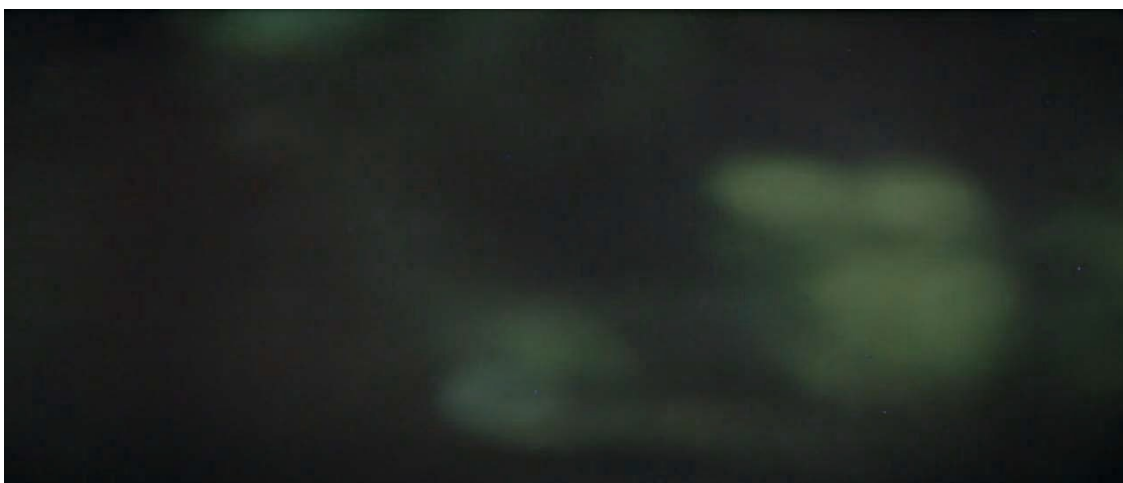


Figura 16 – Floresta enevoada pela fusão. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 17 – Revólver sendo manobrado. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Surge um revólver que manobra em direção à câmera, figura 17. A arma mira e dispara, figuras 18 e 19. A imagem fica enevoada e a floreta começa a ressurgir, figuras 20 e 21. Volta a quietude inicial que antecede a corrida desesperada que veremos em seguida, figura 22.



Figura 18 – Cano do revólver apontado para a câmera. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

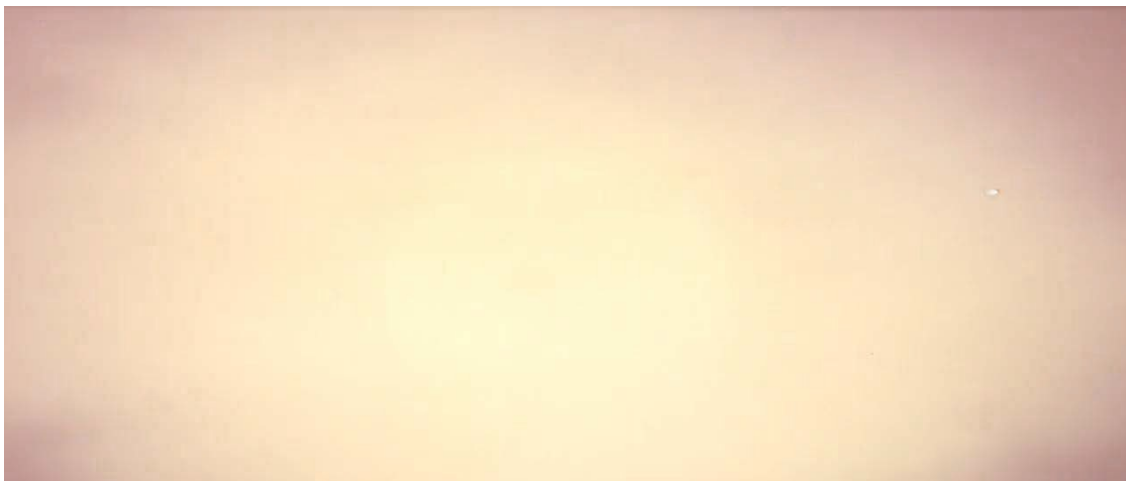


Figura 19 – Disparo do Revolver. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 20 – Imagem enevoadada da floresta. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 21 – E a floresta começa a ressurgir. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 22 – Floresta logo depois do disparo. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Segue-se um plano ponto de vista que começa a correr sofregamente pela floresta, sob uma chuva que desata, até chegar a uma cerca de madeira. Um novo corte (contra-plonguè/contra plano) introduz a imagem de quem esteve correndo. Passa-se a um *travelling* que acompanha um homem a correr pela estrada enlameada, registrado lateralmente (figuras 23 e 24).



Figura 23 – Onoff² e cerca de madeira. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Os olhos de quem corria finamente são mostrados por entre os vãos de um cercado de madeira, figura 23. Uma mudança de perspectiva, a fuga continua, mas agora registrada em terceira pessoa, figura 24.

² Este homem afirma ser Onoff. O problema de sua identidade será “resolvido” nesta análise. Por ora, escrevemos apenas Onoff.



Figura 24 – *Travelling*³ acompanha Onoff na estrada lamacenta. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A segmentação acima cobre o que se passa com o homem que alega ser um escritor famoso chamado Onoff, depois de ser detido pelos policiais que aparecem em seguida, munidos de lanternas e capas de chuva.

A dificuldade apresentada pelo filme está em que não há indicações narrativas evidentes de tempo e espaço. Mais precisamente temos um presente diegético que se passa na Delegacia de Polícia (na segmentação aquilo a que chamamos presente/interrogatório) e um passado recuperado por Onoff na medida em que responde ao interrogatório do Comissário. Sabemos que há um flashback por meio do diálogo: o Comissário efetivamente pergunta o que Onoff fizera naquele dia, um domingo, e tais perguntas motivam a sucessão de imagens, as vinte e oito inserções (segmentos 2.1.4 – 2.1.39) que veremos doravante. Tampouco o enredo (syuzhet) oferece informações evidentes sobre o local em que se encontra a Delegacia e principalmente sobre sua natureza. Se Onoff está morto o local e seus ocupantes são parte um universo diegético *inefável*. Para a compreensão da estória (fabula) cabe ao espectador captar as indicações narrativas que contam o que aconteceu antes da sequência inicial do disparo e revelam que o presente diegético é incomum, não necessariamente transcendente, com efeito bastante parecido com uma realidade ordinária, mas que abriga personagens e ações que excedem a mera explicação física.

O enredo (syuzhet) pode ser dividido em quatro partes: I) Antes da FLORESTA: a estória dentro da estória, aquilo que resulta depois de unidos todos os flashbacks; II) Investigação: o recém-chegado é *suspeito*; III) Volta à Delegacia: o recém-chegado é *acusado* de cometer homicídio; IV) Confronto com as evidências: Revelação. As

³ Consultar capítulo 1, páginas 18 e 19.

partes I e IV estão correlacionadas, a Revelação se dá quando a sucessão de imagens evocadas pelo flashback diminui seu ritmo e o enredo (syuzhet) mostra segmentos até então omitidos do espectador. De modo tal que inicia-se em seguida a análise pelas partes II, depois III, para fechar com o exame conjunto das partes I e IV.

II – Investigação: o recém-chegado é suspeito

Quando chega à delegacia, o homem que afirma ser Onoff parece, de fato, ser uma pessoa pública. Afirma precisamente que “não é um desconhecido” (embora ainda não diga seu nome); trata os policiais com a impaciência e o enfado de um prócere e mesmo diminui um funcionário de cabelos brancos e óculos quando este tenta secar o chão perto de onde outro sentou.

Contudo o enredo (syuzhet) ainda não confirma qualquer hipótese; no momento seguinte, quando o recém-chegado joga uma tigela e leite quente no rosto do homem que limpava o chão, os policiais precisam intervir e aquele reage. É um homem grande e forte, a encenação o demonstra fazendo com que sejam necessários seis policiais para dominá-lo, um deles recebe uma mordida na mão (figuras 25 e 26). Um comportamento certamente não associado a uma pessoa civilizada. O enredo quer que duvidemos.

Depois deste incidente chega o Comissário e o espectador é apresentado à personagem e ao ambiente em que se dá o interrogatório (figura 27).



Figura 25 – Os policiais e Onoff. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Na figura acima os policiais tentam conter o homem que diz ser Onoff. Sua reação é violenta. Os policiais se agrupam sobre o homem e levam-no ao chão. Mesmo mantido sob uma massa de corpos, o homem ainda possui forças para ferir um deles, como mencionado acima, figura 26.



Figura 26 – Onoff ataca um dos policiais. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 27 – A Delegacia e o Comissário. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

O Comissário quer saber quem é o recém-chegado e este responde: “Antigamente as pessoas me reconheciam de imediato”. “Mas eu não costumo me amparar na celebridade”. “Bem...”. “...meu nome é Onoff”. A resposta do Comissário: “E o meu é Leonardo Da Vince”. Perceba-se. O enredo apresenta um nome que os espectadores não conhecem, mas a aproximação - e a reação do Comissário – a uma pessoa tão importante como Leonardo Da Vince justapõe informação extra diegética (Da Vince) e informação diegética (o mundo do filme, da narrativa que está se desenvolvendo). Mais. Se no mundo da *estória* Onoff pode ser comparado a Da Vince, então neste mundo esse é um nome conhecido e pertence, portanto, a uma celebridade. O riso dos outros policiais comprova essa hipótese.

A suspeita sobre a identidade de Onoff (junção das palavras “on” e “off”, ligado/desligado em inglês ganhará sentido na parte VI) ainda se mantém e é reforçada, pois o Comissário cita um longo trecho de uma das obras do referido escritor e o recém-chegado não

a reconhece. Aquele leu a todas: *Palácio das Nove Fronteiras*, *Os Degraus*, *O Ódio*, *Geometria*, *Os Tratados do Prazer*, *Nero*, *As Três Tochas*.

A suspeita se mantém até o momento seguinte, quando já o escrivão começa a anotar o depoimento e o homem que afirma ser Onoff inicia outra citação; o Comissário a reconhece como pertencente à obra *Os Degraus*, na metade do livro. Mas o suspeito o corrige: o nome não é *Os Degraus*, mas *As Escadas*, e a parte citada pertence ao terceiro capítulo; em resposta ao Comissário cita outro longo trecho de outro capítulo e acrescenta: “Diz que conhece minha biografia de cor”. “Tenho 48 anos”. “Escrevi ensaios, romances, canções e óperas teatrais”. “A última, *Nero*, foi dirigida por mim... e mal”. “Faz seis anos que não publico nada... Satisfeito?”. A precisão das informações convence o Comissário e este permite que o outro vá m banheiro se secar e mudar as roupas. Esta parte dura cerca de vinte e dois minutos e termina com o inesperado pedido do Comissário para que Onoff ainda permaneça na Delegacia para cumprir “Uma formalidade”.

III) Volta à Delegacia: o recém-chegado é *acusado* de cometer homicídio

Esta parte dura aproximadamente trinta e sete minutos. No começo desta “formalidade” a relação entre o Comissário e Onoff é amistosa, mas ainda assim o oficial quer saber que fizera o outro naquele dia. Dentro sala é possível ver que a foto de uma criança fora encontrada e deixada sobre a mesa. Como que por descuido o Comissário a deixa cair (figuras 28-38).



Figura 28 – O Comissário e a fotografia. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

O Comissário se aproxima da mesa em que está depositada a fotografia (figura 28) e começa a puxá-la (figura 29). Onoff percebe o movimento furtivo (figura 30) que leva o papel ao chão (figura 31).



Figura 29 – O Comissário e a fotografia na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 30 – Onoff na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 31 – O Comissário e a fotografia na última parte da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 32 – Fotografia ainda não identificada. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 33 – Onoff na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Ainda não é possível ver do que se trata (figura 32) e Onoff se inclina para alcançá-lo (figura 33). Juntamente com Onoff percebemos que é a imagem de uma criança (figura 34).



Figura 34 – Fotografia de uma criança. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 35 – Rosto do Comissário parcialmente encoberto por uma porta. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 36 – Onoff e a Fotografia. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Enquanto o Comissário o observa de esquelha (figura 35) e temos acesso ao ponto de vista do Comissário (figura 36). Este retorna para perto da mesa (havia se levantado para ir até uma porta localizada do outro lado da sala) e pega a fotografia que Onoff restituíra novamente ao chão (figura 37); e a deposita novamente sobre a mesa figura (38).



Figura 37 – O Comissário e a fotografia, segundo momento. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 38 – O Comissário e a Fotografia, terceiro momento. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

É também aqui nesta parte que se inicia a inserção dos flashbacks. Embora Onoff agora seja reconhecido como tal, o enredo havia mostrado que durante o período que permaneceu no banheiro rasgara e engolira um pedaço de sua camisa maculado por uma mancha de sangue (descrito no seguimento 3c). Apenas o espectador conhece esse pormenor. Mas o Comissário, independentemente, encontrara a fotografia e faz com que Onoff comece a reconstituir aquele domingo.

A primeira versão de Onoff será questionada diversas vezes, mas é o ponto de partida para que o espectador deduza os acontecimentos anteriores ao disparo na floresta, que omitira a identidade da vítima.

Por meio das perguntas do Comissário, o espectador descobre que Onoff acordara de madrugada, às 3h30, o horário em que sempre acorda. Voltou para a cama, mas não dormiu; levantou-se cedo e, afirma, estava sozinho; tomou café com uma colher de açúcar; tomou banho e vestiu-se; fez um telefonema; repassou o que escrevera no dia anterior e

pensou no que escreverá no dia seguinte; diz que fez uma caminhada e quando voltou arrumou o sótão; depois foi à estação buscar sua agente, Daniela Févriér, à tarde na estação; diz que almoçaram juntos e falaram sobre trabalho; que, à tarde, a levava de volta a estação, entre 17h e 18h; ela partira e ele retornara para sua casa por volta das 19h.

Durante o período em que esteve contando tal versão, a primeira inserção do flashback, já com todas as imagens que serão repetidas com variação no arranjo e na velocidade, o espectador tem acesso a lembranças que desmentem Onoff. Por exemplo, ele não estava sozinho, mas em companhia de uma mulher; não conversaram sobre trabalho, parecem ter discutido. Mais contradições vão aparecendo durante esta parte, muitas são apresentadas diretamente ao espectador, notadamente, em outro momento, Onoff diz que não chegou sozinho a seu chalé, mas acompanhado de sua segunda ex-esposa (como está descrito no segmento 3.33c). As contradições vão irritando o Comissário e, além disso, ele informa que um corpo fora encontrado perto da casa de Onoff. O oficial decide usar a força (figuras 39 e 40).



Figura 39 – Policiais, Comissário e André. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Em um plano tomado a partir de cima (figura 39), podemos ver os policiais agredindo Onoff. Perceba-se que no canto superior direito do quadro o escrivão André leva as mãos ao rosto, em desespero. Tomadas como as da figura acima (plano com grua) são razoavelmente frequentes em *Una Pura Formalità*. Tomadas como as da figuras 40 e 41 são ainda mais destacadas. Trata-se da técnica do *foco profundo* com ou sem *dióptro de campo cindido*. A técnica do foco profundo visa dispor os assuntos filmados em camadas, do primeiro-pano ao plano de fundo e mantê-las todas em foco. Todavia no exemplo abaixo o primeiro-plano está desfocado. Compare-se com uma

imagem de momentos antes, quando a Onoff é servido um copo de vinho: figura 41. O *dióptro de campo cindido* é um aparato óptico inserido na frente da lente da câmera para permitir ao cineasta focalizar uma área bem próxima, de um lado, e outra mais distante do outro. Essa técnica é uma clara alusão de Tornatore aos filmes *noir* de Orson Welles e aos de Brian De Palma como em *Os Intocáveis*.



Figura 40 – Onoff ferido. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 41 – O copo de vinho. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Neste ponto Onoff já tentara fugir e já fora apanhado novamente. Depois da agressão dos policiais, revela que sua biografia é falsa, fora inventada por um homem que vivia nas ruas chamado Faubin. Onoff é conduzido a uma cela e lá dorme por algum tempo.

IV) Confronto com as evidências: Revelação e (I) Antes da Floresta

Quando Onoff atende a “formalidade” de que fala o Comissário, este encontrara a primeira evidencia: a foto da criança. Depois, quando Onoff tenta escapar podemos ver que

os policiais retiram um saco do furgão. Parecem carregar um corpo. Depois, quando acorda Onoff, na cela, se levanta e encontra o escrivão André e o homem de cabelos brancos e de óculos, o próprio Onoff se sente cansado e sua postura já outra. Chega a perguntar se é possível matar e não se lembrar.

Mais evidências são encontradas. As fotografias de Onoff, um hábito que manteve durante toda a vida. Ele as procurava há anos, sem sucesso. O Comissário pergunta que há de tão importante nelas. Eis a resposta: “Tudo e nada”. “A prova de um estranho hábito, ou, se preferir... de uma mania que tive por toda a vida”. “Sempre carregava uma máquina fotográfica”. “Costumava fotografar os rostos de todos, em qualquer lugar”. “Um modo bizarro de ter um diário”. “Um passatempo que abandonei no dia em que tomei a decisão... de me retirar da vida pública”. “Logo depois... eu perdi tudo”. “Naquelas fotos estão todos os amigos, inimigos... as pessoas que amo, que amei... e as que não soube ou não quis amar”. “Gente que me apertou a mão e sorriu”. “E aqueles... que apenas... olharam para mim... sem dizer nada”. “Milhares e milhares de rostos”.

Note-se o tom ontológico das palavras de Onoff. Sobretudo o caráter literário da “prosa” bem construída. O leitor terá experimentado sentimentos parecidos, mas que não pôde expressar, ou talvez tenha pretendido expressar, da maneira escurra de Onoff, um escritor. Os diálogos foram escritos pelo próprio Giuseppe Tornatore em colaboração com Pascal Gignardi. A semelhança com a prosa de uma obra de ficção não é fortuita. Os filmes de Tornatore são como ensaios sobre *topoi* existenciais ou sobre universos da experiência individual. Em *Cinema Paradiso*, de 1988, seu filme mais conhecido (Oscar de Melhor filme em língua estrangeira) tratou do Cinema e do Cineasta; em *La Migliore Offerta*, de 2013, do envelhecimento e do universo das artes plásticas; Neste *Una Pura Formalità*, o “ensaio” é sobre a Literatura e sobre o Grande Escritor. Há várias passagens no filme, em que o diálogo se aproxima da linguagem literária. Não é possível reproduzi-los todos aqui, mas a segmentação acima tentou dar conta de vários desses momentos.

Será conveniente aproximar as imagens recuperadas pela primeira inserção do flashback com as imagens distribuídas entre as outras inserções. Como são sempre excertos de um mesmo acontecimento a rerepresentação de sequências em arranjo e velocidade diferentes têm o efeito de mostrar a desorientação das lembranças de Onoff e indicar ao espectador quais peças deve encontrar para desvendar a estória que está sendo recuperada.

A primeira inserção contradiz aquilo que Onoff está a dizer (figuras 42-48), e quando o Comissário pergunta que fizera Onoff depois de ficar sozinho a velocidade das imagens recobras aumenta grandemente (figuras 49 - 54).



Figura 42 – Onoff na cama. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Onoff se levanta novamente depois de ter acordado, como sempre faz, à 3h30 da manhã (figura 42); e não estava sozinho como primeiro afirma ao Comissário (figura 43).



Figura 43 – Paola na mesma cama. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 44 – Paola no fim do movimento de Onff. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Dormia em companhia de Paola, sua segunda ex-esposa e também sua agente (figura 44). A figura 45 é recobrada na primeira inserção do flashback e distribuída outras vezes nas outras inserções. O enredo quer com isso mostrar que Onoff está infeliz e busca lugares isolados na casa.



Figura 45 – Onoff em seu estúdio. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A figura 46, abaixo, mostra nova omissão. Enquanto relata sua primeira versão daquilo que ocorrera naquele domingo, Onoff afirma ter tomado café, mas *não* diz que estava acompanhado como mostra o flashback.



Figura 46 – Onoff e Paola durante o café da manhã. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 47 – Onoff na banheira. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Realmente tomou banho (figura 47) e se vestiu (figura 48), mas *não na ordem* evocada pela primeira inserção do flashback. O banho só acontecera muito mais tarde, depois que Onoff ficara sozinho em casa, depois que Paola voltou para a Casa nas Montanhas com a intenção de convencê-lo a não ficar sozinho. Nos dois últimos parágrafos deste capítulo voltaremos à estória que é construída pelo enredo, todavia, por hora, acrescentemos que Paola deixou a Casa nas Montanhas, mas voltou no mesmo dia com a intenção a que nos referimos duas linhas acima.



Figura 48 – Onoff se vestindo na frente do espelho. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 49 – Paola e as roupas de Onoff. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Paola tenta arrumar as malas de Onoff para que com ela, ele parta (figura 49). Mas o outro a impede (figura 50) e retira roupas de onde Paola as havia guardado (figura 51). Consegue, então, ficar sozinho (figura 52). Vai até o sótão (figura 53), mas não arruma e sim derruba o que vê pela frente (figura 54), contrariando aquilo que o ouvimos relatar ao Comissário durante esta primeira inserção do flashback.



Figura 50 – Paola e as roupas de Onoff na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 51 – Paola e as roupa de Onoff na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 52 – Onoff se despedindo de Paola. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 53 – Onoff no sótão. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 54 – Onoff na continuação da ação no sótão. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A velocidade da sucessão de imagens aumenta ainda mais quando o Comissário se aproxima da pergunta que quer saber o que Onoff fizera depois que ficou sozinho em casa. A velocidade de projeção é inferior a um segundo (de três a quatro frames) (figuras 55-59).



Figura 55 – Paola chegando a Casa na Montanha. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Com a mente perturbada, lembra-se do momento em que Paola retorna (figura 55) em companhia de amigos para que com eles ganhe força o argumento que tenta fazê-lo deixar a Casa nas Montanhas (figura 56).



Figura 56 – Amigos de Onoff e Paola. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 57 – Onoff e Paola discutindo. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Outra vez a mente confusa de Onoff confunde momentos. Esta já é uma lembrança posterior, quando Paola retorna e tenta novamente convencê-lo a deixar a casa. Note-se que ela usa um sobretudo marrom, diferente da blusa branca de mangas compridas da imagem 50; e depois disso lhe vem a imagem de quando ela retorna e ele a recebe na porta (figura 58); e a lembrança da aflição ao tentar escrever algo (figura 59).



Figura 58 – A chegada de Paola. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 59 – Onoff em seu estúdio. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Onoff tirou a própria vida, mas não sabe. Todo o seu depoimento serve para reconstituir o dia de domingo e se dá *depois* do disparo na floresta. Os primeiros frames do filme mostram o disparo (figuras 15-22). O Comissário apresenta o revólver encontrado na casa de Onoff, e um papel manuscrito. Rever a carta é como sentir novamente um sentimento insuportável. É como se a própria folha de papel possuísse uma aparência má (figuras 60 e 61).

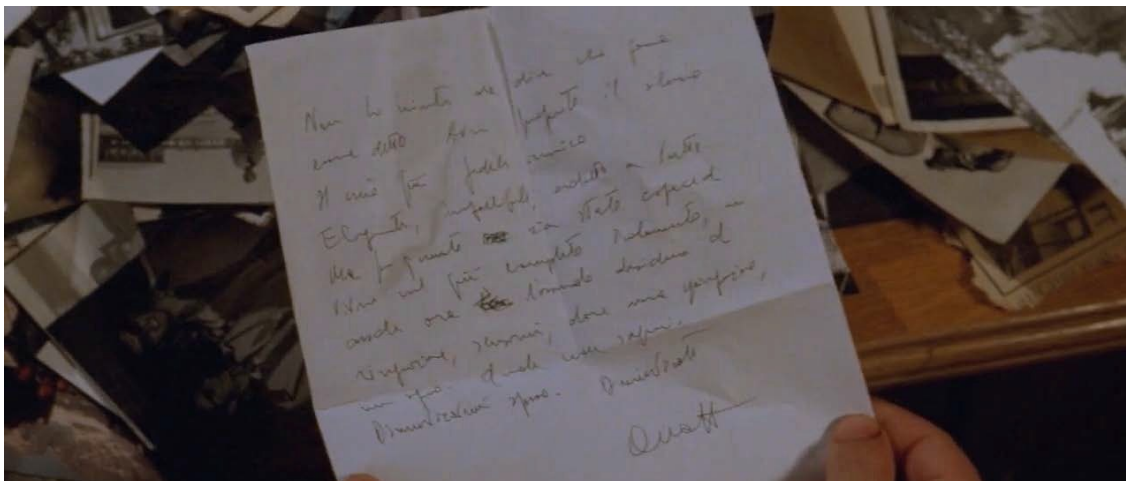


Figura 60 – O manuscrito. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

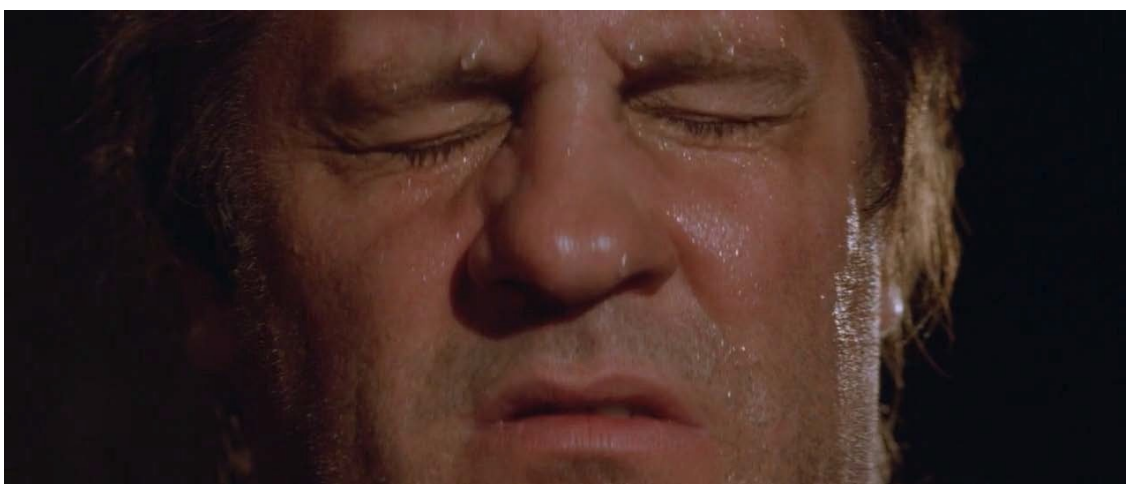


Figura 61 – A reação de Onoff. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A visão do manuscrito é extenuante (figura 61); a inserção do flashback agora mostra um segmento omitido até então (figura 62 - 68).



Figura 62 – Onoff e a floresta. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

Onoff caminha até a floresta (figura 62). Novamente a imagem do revólver (figura 63), que manobra e mira a câmera (figura 64); e uma imagem omitida até a vigésima sexta inserção do flashback (figura 65). Um ferimento fatal (figura 66). A queda registrada em câmera lenta (figura 67). Onoff jaz no chão (figura 68).



Figura 63 – Revólver sendo manobrado. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 64 – Cano do revólver apontado para a câmera. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 65 – Onoff e o revólver. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 66 – Onoff ferido. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 67 – Onoff ferido, na continuação da ação. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.



Figura 68 – Onoff no chão, ferido. Fonte: fotograma de *Una Pura Formalità*.

A união dos flashbacks, feita por meio das indicações do enredo e a conseqüente construção da estória, permite reconstruir o que de fato antecedeu antes do disparo na floresta. Paola chegou com Onoff na casa das montanhas, passou uma noite em sua companhia, de sábado para domingo. Preocupada tentou convencê-lo a voltar com ela e procurou fazer suas malas, mas ele a deteve (figura 51). Prevendo o pior tenta voltar no mesmo dia, domingo, com um casal de amigos, o editor de Onoff, Stephane, e sua companheira. Mas o escritor consegue convencê-los a partir; fica sozinho e se decide pela solução fatal. A estória anterior ao disparo não é em nenhum momento explicada pelo enredo, nem mesmo contada completamente. É o espectador quem deve captar as pistas narrativas, e, principalmente, relacioná-las aos *frames* do disparo na floresta, mostrados no começo do filme.

Depois da revelação de Onoff, o enredo ainda continua por cerca de 14 minutos, ainda na Delegacia. Motivo pelo qual uma experiência desatenta com *Una Pura Formalità* pode, mesmo depois de terminado o filme, aniquilar seu significado e suas sutilezas.

3. MULHOLLAND DRIVE: A VIGÍLIA E SONHO, OU A FORMA NARRATIVA ENTRE O CINEMA MAINSTREAM E O CINEMA EXPERIMENTAL

ANO DE LANÇAMENTO 2001. DISTRIBUIÇÃO Universal Pictures. PRODUÇÃO Alan Sarde. ROTEIRO e DIREÇÃO David Lynch. FOTOGRAFIA Peter Deming. MONTAGEM Mary Sweeney. MÚSICA Angelo Badalamenti. ATORES Naomi Watts, Laura Helena Harring, Justin Theroux, Michael J. Anderson (como Mister Roque), Monty Montgomery (como Cowboy), Mark Pellegrino, Robert Foster.

Os créditos iniciais são acompanhados por uma música que soa sons sintetizados, vibratórios e em tons soturnos, mas que rapidamente é substituída por outra festiva, dançante. Uma fusão faz surgir casais que dançam sobre uma máscara lilás. Não há um cenário, não há pista de dança. Podemos ver, além dos casais, suas silhuetas. A composição é construída usando-se um efeito visual que faz com que os pares passem uns através dos outros. Depois outra fusão apresenta três personagens: uma jovem garota loira de cabelos curtos acompanhada de um casal de pessoas mais velhas, ambos possuem os cabelos brancos. Os três parecem se adiantar em um palco para algum tipo de premiação. Nova fusão apresenta um plano ponto de vista - sem a inserção de um plano do olhar da personagem - que se move bastante próximo e em direção a um travesseiro vermelho sobre um lençol vermelho. A aproximação é tal que termina com o encobrimento total da imagem. É noite. Surge uma placa que escreve o nome Mulholland Drive; um *traveling* de uma cidade e de suas luzes; um carro registrado a partir de sua parte traseira, vemos o portamalas, é uma limusine. Também esses planos se ligam uns aos outros por meio de fusões. Elas terminam apenas quando cessa a apresentação dos créditos e um corte introduz uma mulher de cabelos negros que ocupa a parte do passageiro da limusine. A câmera se detém por alguns instantes em seu rosto; o carro pára e a mulher protesta, não é o lugar onde deveriam fazer a parada; o motorista aponta-lhe uma arma e exige que ela saia; um homem que ocupava o banco do carona sai do carro e abre a porta para que a mulher desça. Enquanto isso vemos dois carros que parecem estar em uma disputa de velocidade; um deles colide com a limusine e provoca um grave acidente. A mulher é a única a sobreviver, há um ferimento em sua testa. Levanta-se atordoada e desce um pequeno declive até a cidade iluminada sob o negro da noite; se oculta atrás de alguns arbustos e adormece. Quando acorda pela manhã, entra sorrateiramente em um condomínio horizontal.

A estória (fábula) mostrada pelo syuzhet (enredo) acompanhará os eventos da vida desta mulher e daquela a que fizemos referência no início, a de cabelos loiros curtos. Todavia, a apresentação destes eventos, aquilo a que os espectadores assistem por cerca de 116 minutos, não é o decorrer de ações que ocorrem no *presente diegético* do filme. Trata-se de um sonho, o sonho da personagem Diene, a mulher de cabelos curtos loiros. A garota da limusine jamais sofrera o acidente descrito, tampouco a cadeia de eventos que se seguem a este ocorreu da forma narrada. A ordem dos acontecimentos não obedece a uma progressão simples do tipo início, meio e fim.

Em *A arte do Cinema: uma introdução* David Bordwell e Kristin Thompson escrevem:

Para analisar o padrão de desenvolvimento de um filme, é sempre uma boa ideia fazer a segmentação do filme. Segmentação nada mais é do que um esquema escrito do filme que o divide em partes maiores e menores, marcando as partes com letras ou números consecutivos (BORDWELL; THOMPSON, 2008, p. 135).

Mulholland Drive pode ser segmentado em sete partes: (1) Concurso de Dança; (2) Diene se deita para dormir; (3) Sonho; (4) Realidade Desperta (Diene acorda); (5) Flashback da Realidade Desperta; (6) Fim do Flashback e Segundo Momento da Realidade Desperta; (7) Epílogo Onisciente. Os segmentos 1, 2, 4 e 6 representam o *presente diegético* do filme. O segmento de número 3 corresponde a aproximadamente 116 minutos, é a maior porção do filme e aquilo que aparentemente ocorria no presente diegético da estória (fábula). A partir do segmento 4 e 5 somos apresentados aos eventos que serviram de matéria para que Diene forjasse o Sonho, de forma que inicia-se uma sequência de *paralelismos*: os eventos que assistimos no sonho são reapresentados da forma como de fato ocorreram. Os segmentos 5, 6 e 7 correspondem aos trinta minutos finais do filme, totalizando 146 minutos.

Para que a forma do filme (e seu significado) possa ser compreendida será conveniente dividir o segmento 3 em partes menores, apresentando os eventos na ordem em que foram mostrados ao espectador, o “esquema escrito” dessa parte. Os segmentos 4, 5 e 6 formam a parte “explicativa”, embora o syuzhet não interponha marcas narrativas visíveis que os identifiquem como tais. Daí a dificuldade de compreensão e correlata competência em identificar marcas narrativas que o filme requer de seus espectadores. O segmento 3 será apresentado em tópicos que já contém também o início da análise, quase que de cena a cena. Os segmentos explicativos (4, 5 e 6) serão apresentados em forma de parágrafos. A última parte, aquela que corresponde ao *Epílogo Onisciente* (parte 7), fecha tal exame.

3.1 SEGMENTAÇÃO DO SYUZHET (ENREDO)

C – Créditos de Abertura 1-

Concurso de Dança

a) Diene vence o concurso de dança e recebe o prêmio de Irene e de seu companheiro; um casal caracterizado de modo a ressaltar que são pessoas mais velhas

2- Quarto de Diene: plano ponto de vista: a câmera se move em direção à cama. Diene se deita para dormir. São de tecido vermelho o travesseiro e a roupa de cama.

3- Sonho. Estrada Mulholland: Rita, a mulher de cabelos negros, está em uma limusine. O carro é atingido por outro veículo em alta velocidade.

a) Dois homens investigam o acidente. Detetive McKnighth e Detetive Doomgaard

3.1 - Rita se esconde no apartamento de Ruth, tia de Betty. Betty é a garota de cabelos loiros curtos.

3.2 - Dois homens se encontram na lanchonete Winkie's: Dan e Herb. Dan sonhara com o estranho homem (chamemo-lo Espectro) que estaria atrás da lanchonete. Eles decidem reconstituir o sonho e enquanto caminham pelo lado de fora da lanchonete, Dan é surpreendido pela aparição da estranha figura.

3.3 – Um primeiríssimo plano registra um rosto que usa um fone portátil. Seu nome é Mister Roque. Ele parece iniciar algum tipo de investigação, liga para um homem com sobrepeso, registrado de costas para a câmera, e declara: “a garota ainda desaparecida”

a) O homem com sobrepeso liga para outro telefone. A câmera só registra o aparelho e uma mão entra no quadro para atendê-lo. O primeiro instrui: “o mesmo”. O segundo, por sua vez, liga para outro aparelho telefônico posicionado sobre um criado mudo. Este aparelho aparecerá novamente, já no segmento Realidade Desperta.

3.4 - Betty chega ao aeroporto de Los Angeles acompanhada de Irene e de seu parceiro, um casal de pessoas mais velhas (os mesmo que a premiaram no Concurso de Dança). Voaram o vôo juntos.

a) Esse casal volta em uma limusine e em uma tomada silenciosa, sorri como se zombassem de algo.

3.5 – Betty chega ao condomínio horizontal que abriga o apartamento de sua Tia Ruth.

a) Conhece a proprietária do condomínio. Ela se apresenta e pede para que Betty trate-a pelo nome Coco, “como todos”.

b) Encontra Rita, que usa o chuveiro.

3.6 - Adan Keshner, um diretor de cinema, e seu agente, Robert Smith, se reúnem nos Estúdios Ryan com os irmãos Castigliani, dois investidores que querem financiar o filme de Keshner. Também participam da reunião Ray Hott, aparentemente um executivo da *Estúdios Ryan* e Mister Derb, outro empregado do mesmo estúdio. Os Castigliani pretendem que uma atriz chamada Camila Rhodes seja escolhida como atriz principal do filme de Keshner e apresentam uma foto que mostra esta garota e em que podemos ler seu nome. Este não aceita a imposição.

3.7 - Ray Hott vai ao encontro de Mister Roque. A sala em que este está é rodeada por cortinas vermelhas; um cenário que guarda muitas semelhanças com a sala em que o detive Dayle Cooper, em *Twin Peaks*¹, recebe a companhia de Laura Palmer -personagem principal da série – e do estranho anão vestido com um paletó vermelho, interpretado pelo mesmo ator que dá vida a Mister Roque.

3.8 - Joe, o homem que será contratado por Diene no segmento 5 (Flashback da Realidade Desperta), se encontra com um homem chamado Ed em um escritório; se apodera daquilo que dos dois chamam o *Livro Negro de Ed*: “a história do mundo em números de telefone”; e atira em Ed.

3.9 - Rita revela a Betty sua amnésia. As duas encontram na bolsa de Rita uma considerável quantia em dinheiro e uma peculiar chave azul, com uma haste trapezoidal no lugar que deveria conter as ranhuras que se encaixam na fechadura.

3.10 – Depois, Joe está do lado de fora de uma lanchonete. Está em companhia de Laney, provavelmente uma garota de programa, e de um home chamado Billy. Joe quer saber de Laney sobre uma “nova garota”, uma garota de cabelos negros. Estranhamente menciona que a referida garota pode estar um pouco machucada. Mas não obtém nenhuma resposta. Toda conversa parece sugerir que falam de Rita, no entanto, o enredo se cala a respeito dessa hipótese.

3.11- Rita, sempre no apartamento da tia de Betty, lembra de que se encaminhava para a estrada Mulholland Drive antes do acidente com a limusine.

3.12 - Adan Keshner volta para a casa e encontra sua esposa com o tratador de piscina.

3.13 - Betty e Rita vão até a lanchonete Winkie's. Plano-detalle (primeiríssimo plano) do crachá da garçonete, nele está escrito o nome Diene. Rita se lembra de um nome: Diene Selwyn.

3.14 - De volta ao apartamento de Tia Ruth, Betty e Rita encontram o endereço e o telefone de uma pessoa chamada D. Selwyn; ligam para o número e escutam a voz de uma mulher pela

¹ Série televisiva também escrita e dirigida por David Lynch.

secretária eletrônica: “oi, sou eu. Deixe seu recado”.

3.15 - A secretária de Adan Keshner, Cynthia, informa por telefone que um sujeito chamado Cowboy quer encontrá-lo. Ela acredita que ele tem algo a ver com que está acontecendo: as contas de Keshner foram fechadas. O local do encontro será o cânion Beachwood, em um curral.

3.16 - Louise, uma moradora do condomínio de Coco, chama à porta do apartamento em estão Betty e Rita e adverte: “alguém está em perigo, alguma coisa ruim está acontecendo”. Louise acrescenta que *outra pessoa* também está em perigo.

3.17 - Adan Keshner se encontra com Cowboy. Este adverte que Keshner deve escolher a garota da foto mostrada pelos irmãos Castigliani, e que não pode escolher outra atriz para o papel principal. Acrescenta que se Keshner agir bem, o verá mais uma vez, mas se agir mal, o verá mais duas vezes.

3.18 - Betty participa de uma audição para escolha de um elenco. É aprovada por unanimidade.

3.19 - Depois, Betty também vai até o estúdio em que Adan Keshner escolhe a atriz para o papel principal de seu filme. Ele escolhe a garota da foto que fora mostrada durante a reunião com os Irmãos Castigliani.

3.20 - Esta mesma garota, Camilla Rhodes, aparece para sua audição. Sob a vigilância de Ray Rott, o executivo do segmento dos Estúdios Ryan, Adan Keshner a escolhe e repete: “essa é a garota”, a frase que um dos irmãos Castigliani insistia em usar quando da reunião referida acima.

3.21 - Betty e Rita visitam o condomínio que pertenceria a Diane Selwyn. São recebidas por uma mulher que se identifica como uma amiga de Diane Selwyn, provavelmente sua antiga namorada. Encontram uma garota morta, loira, no apartamento que pertenceria a Diane Selwyn. O corpo está sobre a cama.

3.22 - Rita, de volta ao apartamento que divide com Betty, muda sua aparência, passa a usar uma peruca loira. As duas dormem juntas.

3.23 - Betty e Rita, por insistência desta, vão até o *Teatro Silêncio*. Uma espécie de revelação parece atingir Betty. Enquanto Rebekah Del Rio, uma das atrações da *Orquestra Silêncio*, canta uma versão em espanhol de *Crying*, de Roy Orbison, Betty encontra uma pequena caixa azul que possui a exata fechadura que parece combinar com a chave de mesma cor encontrada anteriormente.

3.24 - Elas voltam para o apartamento e, enquanto Rita retira do guarda-roupa o recipiente em que a chave fora guardada, um movimento de câmera registra a ação da primeira e deixa de

enquadrar Betty, que “desaparece”.

a) Rita abre a caixa, e um plano de primeira pessoa inicia um zoom para dentro do recipiente.

b) A caixa cai no chão e na pista sonora é possível ouvir o barulho do baque. Um *travelling* parte da caixa caída e sobe para mostrar a parede do cômodo em que entra a porta. Tia Ruth entra por esse espaço e parece tentar descobrir de que lugar partiu o som. Um plano de ponto de vista apresenta a varredura que esta realiza no quarto.

c) Uma fusão passa da imagem de Tia Ruth à de novo *travelling*, tomado também a partir de um plano de ponto de vista, que avança para revelar uma mulher deitada sobre a cama.

d) Um *som off*² introduz a voz da personagem Cowboy e diz: “Ei, mocinha”. Em seguida novo plano mostra Cowboy e ele completa: “hora de acordar”.

² Som simultâneo de uma fonte que se presume estar no espaço da cena, mas que está fora do que é visível no campo da imagem.

3.2. REALIDADE DESPERTA e PARALELISMOS

A narração do filme, por meio do *syuzhet*, vale-se de um conhecimento tácito sobre como os sonhos se dão. Dos acréscimos, supressões, negações, desejos que compõem a substância daquele universo. Diene se sente culpada e construiu, enquanto dormia, outra narrativa para substituir aquela que deseja esquecer. Alterou sua identidade e a identidade da mulher de cabelos negros, no sonho seus nomes são, respectivamente, Betty e Rita. A partir do momento em que há o despertar o espectador descobre que Betty é Diene, e que Rita é Camilla.

Acompanhemos o momento em que Diene é despertada. Uma fusão (mais propriamente um conjunto de *fade-ins* e *fade-outs*³) mostra a transição entre quatro planos (figuras 69-72); e depois um *fade-in* para o quinto e sexto planos (figuras 73 e 74).

³ Fade-in e Fade-out - (1) Fade-in: tela negra que gradualmente clarea até que o plano apareça. (2) fade-out: plano que gradualmente desaparece enquanto a tela escurece.



Figura 69 – Diane em sua cama. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A figura acima mostra Diane, ainda deitada, começando a despertar, ouvindo alternadamente, e nessa ordem, a voz de Cowboy e as batidas na porta. Este diz: “Ei, mocinha. Hora de acordar”, como mostrado na figura 70.



Figura 70 – Cowboy no quarto de Diane. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 71 – Corpo apresentando sinais de corrupção física. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A figura 70 escurece gradualmente (*fade-out*) e figura 71 vai se aclarando (*fade-in*) até mostrar um corpo em decomposição na exata posição em que Diane dorme, note-se as manchas rochas nas pernas e nos braços. Cowboy se afasta depois de despertar Diene, o quadro já ficando escuro, como mostra a figura abaixo:



Figura 72 – Cowboy deixa o quarto de Diene. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 73 – Diane aparece gradualmente depois de uma tela negra. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Para em seguida, revelar Diane dormindo sobre a cama, como nas figuras 73 e 74. O efeito total faz com que os seis planos pareçam cintilar alternada e brandamente.



Figura 74 – Revela Diane dormindo sobre a cama. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Cowboy se manifestara antes, no segmento 3.17. A secretária do diretor de cinema Adam Kesher, chamada Cynthia, informara que um encontro entre Kesher e esta entidade enigmática deveria acontecer. Adam Kesher, de costas, e Cowboy em um curral, no Cânion Beachwood:



Figura 75 – Adam Kesher e Cowboy. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Esta primeira aparição deu-se no sonho. Embora não participe, é Diene (e os espectadores) quem presencia a cena. Mais adiante, durante o *Flashback da Realidade Desperta*, será possível entender de onde Diene retirou essa imagem. Todavia, Cowboy indica instruções específicas a Kesher, ou seja, à Diene: a atriz para o papel principal deve ser Camilla Rhodes. Se Kesher (Diene) se comportar bem, verá Cowboy mais uma vez, caso se comporte mal, o verá duas vezes.

Cowboy é chamado aqui entidade. Embora possua motivação para que sua imagem tenha sido usada por Diene, sua participação indica um conhecimento que extrapola os limites do sonho, que extrapola o conhecimento da própria Diene. Embora seja o sonho de Diene, é Cowboy, e os espectadores por meio deste, quem presencia a transição da Figura 1 para a Figura 3. O corpo que as duas mulheres encontraram no segmento 3.21 era a própria Diene deitada para sonhar o sonho a que tivemos acesso.

Enquanto Diene está despertando ouvimos, por meio do som *off*, batidas insistentes na porta. Ela se levanta e caminha para atender ao chamado. A garota que chama à porta é a mesma descrita no segmento 3.21 (Figuras 76 e 77). As duas conversam brevemente. A visitante quer recuperar alguns objetos seus, quer saber por onde andara a outra e chama-a pelo nome: “Por favor, Diane, já faz três semanas”. Até então o enredo (syuzhet) havia mostrado apenas o nome Betty, escolhido para poupar Diene de sua própria identidade. A postura, a forma áspera com que a visitante é recebida, indica uma intimidade perdida; se restaram alguns objetos que precisam ser resgatados, as duas provavelmente viveram juntas antes dos acontecimentos que forneceram material para o sonho; enquanto a mulher entra para recolher seus objetos, um plano detalhe revela sobre uma mesa de centro a chave azul

mencionada no segmento 3.9, mas agora ela possui uma aparência convencional (Figura 78). A mulher, de saída, ainda informa que dois detetives procuraram por Diene novamente. São os dois policiais que aparecem no início do filme, no segmento 3-a: Detetive McKnighth e Detetive Doomgaard.

No sonho, a mulher recebe Betty (Diene) e Rita (Camilla):



Figura 76 – Mulher que vive na no mesmo conjunto de casas em que vive Diene (Sonho). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Na Realidade Desperta, é a visitante que acorda Diene e recolhe seus pertences:



Figura 77 – Mulher e Diane (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

No quadro abaixo, a misteriosa chave:



Figura 78 – A misteriosa chave. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Diene parece perturbada e decide preparar um café para ajudá-la a despertar. Um plano médio a registra de costas, enquanto se dirige para o sofá. Ela se desloca ligeiramente para a esquerda e a câmera continua o movimento para frente e revela Camilla deitada sobre o móvel. Sem marcar a passagem com alguma indicação narrativa explícita, esse avanço dá início ao Flashback da Realidade Desperta. As duas têm um momento de intimidade, mas Camilla tenta retomar um assunto, quer o fim do relacionamento. A partir de agora teremos acesso a eventos, recuperados pela lembrança de Diene, que precederam o Sonho e a Realidade Desperta.

Um telefone soa sua campainha, um som de sineta, analógico. No segmento 3.3, Mister Roque, deu início a determinação da busca pela garota que ainda estava desaparecida; à sua ligação seguem-se outras três e a quarta não é atendida. A mudança entre estes planos é feita por cortes simples. O corte para a quarta ligação mostra uma panorâmica vertical que inicia o movimento a partir de um quadro com iluminação levemente avermelhada e desce até um criado-mudo, cuja superfície abriga um aparelho telefônico de cor preta (o ouvimos tocar três vezes), um abajur e um cinzeiro. É este telefone que agora chama, no Flashback da Realidade Desperta. Novamente repete-se a panorâmica vertical que termina no aparelho sobre o criado-mudo (Figura 79). Um plano de conjunto mostra Diene entrando no cômodo em que está o aparelho; ela usa um vestido de festa, ouve o quarto toque e a secretária eletrônica repete a mensagem que ouvimos no segmento 3.14: “oi, sou eu. Deixe

seu recado” (Figura 80). Por meio dessa repetição o syuzhet mostra que D. Selwyn é Diene. Ela atende a ligação; é Camilla com o convite para sua festa de noivado, diz que um carro a está esperando e informa um endereço: Mulholland Drive.



Figura 79 – O telefone do apartamento de Diene. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Acima, o telefone do Sonho e do Flashback da Realidade Desperta. Depois de atender a ligação Diene aceita o convite de Camilla:



Figura 80 – Diene e Camilla (do outro lado da linha). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Corte para o plano de uma placa, vista à noite, que escreve o nome Mulholland Drive. Uma fusão apresenta uma limusine, o carro cruza o quadro da esquerda para a direita; nova fusão registra o veículo a partir de trás; e uma terceira aproxima ainda mais essa tomada; a estrada está completamente escura, não há outra fonte de luz, somente os faróis. Corte para o interior do veículo. Diene ocupa a posição do passageiro, sentada atrás do motorista. Um segundo homem ocupa o lugar do carona, como no sonho. E também como ocorrera no sonho, o carro pára, aparentemente no meio do nada. Diene se surpreende e protesta: “O que está fazendo? Não paramos aqui”, como fizera Camilla, no sonho. Contudo o motorista não aponta nenhuma arma, avisa que se trata de uma surpresa.

O flashback revela que Diene é quem de fato percorrera a estrada Mulholland Drive. Por meio da *mise-en-scène*, o espectador pode perceber que quando o fizera, ela estava em um estado de tensão, de angústia. Quando forjou o sonho, mudou os papéis. Para poupar sua memória, fora Camilla, e não ela, a vítima daquelas sensações.

O homem que estava ao lado do motorista abre a porta para Diene. Ela olha para fora e um plano ponto de vista mostra um elevador coberto por folhagens. Uma composição plano/contra plano mostra Diene acompanhando a descida de um vulto, ela percebe (e também os espectadores) que é Camilla. Esta, apaziguadora, sedutora, se aproxima mais e em um primeiro plano e anuncia: “Um atalho”.

O atalho sobe o elevador coberto de arbustos. Enquanto as duas mulheres sobem, a pista sonora reproduz uma variação da música do início do filme, a do segmento 3 que acompanhou a apresentação da limusine e da personagem Camilla. A variação é um *elevatto*, ajuda a evocar um sentimento de contentamento, embora solene e não propriamente feliz. Por meio da *mise-en-scène* é possível perceber que Diene se sente bem, diferente de sua postura na limusine, e nos planos passados da Realidade Desperta. Camilla parece receptiva. As duas estão de mãos dadas, parecem novamente juntas e não rompidas. A cena serve para mostrar que Diene ainda nutria esperanças, talvez o convite para a festa de noivado tenha sido, paradoxalmente, um chamado para a reconciliação. O *syuzhet* não apresenta nenhum indício, nesse instante, de que o sentimento de Diene possa ser apenas fugaz, um desespero último de manter a relação.

Mas esse indício vem em seguida. Diene e Camilla sobem o elevador e chegam a uma mansão, a mansão de Adam Keshner e são recebidas por este. A mesma casa citada no segmento 3.12, em que Keshner é ridicularizado.

A mansão de Adan Keshher, no Sonho; vista por um plano tomado a partir do interior, figura 81; e a mesma casa, tomada a partir de um plano de conjunto, recobrada pelo flashback da Realidade Desperta, figura 82.



Figura 81 – Mansão de Adan Keshher (Sonho). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 82 – Mansão de Adan Keshher (flashback da Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Keshher as recebe e Diane percebe que os dois (Keshher e Camilla) estão juntos. Ele a apresenta sua mãe, Coco. Novamente seguindo o padrão de paralelismos, Coco repete a mesma introdução descrita em 3.5-a e pede para que Diane (que se apresenta como Diane

Selwyn) a trate por esse nome, como todos”. Contudo, diferente do Sonho, este encontro é bastante formal, até mesmo distante. Diene tornou seu desconforto (está atrasada, e Coco mostra alívio quando a mulher chega) visto neste Flashback da Realidade Desperta, em uma recepção amistosa, no mundo do Sonho.

Um plano de conjunto mostra o interior da casa e os convidados sentados a mesa de jantar, enquanto Diene conta sua história. Que viera da pequena Deep River, Ontário, no Canadá; que sonhava em se mudar para Los Angeles; que ganhara o Concurso de Dança - que vimos descrito no segmento 1-a) – circunstância que a levava a querer ser atriz; que a Tia trabalhava no cinema e deixara como herança “algum dinheiro”; que queria o papel principal no filme chamado *Silvia North Story*, mas Camilla fora a escolhida e assim se conheceram. Camilla conseguia papéis pequenos para Diene nos filmes que estrelava. E em meio a essas revelações Coco se manifesta (Figuras 83 e 84).

Ao ouvir a história de Diene, Coco toma seu partido, figura 83. E na figura 84 temos um plano detalhe da mão de Coco socorrendo Diene: “Eu entendo”.



Figura 83 – Coco na festa de noivado de Adan Keshner e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 84 – As mãos de Coco e Diene. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Por meio da *mise-en-scène* (encenação), o *syuzhet* revela o comportamento debochado de Camilla e a cumplicidade de Kesher no escárnio. Coco percebe o desconforto de Diene, percebe a natureza da relação que esta mantinha com Camilla, qual seja, uma relação que diminuía e humilhava a outra; por essa razão, no sonho, Coco aparecera como amiga, como conselheira, boa anfitriã. Uma projeção que elevava o gesto de empatia de modo a torná-lo uma ajuda na narrativa alternativa do Sonho.

Mas ainda há mais. O flashback da Realidade Desperta permite acesso às lembranças “puras”, não a uma ponderação sobre o como essas lembranças foram modificadas, cada evento recobrado funciona como espécie de refutação daquilo que foi narrado no Sonho. Kesher fala de quando se separou da esposa, o evento é o mesmo, um divórcio, todavia ele não se sentiu mal ou fora humilhado como quis o sonho de Diene (segmento 3.12). Se diverte e reporta o ocorrido como uma piada: menciona que ficara com a piscina, ou seja a casa, e a ex-esposa com o tratador da piscina.

Uma garota loira avança do plano de fundo para o primeiro plano. Chega pelo lado direito do quadro com alguma informação e dá um beijo em Camilla, é sua nova amante. Motivo pelo qual, no Sonho, a garota figure como uma presença misteriosa que detém tanto a *proteção* dos Irmãos Castigliani – é a garota da foto de divulgação apresentada no segmento 3.6 e que depois é escolhida como a atriz principal - quanto o *alerta* de Cowboy. Ela também é chamada Camilla Rhodes.

A Segunda Camilla Rhodes deixa a mesa e sai em direção ao fundo, entra por um acesso à esquerda. Por esse mesmo acesso entra a personagem Cowboy, caminha alguns passos e “desaparece”, ao entrar por outro acesso à direita. A movimentação é registrada por um *raccord* de olhar⁴ de Diene (figuras 85-93).



Figura 85 – A Segunda Camilla Rhodes. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A Segunda Camilla Rhodes deixa a mesa (figura 85); e Diene acompanha sua saída (figura 86), com um *raccord* de olhar (figura 87).

⁴ *Raccord* de olhar: Corte que obedece ao princípio do eixo de ação, no qual o primeiro plano mostra uma pessoa olhando para o espaço fora de campo numa direção [Diene olha para a esquerda na figura 87] e o segundo mostra o espaço próximo contendo o que essa pessoa está olhando [a figura 88 mostra aquilo que Diene vê: a segunda Camilla Rhodes]. Fonte: *A Arte do Cinema: uma introdução*, p. 749.



Figura 86 – Diene sentada à mesa na festa de noivado de Adan Keshher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 87 – Diene em outro momento da festa de noivado de Adan Keshher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 88 – Segunda Camilla Rhodes em outro momento da festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A Segunda Camilla Rhodes caminha em direção ao plano de fundo, como mostra a figura acima; e sai pelo acesso à direita, figura 89:



Figura 89 – Segunda Camilla Rhodes em outro momento da festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Cawboy entra pelo lado esquerdo do quadro, e sai pelo lado direito:



Figura 90 – Cowboy na festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 91 – Cowboy em outro momento da festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 92 – Diene nos momentos finais do segmento festa de noivado de Adan Keshar e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A imagem acima mostra que a câmera “volta” para o *raccord* de olhar de Diene e logo abaixo podemos ver que ela olha para o espaço fora de campo em que está Camila, o plano antes mostrado pela figura 85:



Figura 93 – Diene em relação ao plano mostrado pela figura 17. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O registro dessa passagem dura cerca de quatro segundos. Parece quase fortuito e poderia servir apenas para motivar a formação da imagem que Diene usara no Sonho. Mas seu significado é mais amplo.

As manifestações da personagem Cowboy podem ser divididas de acordo com a quantidade e a profundidade de informações que o syuzhet transmite a respeito da estória. Em

outras palavras, de acordo com a perspectiva adotada pelo syuzhet de *Mullholland Drive*. São três: a perspectiva do espectador; a perspectiva de Diene; e a perspectiva daquilo que “de fato” teria ocorrido na estória, independente das manipulações do syuzhet. Pela *perspectiva do espectador* a ordem das manifestações é a seguinte: Primeira Manifestação (Sonho), Segunda Manifestação (Realidade Desperta), Terceira Manifestação (Flashback da Realidade Desperta); *perspectiva de Diene*: Primeira Manifestação (Flashback da Realidade Desperta - a que acompanhamos acima, figuras 88 e 89), Segunda Manifestação (Sonho), Terceira Manifestação (Realidade Desperta); perspectiva do que “de fato” teria ocorrido: Primeira Manifestação (Realidade Desperta), Segunda Manifestação (Sonho); Terceira Manifestação (Realidade Desperta).

As três perspectivas se completam na recepção por parte do espectador, pois o resultado de captar as pistas apresentadas pelo syuzhet é a construção da estória e seu (provável) significado. No sonho, Cowboy dissera a Keshher/Diene que se ela se comportasse bem, o veria mais uma vez; caso se comportasse mal, o veria mais duas vezes. As três perspectivas indicam que depois de sua aparição no sonho, Cowboy mostra-se mais duas vezes. Diene se comportara mal.

Depois que Diene se vê obrigada a suportar o escárnio que vem ocorrendo no jantar, Keshher resolve anunciar seu noivado com Camilla (figuras 94-97). A *mise-en-scène* mostra o estado de tensão e desamparo da outra. Ela ouve o som de pratos caindo ao chão e ouvimos na pista sonora o som dos estilhaços. É um *som off* que serve como transição para a cena seguinte, na lanchonete Winkie's (figuras 98 - 100).



Figura 94 – Adan Keshher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Na figura acima Adan Keshher anuncia: “Deixamos o melhor para o final”. Em *voz off*, fora do quadro mostrado na figura 95, é possível ouvir na pista sonora as vozes de Keshher e Camilla, como se estivessem segredando um para o outro, em meio a risos mal abafados. Coco mostra novamente desaprovação ante ao espetáculo:



Figura 95 – Coco em outro momento da festa de noivado de Adan Keshher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

No quadro abaixo, o casal afeta cerimônia e num tom de zombaria abafado por risos, Keshher anuncia que ele e Camilla pretendem se casar, mas não pronuncia a palavra, deixa reticências:



Figura 96 – Adan Keshher e Camilla e outro momento da festa de noivado. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 97 – Diene no penúltimo plano do seguimento festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Que são ouvidas por Diene, indica a figura acima. Mas, ato contínuo, ela também ouve o som de pratos se estilhaçando no chão e se vira, em um movimento rápido. A imagem é fotografada com a velocidade do obturador (velocidade de exposição do filme fotográfico) baixa (maior tempo de exposição), produzindo o efeito desfocado notado nos cabelos e no corpo de Diene:



Figura 98 – Diene no último plano do segmento da festa de noivado de Adan Kesher e Camilla. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

E o som serve de transição para a cena seguinte. Diane olha para o espaço fora de campo à esquerda:



Figura 99 – Diane e Joe na lanchonete. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Em que está a fonte do som que ligara as duas lembranças:



Figura 100 – Pratos quebrados no chão da Lanchonete. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O homem à direita do quadro, na figura 99, é Joe, descrito nos segmentos 3.8 e 3.10. A garçonete se aproxima. Um plano de detalhe enquadra seu crachá (figura 101).



Figura 101. Crachá da garçonete. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O espectador terá observado que algumas vezes, meditando sobre nada em particular, perseveramos o olhar em algum padrão de texturas, em algum objeto de mobiliário, em alguma mancha indistinta no soalho, parede, teto; ou fixamos alguns rostos anônimos que nos cruzam o caminho pela rua, ou em algum transporte público, ou nas diversas situações que se sucedem em um dia. Essas imagens colhidas pelos sentidos costumam ser registradas mais facilmente em momentos com forte carga emocional. Pois bem, tais imagens registradas tendem a voltar, com alguma frequência, nos sonhos, e relatamos esses sonhos como estranhos, já que são construídos com materiais que não nos são significativos, familiares.

Dissemos acima que *Mullholland Drive* se vale de um conhecimento tácito de como os sonhos se dão. Durante o encontro com Joe, Diene, emocionalmente perturbada, registra o crachá que escreve o nome Betty. No segmento 3.13, que descreve o momento em que as duas mulheres vão até a Lanchonete Winkie's, portanto durante o sonho, o plano detalhe mostrara também um crachá, mas este escrevia o nome Diene. Houve uma troca, uma confusão consentida. Diene mudara as identidades para esconder de si própria o que agora vemos no Flashback da Realidade Desperta. Qual seja a contratação de um trabalho de natureza hedionda. Ela mostra uma foto de divulgação a Joe, “a moça é esta”, a frase que antes ouvimos no segmento em que os Irmãos Castigliani aparecem, no sonho; depois dita por Cowboy, também no sonho. Diene registrara a frase, pois a moça que está na foto é Camilla (figura 102).

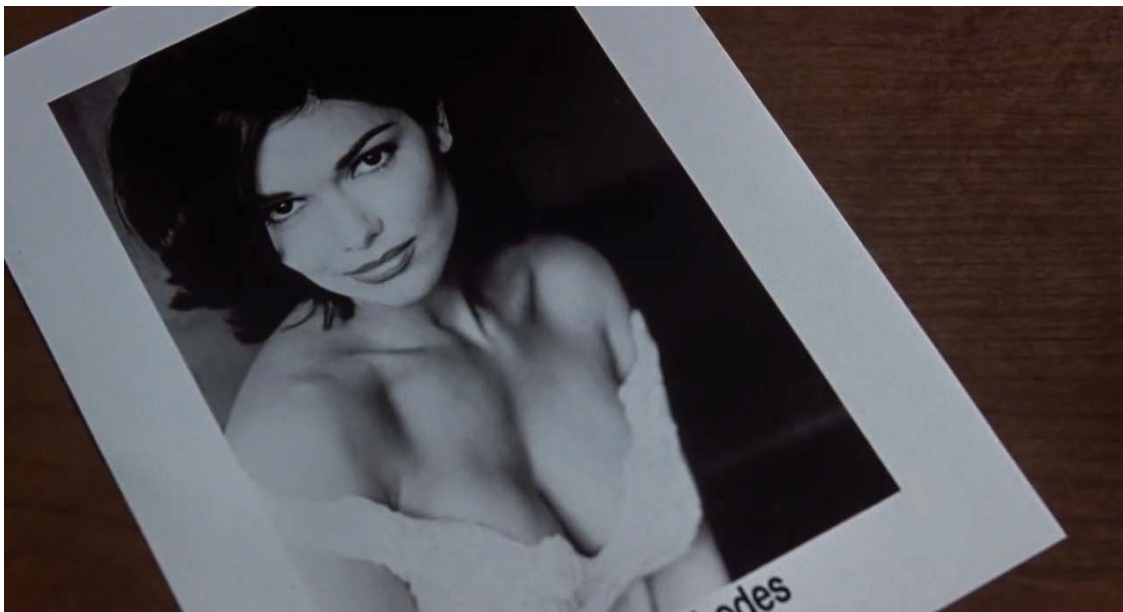


Figura 102 – Foto de Camilla Rhodes. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

No canto inferior direito, da figura acima, é possível completar o nome Rhodes, apesar de o enquadramento cortar uma parte daquilo que está escrito.

Joe pergunta pelo dinheiro, e esta o exhibe dentro de sua bolsa, um maço de notas, provavelmente de cem dólares. No sonho, segmento 3.9, a quantia em dinheiro fora aumentada para acrescentar uma espécie de efeito cinematográfico à narrativa alterada (compare as figuras 103 e 104).



Figura 103 – Diene e Camilla e o dinheiro encontrado na bolsa de Camilla (Sonho). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Uma considerável quantia em dinheiro, no sonho, figura 103. Apenas um maço de cédulas no Flashback da Realidade Desperta:



Figura 104 – Pequeno maço de cédulas de dinheiro mostrado por Diane na Lanchonete(Flashback da Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Joe alerta que depois de aceito o pagamento, não há mais *retorno*. O trabalho é irrevogável. Mas Diane está resoluta. Ele apresenta a chave azul, descrita no segmento 3.9, mas agora, no Flashback da Realidade Desperta, seu aspecto é comum (compare as figuras 105 e 106).



Figura 105 – Primeira versão da chave (Sonho). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Acima, a primeira versão da chave, vista no Sonho; e a versão original:



Figura 106 –Versão original da chave (Flashback da Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Diene muda sua atenção por um instante. De Joe para o fundo da lanchonete. O plano ponto de vista registra um homem perto do caixa (figuras 107- 109).



Figura 107 – Diene em outro momento, na lanchonete. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Acima, Diene captura (olha) a imagem que lhe servirá de “inspiração” para sonhar seu sonho. O homem (Dan) ocupa a exata posição que Herb (seu amigo) ocupara no sonho do primeiro:



Figura 108 – O homem avistado por Diene na lanchonete (Flashback da Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Abaixo, completa-se o plano ponto de vista começado em na figura 107:



Figura 109 – Diene no plano final do seguimento da lanchonete (Flashback da Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Tal registro forma o “material” que Diene usara para construir a personagem de seu Sonho no encontro descrito no segmento 3.2. Voltaremos a isto mais adiante.

Em nenhum momento da conversa Diene e Joe se referem *diretamente* ao tipo de trabalho contratado. Diene quer saber o que a chave guarda e o outro não responde, mas

começa sorrir risadas em cujo tom podemos perceber uma espécie de admiração debochada, como se dissesse que a outra deveria saber, já que o contratara. A chave indica o local em que o corpo de Camilla será guardado. Por isso, no segmento 3.21 - que descreve o momento em que Diene e Camilla, com os nomes mudados, respectivamente Betty e Rita - encontram o corpo em decomposição de uma garota loira no apartamento da até então desconhecida Diene Selwyn (figuras 110 –112).

Diene e Camilla (no Sonho, Betty e Rita) sentem o cheiro da morte (figura 110); e descobrem (figura 111) o corpo de uma garota loira, o “corpo” da própria Diene (figura 112).



Figura 110 –Diene e Camilla (no Sonho, Betty e Rita) no apartamento de Diene Selwyn. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 111 – Diene e Camilla em outro momento no apartamento de Diene Selwyn). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 112 – O corpo de uma garota loira, o “corpo” da própria Diene. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

É uma alusão, a um só tempo, ao corpo de Camilla e ao estado de danação em que se encontra Diene, por ter encomendado o trabalho a Joe. O trato celebrado na lanchonete Winkie’s também permite entender a oscilação entre as imagens 69, 70, 71 e 72 (realizada por meio de *fade-outs* e *fade-ins* - escurecimentos e aclaramentos) e entre as imagens 73 e 74 (em *fade-in*). Já que Diene não está morta - a vemos despertar, preparar o café, sentar-se para que as lembranças sejam recuperadas (Flashback da Realidade Desperta) - a aproximação entre sua imagem sobre a cama e a imagem do corpo encontrado no Sonho, também sugere a natureza da ação contratada e o estado que fatalmente terá sido o de Camilla.

Uma fusão passa da cena na lanchonete para um plano ponto de vista que não pertence a nenhum personagem. Caminha, à noite, em direção ao beco que fica atrás da Lanchonete Winkie’s e encontra o homem que aqui chamamos Espectro (figuras 113 e 114).



Figura 113 – O beco e Espectro (Parte do Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O beco que esconde Espectro (figura 113). Atrás dessa parede de tijolos interrompida, riscada com pichações, escurecida pela noite, Espectro examina a pequena caixa azul:



Figura 114 – Espectro e a caixa azul (Parte do Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Ele a tem nas mãos, é a mesma vista no sonho, descrita no segmento 3.23; a caixa que fora aberta por Camilla (Rita, no Sonho). Vira as faces, aparentemente a examina e, de forma descuidada, até mesmo desdenhosa, mete o objeto em um sujo saco de papel e o descarta; largado no chão a seus pés (figuras 115 -117).



Figura 115 – Espectro e a caixa em outro momento (Parte do Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 116 - Espectro a caixa e um saco de papel ordinário (Parte do Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 117 – Caixa dentro do saco de papel. Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O plano ponto de vista que caminha em direção ao muro de tijolos mostrado na figura 113 é registrado a partir a mesma posição em que estariam os olhos do homem que Diene vira na lanchonete e que aparecera em seu sonho percorrendo esse mesmo caminho. Contudo, sem a inserção de um plano do olhar desta personagem, ou mesmo de qualquer outra, a passagem é então *onisciente*. Para encontrar seu significado devemos retornar ao Sonho, mais especificamente ao encontro do homem visto por Diane no Flashback da Realidade Desperta (figura 108) com seu amigo na Lanchonete Winkie's. O homem relata um sonho: que está na Lanchonete Winkie's, não é dia nem noite, e que seu amigo está perto do caixa; que sente uma forma de medo inexplicável; e que o que provoca este medo inexplicável é um homem que está atrás *do lugar*. Lembremos que é o sonho de Diene, então o que o homem relata é aquilo que Diene descobre a respeito do Espectro. Trata-se de uma entidade inexplicável e sabemos, embora Diene não assista àquilo que assistimos depois da fusão, que o Espectro coleta a caixa. Ele coleta a caixa, pois recebe, em uma espécie de pagamento, aquilo que a caixa e a chave representam: a contratação de um assassinato; o assassinato de Camilla, seu corpo descartado em algum lugar que a chave abre; e o estado de destruição de Diene.

Essa hipótese pode ser comprovada em seguida. Depois que Espectro deixa cair o sujo saco de papel com a caixa, dele saem o casal que premiara Diane no Concurso de Dança (figura 118).



Figura 118 - Casal em miniatura (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

O syuzhet volta para a Realidade Desperta. E segundo algumas indicações precisas, mas sutis, é possível perceber em que de fato estamos nesse ponto do desenvolvimento da forma narrativa. Depois do plano mostrado pela figura 118, um corte introduz novo plano da chave sobre um móvel (figura 119), e em um *traveling* para a direita passa a registrar Diane que ainda veste a roupa com que acordara (figura 120). Depois um corte a registra em um plano de conjunto (figura 121).



Figura 119 - Chave sobre mesa de centro (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 120 – Diane depois de acordar (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Neste plano médio, acima, é possível perceber que Diane usa a roupa que vestira quando fora acordada pelo chamado de Cowboy, no Sonho, e pelas batidas na porta de sua ex-namorada (figuras 76 e 77).



Figura 121 – Diane, a caneca de café e a chave (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

A figura 121 mostra que já é noite. É possível perceber a chave azul e a caneca de café que fora preparada logo depois que Diane despertara. O syuzhet mostrou eventos do passado recobrados pelo flashback (Flashback da Realidade Desperta) e agora revemos Diane. Logo, voltamos a seu presente.

Diene escuta o som de batidas na porta. O casal que saíra do saco de papel agora passa por debaixo da porta e começa a atormentar Diene (figuras 122 e 123). Alterada, ela então pega um revólver de dentro da gaveta de seu criado mudo atira em si mesma.



Figura 122 – Tormento de Diene [1] (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 123 – Tormento de Diene [2] (Realidade Desperta). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Como Diene não está mais presente, pois se atirou em si mesma, as imagens que se seguem só podem ser fruto de uma narração onisciente. Sua cama é envolvida por

descargas de fumaça (figura 124). Uma série de fusões funciona neste momento como uma espécie de montagem em resumo. Aparece a cortina do Teatro Silêncio. Também é possível ver Diene ganhando novamente o concurso, mas agora sua companhia é Rita (figura 125). O Espectro também pulsa em meio a essa fusão que termina na enigmática figura da espectadora da Orquestra Silêncio, ela pronuncia uma única palavra: Silencio. (figuras 125 e 126).



Figura 124. Diene sobre a cama depois do momento final (Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Acima, depois do ato final, Diane está deitada em sua cama. Um epílogo onisciente mostra vapores esbranquiçados envolvendo todo o lugar.



Figura 125. Diene e Camilla (Epílogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Na derradeira ilusão que somente pode ser percebida pelo enredo e pelo espectador, Diane e Camila aparecem novamente juntas, felizes, figura 125.



Figura 126. Espectro (Epilogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.



Figura 127. – Dama Azul (Epilogo Onisciente). Fonte: fotograma de *Mulholland Drive*.

Fulgura o Espectro (figura 126) e a Dama Azul (figura 127), espectadora da Orquestra Silêncio e do fim inversamente numinoso a que foi condenada Diane.

4. O OFÍCIO DA FICÇÃO: A FORMA NARRATIVA COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO E COMPREENSÃO

Tlön, Uqbar, Orbis Tertius, de Jorge Luis Borges, foi publicado pela primeira vez no número 68 da *Revista Sur*, Argentina, 1941, depois reunido a mais seis contos na coletânea *O Jardim das Veredas que se Bifurcam, também de 1941*, e finalmente em *Ficções*, de 1944, obra que também contém a parte *Artifícios*: mais nove contos.

Conquanto *Ficções* e *O Aleph* (contos) provavelmente sejam suas obras mais conhecidas - publicadas pela primeira vez em inglês respectivamente em 1962, pela Grove Press, e em 1969 pela E. P. Dutton – Borges iniciou sua carreira como “homem de letras” na Argentina, escrevendo poesia. *Fervor de Buenos Aires*, 1923 (*Fervor de Buenos Aires*); *Lua defronte*, 1925 (*Luna de Enfrente*); *Caderno San Martín*, 1929 (*Cuaderno San Martín*). Seu início como prosador é marcado por um traço que perpassaria toda sua obra, durante toda sua produção: uma profunda modéstia, modéstia proveniente de sua honradez e não de tática literária. A extensão de suas preocupações, de sua incursão em diversas disciplinas como a Filosofia (em particular a Metafísica); a Teoria dos Números (Matemática Pura); a Linguística; a Filologia; a Lexicografia; Estética; e o que importa de maneira particular a este capítulo e a Dissertação, Teoria Literária e Metaliteratura; parece indicar justamente o oposto e com efeito justifica a forma ao mesmo tempo precisa e carinhosa usada por Julio Cortázar: Borges Babilônico⁴.

Discussão (*Discusión*, 1932) foi publicado pela Editora Gleizer e trazia em seu frontispício o nome *Colección de Nuevos Escritores Argentinos*. Em *Ensaio Autobiográfico*, referindo-se a seu primeiro livro de versos, *Fervor de Buenos Aires*, Borges escreve:

Receio que o livro fosse um plum pudding: continha coisas demais. No entanto, olhando-o em perspectiva, penso que nunca me afastei dele. Tenho a sensação de que todos os meus textos seguintes simplesmente desenvolveram temas apresentados em suas páginas. Sinto que durante toda a minha vida tenho estado reescrevendo esse único livro (BORGES, 1999, p.66⁵).

Borges é sempre generoso e sumamente honesto quando relata seu processo criativo. Por inúmeras vezes críticos literários têm se valido desta preciosa autobiografia para dar com os termos que decidem usar para “estudar” o estilo do autor. Borges é sempre seu primeiro crítico, e costuma repetir que repete temas. Não é o que se verifica. Existe *coerência* entre seus assuntos preferidos. *Discussão* é seu primeiro exercício em prosa e não é ficção,

⁴ Citado por Jorge Schwartz na apresentação do livro de mesmo nome. Cortázar usa a expressão em *Cartas a los Jonquières*.

⁵ O livro consultado é a versão em espanhol, para a tradução utilizou-se a versão e-book da Companhia da Letras, de 2009, Maria Carolina de Araujo e Jorge Schwartz.

mas é já um passo que o prepara para os pseudoensaios encontrados em *História da Eternidade*, de 1936, e o posterior *Outras Inquisições*, de 1956.

História Universal da Infâmia, de 1935, inaugura suas ficções e o ofício de borrar as fronteiras entre o factual e o factício. Os “exercícios narrativos”, como Borges os denomina, contidos do volume foram primeiramente publicados em um periódico, a *Revista Crítica*; embora seja um livro que comporta extrema erudição, Borges não camufla seu conhecimento nem a gênese de sua criação. Já no prólogo indica quais influências literárias serviram-lhe: os trabalhos de G. H. Chesterton e Robert Luis Stevenson; no cinema, “os primeiros filmes” de Josef Von Sternberg. Sternberg interessa a Borges não pela forma como executa seus filmes, ou por suas qualidade técnicas específicas do Cinema, mas sim por registrar gângsteres, ações de valentia; assuntos diretamente ligados ao passado militar da família de Borges e ao seu interesse pelos *compadritos*⁶:

Em *História universal da infâmia* eu não queria repetir o que Marcel Schwob fizera em suas *Vidas imaginárias*, inventando biografias de homens reais sobre os quais há escassa ou nenhuma informação. Eu, ao contrário, li sobre a vida de pessoas conhecidas e modifiquei e deformei tudo deliberadamente, a meu bel-prazer. Por exemplo, depois de ler *As gangues de Nova York*, de Herbert Asbury, escrevi minha versão livre de Monk Eastman, o pistoleiro judeu, em flagrante contradição com a autoridade por mim escolhida. Fiz o mesmo com Billy the Kid, com John Murrell (que rebatizei de Lazarus Morell), com o Profeta Velado do Kurassan, com o demandante Tichborne e com vários outros (BORGES, 1999, p. 101-102⁷).

Mais que uma velada declaração de sua estética, de sua poética, dos procedimentos que usará em suas obras vindouras, o trecho também demonstra que tal poética não se opõe ao leitor, não pretende desorientá-lo com longos exercícios de poesia escritos em prosa, ou mesmo, no extremo, desprezá-lo como parece desejar fazer James Joyce em *Ulysses* e mais ainda em *Finnegans Wake*, obras pacientemente elaboradas talvez menos para a leitura que para a crítica literária especializada. A esse respeito, nota o autor em *Ensaio Autobiográfico*:

Quando era jovem, pensava que a literatura era um jogo de variações engenhosas e surpreendentes. Agora que encontrei minha própria voz, parece-me que o fato de retocar e voltar a corrigir meus rascunhos não os melhora muito nem os prejudica. Isso, naturalmente, *é um pecado contra uma das principais tendências da literatura deste século — a vaidade de reescrever* —, que levou um homem como Joyce a publicar desconexos fragmentos, *ostentadamente* intitulados *Work in progress* [Obra em curso] (BORGES, 1999, p. 153, grifo nosso).

⁶ O compadre é o personagem típico dos tangos e dos arrabaldes, sem ocupação fixa, agressivo e presunçoso, pronto a desafiar para um duelo quem quer que seja. Usava uma roupa típica e sempre levava uma faca. Tendo surgido com a adaptação dos gauchos às margens da cidade ao longo do século XIX, foi logo imitado pelos argentinos da primeira geração, que queriam apagar as marcas de sua origem imigrante. Ver *Borges Babilônico*, p. 164.

⁷ Ver nota dois.

Borges quer que o leitor não apenas participe, não apenas seja um co-autor, mas que também exercite a literatura, da maneira que melhor aprouver o destinatário.

Em “Homem da esquina rosada”, um conto em que narra o modo de vida de um compadritos, pela primeira vez, Borges se insere em uma de suas ficções. O conto está para terminar, falta apenas o último parágrafo, tudo vinha sendo narrado em primeira pessoa, algo entre o NARRADOR-TESTEMUNHA e o NARRADOR-PROTAGONISTA - conforme a caracterização de Normam Friedman adaptada por Ligia Chiappini Moraes Leite em *O Foco Narrativo* -, mas na quarta linha do parágrafo aparece o interlocutor, e ele é Borges, inversão completa de expectativas e desafio às categorias mencionadas. O Borges personagem que participará de inúmeros contos do autor.

No ensaio *Jorge Luis Borges* reunido em *Por que Ler os Clássicos*, Italo Calvino descreve a *forma narrativa* particular a Borges, chamada aqui “escrever breve”:

Mas talvez para explicar a adesão que um autor suscita em cada um de nós, ao invés de partir de grandes classificações gerais, é preciso partir de razões mais precisamente conexas com a arte de escrever. Dentre estas colocarei à frente a *economia da expressão*: Borges é um mestre do *escrever breve*. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e ideias, ideias, ideias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo (CALVINO, 2009, p. 252-253. Grifo nosso).

Tal “economia de expressão” e máxima capacidade de sugestão cabem perfeitamente como espécie de preâmbulo daquilo que encontraremos no conto *Tlön*.

4.1. TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTIUS

Julio Cortázar, em *Valise de Cronópio*, tenta esta, entre outras, definição para o que venha a ser um conto:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrario, pode tratar-se de uma historia perfeitamente trivial e cotidiana (CORTÁZAR, 2006, p. 154).

Borges acrescentaria que mesmo a situação “trivial” e “cotidiana” deve receber um tratamento que a torne não ordinária. Este conto em particular desperta a atenção do leitor já pelo título. Que significam essas palavras? Uma cifra? Nomes de um idioma remoto?

O narrador, que quase passa despercebido em “Homem da casa rosada” aqui já

aparece nas primeiras linhas, em primeira pessoa. Embora seu nome não seja pronunciado no conto, o prólogo nos informara que o volume que ora temos em mãos foi escrito por Jorge Luis Borges (J.LB). *Tlön* vem logo em seguida como que para repetir a assinatura do prólogo. O tom da prosa é o de um relato. Mesmo que alguns leitores desconhecessem a amizade entre Bioy Casares e Jorge Luis Borges, Bioy não é apresentado como uma personagem fictícia. A alusão ocorre como uma espécie de *in media res*, tacitamente. O mesmo para a chácara alugada. Mesmo que os leitores não saibam exatamente que Ramos Mejia é uma província próxima a Buenos Aires, uma ambientação fictícia careceria de outra forma de apresentação, e não uma menção que se mostra partilhada, consabida. Em seguida, uma referência além de toda dúvida, a referência a *Encyclopaedia Britannica*. Mas, então, Borges já intercalara a imaginária *The Anglo-American Cyclopaedia*, uma suposta reimpressão da *Britannica* de 1902. O fato de interesse aqui é que enciclopédias piratas *podem* existir, e uma *Anglo-American* poderia ser real.

Há mais indicações reais, intercaladas com as ficcionais. A numeração de volumes de enciclopédias impressas costuma exibir numerais romanos; Justus Perthes e sua editora *Justus Perthes Geographische Anstalt Gotha*; a colossal obra de geografia de Carl Ritter e seu título igualmente extenso que Borges de maneira inteligente reduz de vinte e seis palavras para apenas uma: *Erdkunde*.

O fato do argumento (fabula) que dá início a conto é justamente a existência da *The Anglo-American Cyclopaedia*, volume XLVI, de Bioy, que no lugar de possuir 917 páginas, possuía 921 e nesse acréscimo a referência à região de Uqbar, que ficaria nas imediações de Iraque e da Ásia menor. No conto o volume de tal enciclopédia é mencionado logo no começo do texto:

Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. Descobrimos (noite alta essa descoberta se torna inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Bioy Casares lembrou então que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis porque multiplicam o número dos homens. Perguntei-lhe a origem dessa memorável sentença e ele me respondeu que *The Anglo-American Cyclopaedia* a registrava em seu artigo sobre Uqbar [...] No dia seguinte, Bioy me ligou de Buenos Aires. Disse-me que tinha à vista o artigo sobre Uqbar, no volume XXVI da Enciclopédia. Não constava o nome do heresiarca, mas, sim, a referência a sua doutrina, formulada em palavras quase idênticas às que repetira, embora — talvez — literariamente inferiores (BORGES, 2013, op. cit, p. 13-14).

A Borges agradam as narrativas intercaladas, imbricadas umas nas outras como *As Mil e Uma Noites*. No conto examinado a estória começa com a polêmica sobre a citação do heresiarca, e na página 16 já fomos apresentados a duas enciclopédias; a outros tantos catálogos; e é claro à região Uqbar. O Artigo do volume XLVI menciona ainda, na seção

“Idioma e Literatura”, que a literatura de Uqbar era sempre de caráter fantástico. Epopeias, lendas não se referiam à realidade, mas às regiões imaginárias de Mlejnas e Tlön.

Portanto, no início, Tlön é uma região imaginária citada no artigo sobre outra região imaginária, Uqbar. Na parte II do conto, a personagem Borges herda o livro *A First Encyclopaedia of Tlön*, volume XI, que pertencera a um matemático chamado (personagem fictício) Herbert Ashe que teria sido amigo de seu pai. Tlön começa a surgir, na medida mesmo em que a personagem Borges encontra o referido livro e em que o autor vai escrevendo o conto. Um cosmo, um planeta está sendo criado. Nas palavras da personagem Borges e no poderoso artifício das enumerações do escritor Jorge Luis Borges:

Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirata uma descrição sumária de um falso país; agora o acaso me deparava algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e querelas, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e mares, com seus minerais e pássaros e peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinário ou tom paródico (BORGES, 2013, p. 18).

No segue dessa parte segunda do conto, Borges passa a descrever o caráter *idealista* de toda filosofia de Tlön; o caráter elástico dos tempos do planeta, que permitem liberdades para passado, presente e futuro. Descreve os objetos ideais que passam a existir devido às necessidades poéticas. *Orbis Tertius*, expressão em latim que quer dizer aproximadamente Terceiro Planeta; talvez uma ironia com a condição dos sulamericanos; mas, no conto, *Orbis Tertius* refere-se ao terceiro momento, quando já o universo imaginado passa a fazer parte do universo real. Daí o cone superpesado encontrado pela personagem Borges na terceira parte do conto denominada *Salto Oriental*.

No concerne a esta seção (capítulo quatro), a forma narrativa do conto pede um leitor que não apenas conheça a obra de Borges, mas que também reconheça suas referências reais, suas referências literárias, a permeabilidade entre real e imaginário. E mais ainda. Quando mencionamos sua metaliteratura, sua poética, aludimos a que Borges quer que o leitor não apenas leia, usufrua da obra, mas que participe também de sua *criação*. Traço particularmente claro nesta passagem:

Nos hábitos literários também é todo-poderosa a idéia de um sujeito único. É raro que os livros sejam assinados. Não existe o conceito de plágio: ficou estabelecido que todas as obras são obra de um só autor, que é intemporal e anônimo. A crítica tem o costume de inventar autores: escolhe duas obras discrepantes — o Tao te king e As mil e uma noites, digamos — e as atribui a um mesmo autor, determinando, em seguida, com probidade a psicologia desse interessante homme de lettres... (BORGES, 2013, p. 26).

A apresentação de um conceito poderoso como a metaliteratura nos interstícios do conto também é, além de representar a doação de um “segredo” do ofício, um convite à criação, a gestação de ideias. Nas palavras de Calvino, “[...] nasce com Borges uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura com o *extração da raiz quadrada de si mesma*: uma ‘*literatura potencial*’ [...]” (CALVINO, 2009, p. 254, grifo nosso).

Literatura dentro da literatura, conto ou contos (possíveis) dentro do conto. Para que possamos compreender o epos único, a singularidade formal e literária de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – segundo Cortázar conto que possui *certa virtude* que o faz inesquecível no “imenso mar da literatura”:

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nos com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto (CORTÁZAR, 2006, p. 155).

Para que possamos compreendê-lo (o conto *Tlön*) será proveitoso compará-lo a outro conto de Borges; um que parece ser algo como que uma resposta, uma continuação da experiência que terá sido a criação daquele universo, capaz de até mesmo de destecer a malha da realidade, passar por ela e adquirir existência, já como *Orbis Tertius*: “O informe de Brodie”, de 1970.

O informe é a tradução (realizada pela personagem Borges) de um manuscrito redigido pelo missionário escocês David Brodie, “natural de Aberdeen”. Fora encontrado, conta o enredo da estória, “em um exemplar do primeiro volume das Mil e Uma Noites (Londres, 1840), de Lane” [...] (BORGES, 2000, p. 67).

Note-se o recurso, tão caro ao autor, de obras encontradas: ora em reuniões furtivas com livreiros (Livro de Areia), ou como em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, sucessivamente descoberto. Mas há mais semelhanças entre aquele e o relato do missionário Brodie, ou mais precisamente a notória diferença entre essas semelhanças - que acentua a natureza da Ficção no primeiro. Ambos tratam de universos em que o enredo apresenta uma estória de forma tal que os leitores são surpreendidos por uma existência fantástica que insiste em persistir no plano material e objetivo da experiência. Se o conto *Tlön* deliberadamente borra as fronteiras entre ficcional e o factício, os Yahoos do informe encontram uma recepção já informada, conhecedora do autor e de sua obra e Borges se vale de tal conhecimento para estabelecer esses novos representantes do gênero humano entre nós, como negação das alturas da civilização tlöniana.

No prólogo ao volume que contém outros dez contos podemos ler:

Tentei, não sei com que resultados, a redação de *contos diretos*. Não me atrevo a afirmar que são simples; não há na terra uma única página, uma única palavra que o seja, já que todas postulam o universo, cujo atributo mais notório é a complexidade. Só quero esclarecer que não sou, nem jamais fui, o que antes se chamava um fabulista ou um pregador de parábolas e atualmente um escritor comprometido [...] Com exceção do texto que dá nome a este livro e que claramente procede da última viagem empreendida por Lemuel Gulliver, *meus contos são realistas*, para usar a nomenclatura hoje na moda (BORGES, 2000, p. 5-6, grifo nosso).

Um aceno ao estilo que pretendeu executar e um anúncio de que mesmo em “O informe de Brodie”, a criação do universo fantástico será mais comedida. O conto não é melancólico, em verdade a ironia e o humor discreto nele comparecem frequentemente: os Yahoos possuem uma “natureza bestial”; somente alguns indivíduos têm nome; para que se invoquem “jogam lama uns nos outros” ou atiram-se ao chão quando querem a atenção de um amigo; a tribo sempre escolhe um rei - “mutilado ao nascer”, uma rainha, e quatro feiticeiros.

Enquanto os idiomas do norte e do sul, em Tlön, são sofisticados, dotados de gramáticas próprias, “congenitamente idealistas”; enquanto lá abundam sistemas filosóficos “incríveis, mas de arquitetura agradável ou sensacional; enquanto há a álgebra e a lógica tlöniana. Os Yahoos, em que pese afirmação de que seu “idioma é complexo”, a ausência de vogais, de orações, as palavras monossilábicas que correspondem a ideias gerais formam vocábulos cômicos, como “hrl” que significa “o apertado ou o denso”, pode significar “a tribo”, “um tronco”, “uma pedra” “um monte de pedras”, “a assembleia dos quatro feiticeiros”, “a união carnal” e “um bosque”. Note-se que “hrl” parece uma onomatopeia; não há nenhum sistema filosófico desenvolvido pelos Yahoos; e sua aritmética conta apenas até quatro.

Em certo ponto de “O informe de Brodie”, Borges sumariza os habitantes desse segundo universo por ele criado:

A virtude intelectual de abstrair postulada por semelhante idioma sugere-me que os Yahoos, apesar de sua barbárie, não são uma nação primitiva *mas degenerada*. Confirmam essa conjectura as inscrições que descobri no cume da meseta e cujos caracteres, que se assemelham às runas gravadas por nossos antepassados, já não são decifrados pela tribo. É como se esta houvesse esquecido a linguagem escrita e só lhe restasse a oral (BORGES, 2000, p. 71).

Em contraste com os habitantes de Tlön, os Yahoos padecem de uma penúria fundamental, são uma “nação degenerada”. Mas tal escassez é também aparente. Borges ironiza a poesia produzida pela tribo - de passagem uma piscadela “às facilidades da vanguarda” e à vaidade daqueles que a professam:

Outro costume da tribo são os poetas. Ocorre a um homem ordenar seis ou sete palavras, geralmente enigmáticas. Não pode conter-se e grita-as, de pé, no centro de um círculo que formam, estendidos na terra, os feiticeiros e a plebe. Se o poema não excita, nada acontece; se as palavras do poeta os assustam, todos se afastam dele, em silêncio, sob o preceito de um horror sagrado (*under a holy dread*). Sentem que o espírito o tocou; ninguém falará com ele nem o olhará, nem mesmo sua mãe. Já não é um homem mas um deus e qualquer um pode matá-lo. O poeta, se puder, procurará refúgio nos areais do Norte (BORGES, 2000, p.72).

Mas é justamente a possibilidade da poesia em ambiente tão pouco fecundo, que redime os Yahoos aos olhos do missionário Brodie, e aos olhos do leitor. Bastante próximo do estilo de seu fraseado, no trecho acima e no conto como um todo Borges afirma negando. A poesia, as letras, a realidade da linguagem, são mantidas sob a superfície de um relato aparentemente menos encantado. O contraste é também uma forma de ênfase. Justapostos os dois contos, ganha em relevo a forma narrativa incrustada em *Tlön, Uqar, Orbis Tertius*, uma *forma potencial*, imbricamento de narrativas que também prevê a sua própria permanência, sua repetição na mente do leitor. Quer seja com forma de compreensão; como estímulo para a criação literária; como demonstração do processo de criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa investigou a *forma narrativa* nos filmes *Una Pura Formalità*, de Giuseppe Tornatore; *Mulholland Drive*, de David Lynch; e no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges. As três obras partilham um modo de composição em que o enredo insta a *participação* do espectador/leitor por meio da regulação da quantidade e qualidade da informação comunicada a respeito da estória.

Confirmou-se a hipótese de que a *forma narrativa* dos dois filmes prevê e mesmo necessita da participação do espectador. O conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, por sua vez, além de contar com a colaboração de seu leitor, adicionalmente, franqueia-lhe a existência da metaliteratura e, a partir dela, de universos, de uma “gramática da criação”- como escreve o título de uma obra de George Steiner -, também acessíveis àquele.

Para chegar aos referidos resultados as obras de David Bordwell e Kristin Thompson (não somente esses pesquisadores com o demonstra o texto da Dissertação e a bibliografia) - notadamente *A Arte do Cinema: uma introdução* -, ofereceram os principais conceitos teóricos para a análise dos dois filmes, mas também serviram ao estudo do conto e da obra de Borges. É conveniente acrescentar que o estudo dos filmes deu-se pelo contato direto com os fotogramas, extraídos por meio de software profissional de edição.

Durante o curso da pesquisa tentamos descobrir em que ponto (certamente convencional) da História do Cinema deu-se o “nascimento do espectador” - título do capítulo 31 de *Introdução a Teoria do Cinema*, de Robert Stan. O acesso a *ebooks* como o enciclopédico *A Film History: an Introduction*, já em sua quarta edição de 2019, também de Bordwell e Thompson, permitiu compreender que aquela História é muito mais complexa e rica do que se poderá conceber. Filmes desafiadores, que escapam da produção das *majors*, do cinema produzido pelos grandes conglomerados de tecnologia e comunicação dos Estados Unidos até a década de 1960, sempre existiram. Desde o primeiro cinema, de 1885 até os filmes que agora competem com o advento das novas tecnologias de comunicação e informação; com a crescente ubiquidade da internet, das redes sociais, da indústria de *games*.

Por outro lado, filósofos da arte como Arthur Danto, Noël Carroll; historiadores da arte como Ernest Gombrich; se aproximam da psicologia cognitiva, da psicologia experimental e não somente descritiva ou imaginativa.

A pós-modernidade e hipermodernidade - proposta pela pesquisadora Maria

Aparecida Rodrigues, da Puc-Goiás - frequentemente nos confrontam com seus produtos culturais e artísticos complexos. O intercâmbio entre escolas de pensamento diferentes, entre a filosofia analítica e filosofia continental talvez seja uma alternativa, a alternativa, que permita “[...] prestar serviço inestimável aos solitários, freqüentemente confusos e aturdidos intérpretes pós-modernos do significado e do sentido (BAUMAN, 1997, p. 159).

REFERÊNCIAS

ABBOTT, H. Porter. **The Cambridge Introduction to Narrative**.

Cambridge: Reino Unido, 2002.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. São Paulo:

Livrarias Saraiva, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro:

Jorge Zahar Editor, 1998.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **Primeira poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Autobiografía**. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.

_____. **Ensaio Autobiográfico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **História da Eternidade**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2017.

_____. **Livro de Areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **História Universal da Infância**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2012.

]_____+_. **O informe de Brodie**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2008.

BAL, Mieke. **Narratology Introduction to the Theory of Narrative**. 2. ed.

Canada: University of Toronto Press Incorporated, 1999.

BORDWELL, David. **La Narración en el cine de Ficción**. 1. ed.

Barcelona: Paidós, 1996.

_____. **Narration in the fictional film**. University of

Wisconsin, 1985.

- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film History: An Introduction**. 2.ed. New York: McGraw-Hill, 2006.
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Arcádia, 1980.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp, 2006.
- CARROLL, Noël. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.
- CUDDON, J. A. **A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. United Kingdom: Willey-Blackwell, 2013.
- CHIAPPINI, Ligia Moraes Leite. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- DIAS DA SILVA, Acir; RODRIGUES, Maria Aparecida. **Cinema e Hipermodernidade**. São Paulo: Mercado das Letras, 2019.
- _____. **Interseções e Intermédias: Literatura, Cinema e Arte em confluência**. Cascavel: Unioeste, 2018.
- FLUDERLIK, Monika. **An Introduction to Narratology**. 1. ed. United Kingdom: Routledge, 2009.
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. 16ª edição. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
- _____. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Gradiva, 1994.
- LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.
- RODRIGUES, Maria Aparecida. **As formas épicas de escrita do eu**. Curitiba, 2015.
- STEINER, George. **Depois de Babel**. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- _____. **Gramáticas da Criação**. São Paulo: Editora Globo S. A, 2003.
- SCHWARTZ, Jorge (org). **Borges Babilônico**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.
- A PURE FORMALITY: Longa metragem. Ficha técnica:
<https://www.imdb.com/title/tt0110917/>

MULHOLLAND DRIVE: Longa metragem. Ficha técnica:

<https://www.imdb.com/title/tt0166924/>