

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Amanda Souza Ávila Lobo

**Pensamento e memória em Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*,
2001) de David Lynch: uma interlocução com a filosofia de Gilles
Deleuze**

Vitória da Conquista
Dezembro de 2017

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

Amanda Souza Ávila Lobo

**Pensamento e memória em Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*,
2001) de David Lynch: uma interlocução com a filosofia de Gilles
Deleuze**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Área de Concentração: Multidisciplinaridade da Memória.

Linha de Pesquisa: Memória, Cultura e Educação.

Orientadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão

Coorientador: Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior

Vitória da Conquista
Dezembro de 2017

L799p Lobo, Amanda Souza Ávila.
 Pensamento e memória em Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*, 2001) de David Lynch: uma interlocução com a filosofia de Gilles Deleuze. / Amanda Souza Ávila Lobo, 2017. Orientador (a): Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão.

175f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Vitória da Conquista, 2017.

1.Cidade dos Sonhos - Filme. 2. Cinema – Memória – Pensamento. 3.David Lynch - Cineasta. I. Gusmão, Milene de Cássia Silveira. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós- Graduação em Memória: linguagem e sociedade. III. T.

CDD 791.43

Título em inglês: Thinking and Memory in the *Mulholland Drive*, 2001, of David Lynch: An interlocution with the philosophy of Gilles Deleuze

Palavras-chaves em inglês: Thinking. Memory. Cinema. Mulholland Drive. David Lynch.

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão (Presidente); Prof. Dr. Aterives Maciel Júnior (coorientador); Prof. Dr. Roberto Roque Lauxen (titular); Prof. Dr. Rodrigo Guéron (titular).

Data da Defesa: 19 de dezembro de 2017

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

FOLHA DE APROVAÇÃO


Amanda Souza Ávila Lobo

**Pensamento e memória em Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive, 2001)
de David Lynch: uma interlocução com a filosofia de Gilles Deleuze**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Data da aprovação: 19 de dezembro de 2017.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Milene de Cássia Silveira Gusmão Ass.: 
(Presidente)
Instituição: UESB

Prof. Dr. Auterives Maciel Júnior (Co-orientador) Ass.: 
Instituição: PUC/RJ

Prof. Dr. Roberto Roque Lauxen Ass.: 
Instituição: UESB

Prof. Dr. Rodrigo Guéron Ass.: 
Instituição: UERJ

Dedico esta escrita ao meu pai...

Por ter me ensinado, desde tenra idade, o cuidado de si voltado para a potência e nunca para o incapaz;

por ter me mostrado de modo prático o que é ter um estilo ético/estético de existência;

e com isso ter me incentivado a acreditar na vida e a desejá-la mesmo em suas dificuldades...

à ele, a minha mais intensa e eterna gratidão!

AGRADECIMENTOS

À VIDA, agradeço por todas as oportunidades, por esse mestrado ter me trazido bons encontros e potencializado ainda mais os já existentes!

À Danilo e Apolo, meus afetos mais potentes e próximos, agradeço por agraciarem a minha existência com leveza, companhia constante, acolhedora e afável. Amo-os imensamente!

À mãe e Py, amores também intensos, e aos demais familiares, pela compreensão da ausência e por tudo o que nos cabe e que é indizível aqui, gratidão.

Às amigas-irmãs Fá, Alê, Giba e Pathy, grata pelo cuidado que sempre me foi dedicado, pela disposição em ajudar, bem como pela torcida e lealdade. Vocês moram no meu coração!

Aos professores Mila e Auteris, agradeço pela acolhida do projeto e o modo com que lidaram com a orientação. Vocês se colocaram ao meu lado durante a pesquisa, de modo afetuoso, pontuando, respeitando e dando-me liberdade na escrita. Essa postura foi fundamental para mim, me permitiu sonhar e criar e foi muito por conta dela que o prazer e a alegria se fizeram tão presentes nessa caminhada. Com ela me impus, facultativamente, o dever de dar o meu melhor. Por vocês tenho não só admiração, mas um carinho muito especial! A Auteris, agradeço, ainda, pela imensa generosidade, pelo modo singular, gentil e lúdico, mas sem perder o rigor, com que me acompanhou. Sua parceria foi extremamente colaborativa e sensível, sendo que por vezes, antes mesmo que eu dissesse, esclarecia numa pequena conversa, partes dessa dissertação em que a teoria parecia ainda obscurecida para mim. Sua postura de mestre me encanta!

Ao professor Dr. Roberto Lauxen, grata pelas considerações cuidadosas e sinceras na banca de qualificação que me ajudaram a aprimorar o trabalho.

Ao professor Dr. Rodrigo Guéron, pela generosa aceitação em participar da banca de defesa e pelas palavras motivadoras, muito obrigada.

Aos colegas da melhor turma “Robertos e Robertas” agradeço pela oportunidade de termos caminhado juntos. Torço e nutro um afeto único por cada um de vocês!!!

Aos colegas de estudos em cinema, em especial Joslan, Patrícia, Euclides e Arlene, grata pelo compartilhamento das experiências que alargaram horizontes. À

Patita, agradeço por todo cuidado, carinho e sensibilidade dispensados na confecção do nosso vídeo.

Aos amigos do grupo Nietzsche e do grupo Spinoza, especialmente Léo e Luiz, grata pelos encontros, por todas as partilhas e discussões profícuas que tem deixado saudades!

Aos professores do Programa, em especial, à profa. Conceição, à profa. Salete e ao prof. Edson, grata pelos ensinamentos e momentos de descontração proporcionados nas disciplinas realizadas. À primeira, agradeço, ainda, pelo constante incentivo.

Às Coordenações do PPGMLS, grata por toda dedicação e esforço dispendido para sua manutenção frente a tantas adversidades!

Às secretárias Tâmara, Vilma, Andréia, Jéssica, Paula, Rebeca, Luciana e Poliana, pela presteza, gentileza, torcida, atenção e pelo cuidado, obrigada!

Ao pessoal do Janela Indiscreta e do Curso de Cinema, especialmente, Rogério, Raquel, Danilo, Raíssa, Murilo, Thaís, Larissa, Sérgio, Rafael e Renato por terem me recepcionado e acolhido tão bem, pela disponibilidade e pelas gostosas conversas, muito grata!

À UESB, pela concessão do afastamento.

À FAPESB pela bolsa durante esse período. Tanto o afastamento, quanto a bolsa foram imprescindíveis para o mergulho mais profundo na pesquisa.

Enfim, gratidão por terem tido vocês, as melhores pessoas, compondo comigo durante este percurso!

Oração ao Tempo

És um senhor tão bonito
 Quanto a cara do meu filho
 Tempo tempo tempo tempo
 Vou te fazer um pedido
 Tempo tempo tempo tempo
 Compositor de destinos
 Tambor de todos os ritmos
 Tempo tempo tempo tempo
 Entro num acordo contigo
 Tempo tempo tempo tempo
 Por seres tão inventivo
 E pareceres contínuo
 Tempo tempo tempo tempo
 És um dos deuses mais lindos
 Tempo tempo tempo tempo
 Que sejas ainda mais vivo
 No som do meu estribilho
 Tempo tempo tempo tempo
 Ouve bem o que te digo
 Tempo tempo tempo tempo
 Peço-te o prazer legítimo
 E o movimento preciso
 Tempo tempo tempo tempo
 Quando o tempo for propício
 Tempo tempo tempo tempo
 De modo que o meu espírito
 Ganhe um brilho definido
 Tempo tempo tempo tempo
 E eu espalhe benefícios
 Tempo tempo tempo tempo
 O que usaremos pra isso
 Fica guardado em sigilo
 Tempo tempo tempo tempo
 Apenas contigo e comigo
 Tempo tempo tempo tempo
 E quando eu tiver saído
 Para fora do teu círculo
 Tempo tempo tempo tempo
 Não serei nem terás sido
 Tempo tempo tempo tempo
 Ainda assim acredito
 Ser possível reunirmo-nos
 Tempo tempo tempo tempo
 Num outro nível de vínculo
 Tempo tempo tempo tempo
 Portanto peço-te aquilo
 E te ofereço elogios
 Tempo tempo tempo tempo
 Nas rimas do meu estilo
 Tempo tempo tempo tempo
 (Caetano Veloso)

RESUMO

Esse trabalho exprime uma tentativa de interpretação da experiência cinematográfica de David Lynch, por meio de uma interlocução com a filosofia do cinema de Gilles Deleuze. O nosso problema é pensar que modo de vida o filme *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) professa, baseado numa determinada caracterização do pensamento e do tempo que compreendemos estar associada à tipologia da imagem-tempo. Desta feita, nosso objetivo central é apresentar como *Cidade dos Sonhos* traz, por um lado, uma perspectiva de pensamento não ortodoxa, pois que não atrelada a mecanismos sensórios-motores de reconhecimento, mas de um pensamento fundido com o tempo, que estabelece uma relação com o que a filosofia da diferença compreende como *fora* e, por outro lado, uma perspectiva temporal e de memória não teleológica, mas como criação, na medida que rompe com a organicidade narrativa e utiliza-se da imagem cristalina e sua forma de lidar com a memória de modo virtual e não atualizável, pois que numa perspectiva de tempo como fluxo dissimétrico e de coexistência. O nosso percurso encontra-se estruturado em 03 capítulos nos quais discute-se: No primeiro capítulo, inicialmente, busca-se responder o que é um pensamento do cinema, visando construir as malhas que proporcionarão a análise da imagem de *Cidade dos Sonhos*. Assim, é traçado um caminho da imagem-movimento e sua crise, alcançando as principais características da imagem-tempo. Aqui também apresenta-se o pensamento disruptivo de *Cidade dos Sonhos*, demonstrando como ele se estabelece na imagem fílmica, a partir de quatro pontos principais: a) ruptura com o esquema sensório-motor e inserção da série do tempo; b) o impoder de pensar como constitutivo do pensamento; c) a ruptura com o monólogo interior e a multiplicidade de suas vozes; d) e sua relação como o *fora*. No segundo capítulo, se estabelece uma introdução acerca do conceito de tempo e memória para Deleuze, por meio do uso da intercessão própria deste com o Bergson e sua metafísica da duração; a partir dessa análise apresenta-se a tipologia da imagem-tempo, trazendo nesta a imagem-cristal e as duas formas de composição dos seus *cronosignos*: lençóis de passado puro e virtual e pontas de presente desatualizadas, apresentando-os na imagem fílmica de *Cidade dos Sonhos*. No terceiro capítulo, apontamos as características da descrição, da narração e da narrativa em *Cidade dos Sonhos*, que possibilitam pensá-lo como um filme que prioriza o paradoxo e, por isso mesmo, rompe com uma vontade de verdade, instaurando a potência do falso. Concluimos que ao vincular vida, tempo e pensamento, portanto, o filme traz um cristal do falso, de alta potência ficcional, presente na sua forma, no seu conteúdo e no modo como lida com o tempo, professando que pensar é criar e a criação do pensamento pode ser um ato de resistência ao presente, na medida em que abre para novas possibilidades de vida. Para realização dessas análises, realizamos a decupagem por cena do filme *Cidade dos Sonhos*, encontrada no anexo I deste trabalho.

Palavras-chave: Pensamento. Memória. Cinema. *Cidade dos Sonhos*. David Lynch.

ABSTRACT

This work expresses an attempt to interpret the cinematic experience of David Lynch, through an interlocution with the philosophy of the cinema of Gilles Deleuze. Our problem is to think what way of life the film *Mulholland Drive*, 2001, professes, based on a particular characterization of time-image. Thus, our central objective is to demonstrate how *Mulholland Drive* have, on one hand, a non-orthodox perspective of thought, since it is not linked to sensory-motor mechanisms of recognition, but a thought that is merged with time, which establishes a relation to what the philosophy of difference understands as *outside* and, on the other hand, presents the temporal perspective and the memory as non-teleological, but as creation, insofar it breaks the narrative organicity and uses the crystalline image and its characteristic of dealing with the memory as virtual and non actualizable, in a perspective of time as dissymmetric and coexisting flow. Our route is structured in three chapters in which we discuss: In the first chapter, initially, we try to answer what is a cinema thought, with the aim of constructing the meshes that will provide the image analysis of the *Mulholland Drive*. Is traced a path of the image-movement and its crisis, reaching the main characteristics of the time-image. We present the disruptive thinking of *Mulholland Drive*, demonstrating how it is established in the filmic image, from four main points: a) rupture with the sensorio motor scheme and insertion of the time series; b) the *non-power* of thinking as constitutive of thought; c) the rupture with the inner monologue and the multiplicity of its voices; d) and its relation as the *outside*. The second chapter establishes an introduction about the concept of time and memory in Deleuze, through the use of his intercession with Bergson and his metaphysics of duration; from this analysis we expose the typology of time-image, bringing the crystal-image and the two forms of composition of its *cronosignos*: sheet of pure and virtual past and tips of unactualized present, presenting them in the filmic image of *Mulholland Drive*. In the third chapter, we point out the characteristics of the description, narration and narrative in *Mulholland Drive*, that makes it possible to think it as a film that prioritizes the paradox and breaks the will to truth, establishing the power of the false. We conclude that by linking life, time and thought, therefore, the film brings a crystal of the false, of high fictional power, present in its form, its content and the way it deals with time, professing that thinking is creating and can be an act of resistance to the present, insofar as it opens up new possibilities of life. For the accomplishment of these analyzes, we set up a decoupage by scene of the film *Mulholland Drive*, found in the annex I of this work.

Keywords: Thought. Memory. Cinema. *Mulholland Drive*. David Lynch.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O PENSAMENTO E O CINEMA	22
2.1 CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM DOGMÁTICA NO CINEMA	29
2.2 DA IMAGEM-MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO	31
2.3 QUEBRA DA SEQUÊNCIA SENSORIO-MOTORA E INSTAURAÇÃO DA SÉRIE TEMPORAL EM CIDADE DOS SONHOS	38
2.4 CIDADE DOS SONHOS E O IMPODER DE PENSAR COMO POTÊNCIA DISTINTIVA DO PENSAMENTO	48
2.5 CIDADE DOS SONHOS – UM FILME QUE ROMPE COM O MONÓLOGO INTERIOR, INSTITUINDO UMA MULTIPLICIDADE DE VOZES	52
2.6 A RELAÇÃO DO TODO COM O <i>FORA</i> EM CIDADE DOS SONHOS	58
3 A MEMÓRIA NA TIPOLOGIA DA IMAGEM-TEMPO DE DELEUZE	69
3.1 A IMAGEM-LEMBRANÇA	76
3.2 A IMAGEM-SONHO	78
3.3 A IMAGEM-CRISTAL E SUA APRESENTAÇÃO EM CIDADE DOS SONHOS ..	79
3.4 O CRISTAL E AS DUAS POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO: LENÇÓIS DE PASSADO E PONTAS DE PRESENTE	86
3.4.1 Lençóis de passado – primeira narrativa de Cidade dos Sonhos – a Mulholland Drive, Hollywood, Rita e o fracasso de sua rememoração	89
3.4.2 Pontas de presente desatualizadas – segunda narrativa de Cidade dos Sonhos – o relacionamento afetivo entre Diane e Camilla	96
4 A POTÊNCIA CRIADORA DO FALSO NO CINEMA	111
4.1 A DESCRIÇÃO DE CIDADE DOS SONHOS – A INDISCERNIBILIDADE ENTRE REAL E IMAGINÁRIO	118
4.2 A NARRAÇÃO DE CIDADE DOS SONHOS – A SUPRESSÃO DA DICOTOMIA ENTRE FALSO E VERDADEIRO	123
4.3 A NARRATIVA DE CIDADE DOS SONHOS – UM FILME POESIA	131
4.4 O CRISTAL DO FALSO DE CIDADE DOS SONHOS – A SÍNTESE DOS FALSÁRIOS	138
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS	147
ANEXO A - ETNOGRAFIA FÍLMICA (DECUPAGEM)	151
ANEXO B - GLOSSÁRIO	172

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação se configura enquanto um trabalho exegético acerca de uma concepção de pensamento e memória presente no filme *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), do cineasta David Lynch, por meio de uma interlocução com a filosofia do cinema de Gilles Deleuze.

O nosso problema é pensar que modo de vida esse filme professa baseado numa determinada caracterização do pensamento e do tempo que compreendemos estar associada à tipologia da imagem-tempo. Nesse ínterim, a opção pela intercessão com Deleuze faz-se mister enquanto ferramenta interpretativa, tendo em vista ter sido esse filósofo quem constituiu uma análise dos signos cinematográficos de modo singular e não exterior à sétima arte, problematizando e temporalizando a imagem. Assim, ao delinear uma cartografia do pensamento em seu livro intitulado *O que é a Filosofia?* (1991), escrito junto com Felix Guattari, coloca a arte, a ciência e a filosofia juntas na construção do pensar, embora atuando em campos distintos, de modo a definir que elas possuem uma natureza complementar e não hierárquica. Para tanto define que pensar é se relacionar com o caos criando ou esvaziando suas formas, sendo que esse caos é o *virtual*¹, que transborda as formas possíveis e, por isso mesmo, pode ser problematizado. Assim a ciência cria funções e está atrelada à atualidade da vida, ou seja, à parte desse virtual atualizado num estado de coisas, pois que seu plano é de referência; a filosofia cria conceitos e atenta-se ao campo do virtual não capturado pela ciência; mas a arte, cria sensações e é a única instância capaz de fazê-lo conjugando atualidade e virtualidade, numa relação de pressuposição recíproca e independente entre eles, vez que se constitui no seu entremeio. Porém, tanto a ciência e a filosofia, bem como a arte podem definir-se como uma instância

¹ A noção de virtual perpassa todo o pensamento do Deleuze que constrói uma teoria do acontecimento para pensar a sua dimensão real, porém, virtual. Aqui estamos estabelecendo uma relação entre essa dimensão virtual com o tempo e o pensamento. Além disso, convém lembrar, que no ensaio sobre Bergson, Deleuze explora as noções de virtual e atual para pensar o ser do passado. Na imagem-tempo, esse conceito se estabelecerá como de fundamental importância para pensar o tempo na imagem-cristal. Sobre o virtual associado ao acontecimento consultar o livro *O que é a filosofia?* ao longo do capítulo “Filosofia, Ciência Lógica e Arte”. Sobre Bergson convém consultar o capítulo “A memória como coexistência virtual” no livro intitulado *Bergsonismo*. Além disso, no livro recém lançado pelo professor Auterives Maciel Jr. *O Todo Aberto: Duração e Subjetividade em Henri Bergson*, a noção de virtual é amplamente explorada na primeira parte.

reprodutora ou produtora da vida.

No âmbito artístico, tem-se, especificamente, os dispositivos cinematográficos que captam imagens sonoras e óticas numa película manipulável, uma vez que na montagem esse material é fragmentado e reorganizado, para atender a convenções ou para criar. Nesse percurso, no primeiro caso há uma tendência em capturar o espectador para o escopo da obra, buscando formar uma unidade de sentido a partir da manipulação do olhar. No caso da criação o esforço se encontra na abertura desta relação filme/espectador para o espaço virtual da obra, cultivando uma liberdade do tempo e do pensamento que pluraliza os sentidos. Aqui há uma promoção de um desafio experiencial e interpretativo no qual nada deixa de ser real, porém esse real é apresentado de modo complexo, por meio de um jogo entre o dizível e o visível; o espaço e o tempo; a causa e o efeito, sem finalidade a ser atingida, exigindo um uso diferencial das faculdades.

Dessa maneira, em suas obras *Cinema 1 – Imagem-movimento* (1983) e *Cinema 2 – Imagem-tempo* (1985), por meio de intercessores como Bergson, Pierce e Nietzsche², Deleuze propõe uma taxonomia das imagens cinematográficas, objetivando, com isso, discutir um problema ontológico referente à liberdade de pensamento frente a uma imagem dogmática, moral e representativa, que assessorada pela consciência e pela linguagem, promove uma adaptação ao entendimento coletivo, ignorando singularidades. Em oposição a essa força que se esforça em generalizar, estabelece uma leitura diferencial e temporalizante da existência, compreendendo essas imagens cinematográficas enquanto uma massa plástica que produz pensamento, mas um pensamento que reconhece seu impoder³, ou seja, a sua impotência em poder pensar o que quer, projetando o que só se pode pensar de outro modo. A passagem do

² De Bergson Deleuze capta, como veremos, o essencial da sua filosofia do cinema, sobretudo retira da perspectiva temporal de duração bergsoniana a sua concepção de lençol de passado puro e virtual, *cronosigno* (signo temporal) da imagem-cristal. Por sua vez, de Pierce, resgata a noção de imagem como signo, o que lhe permite discutir na imagem-tempo a heterogeneidade entre os signos óticos e sonoros como imagens independentes, mas, principalmente, retira do cinema a sua dependência explicativa da linguagem, dando-lhe status de força produtora de pensamento. De Nietzsche, Deleuze absorve a crítica à noção de verdade, estabelecida na história da filosofia com Platão e sua constituição de mundo ideal e hierarquização das boas e más cópias, e desenvolve a partir do conceito nietzschiano de vontade de potência sua concepção de potência do falso, perspectivando o sentido e o valor desse termo, além de temporalizá-lo.

³ Termo deleuziano que se apresenta em oposição ao inatismo da ideia que afirma que se pensa quando se quer, significando que o pensamento só se dá quando há uma força de um encontro que lhe incita.

automovimento para autotemporalização traz, ainda, uma alteração no modo como se percebe o tempo e a memória. O primeiro, não apresentado por momentos sucessivos, mas coexistentes, permite compreender a memória enquanto duração, virtualidade pura, portanto ontológica, e não como uma memória psicológica. Dessa relação impoder e *virtual* é que Deleuze destrona a forma da verdade enquanto caminho originário a ser seguido.

Desse modo, como há para Deleuze, dois regimes de imagem no cinema: um orgânico do cinema clássico; outro inorgânico ou cristalino do cinema moderno, neles há, por conseguinte, duas relações com o tempo: sua representação indireta e a sua apresentação direta. Por sua vez, ligam-se a dois modos de expressão do pensamento: um representativo, atrelado à *doxa*⁴ e outro de criação, resultante dos encontros com o *fora*⁵.

No primeiro regime há uma lógica associativa das imagens, conquistada pela montagem, numa relação de causa e efeito, que Deleuze considera como uma relação sensório-motora. Isso deriva da sua ressonância com as ideias bergsonianas de que o mundo é constituído de imagens-movimento acentradas, que possuem duas faces (uma receptora e outra produtora de movimento) em interação constante umas com as outras. A relação sensório-motora se dá a partir de um ponto fixo onde a imagem recebe estímulos numa face e transmite-os noutra de modo interessado. Essa relação se dá no cinema da imagem-ação por meio da coordenação entre os planos na montagem, tendo um enredo ou personagem central em torno do qual a situação fílmica se desenrola. É o mundo onde o homem age buscando ações coordenadas em resposta às situações dadas. O tempo aqui é mostrado de modo linear, com diferenciações entre passado, presente e futuro. Há uma clara tentativa de se unir, em um mesmo entendimento, filme, cineasta e espectador. No cinema moderno, essa lógica é rompida por meio da inserção do

⁴ A definição de *doxa* é a definição filosófica da opinião, formada, segundo Deleuze, pelo bom senso e pelo senso comum. Esses dois postulados constituem a forma de uma imagem dogmática do pensamento que se formou ao longo da história da filosofia, construindo, com isso, uma reta opinião. A este respeito consultar dois livros de Gilles Deleuze, o *Lógica do Sentido*, na 12ª série intitulada “Sobre o Paradoxo” e o *Diferença e Repetição*, ao longo do capítulo três “A imagem do pensamento”.

⁵ A experiência do *fora* é constante em três autores contemporâneos: Blanchot, Foucault e Deleuze. Nesse trabalho priorizamos a abordagem deleuziana, procurando articulá-la com aquilo que o Deleuze chama de imagem do pensamento. Para nosso trabalho, então, o *fora* significa a força da imagem capaz de violentar o pensamento, bem como aquilo que permite a inserção do virtual na imagem. Para um estudo detalhado da experiência do *fora* consultar Tatiana Salem Levy em seu livro intitulado *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*.

interstício entre as imagens, que quebra os vínculos sensório-motores com a inclusão das situações temporais, oníricas e mentais, que ultrapassam o conjunto das cenas. Há a proliferação dos centros, tanto no que se refere aos personagens quanto ao enredo, tornando difícil a discernibilidade entre as categorias de real e imaginário, verdade e falsidade e atual e virtual. Essa impossibilidade de discernimento entre essas categorias, Deleuze irá nomear de potência do falso. Ademais, as fronteiras entre as temporalidades também se perdem, dificultando a definição de quando algo acontece, com a imbricação dos três tempos – passado, presente e futuro. Nesse rearranjo, fica evidente a pluralidade de sentidos permitido à narrativa, conjurando uma imagem moral e verídica. É um cinema que força a pensar, violentando a sensibilidade, abrindo para uma experiência que suspende as categorias com as quais habitualmente se dá integração e sentido ao mundo, impossibilitando a forma judicativa.

Desta feita, nosso objetivo central é apresentar como Cidade dos Sonhos traz, por um lado, uma perspectiva de pensamento não ortodoxa, pois que não atrelada a mecanismos sensórios-motores de reconhecimento⁶, mas de um pensamento fundido com o tempo que estabelece uma relação com o que a filosofia da diferença compreende como *fora* e, por outro lado, uma perspectiva temporal e de memória não teleológica, mas como criação, na medida que rompe com a organicidade narrativa e utiliza-se da imagem cristalina⁷ e sua forma de lidar com a memória de modo *virtual* e não atualizável, pois que numa perspectiva de tempo como fluxo dissimétrico e de coexistência.

Dessa maneira, Cidade dos Sonhos é um filme que compreendemos enquanto disruptivo e potente, produzido e dirigido por David Lynch⁸ em 2001, se

⁶ O modelo da reconhecimento é um postulado do pensamento dogmático no qual o objeto pensado só pode ser fruto de um reconhecimento, ou seja, alcança-se a verdade por meio de uma relação de verossimilhança e identidade.

⁷ A imagem cristal refere-se a uma tipologia da imagem-tempo, desenvolvida em nosso segundo capítulo.

⁸ Como aqui a nossa perspectiva de análise será realizada a partir do que o tempo da imagem fílmica nos mostra e não desenvolvemos uma investigação em torno das condições de possibilidade do processo criador de Lynch, nem de suas influências, para informações acerca da vida e das obras deste cineasta indicamos a leitura do seu livro autobiográfico, intitulado *Catching the big fish – meditation, consciousness, and creativity*, no qual Lynch descreve sua experiência com a Meditação Transcendental e o consequente impacto que esta forneceu a seu processo criativo. Esse livro foi lançado no Brasil, em São Paulo, em agosto/2008, sob o título *Em águas profundas: criatividade e meditação*, tradução de Marcia Frasso. Tem-se ainda o livro de Ana Maria Bahiana, *A luz da lente: conversa com 12 cineastas contemporâneos* e a recente publicação do e-book organizado por Daniel Serravalle de Sá e Marcio Markendorf, *David Lynch, multiartista*, disponível em

mostrando como um sucesso de bilheteria que concede a ele o prêmio de Melhor Diretor em Cannes. Se justifica como nossa escolha em virtude de inferir-se que é com ele e a partir dele, que Lynch alcança a apresentação direta do tempo, bem como amadurece as demais condições capazes de inseri-lo na tipologia da imagem-cristal. Nele percebe-se a superação do jogo dicotômico das oposições entre real/imaginário, falso/verdadeiro, objetivo/subjetivo, atual/virtual, em prol de uma experiência do pensamento, na qual a estranheza das ações permite tê-las enquanto imanentes ao real e como possibilidades do vir a ser, considerando, para tanto, a potência do falso.

Com efeito, desde o seu primeiro longa que Lynch rompe com uma lógica da narrativa representativa fílmica, própria da imagem-ação, de cunho linear, explicativa e globalizante, reordenando-a em função de uma nova experiência, que provoca uma vertigem nos sentidos, o que lhe facultou o termo “lynchiano”⁹. Em obras como *Eraserhead* (1977); *Veludo Azul* (*Blue Velvet* - 1986); e *Estrada Perdida* (*Lost Highway* – 1997), já se estabelecem uma série de características que, conforme Vasconcelos (2006)¹⁰, representam uma crise da imagem-movimento, tais como: a) o fim da intervenção dos personagens em seus destinos; b) a desconstrução do espaço fílmico com a inserção do extracampo; c) o abandono da imagem-ação, pois os personagens ultrapassam a condição de resposta sensório-motora, se mostrando incapazes e, por isso ocupando novos espaços, numa experiência óptica e sonora pura, cuja imagem é definida por Deleuze como *opsignos* e *sonsignos*. Ademais, em *Eraserhead* percebemos as imbricações entre sonho e realidade, embora ainda não se alcance a indiscernibilidade entre eles; é possível observar a inserção do fantástico aos elementos cotidianos, como situações familiares, mescladas com fantasia, com caracterizações do que Deleuze compreende como imagem-sonho¹¹, que provoca um estranhamento no espectador. Há por exemplo em *Veludo Azul*, a presença dos personagens transgressores e do *voyeurismo*, que correspondem às notas acerca da imagem-pulsão deleuziana e do

<https://pt.scribd.com/document/349118111/David-Lynch-DIGITAL-pdf>, que também trazem informações acerca da vida, da criação e das principais obras desse diretor.

⁹ Termo presente no Urban Dictionary, disponível em: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=lynchian>.

¹⁰ Informações contidas na introdução da obra *Deleuze e o cinema* de Jorge Vasconcelos, na qual há um cuidadoso e didático exame das obras deleuzianas sobre o cinema.

¹¹ Tipologia da imagem-tempo que apresentamos no segundo capítulo dessa dissertação.

naturalismo, trabalhadas por James Arêas (2003), onde este observa neste filme o uso de elementos brutos que remetem a mundos originários (como fome, sede, sexo), complexos (como sadismo, masoquismo) e espirituais (como taras, rituais, obsessões), que trazem as pulsões como forças elementares. A imagem-pulsão, um dos avatares da imagem-movimento, para Deleuze se configura no interstício entre a imagem-afecção e a imagem-ação, apresentando-se como um afeto degenerado, condutas fragmentadas e forças sem direção, portanto, uma imagem de transição. Outrossim, o *Estrada Perdida* apresenta uma série de cenas inusitadas, causando desconforto e estranheza. Aqui se acentua de forma clara que os personagens se encontram perdidos e soltos na estrada, a temporalidade cronológica é inteiramente desprezada, há o uso de elipses e uma forte imbricação de elementos imaginários e reais. Embora haja também o uso de elementos próprios do cinema surrealista¹² (tais como cenas com espelho e corredores, o crescente mistério, a representação de estados alucinatórios) e noir¹³ (estrutura investigativa da narrativa, ordenamento diegético por meio do uso do *flashback* e narrativa perspectivada), essas características são renovadas e atualizadas de modo muito singular, pois que se distanciam, inclusive, dos objetivos originais desses movimentos.

Entretanto, apesar de *Cidade dos Sonhos* possuir uma série de características presentes nos filmes citados anteriormente, inferimos que com ele o diretor consegue alcançar um tempo puro, ou seja, subordinar o movimento ao tempo com o uso de uma série de recursos formais e em seu conteúdo que quebram as relações causais entre as imagens, inserindo o tempo nelas e produzindo um choque involuntário que força a pensar. Desse modo, se nesse filme tem-se o uso de alguns elementos concernentes à imagem-ação do cinema realista, isso só se dá em virtude de todo um exercício de sabotagem desse regime orgânico. Os clichês cinematográficos que apontam para o mistério, o suspense e o terror são utilizados

¹² Inobstante sua admiração por Max Ernst e Magritte, Lynch não se considera como um cineasta que faz parte do Surrealismo, negando, inclusive, em entrevista concedida em maio/2012, presente na segunda edição brasileira do seu livro, ter sido influenciado pelos surrealistas, pois considera que esse movimento “pertence a um outro mundo, ao qual as regras do nosso mundo não se aplicam” (LYNCH, 2015, p. 04). Todavia, pode-se perceber o uso de uma série de elementos surreais em sua obra, tendo sido esse fato objeto de estudo de Rogério Ferraraz, em sua dissertação de mestrado intitulada *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo ou o cinema neo-surrealista* (1998), porém, nesse trabalho Ferraraz considera-o como neo-surrealista, pois o que se vê nele está para além desse movimento e, muitas vezes, o uso desses elementos possuem conotações inovadoras.

¹³ Esses elementos são trabalhados por Gibran da Costa Bento em sua dissertação de mestrado, intitulada *Subjetividade e Narrativa no Cinema de David Lynch* (2006).

de modo subvertidos, beirando ao humor, porém com extremo cuidado e sutileza. Nele é apresentada uma crítica contundente aos clichês e às imposições da própria Hollywood. Ademais, um conjunto de fenômenos presentes nesse filme, tais como amnésia, delírios, imagem de cadáver e, sobretudo, pesadelo e medo, estão mais próximos dos utilizados no cinema europeu, demonstrando um forte impulso de ruptura com os limites da imagem-ação, bem como uma tentativa em, como diz Deleuze, “atingir um mistério do tempo”, unindo “a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma ‘subjetividade automática’, em oposição à concepção demasiado objetiva dos americanos” (DELEUZE, 2013b, p. 72, grifos do autor).

Perceberemos que neste filme, Lynch utiliza da ambivalência e do paradoxo na construção dos personagens e das cenas, constituindo duplos, evidenciando descrições insólitas e dissonantes, demonstrando como as diversas possibilidades imagéticas se manifestam quando da ruptura com a narrativa sensório-motora. Os personagens são apresentados como forças móveis que se metamorfoseiam constantemente, afastando-se de representações fixas e rígidas, além de terem suas sensações e percepções separadas tanto do reconhecimento memorial quanto do reconhecimento motor, ou seja, como diz Deleuze, acerca da imagem-tempo, também com os personagens de *Cidade dos Sonhos* “nenhum grupo determinado de lembranças vem lhes corresponder e ajustar-se às situações óticas e sonoras”, mas, pelo contrário, apresenta-se um “conjunto instável de lembranças flutuantes”, demonstrando uma liberdade do próprio tempo, numa espécie de mobilização anárquica com um passado desconectado (DELEUZE, 2013b, p. 72). Há, então, a composição da memória acontecendo nos entretempos, nos entrelugares, nas rachaduras do real e de modo complexo. Assim, apresentam uma superação da imagem-ação baseada na retomada do movimento, promovida pelo aparelho sensório-motor, em favor de movimentos não orientados e desconexos que, por consequência, deixa, sem nitidez também as fronteiras entre as temporalidades, fatores presentes ainda em *Império dos Sonhos* (*INLAND EMPIRE*, 2006), seu último longa, todo filmado em digital, sem roteiro prévio e de forma descontínua, no qual se tem o passado, o futuro e o presente imbricados em um único acontecimento, qual seja, o remake de um filme polonês tido como amaldiçoado.

Dessa maneira, interessa nesse trabalho, fazer-se uso da discussão

acerca da teoria da imagem desenvolvida por Deleuze, para fundamentação teórica das análises aqui empreendidas, construída a partir dos dois livros já citados: Cinema 1 Imagem-Movimento (1983) e Cinema 2 Imagem-Tempo (1985), focando, especificamente, em alguns capítulos do Imagem-Tempo considerados pertinentes para a pesquisa aqui compreendida, quais sejam: 1) Da lembrança aos sonhos (terceiro comentário a Bergson); 2) Os cristais do tempo; 3) Pontas de presente e lençóis de passado (quarto comentário a Bergson); 4) As potências do falso; 5) O pensamento e o cinema; num esforço de interpretação da experiência cinematográfica proposta por Cidade dos Sonhos. Ressaltamos que não se pretende realizar uma análise exaustiva do filme, nem categorizá-lo em nenhuma das teorias cinematográficas, mas apenas traçar uma aproximação reflexiva entre a filosofia, a memória e esta forma de fazer cinema. Isso se configura como relevante para estas áreas por comportar a compreensão de que diferentes formas de conhecimento podem produzir um pensamento aliado à vida e a existência, tendo o tempo como instância de fundamental importância a ser considerada em seu papel desmistificador.

O percurso metodológico encontra-se estruturado em três capítulos, nos quais discute-se: No primeiro capítulo, inicialmente, buscamos responder o que é um pensamento do cinema, visando construir as malhas que proporcionarão a análise da imagem de Cidade dos Sonhos. Assim, é traçado um caminho da imagem-movimento e sua crise, alcançando as principais características da imagem-tempo. Aqui também apresenta-se o pensamento disruptivo de Cidade dos Sonhos, demonstrando como ele se estabelece na imagem fílmica, a partir de quatro pontos principais: a) ruptura com o esquema sensório-motor e inserção da série do tempo: onde apresentamos como se dá o interstício entre as imagens nesse filme, que rompem com critérios da imagem-ação, estabelecendo as relações mentais e as situações oníricas, bem como delineando a crítica aos clichês; b) o impoder de pensar como constitutivo do pensamento, marcando uma crítica ao inatismo que estabelece que se pensa quando se quer e trazendo a genitalidade, baseada em Artaud, que defende que o pensamento é engendrado no seu próprio cerne por meio do choque que se dá fortuitamente e a partir dos encontros: esse impoder de pensar aqui é demonstrado pela errância do personagem após a quebra sensório-motora promovida pelo acidente; c) a ruptura com o monólogo interior e a multiplicidade de suas vozes, já que esse filme rompe com a narrativa de folhetim que envolve

cineasta, filme e espectador numa unidade e traz outras potencialidades do signo sonoro e visual que, de modo heterogêneo, desloca o olhar habitual do espectador; d) e sua relação como o *fora*, que nada mais é do que a partir da fissura entre as imagens estabelecer vínculos virtuais, de tempo como duração, que forçam o pensar e possibilitam a emergência da diferença, fazendo do filme objeto de reflexão e não reflexo da realidade, promovendo no próprio espectador o intervalo de indeterminação¹⁴.

No segundo capítulo, se estabelece uma introdução acerca do conceito de memória para Deleuze, por meio do uso da intercessão própria deste com o Bergson e sua metafísica da duração; a partir dessa análise apresentamos a tipologia da imagem-tempo, explicitando, de modo rápido a imagem-lembrança e a imagem-sonho, demonstrando que por não alcançarem a coexistência temporal e a indiscernibilidade entre real/imaginário não se configuram em Cidade dos Sonhos. De modo mais detalhado é abordada a imagem-cristal por considerar que ela é que se figura presente nesse filme. Para defender sua dubiedade enquanto imagem especular (atual/virtual; límpido/opaco e germe/meio) demonstra-se a criação da duplicidade das personagens, bem como da própria estrutura fílmica. Após, seguindo as caracterizações dessa imagem-tempo, pontua-se as duas formas de apresentação dos seus *cronosignos*: lençóis de passado puro e virtual e pontas de presente desatualizadas, compreendendo que eles se estabelecem entre os movimentos de translação e rotação da memória absoluta em seu circuito de atualização, definidos por Bergson. Aqui buscamos reforçar que essa memória não é psicológica, mas ontológica, já que não se prende aos mecanismos de atualização, mas se apresenta cristalizada nesse circuito virtual/atual. Ademais, é trazida a primeira narrativa de Cidade dos Sonhos contendo a coexistência de lençóis de passado puro e virtual, apresentado com a amnésia da personagem Rita, sua descrição dependente de outros planos e cenas em interação que comportam indícios do passado e que compreende-se enquanto níveis mais ou menos contraídos contendo todo ele, mas que não são alcançáveis, não descem (realizando o movimento de translação) para atualização; em seguida, demonstra-se

¹⁴ O intervalo de indeterminação é trabalhado por Bergson em sua obra *Matéria e Memória* e se encontra no reconhecimento atento. Por sua vez, esse reconhecimento atento refere-se à memória inibida pela consciência prática, que enquanto reservatório de imagens-lembranças independentes coexistindo, se estabelece no intervalo entre percepção e ação. Isto está detalhado em nosso segundo capítulo.

como as pontas de presente desatualizadas se configuram na segunda narrativa, já que enquanto parte desse circuito, se apresenta como a ponta mais contraída desse passado virtual no acontecimento que se estabelece com o caso amoroso de Diane/Camilla, mas que, faltando a rotação que dilataria esse nível em busca da face mais útil e explicativa, também não logra êxito na atualização e se encontra repleta de alucinações, que num tempo em forquilha imbrica as três temporalidades (passado e futuro que fraturam o presente constantemente e multiplica-o), como no tempo de Aion.

No terceiro capítulo, apresenta-se as demais características da imagem-tempo (a descrição, a narração e a narrativa), presentes em Cidade dos Sonhos, que possibilitam pensá-lo como um filme com uma imagem diferente da clássica, que prioriza mais o paradoxo e, por isso mesmo, rompe com uma vontade de verdade, instaurando a potência do falso. A partir de uma retomada das questões apontadas nos capítulos anteriores, buscamos referendar o caráter criador de Cidade dos Sonhos em sua ruptura com as noções de verdade, mundo verdadeiro e homem verídico. Ao vincular vida, tempo e pensamento no cinema, portanto, o filme traz uma crítica à imposição de uma ordem e uma causa moral à imagem. Para tanto, trazemos a principal intercessão deleuziana para construção da potência do falso, qual seja, o pensamento nietzschiano de vontade de potência, associado às caracterizações de coalescência temporal. Após, buscamos demarcar como a indiscernibilidade entre real/imaginário se produz na descrição do filme; em seguida, aprofundando essa relação, apresentamos como a relação verdade/falsidade se estabelece em sua narração; e, por fim, mostramos como isso está implicado numa perspectiva de relação objetiva/subjetiva, conquistada por efeitos de câmera, que fazem de Cidade dos Sonhos um filme poesia, que pluraliza os sentidos e se afirma como um cristal do falso.

Para construção dessas análises, realizamos a decupagem¹⁵ por cena do

¹⁵ A decupagem realizada aqui foi baseada no conceito de etnografia fílmica, cunhado pelo professor Dr. Edson Farias e citado pelo professor Dr. Rogério Luiz Oliveira em sua tese de Doutorado intitulada: *Memória e criação na direção de fotografia*, recentemente defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, significando o mecanismo que orienta a descrição e uma breve análise em torno das imagens, mediante arcabouço teórico informado no trabalho. A nossa tentativa aqui é de utilizar da taxonomia das imagens criada por Gilles Deleuze para analisar o filme Cidade dos Sonhos, extraindo dele uma possível concepção de pensamento e tempo. Para tanto, realizamos uma decupagem por cena, o que difere, a rigor, do uso que esse termo significa, já que ele comporta o planejamento de toda

filme Cidade dos Sonhos, encontrada no anexo I desse trabalho. Ademais, faz-se mister salientar que, para uma maior compreensão dos termos deleuzianos do cinema, tem-se um glossário no anexo II dessa dissertação.

estrutura fílmica por meio dos planos que compõem as cenas, incluindo suas descrições técnicas como posições de câmera, atuações e duração de cada cena. Nela consta ainda a escolha dos cortes espaciotemporais realizados na montagem. Portanto, a cena que decupamos comportará o conjunto de planos acontecendo num mesmo lugar e sempre que mudar o lugar é que se trocará a cena.

2 O PENSAMENTO E O CINEMA

Nesse capítulo, objetiva-se apresentar como *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) se constitui enquanto um filme-pensamento disruptivo e potente. Inicia-se com o intuito de responder à questão o que é um pensamento do cinema?, objetivando constituir as malhas que possibilitarão a análise do pensamento em *Cidade dos Sonhos*. Para respondê-la, trazemos à luz as considerações deleuzianas acerca do pensamento e dos signos da arte.

Para Deleuze, como já explicitamos na introdução, a arte e, nesse caso, o cinema, a ciência e a filosofia são modos do pensamento, que se diferenciam apenas pelos meios com os quais trabalham e os campos distintos nos quais atuam, ou seja, o cinema com blocos de movimento/duração¹⁶, a filosofia com conceitos, a ciência com funções. Por sua vez, esses meios e campos se encontram limitados ao espaço-tempo, evidenciando, também, uma concepção de existência e, portanto, de pensamento.

É privilegiando as relações entre movimento, tempo e pensamento que Deleuze realiza a sua taxonomia das imagens, atento às inovações que o cinema traz para a vida prática e para a filosofia. Atrelando o conceito de imagem ao de signo, considera que o cinema produz signos específicos, que são ferramentas para criação de um pensamento, que não se esgotam em noções técnicas (*travelling, raccords, falsos raccords, profundidade de campo, etc.*)¹⁷, mas que supõem as finalidades às quais elas servem: “São esses fins que constituem os conceitos do cinema. [...]. As técnicas estão subordinadas a essas grandes finalidades” (DELEUZE, 2013a, p. 79). Assim, o cinema produz realidade a partir do que o movimento e o tempo da imagem lhe permitem.

Destarte, se a sétima arte recebe sua regra de esquemas sensório-motores, produzirá uma história confortável e compreensivelmente compartilhada, explicitando um pensamento da representação, que se configura num modo de realização de uma unidade, operacionalizado pela montagem associativa que exprime uma vontade de verdade, a partir da conjugação de três fatores: a)

¹⁶ A esse respeito, consultar a obra do Deleuze: *Dois Regimes de Loucos*, no texto intitulado “O que é um ato de criação?”.

¹⁷ Para uma melhor compreensão desses termos técnicos pode-se reportar ao glossário no anexo II desse trabalho, já que para Deleuze eles abarcarão, ainda, suas finalidades.

organicidade representada na sequência sensório-motora que estabelece a relação entre o mundo e o homem; b) monólogo interior como matéria sinalética do cinema; c) totalidade orgânica como aberta. Apresenta-se como atributos desse cinema clássico as imagens orgânicas, baseadas em ações e reações legitimadas pelo bom senso, numa narrativa cronologicamente linear, ao modo de um folhetim, que obedece ao modelo da reconhecimento e tem sons e efeitos especiais coadunando com a imagem e dotando de sentido o todo fílmico.

Para definir melhor o que Deleuze compreende enquanto esse pensamento da representação, tem-se em sua obra *Nietzsche e a Filosofia* (1962), o essencial que ele recolhe dessa imagem dogmática a partir de três postulados:

Dizem-nos que o pensador, enquanto pensador, quer e ama o **verdadeiro** (veracidade do pensador); que o pensamento como pensamento possui ou contém formalmente o verdadeiro (inatismo da idéia, **a priori** dos conceitos); que pensar é o exercício natural de uma faculdade, que basta então pensar "verdadeiramente" para pensar com verdade (natureza reta do pensamento, bom-senso universalmente partilhado). [...]. Dizem-nos finalmente que basta um **método** para pensar bem, para pensar verdadeiramente. (DELEUZE, 1976, p. 85, grifos do autor).

Haveria, então, uma suposta reta natureza do pensamento aliada a uma boa vontade do sujeito pensante, que ama o verdadeiro e busca-o, a partir do seu querer, orientando-se no sentido de desvencilhar-se das forças externas (corpos, afetos, sentidos), ou seja, dos erros, que lhes seriam nocivos e, portanto, alheios ao caminho verdadeiro, caminho este que, por sua vez, é estabelecido baseado no bom senso e no senso comum que definem o que é verdade. Consoante Zourabichvili (2016, p. 37-45), dessa conexão pensamento-verdade, estabelece-se o modelo da reconhecimento, no qual o objeto pensado só pode ser fruto de um reconhecimento, isto é, por basear-se numa forma prejudgada (pois que o pensamento está dando a priori uma forma ao que ele ainda não conhece), alcança-se o verdadeiro por meio de uma relação de verossimilhança e identidade a um mundo presumidamente verídico e, por isso mesmo, transcendente. Essa forma a priori do pensamento e da verdade, exprime o equívoco do começo, que institui uma ordem e uma diferença de estatuto nos conceitos, entre fundadores e fundados, numa pretensão de dominar a necessidade de pensar.

Tal acordo entre o pensamento e a verdade possui uma finalidade moral, baseada numa afinidade existente entre o pensamento e o ser pensado como bem comenta Deleuze sobre Nietzsche em *Diferença e Repetição* (1968):

Quando Nietzsche se interroga sobre os pressupostos mais gerais da Filosofia, diz serem eles essencialmente morais, pois só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro. Com efeito, quem, senão a Moral e este Bem que dá o pensamento ao verdadeiro e o verdadeiro ao pensamento...? (DELEUZE, 2006, p. 193).

Nesse regime dogmático da imagem, que é igualmente um regime moral, portanto, se dá a constituição de uma imagem que Deleuze chamará de clichê¹⁸, na qual, como afirma Maciel Júnior (2015, p. 34), “preceitos morais dominam a ambição de corrigir e julgar a realidade, tomando como medida do justo juízo a verdade”, alcançada por meio dos elementos constituintes da *doxa*, quais sejam: o bom senso (norma de partilha) e o senso comum (norma de identidade).

Essa imagem dogmática do pensamento vige no cinema clássico da imagem-movimento, tal como no naturalismo e no realismo, estando também presente no cinema de Griffith e de Eisenstein, que extrapolaram a *doxa* para o pensamento cinematográfico. Isto fica demonstrado em toda sua organicidade, conquistada pela montagem seja paralela ou dialética, baseada em conexões motoras de ação e reação, que conforme Deleuze (2013a, p. 90) “opera por cortes racionais e por encadeamentos”, projetando um modelo de verdade que, por conseguinte, implica numa concepção de todo aberto, noção que subtende que o todo fílmico seja dado.

De modo diverso, para Deleuze, quando se pensa, se opera não num campo objetivo e explícito, mas distinto e obscuro. Dessa forma, sua crítica aos dois primeiros postulados vai no sentido de que estes estabelecem outros dois avatares, quais sejam, o erro como estado negativo e o saber como elemento verdadeiro, que pautam o ato de pensar em situações pueris, falsamente vinculando-o a soluções e

¹⁸ A imagem-clichê é aquela atrelada a uma percepção pragmática e seletiva promotora da adaptação ao mundo. Para maiores informações acerca da imagem-clichê indicamos a consulta ao texto *Imagem e clichê: reflexões intempestivas*, da Maria Franco Ferraz, bem como ao livro *Da imagem ao clichê - do clichê à imagem*, do Rodrigo Guéron.

favorecendo uma “imagem servil do pensamento fundada sobre a interrogação: dar a boa resposta, encontrar o resultado justo, como na escola ou nos jogos televisivos” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 42-43). Ao colocar o saber como alvo, resta ao pensamento, apenas, eliminar as desagregações da ignorância visando encontrar um objeto idêntico a si. Já abarcando também o terceiro postulado, a crítica segue no sentido de que não se pensa quando se quer, já que o pensamento é uma possibilidade que não se dá sem uma violência externa que lhe provoque um choque e lhe tire da sua imobilidade. Desse modo, ao rechaçar a junção natural entre pensamento e verdade, destrona-se a fórmula de que amar ou querer o verdadeiro seja espontâneo, em prol de uma concepção de verdade dependente de um encontro com um *fora*, ou seja, com um signo que, fortuitamente, force o pensamento, garantindo a necessidade daquilo que é pensado, o que deixa claro que o pensamento é impotente e não se pensa quando não se é incitado. Dessa forma, se o pensar é deflagrado por uma força de *fora* e, sendo essa força um signo, ela comportará heterogeneidade e não conservará uma única ideia.

Assim, esse signo, enquanto o objeto do encontro, vai diferir-se do objeto encontrado por ser fruto de descoberta e estranheza, que apresenta a necessidade de pensar no próprio pensamento, quando confrontado com o impensado. Desta feita, o objeto encontrado está atrelado à reconhecimento, num acordo concordante das faculdades que associa a sensibilidade, a imaginação, a memória e a linguagem num mesmo eixo. Isso equivale dizer que o objeto encontrado é observado através dos sentidos, é reproduzido na imaginação que, por sua vez, evoca lembranças que melhor se adaptem ao seu reconhecimento, para nomeá-lo. É um acordo que como já dito, se constitui pelo senso comum e pelo bom senso¹⁹, sendo presidido pela inteligência, cuja função é reconhecer as coisas e se dotar das condições de previsão das ações. Como o pensar enquanto problematizar, não se acomoda na opinião e no reconhecimento, acarreta, portanto, uma discordância dessas faculdades, que por sua vez, saem do eixo. Se faz por meio de um encontro fortuito com um signo insólito que promove o contato com o virtual (indeterminado, inesperado e imprevisível) e tem como resultado uma criação. Destarte, sobre este

¹⁹ O bom senso, como já explicitado se estabelece enquanto uma norma de partilha que organiza aquilo que é possível prever. Por sua vez, o senso comum, traz a norma da identidade que proporciona o reconhecimento e dá sentido comum à previsão da ação.

aspecto é que se diz do objeto do encontro que, como afirma Deleuze, se diferencia da reconhecimento:

É assim que ele se opõe a reconhecimento, pois o sensível na reconhecimento, nunca é o que só pode ser sentido, mas o que se relaciona diretamente com os sentidos num objeto que pode ser lembrado, imaginado, concebido. O sensível não é somente referido a um objeto que pode ser outra coisa além de ser sentido, mas pode ser ele próprio visado por outras faculdades. Ele pressupõe, pois, o exercício dos sentidos e o exercício das outras faculdades num senso comum. O objeto do encontro, ao contrário, faz realmente nascer a sensibilidade no sentido. [...]. Não é um ser sensível, mas o ser *do* sensível. Não é o dado, mas aquilo pelo qual o dado é dado (DELEUZE, 2006, p. 203 (grifos do autor)).

Por esta razão, reforça-se, o objeto do encontro deflagra o acordo discordante²⁰ das faculdades que força o pensamento a pensar a partir do impensado e relacionado com forças do fora. Deste impensado é preciso dizer que ele corresponde ao domínio daquilo que escapa à consciência e às previsões racionais, na medida em que contradiz as representações. Por sua vez, segundo Maciel Júnior (2015), essa incitação é efetivada de modo involuntário e inconsciente, acontecendo no domínio da experimentação e do sensível. Daí se tira que o pensar aqui se compreende como algo singular, como um acontecimento que excede as faculdades cognitivas e o esperado porque é estranho ao saber e ao reconhecer, produzindo incertezas e desconcertos. O elemento do pensamento, portanto, é o problema²¹ e não o verdadeiro, já que pensar é problematizar e buscar o sentido subjacente à experiência contingente que o deflagrou. Está para além da simples interrogação e da reconhecimento, pois que as questões não são dadas visando o preenchimento de lacunas no conhecimento, mas são criadas.

O pensamento do *fora*, então, é aquele que se constitui em afinidade com a vida, nas experimentações da existência e motivado pela potencialidade dos encontros, que são acontecimentos. Por conta disso, não se configura enquanto transcendente, do qual o mundo seria uma mera imagem, mas imanente. É uma imagem do pensamento que pressupõe, por conseguinte, o real, mas um real virtual,

²⁰ Deleuze, trabalhando a doutrina das faculdades em *Diferença e Repetição*, retira de Kant a ideia do acordo discordante quando este pensa a analítica do sublime.

²¹ A noção de problema aqui tem um estatuto epistemológico, em que este significa criação e não obstáculo.

uma imagem que se dá ao fazer-se uso do pensamento, que se encontra atrelado a uma luta contra a metafísica e a dialética, haja vista ser o campo dos acontecimentos não aprisionados na individualidade e na fixidez dos limites, mas que comporta paradoxos (LEVY, 2011, p. 103). Por sua vez, o conceito de acontecimento aqui está vinculado àquilo que atrelado ao virtual não pode ser elemento de reconhecimento, mas de criação. Ademais, o pensar é engendrado no cerne do próprio pensamento, sendo, portanto, consoante aponta Artaud, uma imagem genital que, transgredindo, como já apontado, as faculdades cognitivas, possibilita a inserção na impossibilidade. Desta feita, transpor o limite das faculdades é colocar a memória ante o imemorial; a sensibilidade ante o insensível e o pensamento ante do impensável (DELEUZE, 2006, p. 320-321). Torna o impoder de pensar, aqui, constitutivo do pensamento. Com efeito, ressalte-se, esse prefixo *in* não significa a negação das faculdades, mas aquilo que lhe é diferente, uma vez que escapa às representações.

Percebe-se, assim, que aquilo que pertence ao uso comum do pensamento é orgânico, atrela-se ao cinema clássico das imagens-movimento, ao passo que aquilo que transcende esse uso é cristalino, presente no cinema moderno das imagens-tempo. Essa nova perspectiva do pensar é possível ao cinema moderno em virtude do seu esforço de desmoronamento com o esquema sensório-motor e da inserção dos *opsignos* e *sonsignos*, que são situações óticas e sonoras puras. É com eles que o cinema consegue produzir devires, visão perspectivada, paradoxos, estranhamento e, por isso mesmo desterritorialização²², na medida em que há uma promoção de saída da zona de conforto, já que exige um deslocamento do olhar habitual no encontro com uma outra lógica, que supera a imagem-clichê. Então, três novas relações se estabelecem entre o pensamento e o cinema quando da ruptura com a sequência sensório-motora e a implementação da série do tempo: a) supressão da unidade homem/mundo em favor de uma ruptura que nos deixa a crença neste mundo; b) supressão do monólogo interior em favor de um discurso indireto livre; c) supressão do todo aberto em favor de um fora

²² O conceito de desterritorialização designa uma composição “geo-ontológica” que não se estabelece nos princípios fundantes de causa e consequência e, por isso mesmo, não possuem fixidez, se opondo, portanto, ao conceito de território, que tem seus limites bem determinados. Aqui, o agenciamento desse conceito remete, especialmente, a quebra das relações de causa e efeito entre as imagens, que não se justificam no conjunto da cena em que ocorre os acontecimentos e nem mesmo em suas sequências, quebrando a relação de ação e reação.

(DELEUZE, 2013b, p. 226). Aqui, se apresentam novos atributos: o cinema insere o interstício entre as imagens, possibilitando o pensamento; cria sua própria linguagem de poesia e se desvencilha do senso comum por meio das situações óticas e sonoras puras, se configurando como signo labiríntico e temporalmente paradoxal que promove inquietações. É um cinema que trabalha com a supressão das dicotomias lógico/ilógico; real/imaginário; físico/mental, já que abarca os paradoxos, numa potência onde o falso não se opõe ao verdadeiro, pois que sai do sistema de julgamento moral.

De tal modo, se na imagem dogmática se configura uma redução condescendente a uma realidade já conhecida e experimentada de forma transcendente e, portanto, habitual, na nova imagem do pensamento tem-se o todo que reconhece sua dependência com o *fora* que lhe é imanente e o aciona para autoprodução e quebra dos clichês, abrindo para novas possibilidades de vida. Convém frisar, que a palavra *fora* não significa exterioridade, nem se confunde com interioridade, mas é usada por Deleuze para indicar aquilo que não se conecta a um objeto, nem a um sujeito, mas é impessoal e, portanto, escapa à representação.

Portanto, realizar uma análise do pensamento em Cidade dos Sonhos só se torna possível a partir das observações dessas caracterizações da imagem, de modo que o que se segue é um breve percurso pelo pensamento do cinema clássico e sua crise, apenas na intenção de realizar um didático contraste com as caracterizações do pensamento que se apresentará em Cidade dos Sonhos e que será demonstrado a partir destas quatro principais mudanças: a) ruptura com o esquema sensório-motor e inserção da série do tempo; b) o impoder de pensar como constitutivo do pensamento; c) a ruptura com o monólogo interior e a multiplicidade de suas vozes; d) e sua relação como o *fora*. Desde já reforçamos que o *fora* é, em Deleuze, o que se consolida a partir da quebra sensório-motora e pode ser perfeitamente avaliada na passagem do tomo 1 para o tomo 2 dos livros sobre Cinema, sendo aqui demonstrado a partir de Artaud e observado em Cidade dos Sonhos, que enquanto todo virtual é o que promoverá as condições de possibilidade de inserção temporal na imagem, bem como favorecerá a produção do intervalo de indeterminação no próprio espectador.

2.1 CARACTERÍSTICAS DA IMAGEM DOGMÁTICA NO CINEMA

Consoante Ismail Xavier, o cinema que se consolida nos Estados Unidos depois de 1914, desenvolve uma tendência controladora a partir da qual o objeto cinematográfico é tido como um produto de fábrica, ou seja, almeja um controle total da realidade criada pelas imagens, no qual tudo é composto de modo a parecer verdadeiro, cronometrado e previsto, apontando para a invisibilidade dos meios de produzir esta realidade, por meio da ilusão fabricada de que a plateia está em contato direto com o mundo representado. Para tanto, reúne três elementos básicos visando alcançar um efeito naturalista:

[...] a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação; a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro dos princípios naturalistas [...]; a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, estórias fantásticas, etc (XAVIER, 2014, p. 41).

Algumas destas características estão também representadas e são melhor aprofundadas no cinema de Griffith e a força da sua montagem paralela que reúne a identificação entre arte e competência para copiar, apresentados na continuidade narrativa, na adequação da história e na boa construção dramática, representando uma vontade de verdade na imitação do real que inclusive cria, no espectador, a ilusão de que ele está no interior da ação reproduzida no filme (XAVIER, 2014). Para tanto, Griffith irá produzir uma tendência orgânica baseada numa montagem²³ que possui as seguintes características: alternância das partes diferenciadas que compõe o conjunto e que são tomadas em sua relação binária em que uma sucede a outra; permuta das dimensões relativas, acarretando conflitos, que desembocarão nas ações convergentes tendentes à resolução das tensões. A partir dessa perspectiva de montagem clássica cinematográfica, foi se desenvolvendo o “efeito Kulechov” e as metáforas e discursos de Eisenstein com suas intenções de unir pensamento e imagem, por meio da sua concepção de

²³ Para uma maior compreensão acerca das tendências cinematográficas da montagem, discorridas por Deleuze, consultar o capítulo “Montagem” da obra *A Imagem-Movimento*. Sobre a relação da montagem eisensteiniana com o todo aberto e o pensamento, consultar o capítulo “O pensamento e o cinema” da obra *A Imagem-Tempo*.

montagem dialética que conserva a ideia griffithiana de partir da situação de conjunto para a situação transformada por meio da superação das oposições, comportando os momentos do orgânico, do patético e do dialético, em seu cinema do soco, ou seja, aquele capaz de produzir um *noochoque* que levaria o homem a pensar. Nessa atitude dialética, Eisenstein propõe um cinema intelectual, cuja montagem passa a ser a própria expressão do pensamento, formando um saber que reúne imagem e conceito como dois movimentos, um em direção ao outro, à maneira hegeliana, não como soma das partes, mas como produto. Dito de outro modo, na sua concepção de cinema, é necessário estabelecer uma harmonia entre os opostos – síntese dialética que o filme deve encenar – de tal forma que o resultado venha a produzir a violência que faz nascer, espontaneamente, o pensamento.

Segundo Deleuze (2013b, p. 193-195), nessa pretensão de constituição de um automatismo coletivo, dos pioneiros do cinema clássico, as imagens se apresentariam como massa plástica que compõem um *monólogo interior* constituindo elos de um pensamento coletivo que opera por figuras, sinédoques, metonímias, metáforas, redobrando o choque sensorial e demarcando o encontro da imagem com o pensamento, num circuito que compreende o autor, o filme e o espectador. Dessa forma, o todo fílmico, assim como o mundo se dá como algo passível de ser compreendido e modificado com base num querer.

Nessa imagem-ação, por sua vez, os objetos e o meios possuem realidades funcionais determinadas pela situação. De tal modo, no cinema clássico, a narração deve ter sempre como ponto de partida uma ação que transforme uma situação, instaurando uma nova ordem. O espaço fílmico se organiza com vistas a apresentação e resolução das tensões, em consonância com o todo aberto que se promove interiorizando as imagens e se exteriorizando nelas, numa dupla atração, definindo a montagem que é representativa do real. É uma concepção de todo governado por uma lógica associativa, cronologicamente retilínea, erigida pelo modelo da ação e da reação, haja vista que nesse processo de montagem, na associação e coordenação das imagens, há uma subtração interessada e conveniente, visando alcançar determinado fim. Isso se encontra presente no cinema, ainda, quando este traz os dados compartilhados ao herói que possibilitam sua avaliação do problema na situação para interferir adequadamente com a ação.

Portanto, nesse regime orgânico da imagem, pensar significa reconhecer a realidade acessando a verdade do objeto, o que pressupõe um trabalho de concordância e um exercício natural de boa vontade, realizado pelo homem verídico que é o seu centro e oferece as condições de normalidade do movimento. Isso significa que não há divergência entre o que está sendo exteriorizado pelo filme e o que é interiorizado pelo espectador, já que seu pensamento se forma a partir do que está evidenciado nas imagens. Guéron (2011) afirma que são filmes que se perdem nos clichês por conta de se tornarem fechados sobre si mesmos, fundados num binômio que define o que é “verdade em si do filme da mentira do filme: binômio que os caracteriza dramaticamente e que muitas vezes aparece como um conflito entre o bem o mal” (GUÉRON, 2011, p. 104). Um outro aspecto que põe sob suspeita a efetividade do cine-pensamento da composição orgânica, é que, sobretudo, este cinema deixa de se apresentar apenas como arte das massas, para aliar-se junto a projetos de Estado, ligando Hollywood a Hitler, numa manipulação fascista (DELEUZE, 2013b, p.199). É essa associação entre moral, teleologia, razão e identidade que esvazia a inventividade do cinema. É em função de tais traços que podemos definir um regime orgânico de imagens que em Deleuze se reportará ao universo da representação no cinema.

2.2 DA IMAGEM-MOVIMENTO À IMAGEM-TEMPO

A crítica ao realismo pleno de sentido e à concepção de um cosmos ordenado, ou seja, a essa totalidade orgânica, irá se constituir com o empirismo de Kracauer ao perceber o filme como um fluxo de acontecimentos aleatórios que capta modalidades da existência em sua ordinariedade cotidiana, bem como com o humanismo neorrealista de Zavattini, de Sica e Rossellini que desenvolverão toda uma crítica à falsificação e ao mundo idílico da produção industrial, denunciando a artificialidade do meio expressivo, a partir da produção de uma “filragem do real” onde todo fragmento é essencial e por isso, precisa ser detalhado ao máximo possível, destronando a montagem representativa, com vistas a instituir não uma realidade que parecesse real, mas uma que procura ser real, minimizando a participação do sujeito do discurso, uma vez que promove a desintegração deste último e o olhar fragmentado (XAVIER, 2014; DELEUZE, 2013b). Ainda segundo esses autores, é uma outra modalidade de relacionar-se

com o mundo que o cinema apresenta, na qual a imagem tem algo a revelar, porém sem dogmatismos, nem totalizações. De modo análogo, Bazin irá compreender que o cinema não é capaz de oferecer uma imagem do real, mas de instituir o próprio real, exprimindo sua significação concreta.

Com o neorrealismo, a *nouvelle vague* e o cinema experimental, como as imagens não aparecerão com vistas a alcançar um fim específico da história, mas se abrirão a outros sentidos, constituído também com a colaboração dos próprios personagens, se dará o rompimento com as coordenadas espaciais, a confusão de referências motoras, a instituição das abstrações visuais, os interiores duplicados, toda a quebra com a narração das ações e com a percepção determinada do conjunto fílmico, compondo uma crise no cinema narrativo que, consoante Vasconcelos (2006), apresenta tais características: o desaparecimento das situações globalizantes; o fim da figura do herói e seu domínio da imagem-ação; abandono dos eventos extraordinários e apresentação da banalidade cotidiana; nova concepção de espacialidade passando a descrição da narrativa a inscrever-se em função do tempo; renúncia da imagem-ação e aparecimento da perambulação e da balada; exposição dos clichês cinematográficos visando levar a um cansaço; e denúncia do complô e das organizações de poder em torno da sétima arte.

Deleuze vai informar que, segundo Bazin, esse momento invoca a necessidade de outros critérios formais estéticos, já que constitui uma nova forma de realidade: “dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (DELEUZE, 2013b, p. 09). Assim, o filósofo observa, nesse ínterim, uma ruptura epistemológica que institui a passagem da imagem dogmática do pensamento das imagens-movimento para a potência das imagens-tempo, possíveis em virtude da emergência das situações óticas e sonoras puras, por ele denominadas *opsignos* e *sonsignos*. Diz Deleuze,

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é produzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. [...]. Trata-se de algo poderoso demais [...] e que, portanto, excede nossas capacidades sensório-motoras (DELEUZE, 2013b. p. 29).

Estas situações óticas e sonoras puras são as potencializadoras de uma nova relação do pensamento com o cinema, uma vez que se estabelecem por afetos que impactam fortuitamente, atuando como forças capazes de promover um deslocamento no elemento da reconhecimento. Isso se dá por conta de um abalo nas condições de movimento que se tornam descentradas, revelando o tempo desligado da experiência motriz, onde qualquer lembrança de imagem se encontra desvinculada de qualquer movimento corporal, passando para o interior do filme um presente que coexiste com um passado e um futuro, ou seja, numa mesma imagem se reúne seu antes e seu depois (DELEUZE, 2013b, p. 51-52).

Nesse movimento cinematográfico, tudo permanece real, mas entre a percepção e a ação não se estabelece um prolongamento motor, porém uma relação onírica, própria da liberação dos órgãos dos sentidos. São apresentados personagens que não sabem mais se portar diante do absurdo ou insólito cotidiano, mas apenas observam, numa espécie de inversão de papéis, no qual o personagem se torna um espectador, que registra mais do que age ou reage, perseguindo ou sendo perseguido por uma visão que, por isso mesmo, Deleuze denominará “cinema de vidente²⁴ e não mais de ação” (DELEUZE, 2013b, p. 11-13). Doravante, de acordo com Pelbart (2010, p. 08), no cinema moderno a organicidade da ação se desfaz, tem-se “elos frouxos”, aumento da função do acaso, a realidade torna-se dispersiva e os personagens perambulam nos espaços, indiferentes, desprivilegiando a centralidade da ação dramática. Ainda consoante este autor, essa é a condição para emergência das imagens-tempo do cinema moderno: que os sentidos se liberem do movimento, entrando em conexão direta com o tempo e o pensamento. Daí se tira que a crise do cinema clássico se dá com o próprio movimento que perde os eixos que lhe fixavam as condutas. É o movimento aberrante²⁵ que se torna presente com a liberação do interstício, que traz novos reencadeamentos entre as imagens, de modo que percepção e ação não se

²⁴ Reforça-se que vidente aqui não se classifica por alguém que prevê ou profetiza o futuro, mas alguém que vê algo de surpreendente ou de insuportável para visão. No livro *Cinema 2*, no primeiro capítulo, Deleuze discorre sobre o desenvolvimento desse conceito (devir vidente) no cinema.

²⁵ O movimento aberrante é aquele que não possui centro. No cinema, esse movimento vai se caracterizar como aquele que estabelece uma fissura na sucessão entre as imagens, rompendo com a relação entre percepção e ação, demonstrado tanto na supressão de uma única narrativa, quanto de um único personagem. Aqui é instituído o tempo no intervalo entre as imagens. Está associado, também, ao uso dos *falsos raccords* que estabelecerão as falsas continuidades ou os cortes irracionais, quebrando as relações de causa e efeito das imagens. Sobre a importância do movimento aberrante na obra de Gilles Deleuze, ver *Deleuze, os movimentos aberrantes* de David Lapoujade.

encadeiam mais, sendo substituídas por uma relação não-localizável, numa situação ótica e sonora pura que denunciam a inserção do tempo na imagem (DELEUZE, 2013b, p. 55).

Aqui se apresentam as “desproporções das escalas, a dissipação dos centros e os *falsos raccords*” (DELEUZE, 2013b, p. 51). Este último promoverá a inserção do tempo na imagem por meio de um intervalo entre elas, quebrando as relações de causa e efeito uniformizadoras de sentido. Ademais, dar-se-á menos relevância à montagem e mais significação a procedimentos como profundidade de campo²⁶ e plano-sequência que, por sua vez, permitirão à primeira uma mudança de sentido onde ela torna-se “mostragem”. Trata-se de uma nova percepção de montagem que antes de orientar, desorienta, porém, oferecendo a possibilidade de alcançar o tempo que irá permitir ler e pensar a imagem, ou seja, com ela os *cronosignos* se prolongarão em *lektosignos* e em *noosignos*²⁷. Por conseguinte, essa nova relação com a imagem destrona a lógica associativa e teleológica da montagem, eliminando a percepção direcionada e unicentrada.

Destarte, se o processo perceptivo da imagem-movimento se constituía pela subtração interessada, característica própria das *imagens-clichês*, na imagem-tempo tem-se a percepção disruptiva e inaugural da singularidade, liberta da percepção pragmática e seletiva promotora da adaptação ao mundo. Esta crítica à imagem-clichê, encontra-se atrelada, ainda, a uma perspectiva política que Deleuze (2013b) aborda nesse novo modo de fazer cinema, uma vez que aponta para a supressão dos esquemas sensório-motores que organizam

²⁶ Profundidade de campo, refere-se ao foco da imagem. Quanto maior a distribuição da nitidez da imagem, maior profundidade de campo. Tudo se encontra em foco e à disposição do olhar. Não há o que se esconder no plano, nem direcionar o olhar. Na *Imagem-Tempo*, Deleuze apresenta uma potência diversa no uso da profundidade de campo, tendo este como uma abertura temporal, ou seja, para a virtualidade da imagem, para aquilo que escapa ao escopo da cena e, portanto, deve ser buscado em outras descrições. Daí já se estabelece a importância do plano sequência, significando a abertura que atravessa os planos e seu conjunto, colocando seus elementos em interação uns com os outros fazendo-os comunicarem entre si. É o que possibilita ver o tempo enquanto virtualidade e contínuo de duração. Desse modo, quanto mais ampla a percepção, mais a ação é impregnada de tempo, pois que mais retardada ela fica.

²⁷ Ao ultrapassar os vínculos sensório-motores, Deleuze vê a necessidade de relacionar os *opsignos* e *sonsignos* a outras forças capazes de não deixá-los cair no clichê. Essas outras forças se constituem por imagens legíveis e pensantes, que se tornarão hipotetizantes, experimentantes, problematizantes (DELEUZE, 2013b, p. 33-35). Como veremos, a partir dessas forças é que se tornarão possíveis, ainda, as disjunções entre o ouvir e o ver na imagem fílmica que, por sua vez, pluralizarão os sentidos.

modos de reconhecimento, suportabilidade e esquiva da miséria e da opressão, justificadas em interesses econômicos e crenças ideológicas:

Vemos, sofremos, mais ou menos uma poderosa organização da miséria e da opressão. E justamente não nos faltam esquemas sensório-motores para reconhecer tais coisas, suportá-las ou aprová-las, comportamo-nos como se deve, levando em conta nossa situação, nossas capacidades, nossos gostos. Temos esquemas para nos esquivarmos quando é desagradável demais, para nos inspirar resignação quando é horrível, nos fazer assimilar quando é belo demais. [...] mesmo as metáforas são esquivas sensório-motoras [...]: são esquemas particulares, de natureza efetiva. Ora, é isso um clichê. Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. Como diz Bergson, nós [...] percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. Mas, se nossos esquemas sensório-motores se bloqueiam ou quebram, então pode aparecer outro tipo de imagem: uma imagem ótico-sonora pura, [...] em seu excesso de horror ou de beleza [...], pois ela não tem mais de ser “justificada”, como bem ou como mal [...]. Tal era o problema sobre o qual nosso estudo precedente se encerrou: arrancar dos clichês uma verdadeira imagem [...]. Às vezes é preciso restaurar as partes perdidas, encontrar tudo que não se vê na imagem, tudo que foi subtraído dela para torná-la ‘interessante’ [...]. É preciso juntar à imagem ótico-sonora, forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital (DELEUZE, 2013b, p. 31-33, grifos do autor).

Nesse contexto, se na imagem-movimento havia, no trabalho de enquadramento²⁸ e montagem²⁹ uma subtração interessada da imagem, aqui, por meio da promoção do interstício, há a tentativa de restituir-lhes as partes perdidas, devolvendo-lhe a autonomia a partir dos descentramentos que envolvem as narrativas, os personagens, o cineasta e o espectador. Por conseguinte, conforme aponta Rancière (s/d, p.11) “o trabalho do pensamento é

²⁸ Limitação do quadro que compreende tudo que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios.

²⁹ Determinação do todo fílmico através da associação dos planos pelos cortes por meio do uso dos *raccords* (que dão continuidade lógica à narrativa) e *falsos raccords* (que estabelecem as rupturas nessa logicidade, desorientando a narrativa). Vimos que na imagem-tempo a montagem é descontínua, mais associada aos *falsos raccords*, sendo denominada também de “mostragem”, se fazendo no intervalo entre as imagens, demonstrando um movimento aberrante, mais associada às descrições entre os diversos planos em interação.

devolver ao todo a potência do intervalo, confiscada pelo cérebro/anteparo”³⁰, criando um outro todo a partir deste intervalo. Com efeito, para Deleuze, esse interstício atuará como “força dissociadora”, introduzindo “o buraco nas aparências”, creditando ao cinema a potência do desencadeamento e a multiplicidade das vozes, em oposição ao encadeamento e ao monólogo interno. A partir das ideias de Artaud e Blanchot, Deleuze vai observar que ele (o interstício) também promove a perturbação do conjunto das relações entre cinema-pensamento:

[...] por um lado não há mais todo pensável pela montagem, por outro, não há mais monólogo interior enunciável mediante imagem. Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer [...], ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos* (DELEUZE, 2013b, p. 202).

Segundo Deleuze, Artaud³¹, em suas cartas de juventude, trocadas com Rivière, vai apresentar que as maiores dificuldades de se pensar não consistem numa falta de método, de técnica ou de aplicação, mas numa destruição completa da imagem dogmática e tranquilizadora do pensamento. Para Artaud, o encontro com o fora causa uma fissura no cerne do pensamento, obrigando-o a engendrar em si mesmo o ato de pensar de outro modo. Substituindo o inatismo pela genitalidade, vai afirmar que a partir dessa impossibilidade de pensar, é que o pensamento se vê forçado a fazer nascer aquilo que ainda não existe e, por isso mesmo, não pode ser modelo de uma reconhecimento. Artaud sabe, portanto,

[...] que há um acéfalo no pensamento, assim como um amnésico na memória, um afásico na linguagem, um agnóstico na sensibilidade. Sabe que pensar não é inato, mas deve ser engendrado no pensamento (DELEUZE, 2006, p. 213).

Assim, a relação entre o automatismo, o impensado e o pensamento é o que constitui o conjunto, alterando o sentido do todo que deixa de se fazer por

³⁰ O que Rancière considera aqui como cérebro/anteparo é análogo ao papel da câmera cinematográfica que no processo de montagem descrito acima seleciona as imagens.

³¹ Deleuze cita as cartas de Artaud na obra *Diferença e Repetição*. Todavia, como atualmente já se encontram traduzidas, para acesso a elas, consultar a obra do próprio Artaud *A perda de si: cartas de Antonin Artaud*.

associação e atração de imagens, para se constituir na fissura entre elas. Se trata aqui de sair da cadeia de encadeamentos, estabelecendo o método do ENTRE³², numa perspectiva antidialética que, livre de uma concepção redutora e totalizante, ultrapassa o cinema do Ser em direção a um cinema-devir que conjura uma imagem dogmática:

O todo sofre uma mutação, pois deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o 'e' constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens. [...] se confunde então com o que Blanchot chama de força de 'dispersão do Fora' [...] é o questionamento radical da imagem [...]. O falso *raccord*, então, adquire um novo sentido, ao mesmo tempo que se torna lei (DELEUZE, 2013b, p. 217, grifos do autor).

Quando o corte se torna o interstício, o *falso raccord* se torna “*irracional e não faz parte de nenhum dos dois conjuntos, sendo que um não tem fim, nem o outro começo*” (DELEUZE, 2013b, p. 218, grifos do autor).

É nesse corte que se encontra o “instante qualquer”³³, composto por ações e movimentos de fuga que não priorizam um personagem, uma ação ou um movimento único, uma vez que se define por partes cuja junção não são antecipadamente determinadas, mas que possibilitam ocorrer de muitas maneiras. Por vezes, se configura, ainda, como um “espaço qualquer”, um conjunto amorfo, ou seja, como uma coexistência de lugares que independem de uma cronologia temporal ou das orientações conferidas pelos personagens, que estão em estado de errância, sem ação definida, movidos por afetos de medo, desapego, ou espera interminável (DELEUZE, 2009, p. 183-184).

Ademais, é essa fissura que irá possibilitar o encontro com o fora, saída sutil escolhida pelo pensamento encurralado, significando fé na vida e na existência imanente, que é reconhecida a partir da impotência³⁴, como pertencente ao pensamento: “Ela *pertence* ao pensamento, tanto assim que devemos fazer dela nossa maneira de pensar, sem pretender restaurar um pensamento onipotente”

³² Na *Imagem-Tempo*, Deleuze associa esse método ao cinema de Godard, que insere o interstício que obriga a relação com o fora.

³³ O instante qualquer, bem como o espaço qualquer, já estão presentes na imagem-movimento. Todavia, aqui eles são apresentados de modo subvertido e diferenciado, haja vista não se prenderem a movimentos que efetuam a ação de modo a darem organicidade ao todo fílmico, mas, do contrário potencializarem os descentramentos, já que se apresentam como uma quebra de finalidade.

³⁴ A palavra impotência aqui não significa “falta de potência”, mas, do contrário, está associada ao impoder de pensar que é aquilo que comporta a potência do pensamento.

(DELEUZE, 2013b, p. 205, grifo do autor). O intervalo se mostrará, portanto, como porta-signos, ou seja, como portador daquilo que sensibiliza a alma, tornando-a perplexa, já que este último suscita também um problema que retira qualquer afinidade ou predestinação no encontro entre a sensibilidade e o pensamento. Aqui não há ordenação, nem encadeamento ou colaboração entre as imagens para se constituir uma unidade subjetiva e comum, mas um uso paradoxal destas, numa espécie de acordo discordante entre *opsignos* e *sonsignos*, que promovem uma saída do senso comum e possibilitam as diversas perspectivas temporais, experienciais e interpretativas sobre o filme. Por acordo discordante, precisa-se aquilo que escapa à lógica concordante das faculdades para o alcance da reconhecimento adequada. Atrela-se à questão da diferenciação entre o objeto do encontro (signo) e o objeto encontrado, na qual, lembramos que o primeiro atua como signo, numa relação que coloca o pensamento em conexão com aquilo que não depende dele, obrigando-o a afirmar o inesperado, conforme aponta Deleuze em sua obra *Diferença e Repetição* (1968). Por outro lado, o objeto encontrado é aquele sempre visado por meio de representações e alcançado pelo reconhecimento. Quando se diz do acordo discordante entre imagens óticas e sonoras, o que está a se apresentar é uma disjunção entre elas capaz de promover o deslocamento do olhar do espectador e não a sua captura em uma unidade de sentido provocada pela concordância entre sons e imagens.

É assim que a imagem ao promover no espectador um intervalo de indeterminação que suspende suas certezas, deixa de ser reflexo do mundo para tornar-se potência de reflexão e criação, conforme tentaremos demonstrar em *Cidade dos Sonhos*.

1.3 QUEBRA DA SEQUÊNCIA SENSÓRIO-MOTORA E INSTAURAÇÃO DA SÉRIE TEMPORAL EM CIDADE DOS SONHOS

Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive – 2001*), originalmente era para ser um seriado de televisão para ABC, porém o projeto piloto com final em aberto foi rejeitado pela emissora. Como Lynch já possuía uma grande aceitação na França desde o lançamento de *Coração Selvagem* (*Wild at Heart - 1990*), leva-o para uma produtora francesa, a Canal Plus e consegue verba para mais uma hora de

filmagem, transformando-o num longa de 2h28' de duração. Este filme divide-se em duas partes, sendo a primeira de 1h56', ou seja, mais de 2/3 do filme³⁵, quando se dá todo espelhamento de mundos. Já nessa divisão está estabelecida uma ruptura com a formalidade dos roteiros fílmicos de narrativa clássica, que, consoante Syd Field (2001, p. 13), em sua maior parte, possuem uma divisão tripartite, sendo a primeira e a última, menores que a do meio, numa relação de apresentação, confrontação e resolução da situação inicialmente apresentada.

Além dessa inusitada divisão, não há situação ou personagem central que fundamente uma sequência sensorio-motora entre as narrativas, de modo que não há coalisão entre as mesmas na qual se estabeleça a delimitação das fronteiras entre o real e o imaginário; o virtual e o atual; o falso e o verdadeiro; o físico e o mental, corroborando com o que Deleuze apresenta da imagem-tempo:

Em suma, as situações óticas e sonoras puras podem ter dois polos, objetivo e subjetivo, real e imaginário, físico e mental. Mas elas dão lugar a opsignos e sonsignos, que estão sempre fazendo com que os polos se comuniquem, e num sentido ou noutro asseguram as passagens e as conversões, tendendo para um ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 2013b, p.18).

A segunda parte não vem explicar ou ordenar a primeira, estabelecendo com ela uma relação de causa e efeito. Pelo contrário, há na segunda fase, uma total subversão dos elementos, cenários, mundo e personagens da primeira trama, que reforçam o jogo paradoxal e não se apresenta possibilidade de resolução das tensões ou justificativa para os problemas apresentados. Apesar de se oferecerem como um duplo ou reflexo, essa repetição se dá com variação. Tem-se novas interrupções que deixam em aberto as possibilidades interpretativas, demonstrando uma potência falseadora associada a uma plasticidade imagética, deixando claro que o filme não se trata de uma alegoria ou de um quebra-cabeças a ser decodificado (COFFEEN *apud* Oliveira (2011)). Até mesmo a primeira narrativa, que parece uma trama policial, inicialmente, linear, se desdobra em outras que apenas aprofundam a sensação de

³⁵ Essa divisão pode ser observada em nossa decupagem anexa e também Adriano Oliveira, em seu livro *A irrealidade no cinema contemporâneo* (2011), faz menção a ela, quando traz considerações acerca das condições de apresentação do real e o irreal em *Matrix* e *Cidade dos Sonhos*, trabalhando com esses filmes baseando-se nas ideias de Umberto Eco e sua semiótica da interpretação, associada a conceitos da psicanálise.

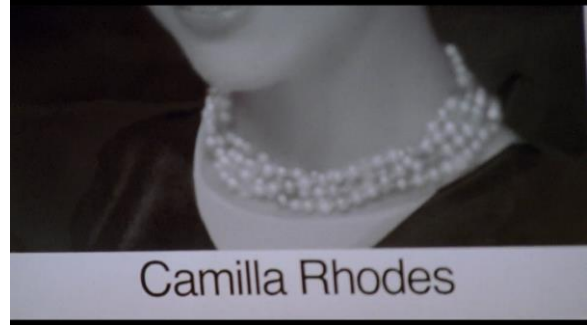
estranhamento do espectador, promovendo o disruptivo na imagem-ação. Aqui há um afrontamento das situações cotidianas que favorecem uma ambiguidade ao real.

Segundo Oliveira (2011, p. 94-97), Lynch apresenta em seus filmes uma realidade assimilável que, entretanto, é subvertida, buscando mostrar o que há de manipulável que subjaz ao idílico aparente, rompendo, com isso, com as narrativas realistas e naturalistas do início do cinema americano, cuja organicidade foi resumidamente demonstrada no tópico anterior. Quando, por exemplo, em *Cidade dos Sonhos* tem-se referências estéticas aos anos 50, tanto nos elementos do cenário, quanto no figurino dos personagens isso é feito de modo artificializado, caricato, associado a uma crítica ao cinema industrial, já que não tem função alguma de ocultar a vilania da indústria cinematográfica, suas imposições, que definirão a continuidade e o sucesso de uma obra ou a sua não realização. Isso fica bem exposto, inclusive, na escolha para a atriz principal do filme de Adam Kesher (Justin Theroux) – Camilla Rhodes –, no modo como essa decisão lhe é imposta pelo complô da máfia do cinema, cuja cena traz, inclusive uma referência ao poder do dinheiro capaz de oferecer uma “onisciência” ao Sr. Roque; pelo diálogo realizado entre Kesher e a figura excêntrica do Caubói; bem como nas audições dos testes, presentes nas cenas 31 a 36; 58 e 69 (frames 01-06). Outras cenas que refletem, embora de modo mais sutil, porém com o mesmo humor mordaz essa sordidez da indústria cinematográfica hollywoodiana, são as 20 e 21, nas quais o casal de idosos que chega de avião com Betty a Los Angeles, se encontra a bordo de um carro preto e, filmados em plano médio, compartilham sorrisos sarcásticos e toques (tapinhas complacentes) ao mesmo som musical da cena inicial do filme (03) (frame 07); após, a câmera torna-se subjetiva e seguindo num movimento de *contraplongée* apresenta as partes altas de coqueiros e o céu azul, sobrepondo a essa imagem o letreiro de Hollywood, aproximando e focalizando-o (frame 08). Tem-se ainda a cena 76 que intensifica essa crítica ao apresentar, em plano conjunto, um pequeno e velho cartaz colado num poste onde é possível se ler a frase “Hollywood is HELL”, que parece anunciar toda experiência em torno do falso e do sinistro que Betty e Rita vivenciarão no Clube do Silêncio, para onde se dirigem (frame 09). Convém já ressaltar que ao trazer essa dubiedade do real, não desenvolve ação moralizante, tão somente desvela o trágico na existência, associando-o ao irônico, numa sátira

que apresenta as dicotomias ao tempo em que as supera, conforme veremos mais detalhadamente em nosso terceiro capítulo.



Frame 01



Frame 02



Frame 03



Frame 04



Frame 05



Frame 06



Frame 07



Frame 08



Frame 09

Assim, ultrapassando a paródia e o burlesco em Cidade dos Sonhos, Lynch acrescenta à imagem situações novas, capazes de retirá-la do clichê. Nessa medida realiza narrativas que valem por si mesmas, não estabelecendo relação de anterioridade ou sucessão direta entre as que se lhe seguem, rompendo com a sequência motora e instituindo a série temporal que nada mais é que o estabelecimento das relações mentais³⁶ entre as imagens, fazendo-se uso também dos devaneios, sonhos e lembranças descontextualizadas. Dessa maneira, vê-se que neste filme, nenhuma situação se prolonga imediatamente em ação, mas afirmam o intervalo de movimento, demonstrando a mudança do cinema de actantes para um cinema de videntes, fruto da crise da imagem-ação para o encontro com novas situações puramente sensíveis (*opsignos* e *sonsignos*), proporcionadas por uma nova experiência do pensamento, que extravasa as relações naturais de causa e efeito e abrem-se diretamente ao tempo.

Isso fica explicitado já nas três primeiras cenas, quando tem-se possibilidades de relações mentais para se constituir nexos entre as imagens, entretanto, estes nexos não se confirmam, já que apenas por volta de 2h08' depois é que, de modo totalmente subvertido, inusitado e diverso, elas são retomadas sem que se tenha uma coerente explicação para sua correlação: na

³⁶ Destacamos que as relações mentais aqui, diferentemente daquelas presentes no final da *Imagem-Movimento* (1983), especialmente no cinema de Hitchcock, estão subordinadas ao tempo e não ao movimento. Portanto, abertas ao virtual, definem novas configurações antes de se limitarem a um conjunto e explicitarem uma lógica relacional explicativa.

primeira cena há casais e sombras dançando twist numa sequência de planos que encerram com o aparecimento de Betty (Naomi Watts) abraçada a um casal de idosos, os três fortemente iluminados, desfocados e em primeiro plano, ao som de aplausos de uma plateia que não se vê (frame 10); a segunda é uma apresentação em plano detalhe, onde a câmera percorre um lençol e um travesseiro vermelhos e se aprofunda neste último, perdendo o foco. Durante a cena ouve-se o som de respiração profunda, descompassada, inspirando mistério: alguém dorme ou agoniza? (frame 11); a terceira faz surgir do escuro da noite o letreiro centralizado, altamente iluminado, com o nome Mulholland Dr; a câmera acompanha as luzes do farol de um carro escuro em movimentação lenta nessa estrada, focalizando e desfocalizando a placa. Há uma sobreposição de imagens mostrando do alto a cidade de Los Angeles iluminada, ao tempo em que os créditos são apresentados ao som de uma música instrumental serena e intimista (frame 12).



Frame 10



Frame 11



Frame 12

Vê-se que essa quebra demonstra, ainda, um modo singular de apresentação da narrativa fílmica, trazendo os elementos que farão parte do enredo, mas não de modo direto e linear, porém gradativo e por meio de closes e planos detalhes que já convocam a uma experiência emocional. Inferimos que com isso o filme já aloca no interstício entre as imagens a possibilidade de preenchê-lo pelo imaginário, pela memória, enfim, por virtualidades.

Um outro aspecto dessa quebra na aparente narrativa da imagem-ação se configura por volta de 12'23" do filme, cuja cena mostra dois homens conversando dentro de uma lanchonete – Winkie's –, acerca de um sonho que um deles teve duas vezes com aquele local, onde há um homem por trás das paredes que lhe causa um medo de difícil explicação. Conforme Chion, citado por Oliveira (2011), essa cena é realizada num campo e contracampo comum, porém a câmera realiza leves oscilações que promovem um reforço numa atmosfera inquietante, demonstrando, por Lynch, um uso renovado de recursos elementares do cinema. Possuindo cerca de 5' de duração, acaba com um dos personagens (Dan) desfalecendo de frente à figura horrenda que apenas ele vê, sem se revelar sequer o nome do outro personagem (frames 13-15). Essa cena aparece entre a trama policial do acidente de carro que provocou a amnésia em Rita (Laura Harring) e aponta para uma outra narrativa com representações típicas de mafiosos da indústria cinematográfica que repassam mensagens através de ligações telefônicas, entre as cenas 13 a 18 que atuam, de modo inusitado, também como campo e contracampo e finaliza com um telefone que toca sobre um criado mudo, ao lado de um abajur de luz vermelha intensa que tem à sua frente um cinzeiro com bitucas de cigarro, sem que ninguém o atenda (frames 16-19). Desse modo, antes de se prolongar a realidade do meio com a da ação, há a inserção de uma situação onírica, na qual a ação flutua, mas não se encerra na situação. Essa situação onírica, por sua vez, não se configura por meio do uso de elementos sobrenaturais ou fantásticos, mas tão somente através da imagem de algo cotidiano deslocado do seu espaço comum, ou seja, da miserabilidade da existência, já tão naturalizada, figurada no mendigo que surge inesperadamente de trás de uma parede. Pode-se observar que o uso desse signo ótico num espaço deslocado efetua uma afetação de outra ordem no espectador, deixando-o sem possibilidade de qualificar essa imagem, na medida em que ela deixa de prestar para determinada finalidade e se apresenta sem destinação específica. A

esse afeto não ordenado previamente e desqualificado de sua base interesseira, Deleuze irá nomear de processo de desafetação (DELEUZE, 2016, p. 373) que exprime, como já dito anteriormente, a quebra do aparelho sensório-motor e retira a imagem do clichê.

Outro fato importante a ser considerado aqui é a sutileza com que se trabalha essas imagens em primeiro plano (frames 16-19). As imagens em primeiro plano, correspondem àquelas que estão dentro do intervalo de indeterminação, designadas como imagem-afecção, “unidade refletora e refletida”, como diz Deleuze, que traz uma leitura afetiva do filme³⁷. Elas podem ser apresentadas como um close de rosto ou partes de um corpo, bem como podem ser atreladas a um objeto, o que Deleuze vai chamar de processo de “rostificação” do objeto, nesse caso, do telefone preto. No geral, a significação dessa imagem-afecção será determinada pelo vínculo associativo que ela estabelecerá com as demais. Todavia, aqui, elas estão implicadas numa mudança de dimensão, na qual o espaço dos acontecimentos se perdem, ou seja, são imagens desterritorializadas³⁸, que não possuem coordenadas, mas valem por si mesmas, rompem com o sensório-motor, por conta de não se encadearem com outras imagens que justifiquem a função dessas “rostidades”³⁹. Ademais, nesse caso em que bocas e mãos interagem nas ligações, elas se fecham com o telefone preto que ninguém atende. Esse “telefone-rosto” paralisa a ação da cena que, inclusive, é interrompida por outra que não estabelece com ela relação direta e, nem será, ao longo do filme, retomada e explicada. Enquanto tendência ou possibilidade, em *Cidade dos Sonhos*, o uso da imagem-afecção não estabelece relação que conclui a ação, bem como não se comporta em

³⁷ A imagem-afecção é um avatar da imagem-movimento e se encontra no intervalo entre a imagem-percepção e a imagem-ação. Ressalte-se que apesar da compreensão de que *Cidade dos Sonhos* se enquadra na imagem-tempo, o uso das imagens-movimento poderão se apresentar nesse cinema, até porque não há supressão do movimento, mas a sua subordinação ao tempo. Portanto, o que as diferenciarão da imagem-movimento é que elas terão funcionalidades bem diversas, para além daquelas que promoverão a integração da narrativa.

³⁸ Conforme já observamos, o conceito de desterritorialização, aqui, está sendo remetido, especialmente, a quebra das relações de causa e efeito entre as imagens, que não se justificam no conjunto da cena em que ocorre os acontecimentos e nem mesmo em suas sequências, quebrando a relação de ação e reação. Além disso, no caso específico das imagens-afecção, representam a falta de coordenadas espaciais e temporais que as fariam reportar a um estado de coisas. Aqui se tem colocada em crise a própria imagem-afecção.

³⁹ Conceito cunhado por Deleuze em *Mil Platôs*, vol. 3, dando-lhe uma perspectiva mais política e retomado em *Cinema I*, significando as funcionalidades aplicadas aos rostos (objetos), ou seja, às rostificações. Geralmente relaciona-se a questões como: O que este rosto pensa? O que ele informa? Para onde conduz? que se estabelecerão, como já dito, pela associação das imagens que se lhe segue. Reforçamos que na imagem-tempo de *Cidade dos Sonhos*, essas caracterizações da imagem-movimento são tensionadas, num esforço de sabotagem dos clichês da imagem-ação.

coordenadas espaciotemporais determinadas, apesar de expressar os afetos de suspense, medo e tensão, reforçando a atmosfera misteriosa do filme.



Frame 13



Frame 14



Frame 15



Frame 16



Frame 17



Frame 18



Frame 19

Na cena 57, essa função da imagem-afecção é mais uma vez subvertida, através do diálogo perturbador e repleto de elipses entre Louise e Betty, mediado por Coco, a seguir descrito: Na porta do apartamento de tia Ruth, Louise, parecendo delirar ou fantasiar, diz a Betty que há perigo ali, questiona o que ela faz naquele local, intercepta suas respostas afirmando que o que ela diz é mentira, ao mesmo tempo em que pede a Coco para retirar a mulher que voltou a entrar em seu quarto desde as 15h da tarde. Coco tenta acalmar a senhora, explicando-lhe quem é Betty e porque ela está ali, entregando a esta o seu roteiro para ensaio. Após esse momento, Louise fixa o olhar ainda desconfiado em Betty e se retira. Betty, após fechar a porta do apartamento respira aliviada, porém, ao olhar para Rita a vê, sentada no sofá, com um semblante assustador. A câmera se aproxima rapidamente do rosto de Rita num close que intensifica a impressão do seu estado de choque. Essa reação de Rita (efeito) é desproporcional ao diálogo que ocorria na porta (causa), demonstrando uma ruptura nessa relação. Ademais, é uma expressão que não antecipa uma atualização num estado de coisas, nem modifica nenhum acontecimento, ou seja, apresenta pura possibilidade que não se vê efetivada em determinadas condições, já que a cenas subsequentes não a retomam. Há um corte nessa narrativa e a próxima cena se estabelece com o encontro entre Keshet e o Caubói. Nestas condições, vê-se que o primado da imagem-afecção e o afeto demonstrado por ela está voltado para a memória involuntária, pois que nada mais se efetua aqui, porquanto não há mais ação motriz. Deleuze elabora acerca da memória involuntária em sua obra *Proust e os Signos* (1964), estabelecendo com Bergson uma ressonância, aproximando esse seu conceito do de passado puro e virtual. Sendo assim, do mesmo modo que a memória involuntária em Proust está marcadamente estabelecida nas impressões causadas pelo bolinho da *Madeleine*, ou seja, como um afeto incomum que se apossa do personagem, promovido por uma experiência que surge no seio do passado puro, inferimos que nessa cena, a imagem-afecção compreendendo Rita, só se justifica explicitando a expressão de um passado virtual que nunca foi vivido, conforme veremos em nosso segundo capítulo. Como é um afeto que a absorve sem que nenhum esforço de rememoração seja executado, ou sem que nenhuma lembrança venha justificá-lo ou agregar-se a ele, constata, ainda, a incapacidade da memória voluntária associar-se à sensibilidade e atingir um conhecimento ou designar o acontecimento.

Outras situações similares interrompem a narrativa inicial, tais como as cenas 39 e 40, que apresentam uma sequência cômica de um pistoleiro de aluguel atrapalhado tentando roubar do seu colega uma agenda telefônica: o famoso livro preto de Ed (nome que em nenhum outro momento do filme é sequer citado). O diálogo entre o pistoleiro e seu colega é repleto de elipses, porém, parecem estar falando acerca de um acidente que remete o espectador a pensar no sofrido por Rita (frame 20). Entretanto, essa cena não possui relação nem com a narrativa de Adam Keshner, nem com a de Betty e Rita, que estavam sendo demonstradas anteriormente e que serão retomadas na cena 41, bem como não se vincula a do sonho da lanchonete. São efetivados cortes, utilizando-se de *falsos raccords* para realizar a quebra com “conexões excessivamente reais ou demasiadamente lógicas” (DELEUZE, 2009, p. 166), de modo a suprimir as relações sensório-motoras da narrativa a partir da inserção de outras cenas que não se justificam completamente do ponto de vista das exigências da ação, pois que abertas para o tempo.



Frame 20

2.4 CIDADE DOS SONHOS E O IMPODER DE PENSAR COMO POTÊNCIA DISTINTIVA DO PENSAMENTO

Essa ruptura sensório-motora da imagem-ação remonta a uma ruptura do vínculo entre o homem e o mundo, representada na grande composição orgânica delineada no primeiro tópico que, por sua vez, está atrelada à unidade conquistada com o monólogo interior. Se apresenta em decorrência da crise da imagem-movimento, já que esse cinema moderno traz o poder não de associar as imagens e

o pensamento constituindo uma unidade, mas de desencadeá-las, promovendo uma multiplicidade. Doravante, Deleuze vai afirmar que ela se mostra por meio do autômato espiritual que está na condição de vidente que é:

[...] surpreendido por algo intolerável no mundo e confrontado com o impensável no pensamento. Entre os dois, o pensamento sofre uma estranha petrificação, que é como que sua impotência de funcionar, de ser, como que ser despossuído de si mesmo e do mundo (DELEUZE, 2013b, p. 205).

Convém aqui ressaltar que esse intolerável não necessariamente se apresenta como uma grande injustiça, mas também “pelo estado permanente de uma banalidade cotidiana” (DELEUZE, 2013b, p. 205). Daí porque esse cinema reflete um personagem que perdeu-se do mundo, mas também se perdeu e por isso, não se fixa nem a um lugar, nem a um tempo, nem a um sujeito. Aponta uma dificuldade deste personagem, mas também do espectador, em atingir seus pensamentos por conta do excesso de imagens contraditórias, paradoxais, insólitas, duvidosas ou simplesmente banais que lhe são imputadas.

Por vezes, então, essa ruptura e esse impoder podem se apresentar pela constatação de uma circunstância limite, como por um acidente seguido de um desaparecimento, como é o caso da situação em que se encontra a personagem Rita. Isso fica explicitado em sua condução, pois ela sabe que sofreu um acidente e está com amnésia, mas por mais que se esforce para superar essa situação e recobrar a memória, não consegue. Por conta de não haver reconhecimento memorial nesse contexto, ela apresenta uma paralisia no ato de pensar e suas ações são direcionadas por Betty. Rita se torna, desse modo, também espectadora das situações, registrando e sendo levada, mais do que agindo, já que não sabe ou não pode se portar diante das circunstâncias, porque elas extravasam qualquer ação possível. Por outro lado, na segunda parte do filme, já será Diane (mesma atriz que faz Betty), que após ter sido afetivamente impactada, se mostra inicialmente paralisada, e tem suas ações comandadas por Camilla (mesma atriz que faz Rita), até um novo ponto limite, representado pelo seu suicídio. São situações óticas e sonoras puras, consideradas até mesmo insignificantes, mas que emblematizam a ruptura da imagem-ação, uma vez que substituem as ordenações sensório-motoras, deixando em suspenso as condições explicativas e classificatórias das imagens, demonstrando o impoder de determinar o todo ao tempo em que abre para a

necessidade de criação de outras relações para efetivar sua condição. Dito de outro modo, como não se faz possível a continuidade entre movimento recebido e movimento executado para transformação da situação inicial apresentada, tem-se apenas a condição contemplativa e passiva dessa impossibilidade, forçando as personagens a se instalarem no intervalo de movimento, bem como estendendo ao espectador essa experiência.

Destarte, podemos inferir, que esse cinema se aproxima daquele que Deleuze, baseando-se nas considerações de Artaud, compreende como o que constata o impoder como seu verdadeiro objeto-sujeito:

O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu 'impoder' [...]: essa dificuldade de ser, essa impotência no cerne do pensamento. Isso que os inimigos do cinema censuraram nessa arte (é o caso de Georges Duhamel: 'não posso mais pensar o que quero, as imagens móveis substituem meus próprios pensamentos') para Artaud se torna a glória sombria e a profundidade do cinema (DELEUZE, 2013b, p. 201, grifos do autor).

Aqui, rechaçando a relação natural entre pensamento e verdade e aproximando da conceituação de que o pensamento não é uma capacidade inata, mas uma possibilidade, Deleuze, irá afirmar que ao fundir o cinema com a realidade "íntima do cérebro", causa-se uma fissura⁴⁰, uma rachadura no todo, provocando um desencadeamento das imagens por meio do qual se provoca um choque no pensamento, mas que só o faz pensar uma coisa: "o *fato de que ainda não pensamos*, a impotência para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, deslocado, desabado" (DELEUZE, 2013b, p. 203, grifos do autor), visto que há nele algo de imponderável e estranho, donde só se é possível extrair um visível como ato nascendo e se escondendo, a partir do efeito de *suspensão de mundo* operado com a aberração do movimento e de *perturbação* da visão (DELEUZE, 2013b). Assim, as imagens, "longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirigem, ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como se fosse àquilo que não se deixa ver na visão" (DELEUZE, 2013b, p. 203), para daí extrair sua potência. O que a imagem cinematográfica tem a

⁴⁰ Sobre o uso desse termo fissura, na Imagem-tempo relaciona-se com o todo fílmico e com as condições promotoras do pensamento, entretanto, Deleuze o utiliza, ainda, em outras obras, referindo-se a uma rachadura no cerne do eu, com pode ser observado na 22ª série de paradoxos da obra *Lógica do Sentido*, intitulada "Porcelana e Vulcão" e em *Diferença e Repetição*.

apresentar, portanto, ao fazer-se *opsigno* e *sonsigno*, é o que não está em afinidade com o pensamento, o que ainda não é pensável, uma vez que quebra a unidade “tranquilizadora, homogênea e de aparência verídica” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 65), do cinema-ação.

Ademais, o que se tem com a quebra das conexões sensório-motoras é também a quebra com um personagem e com um enredo central que atue como fio condutor de todo o filme. Tem-se vários personagens sem identidades fixas que se deslocam sobre ele, por vezes intercambiando-se, constituindo uma rede de falsários⁴¹, bem como vários enredos no interior das narrativas que fortalecem as condições insólitas. Estas condições inabituais promovem um deslocamento do mundo para novamente se colocar nele com outro olhar, aberto para o que Blanchot considera como o outro de todos os mundos.

Consoante Levy (2011), desenvolvendo suas percepções acerca do fora e do impossível na literatura, Blanchot faz uma oposição entre a linguagem comum, que possui função designativa e subordinada a ação prática, para lidar com palavras que tem finalidades em si mesmas, sem imitações, pois que não representam, mas apresentam o outro de “todos os mundos”, sem remeter a nada exterior a si mesmo. Para ele, a literatura antes da expressão de um saber, faz o sentir que não se sabe, transpondo a irreabilidade da coisa à realidade da linguagem, a partir de um convite realizado ao leitor de vivência a uma experiência proposta e fictícia, na qual palavra e coisa se fundem num só elemento. Essa linguagem, por sua vez, cria esse objeto que tem como essência a sua impossibilidade, já que tudo se passa “como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa presença não chega a acontecer de fato” (LEVY, 2011, p. 22). É por projetar para a não linguagem que a linguagem literária se torna real, num esforço de fundar a si mesma, por meio do irrealizável, onde há a libertação do pensamento de uma compreensão apropriada.

⁴¹ Embora os falsários sejam trabalhados em nosso terceiro capítulo, desde já esclarecemos que essa palavra não se opõe ao que é verdadeiro, mas é uma imagem usada pelo Deleuze para criticar a busca da verdade, estabelecida na história da filosofia com Platão. Assim, a questão do aparecimento dos falsários está intimamente ligada ao conceito de potência do falso, que é desenvolvido a partir da intercessão do Deleuze com o Nietzsche, bem como à questão da relação de supressão da dicotomia verdade/falsidade que será trabalhada no tópico acerca da narração em Cidade dos Sonhos. O falsário é aquele personagem duplo, que por não possuir critérios para sua individuação, fabula e/ou projeta possibilidades de fabulação no filme, retirando a centralidade da sua narração. O aparecimento do falsário promoverá todo um questionamento da imagem aprofundando a indiscernibilidade entre real/imaginário, bem como entre cinema de verdade e cinema de ficção, conforme veremos em nosso terceiro capítulo.

Blanchot compreenderá a partir de Artaud que a questão fundamental do que força a pensar é justamente essa impossibilidade e, de modo análogo, Deleuze irá observar no cinema o que ele enxerga na literatura:

[...] por um lado, a presença de um impensável no pensamento, e que seria a um só tempo como que sua fonte e sua barragem; por outro, a presença ao infinito de outro pensador no pensador, que quebra qualquer monólogo de um eu pensante (DELEUZE, 2013b, p. 203).

E a partir desse impoder em definir o todo, consequente da supressão com o monólogo interior como matéria sinalética do cinema, é que se promove a relação com o fora, em prol de um cinema-poesia⁴². Vejamos, então, como se dá essa ruptura com o monólogo interior em Cidade dos Sonhos.

2.5 CIDADE DOS SONHOS – UM FILME QUE ROMPE COM O MONÓLOGO INTERIOR, INSTITUINDO UMA MULTIPLICIDADE DE VOZES

Na imagem-movimento do cinema clássico, o monólogo interior se configura enquanto encadeamento das imagens que estabelecem uma narrativa inteligível ao espectador a partir do sentido atribuído ao plano, ao desenrolar dos cortes móveis e à centralidade do personagem. No cinema moderno, então, o monólogo interior vai dar lugar a sequências independentes de imagens que valem por si mesmas, sem relação à anterior ou à posterior, sem acorde perfeito ou harmônico, mas tons desencadeados e dissonantes que formam a série (DELEUZE, 2013b, p. 220), a partir da qual até mesmo o visual e o sonoro se tornam dois componentes autônomos da imagem. Roberto Machado (2013) considera essa imagem enquanto arqueológica e estratigráfica⁴³, haja vista o fato de que ao mesmo tempo que ela é

⁴² Esse conceito é extraído da intercessão do Deleuze com o Pasolini e será retomado no capítulo 3, ao tratar da narrativa de Cidade dos Sonhos. Significa a ruptura com o monólogo interior ou com a narrativa de folhetim que reúne numa unidade significativa cineasta, filme e espectador.

⁴³ São termos também ligados à geofilosofia deleuziana em que se estabelece que o pensamento não se dá nas categorias do sujeito e do objeto, mas nas de terra e território. Cabe ao pensar, portanto, estabelecer cortes naquilo que está estratificado e territorializado de modo a liberar as condições de desterritorialização. Deste modo, cabe ao filme, operar um recorte novo com suas imagens, rachando-as, evitando contornos muito regulares, mas entrando em suas fissuras, como esse realizado em Cidade dos Sonhos. Essas imagens estratigráficas, arqueológicas e tectônicas, portanto, conforme aponta MACHADO (2013, p. 292), também remetem-se a um modo de fazer cinema apresentando as camadas desérticas de nosso tempo (Pasolini e Antonioni), os espaços fragmentados (Bresson) e as paisagens lacunares e vazias (Straub).

vista, é também lida, sendo esta leitura um reencadeamento, pois o ato de fala se torna uma imagem sonora independente ao passo que a imagem visual adquire um novo sentido de legível:

[...] há um entrelaçamento, um reencadeamento, uma disjunção, uma dissociação, uma relação irracional entre duas imagens heterogêneas, não correspondentes, díspares; uma disjunção entre a imagem sonora tornada puro ato de fala e a imagem visual tornada legível ou estratigráfica (MACHADO, 2013, p. 293).

Entretanto, calha realçar que esse sentido de legível da imagem visual significa aqui a independência dos parâmetros e não se confunde com dominação linguística. Do contrário, o cinema ao rachar as palavras libera visões e audições que são o fora da linguagem⁴⁴: “uma imagem pois deslocada das palavras, vozes, histórias, lembranças, espaço, rompe ‘a combinação de palavras e o fluxo de vozes’ e ‘força as palavras a tornar-se imagem, movimento, canção, poema’” (PELBART, 2016, p. 44, grifos do autor). Em Deleuze, no cinema, esse sentido de legível que é o fora da linguagem, se compõe, antes, de uma multiplicidade de signos óticos, sonoros, táteis, corpóreos e virtuais que abarcam heterogeneidade e, portanto, não respondendo a uma lógica da negação e do antagonismo, mas a uma lógica plural, abarcam relações entre as diversas opções possíveis, numa infinidade de combinações, constituindo uma variedade de sentidos que, enquanto acontecimentos, rompem o enquadramento linguístico. Tem-se, então, nessa concepção, uma aproximação com aquilo que Deleuze irá compreender também enquanto memória, conforme veremos em nosso segundo capítulo, que também congrega uma multiplicidade de planos temporais (HUR, 2013). Ademais, ao fazer uso da disjunção entre o ver e o falar, tem-se introduzido por este cinema a noção de combate entre visibilidades e dizibilidades, realizando uma crítica à codificação da imagem muito bem demonstrada na junção entre o que é visto e o que é dito, presente nas estratificações e arquivos que compõem o jogo de verdade e de saberes que constituem uma determinada formação histórica.

⁴⁴ Desse conceito de fora da linguagem é preciso dizer que se baseia em Blanchot, como vimos no tópico anterior, e também em Foucault. Para estes, ele significa o ser da linguagem, que não remete nem a um objeto, nem a um sujeito, mas que é impessoal, se configurando enquanto o próprio acontecimento daquilo que relata e que coloca em crise tanto a concepção de homem, como a de representação. Assim, Foucault, ao rachar as palavras e as coisas, racha o sujeito da fala destituindo-o enquanto unidade pensante.

Nestas cenas há algo que é dito e algo que é visto, algo visto que pode ser lido e algo dito que pode ser visto, sem correspondência adequada ou acordada entre os dois, de modo a não realizar uma apropriação dos sentidos do espectador e fazê-lo acreditar que a sensibilidade é natural. Ao denunciar a artificialidade dessa adequação, informa que o olhar não é espontâneo, mas condicionado a partir de uma percepção coordenada, subtrativa e interessada que realiza um realismo baseado na percepção natural. Permite, assim, a problematização desse arquivo audiovisual, esgarçando o saber, num combate entre o dizível e o visível que são apresentados como signos, portanto, forças móveis, sem hierarquia e que, por isso, podem escapar à representação.

Essa relação fica explicitada em *Cidade dos Sonhos*, por volta dos 12'19" de filme, na cena 10 da decupagem anexa, em que escutamos um som de sirene de polícia e vemos uma placa de um estabelecimento, a lanchonete Winkie's Sunset Blvd, sem conexão aparente entre som e imagem, pois não há nada nas cenas imediatamente anterior e posterior a esta que nos indique que algum crime tenha ocorrido ali (frame 21). Nesse contexto, o som vale como uma imagem independente, sonora pura, um *sonsigno* e a imagem visual um *opsigno* também independente que no caso do filme em questão são usadas para reforçar o estranhamento e constituir as sínteses disjuntivas⁴⁵, nas quais se estabelecem as relações diferenciais entre elementos visuais e sonoros que compõem a cena. Por sínteses disjuntivas compreende-se aquelas que não se contentando em excluir os predicados em função da identidade do conceito, engloba uma conjunção possível entre os termos diversos. É aquilo que existe como singularidade, mas que comporta uma infinidade de outros pontos de vista, numa espécie de comunicação transversal e sem hierarquia entre o que se difere (ZOURABICHVILI, 2004). Nesse caso, os signos sonoro e visual diferem-se entre si e não estão em correspondência, porém constituem a univocidade do filme, composto de paradoxos, que possibilitam uma pluralidade de perspectivas.

⁴⁵ A síntese disjuntiva funciona operando conexões entre o que diverge e permitindo as contradições. Ao elaborar acerca das sínteses disjuntivas, Deleuze faz uma diferenciação entre disjunção inclusiva e disjunção exclusiva. Assim, a síntese disjuntiva se compõe por uma disjunção inclusiva porque não se fecha a um só termo, mas abre-se a inúmeras possibilidades, garantindo a diferença do diferente. Cada termo é registrado e afirmado sem contradição, sem oposição e sem hierarquia, excedendo qualquer tendência à identidade. Tornam compostíveis, incompostíveis, ou seja, dizível e visível constituem uma síntese possível, todavia não fundada num princípio de adequação. Para melhor compreensão dessa dimensão ver *Lógica do Sentido* e *O Vocabulário de Deleuze* de Zourabichvili.

Um outro exemplo pode ser visto na cena 52, quando de uma limusine, filmada em plano conjunto para em frente à casa de Adam Kesher, saem dois homens e um deles dirige-se ao interior da casa ao som da música *Bring It On Home*, de Willie Dixon, e, após uma tentativa de expulsão dele pela esposa de Kesher e seu amante, ele bate nos dois deixando-os desmaiados (frame 22). A cena demonstra brutalidade e indiferença e a letra da música trabalha questões relacionadas a um retorno ao lar, portanto, não estão coadunando, mas se mostram atuando de modo independentes. Como um corpo estranho na imagem, o uso da música não estabelece redundância, nem está correspondente com o visual, servindo a um fim narrativo, mas faz um contraponto, de modo a exceder o conjunto da cena: “Ele se concentra sobre si mesmo, não é mais dependência ou pertencimento da imagem visual, torna-se uma imagem integralmente sonora, [...] e o cinema torna-se realmente audiovisual” (DELEUZE, 2013b, p. 288).



Frame 21



Frame 22

Na cena 77 tem-se mais uma vez reforçada essa disjunção entre signos visual e sonoro, que se estende a uma dissociação entre voz e corpo dos personagens, ou seja, entre signos corpóreos e sonoros, que seguem direções dissimétricas, quando, no Clube do Silêncio, a cantora – Rebekah del Rio está cantando e dramatizando “A Chorona de Los Angeles”, que impacta emocionalmente a todos os presentes, sendo que, no ápice da emoção, ela desmaia no palco e a música continua, desvelando uma performance caricata e extravagante, além de um playback, no qual a música antes diegética passa a extradiegética⁴⁶, que acentua as condições de mistério e estranhamento trazidos por este lugar, em

⁴⁶ Diz-se diegético aquilo que acontece dentro da ação narrativa da cena e extradiegético aquilo que se volta ao espectador, ou que extrapola a ação narrativa da cena. Aqui significa que a música deixa de estar associada à audição ou à reação da personagem.

torno do que é falso⁴⁷. No Clube do Silêncio essa ruptura entre *opsigno* e *sonsigno* demonstra, ainda, a constituição da multiplicidade do duplo⁴⁸, tendo na imagem um corpo que funciona misturando essência e aparência; imaginário e realidade; verdade e falsidade. Ressalte-se, ainda, o fato de ter no signo sonoro emitido pelo apresentador do Clube, no início da cena, o uso de três idiomas, de modo a reforçar o estranhamento no espectador e deflagrar uma experiência junto ao diferente. Ele diz: “No hay banda! There is no band. Il n’y a pas d’orchestre. This is all a tape recording⁴⁹”. Traz, assim, a perspectiva de uma *função fabuladora*⁵⁰ que exige do espectador o descentramento da percepção e seu desdobramento, se deslocando das metáforas que dão unidade ao EU para abrir-se em relação ao mundo do OUTRO.

Ao causar essa fissura entre signos visuais e sonoros, então, esse cinema embaralha sua narração e causa também o desconcerto no olhar, colocando o espectador em suspensão. Isso se apresenta, ainda, na total subversão da primeira para a segunda narrativa, mostrando o duplo diferencial fílmico. Significa, ademais, que a imagem-tempo ela não reproduz o mundo, ela constitui um mundo autônomo, privado de centros e dirige-se a um espectador que também não pode ser centro de sua percepção, já que se vê envolvido num intervalo em intensa transformação, expressando, então, algo da ordem do diagrama⁵¹ e não da linguagem (DELEUZE, 2013b). A essência da verdade posta como modelo identitário se vê assim contestada pela de signo, que é avaliado a partir das forças que revela no contexto em que se exprime, garantindo a heterogeneidade das maneiras de viver e de

⁴⁷ Mais uma vez, reforçamos que falso se reporta a uma potência que torna indecível o que é verdade.

⁴⁸ Sobre as modulações do duplo no cinema contemporâneo, abarcando também *Cidade dos Sonhos* (Lynch) ver a tese de doutorado de Henrique Codato: *Modulações do duplo: a crise do desejo no cinema contemporâneo*.

⁴⁹ “Não há banda! Não há orquestra. É tudo uma gravação”.

⁵⁰ O conceito função fabuladora é bergsonian, desenvolvido na obra *Dois fontes da moral e da religião*. Deleuze se apropria dele, dando-lhe um aspecto político na *Imagem-tempo*. Segundo Deleuze (2013b), essa função fabuladora se dá porque o cineasta não se contenta em opor identidade real à ficcional da personagem, mas captar seu devir quando ela própria se põe a “ficcionalizar”. Em nosso caso, esse conceito se relaciona, ainda, à supressão das dicotomias entre verdade e falsidade e das condições de posições objetivas e subjetivas da câmera, que serão melhor detalhadas no terceiro capítulo.

⁵¹ Reforça-se que ao falar do diagrama e distingui-lo da linguagem, o que Deleuze traz é a concepção do signo enquanto força capaz de criar mundos e não enquanto enunciados orais que reproduzem o mundo já existente, como pensou Metz. Ademais, no diagrama, as relações são virtuais e podem ou não se atualizar num estado estratificado. Enquanto signo, essa imagem plástica escapa à representação, compreendendo a heterogeneidade.

pensar. Portanto, o monólogo é aqui substituído pela diversidade e deformidade, demarcando uma potência audiovisual produtora de ficções, que será melhor detalhada em nosso terceiro capítulo.

Outra explicitação dessa quebra se realiza, ainda, quando um ato de fala torna-se indeterminado, passando por interações entre personagens independentes em lugares separados, tornando problemático o curso da ação, vez que ele é que estrutura e regula a interação das cenas (DELEUZE, 2013b, p. 271). Isso pode ser verificado nos diálogos ocorridos entre as cenas 13 a 15, já citadas e mostradas nos frames 16 a 19. Os sons e as falas perpassam as diversas cenas, cenários e personagens, ampliando o campo da percepção visual. Não acontecem num campo e contracampo comum, demonstrando uma interação das partes de lugares diferentes: Uma ligação é iniciada por um homem numa cadeira de rodas a partir de um plano detalhe de um headset em sua orelha, numa sala ampla cercada de cortinas marrons; essa ligação é atendida e um diálogo é começado por um homem filmado de costas em close de ombros, em primeiro plano, que aparece sentado na parte alta do que parece ser um grande teatro e é continuada por um outro, que se encontra num ambiente inóspito e precário, filmado em plano detalhe de braço e mão. O ato de fala traça um caminho na imagem visual, escapando a um espaço, tornando-se visível ao mesmo tempo em que é ouvido, numa espécie de desenquadramento que estabelece interstício entre o visual e o sonoro, ao tempo que apresenta uma potencialidade do todo como duração.

Um outro aspecto relevante a ser retratado aqui é o uso das séries que se estabelecerão também na renovação dos gêneros cinematográficos, mesclados no filme, onde ao passar-se de um a outro, tem-se o estabelecimento das descontinuidades. Assim, pode-se observar que em *Cidade dos Sonhos*, várias são as referências e usos inusitados das qualidades dos filmes de narrativas surrealistas (traz elementos de sonho e desejo) e *noir* (problematiza a identidade atrelada à memória), conforme estudadas por Rogério Ferraraz e Gibran da Costa Bento, quando Lynch busca construir uma *subjetividade estética* quebrando conexões lógicas do cinema narrativo e uma *estética da subjetividade* “na medida em que tematiza questões diretamente relacionadas à vida interior do indivíduo [...] e à formação do seu imaginário” (BENTO, 2006, p. 09). Além disso, tem-se no filme a mescla também das categorias: romance, suspense, terror, policial com passagens sutis e interpenetrações entre si, sem permitir a definição objetiva de nenhuma

delas, demonstrando uma singularidade que se apresenta enquanto linhas de fuga que causam fissuras no senso-comum de modelos pré-estabelecidos e propõe novos encontros.

2.6 A RELAÇÃO DO TODO COM O *FORA* EM CIDADE DOS SONHOS

Deleuze (2013b) diz que se esse cinema moderno não é mais capaz de conduzir o pensamento por esquemas sensório-motores, denunciando uma paralisia do ato de pensar e a necessidade de novos encontros, é porque o pensamento não é algo que se constitua apenas na sua composição orgânica, mas num *fora*.

Doravante, a partir dos encontros com o *fora*, promovidos mediante o interstício entre as imagens, é que as faculdades saem do eixo⁵², suprimindo o elemento do reconhecimento e da reconhecimento e levando o pensamento ao limite do confronto com o que só pode ser pensado na criação:

É preciso levar cada faculdade ao ponto extremo de seu desregramento, ponto em que ela é como que presa a uma tríplice violência, violência daquilo que força a exercer-se, daquilo que é forçada a apreender e daquilo que só ela tem o poder de apreender, todavia também o inapreensível (DELEUZE, 2006, p. 208).

A partir desse encontro com o que sensibiliza e embaraça, provocando um estranhamento, o pensamento é deslocado da sua zona de conforto e forçado a engendrar o novo, numa experiência real, porém não fundada na similitude. A relação entre pensamento e imagem, dessa forma, não se dará mais pela composição orgânica, ou seja, pela montagem, mas pela “mostragem”, constante na descrição presente no intercâmbio entre os planos, no interstício entre as imagens, já que o pensamento se tornou complexo e problemático. Por conseguinte, não mais resultará de um todo aberto, pois há uma ruptura no monólogo interior que não mais permite pensar esse todo como determinado, mas desse encontro casual com o

⁵² Lembramos aqui que, como vimos na introdução do capítulo, o acordo concordante das faculdades desempenha um papel fundamental para o exercício cognitivo e, por conseguinte, para alcance exitoso do reconhecimento e do pensamento representacional. Por outro lado, o pensar enquanto criação só se faz possível escapando-se dos elementos da reconhecimento, o que implica a saída do eixo das faculdades, de modo a alcançar um acordo discordante dessas mesmas faculdades. Sobre este aspecto, consultar o livro do Deleuze *Diferença e Repetição*.

fora, com esse todo que não é determinável por ações e reações que realizam a resolução das tensões:

[...] não é mais o pensamento que se defronta com a rejeição, o inconsciente, o sonho, a sexualidade ou a morte, como no expressionismo (e também no surrealismo), são todas estas determinações que se confrontam com o pensamento como 'problema' mais importante, ou que entram em relação com o indeterminável, o inevitável (DELEUZE, 2013b, p. 202, grifos do autor).

Em Deleuze, o *fora* pode ser pensado como um plano de imanência⁵³ que pressupõe um campo transcendental, ou seja, formado de singularidades neutras, anônimas e nômades, que se estabelecem como acontecimentos constituídos de pura virtualidade, que não dependem de um sujeito, vez que este já é atualização, nem remete a um objeto. Conforme aponta Deleuze,

[...] a imanência absoluta é em si mesma: ela não está em algo, a algo, não depende de um objeto e não pertence a um sujeito. [...] não se entrelaça a um Algo como unidade superior a todas as coisas, nem a um Sujeito como ato que opera a síntese das coisas (DELEUZE, 2016, p. 408, grifos do autor).

Contudo, convém ressaltar que esse *fora*, embora virtual, é pleno de realidade e, sendo em si real, não se confunde com o que é possível de um dia sê-lo. Que haja virtual, implica que nem tudo seja dado e que tudo deve provir do mundo. Esse virtual implica, portanto, que todas as possibilidades coexistam em latência no plano, todavia não se apresentem de modo determinístico, nem intencional, mas se construa a partir do campo da experiência. Assim, consoante aponta Levy, sendo que todas as imagens virtuais, frequentemente, reagem sobre o

⁵³ Como bem já explicitado, três autores contemporâneos trabalham com essa perspectiva do *fora*. No entanto, apenas para Deleuze esse conceito está atrelado ao de plano de imanência. Essa concepção está em consonância com Lynch em *Cidade dos Sonhos* na medida em que o pensamento nesse filme se estabelece em relação com o virtual e enquanto experiência. Isto significa que nesse filme o todo como *fora* indica que ele não é dado, mas construído. Desta feita, é um filme que produz pensamento, mas também suscita, na medida em que provoca no próprio espectador a estranheza que o tira da reconhecimento para colocar-se no mundo de outro modo. Portanto, se o *fora* aqui permite a inserção temporal e virtual na imagem, promove também a inserção do intervalo de indeterminação no espectador.

atual⁵⁴, o real é atual/virtual, termos distintos, mas indiscerníveis num processo de atualização:

Enquanto o atual é o complemento, o produto, ou ainda o objeto da atualização, o virtual, por sua vez, é o sujeito dessa atualização. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que a atualização do virtual constitui a singularidade, enquanto o atual é a individualidade já constituída. (LEVY, 2011, p. 112).

A experiência do *fora* é, então, uma experiência real, não calcada no princípio da semelhança e da contradição, já que passar do virtual ao atual é criar por diferenciação e não realizar o possível por similaridade. Essa relação do par virtual/atual implicará uma nova relação com o tempo no âmbito cinematográfico, que deixará de subordinar-se ao movimento de modo cronológico, para se apresentar enquanto sujeito e, portanto, memória, possível em função dos cortes na montagem, sendo este aspecto melhor detalhado no segundo capítulo dessa dissertação⁵⁵.

Ora, ao trazer o tempo em estado puro e o pensamento como impensado, a imagem descontínua aponta uma crise na subjetividade, que deixa de ser motora para ser temporal, pois que apresenta a necessidade do choque com algo que force o pensamento a pensar, mas não atribui a esse pensar uma qualidade inata realizada por um eu, porém engendrado no cerne do pensamento mesmo, a partir de uma exterioridade impessoal, imprevisível e traumática. Pensar aqui será produzir e não mais conhecer a verdade, por conta da ruptura com as referências cognitivas que levarão a dúvida ao próprio pensamento. Destarte, se fará distante de qualquer garantia para acontecer no espaçamento, pelo domínio do sensível, da experimentação, da criação e da diferença. Por conseguinte, essa relação que se dá entre virtual (*fora*) e pensamento é o que permite esvaziar as formas já esboçadas e criar o novo. Assim, estimulando o desenvolvimento do intervalo de indeterminação

⁵⁴ Atual se refere ao campo pragmático, de atuação.

⁵⁵ Aproveitamos o ensejo para informar que o virtual é um conceito presente tanto em Bergson quanto em Deleuze. Para o primeiro, esse termo refere-se à duração enquanto uma gigantesca memória cósmica. Ao tratar do conceito de *duração*, mormente em sua obra *Matéria e Memória* (1896), Bergson apresenta o falso problema da experiência do tempo como sucessão de instantes autônomos, explicitando a coexistência temporal entre passado e presente e desenvolvendo sua concepção de passado puro, que conserva-se em si e pelo qual todos os presentes passam. Esse conceito de duração está associado ao que Deleuze denomina de lençóis de passado. Todavia, para este último, virtual refere-se também ao acontecimento, como terceira síntese do tempo. Todas essas questões serão melhor detalhadas no segundo capítulo.

no próprio espectador, por meio dessa fissura entre as imagens e sua conseqüente abertura ao *fora*, este cinema faz com que ele não tenha como dar as respostas rápidas e adequadas às imagens assistidas, gerando uma crise que força a ampliação da percepção que o retira da *doxa*, proporcionando uma experiência contemplativa e de contato com o virtual por meio da atenção e da suspensão do esquema motor.

Nesse ínterim, Deleuze (2013b, p. 210) diz que a profundidade de campo, nesse cinema, se apresentará de modo *problemático*, já que a necessidade das relações de pensamento na imagem substitui a contigüidade das relações de imagem, ou seja, se por vezes a imagem é levada ao ponto em que ela se torna dedutiva e automática, por outras haverá a intervenção de um acontecimento de *fora* combinado à imagem, problematizando-a. No caso em tela, tem-se nas cenas 44 e 46, o questionamento de Betty a Rita, se quando Rita pensa no dinheiro ou na chave azul, encontrados em sua bolsa, ela se lembra de alguma coisa, ao que Rita responde que tem algo, mas que não consegue rememorar. Após, na cena 46, aparece, sobreposta à imagem do céu azul entre coqueiros, Betty em plano médio deitada no sofá de tia Ruth, olhando para cima e perguntando a Rita para onde será que ela iria. A câmera focaliza o rosto de Rita e enquanto se aproxima mais ela responde: “Mulholland Drive”. Num contracampo, a câmera volta para Betty que se levanta do sofá, senta-se em frente a Rita e repete sua fala em tom interrogatório. Rita reafirma que era para lá que ela iria. As duas são agora focalizadas em plano conjunto, sentadas no sofá em plano médio, sendo que ao fundo se encontra uma mesa com uma série de fotos em porta-retratos, numa ampliação da profundidade de campo. Betty diz que elas poderiam ligar de um orelhão para saber se houve algum acidente nessa estrada, ao que Rita inicialmente não concorda. Entretanto, Betty a convence dizendo que elas, como no cinema, fingirão ser outra pessoa. A câmera oscila para frente e para trás, visando intensificar os instantes de dúvida de Rita e ao final ela decide que sim (frames 23-26). O problema contido na dificuldade de rememoração de um passado virtual que se coloca aqui é a condição que oferecerá as possibilidades da nova experiência desse pensamento. Valerá como propulsor sugestivo onde o espectador também é levado a pensar nas possibilidades. Todavia, a entrada do espectador na obra não se dá de modo a permitir que haja elucidação dos problemas, pelo contrário, o interstício apresentado

como problema age como força que o impacta, instaurando uma crise em seu olhar habitual, suspendendo suas certezas e, por conseguinte, seu julgamento.



Frame 23



Frame 24



Frame 25



Frame 26

Nessa perspectiva de profundidade de campo e condução da narração, consoante Deleuze, a cena reporta à necessidade de se estabelecer ligações escalonadas de um plano a outro, de modo que a unidade do plano é conferida pela ligação direta entre elementos formados na multiplicidade deles. Isso quer dizer que os personagens aqui presentes buscam elementos noutro plano e até mesmo em outras cenas, constituindo a montagem virtual, que permite ao espectador reconstituir partes equidistantes, se estabelecendo como um lençol de passado, numa imagem verticalizada, onde o que se dá não é um retorno do passado no presente, mas o encontro com o próprio passado que coexiste nesse presente, demonstrando o todo enquanto duração. Decorre da profundidade de campo, portanto, uma função temporalizante que possibilitará “todos os tipos de aventuras da memória, que são menos acidentes psicológicos que avatares do tempo, perturbações de sua constituição” (DELEUZE, 2013b, p. 135). Houve de fato um acidente? Quem é essa mulher que se mostra como Rita? O que significam esses elementos: bolsa, dinheiro, chave? Por que razão tem-se essas fotos em segundo plano? Ainda que esta relação temporal só seja tratada em nosso segundo capítulo,

interessa aqui perceber que a inserção do virtual no filme dá a ver que apesar de tudo acontecer na superfície da imagem, se dá de forma misteriosa porque se abre à profundidade do tempo e à pluralidade de qualquer sentido, permitindo a participação do espectador nesse intervalo de indeterminação emoldurado pelo tempo, na produção da própria obra, convocando a uma relação mental e imaginária que suspende suas condições certas de saber.

Desse modo, o filme deixa de ser mera associação de imagens para que o pensamento se torne imanente a estas. Nesse ínterim, a dedução problemática põe o impensado no pensamento, o destituindo de:

[...] qualquer interioridade para abrir nele um fora, um avesso irreduzível, que devora sua substância. O pensamento é arrebatado pela exterioridade de uma 'crença', para fora de qualquer interioridade de um saber (DELEUZE, 2013b, p. 212, grifos do autor).

Convém destacar que, consoante Deleuze, o que caracteriza um problema é a inseparabilidade de uma escolha, de modo que esse cinema é aquele que apresenta os modos de existência e os afrontamentos destes, que estando para além da consciência psicológica, traz uma crença que parece ser a única possibilidade capaz de restituir o mundo e o eu. Em Cidade dos Sonhos essa crença pode ser pensada como uma afirmação da vida em toda a sua complexidade, com a expressão dos seus diversos modos de existência, pois a forma de condução da narrativa associa o inverossímil ao senso de humor e ao trágico, demonstrando, conforme apontado por Deleuze (2013b, p.205) acerca da imagem-tempo, que a saída para a condição de ruptura da relação do homem com o mundo, não está em crer noutro mundo, transcendente ou transformado, haja vista que este homem não é um mundo diferente do qual sente o intolerável cotidiano e se vê encurralado, mas está no resgate da crença nesse mundo, nesse impossível, nesse impensável que, no entanto, só pode ser pensado. Cidade dos Sonhos é um filme que demonstra personagens que tem o acaso como presente que os impacta mudando o curso das suas ações, continuamente, afirmando que a vida não pode ser apreendida ou prevista em sua totalidade, abarcando o futuro enquanto indeterminação. Ademais, ao denunciar a suposta estabilidade e racionalidade do mundo, abre para a sua supressão por meio da sensibilidade que força a pensar, embora sem garantias do

seu resultado, já que traz uma crítica que age sobre si mesma por meio da inexplicabilidade do que se ouve e se vê, constituída, inclusive, por pistas falsas.

Portanto, fazer do impoder de pensar o poder do pensamento é servir-se dele para acreditar na vida, substituindo o modelo do saber pela crença⁵⁶. Determina a necessidade de se concretizar o pensar de outro modo, como condição sem a qual não é possível sair do elemento da reconhecimento: “Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim). Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia *precisamos de razões para crer neste mundo*” (DELEUZE, 2013b, p. 207, grifos do autor). Restabelecer a fé no mundo é não se voltar a uma realidade suprassensível, mas afirmar a imanência, a univocidade que enquanto único plano se compõe de multiplicidades. Pressupõe esse encontro com o *fora* que não possui nada de previamente determinado, mas que se entende enquanto errante “que não se prende às vivências e intencionalidades de um sujeito” (LEVY, 2011, p. 108).

E crer nesse mundo é ainda crer no corpo, restituindo a ele o discurso: “Devemos crer no corpo, porém, como germe de vida, grão que faz explodir o calçamento, [...] e que atesta a vida, neste mundo tal como é” (DELEUZE, 2013b, p. 209). Sobre este aspecto trazemos à luz as análises de Maciel Júnior, quando lembra a célebre frase de Spinoza “não sabemos o que pode um corpo” como inauguradora da reversão idealista promovida pelo pensamento experiencial do *fora*, a partir de um pensamento materialista fundado numa denúncia dupla:

[...] por um lado, ao afirmar a potência do corpo, Spinoza desqualifica a consciência em proveito de um pensamento cuja potência é inseparável da corporeidade; por outro, ao vincular modo de existência a conhecimento, ele pode enfim fazer a denúncia do idealismo subjetivo imanente à imagem dogmática. O pensamento ao invés de representar a vida [...] é, [...] a expressão dos modos de vida (MACIEL JUNIOR, 2015, p. 35-36).

⁵⁶ O conceito de crença relaciona-se, ainda, à terceira síntese do tempo em Deleuze, trabalhada em *Diferença e Repetição*, no capítulo “A repetição para si mesma”, associada à ideia do Eterno Retorno e da crença no futuro, visto como inocência, pois que desatrelado de qualquer tempo vivido como culpa ou ressentimento. Como o tempo em *Cidade dos Sonhos* está sendo analisado numa perspectiva virtual e, portanto, com o *fora*, veremos em nosso segundo capítulo que o futuro enquanto iminente e indeterminado estará contido na ponta de presente desatualizada, associado a um passado e um presente que não coincidem.

Logo, o corpo, assim como os afetos, deixam de ser obstáculos ao pensamento, que precisam ser superados, mas se tornam aquilo no qual deve-se mergulhar para se atingir o impensado, pois que forçam o encontro com o que escapa ao pensamento: “É pelo corpo (e não mais por intermédio do corpo) que o cinema se une com o espírito, com o pensamento. ‘Dê-me, portanto, um corpo’ é antes de mais nada montar a câmera sobre um corpo cotidiano” (DELEUZE, 2013b, p. 227), apresentando o inabitual e estranho que lhe ronda.

Pensando no todo fílmico, quando há, já na primeira parte a falsa identificação de Rita e, na segunda, o aparecimento da rede de falsários, pode-se ver que, privados das faculdades sensório-motoras de ação e reação, tem-se o enfrentamento do hábito, onde a maior parte dos personagens se encontram, chocam-se, mas sem que seus corpos sejam decompostos, eles se alteram, tornam-se outros, demonstrando nesse combate, para alguns, um aumento de força, numa potência plástica que inaugura novas individuações no próprio processo de mutação. Os personagens, revelam-se outros a partir dos acontecimentos, tais como: Rita, que na primeira parte do filme se apresenta insegura e perseguida, nesta já se torna Camilla, atriz bem sucedida; o pistoleiro trapalhão da primeira já se apresenta como um assassino profissional calculista e bastante resoluto; Adam Kesher, diretor coagido pela máfia cinematográfica e traído pela esposa na primeira, agora é bem sucedido e se encontra noivo; a síndica do condomínio na primeira se torna a mãe do diretor de cinema, dentre outros. Para Betty, ao contrário dos demais falsários, ao se metamorfosear em Diane, há um esgotamento de potência de vida no novo agenciamento dos encontros, a ponto dela demonstrar um desejo de vingança que a leva a suicidar-se. Todavia, ao apresentar forças desgastantes, esgotadas, esse cinema busca mostrar que essa força perdeu a condição de se transformar, reagindo mal ao estado de crise, daí ter se tornado,

[...] declinante, decadente, degenerada: representa a impotência nos corpos, isto é, o ponto preciso em que a “vontade de potência” já não é mais que um querer-dominar, um ser para a morte, e que tem sede de sua própria morte, com a condição de passar pela dos outros (DELEUZE, 2013b, p. 172, grifo do autor).

Segundo Deleuze, ainda que apresente homens de vingança, doentes de si próprio, que pretendem julgar a vida por si mesmos, numa análise niilista, o que esse cinema traz é a vida em oposição à morte ou à doença da própria vida, não

mais como o homem verídico que opõe à vida valores transcendentais, como o bem e a verdade:

Trata-se ao contrário, de avaliar qualquer ser, qualquer ação e paixão, até qualquer valor, em relação à vida que eles implicam. O afeto como avaliação imanente, em vez do julgamento como valor transcendente: “gosto ou detesto” em vez de “julgo”. (DELEUZE, 2013b, p. 172, grifos do autor).

Desta feita, Cidade dos Sonhos traz corpos que atuam como forças descentradas, junto a outras forças que afetam e são afetadas e que escapam à representação e ao julgamento porque se metamorfoseiam continuamente:

O outro apresenta simultaneamente uma relação de forças na sua variabilidade, sua instabilidade, na proliferação dos centros e na multiplicação dos vetores. [...] há um choque das forças, na imagem ou das imagens entre si. (DELEUZE, 2013b, p. 170-171).

Consoante Codato (2013), ao apresentar um corpo modular que abriga diversas identidades, mantendo intacta sua materialidade, Cidade dos Sonhos traz a essência enquanto mutante, reforçando o EU enquanto OUTRO, possibilitando ao espectador a experiência sensível da transformação, ao retirá-lo do seu conforto, forçando-o a desenvolver novos parâmetros de avaliação das ações dos personagens que tornam-se outros. Para esses personagens, então, não se trata de estabelecer julgamentos a partir de uma instância superior, mas de avaliar quais afetos lhes constituem em relação à vida que eles implicam, de modo imanente.

As cenas 88 a 90, da segunda parte do filme, apresentam outros encontros, ocorridos na festa que acontece na casa do diretor de cinema que fez Adam Keshner na primeira parte. Aqui há a duplicação de todos os personagens, que se apresentam especulares. A ocasião da festa parece ser o noivado do anfitrião com Camilla, entretanto, isso não é revelado em palavras, mas por meio dos gestos, das atitudes dos corpos que coordenam a cerimônia, mostrando o que não se deixa mostrar. A cena 90 se oferece para ser vista por um *voyeur* e ouvida por um escutador que são posturas e atitudes do corpo, valendo o mesmo para a fala, pois é o corpo que diz. Eis a descrição: “Plano detalhe de uma xícara de café sobre a mesa que Diane pega e leva à boca. Nesse instante, ouve-se o diretor contar que ficou com a piscina e sua ex-esposa com o cara que limpava a piscina. A câmera

agora focaliza-o com Camilla e ele continua dizendo que teve vontade de dar o Rolls-Royce para o juiz. A câmera passeia e apresenta sentado à mesa um dos irmãos Castigliani da primeira parte do filme (o que regurgitou o café na cena 33) que olha para Diane. Se aproxima agora de Camilla a atriz que interpretava Camilla Rhodes na cena 69, cochichando em seu ouvido, beijando-lhe a boca, olhando para Diane. Essa mulher está com brinco e colar de pérolas e afasta-se, para sair. Diane enciumada, segue-a com o olhar. Ela passa pelo salão, saindo pela porta lateral, da qual entra o Caubói, atravessando a sala em direção à área da piscina, sem interagir com ninguém. Diane volta o olhar para Camilla, encarando-a tensamente, com olhos lacrimejantes. Camilla desvia seu olhar para o diretor. Novamente mostra-se o rosto de Diane que agora olha para baixo e deixa cair uma lágrima, ao mesmo tempo que se assusta com as batidas de uma colher numa taça. É o diretor que vai anunciar algo sobre ele e Camilla. Eles sorriem, se beijam, a cena fica irônica, focaliza-se o rosto de Coco (agora mãe do diretor) que parece se impacientar com aquilo, focaliza-se Diane limpando o rosto e disfarçando que chora de ciúme e raiva”. Não há palavras, apenas corpos que aparecem, veem e depois se apagam. Assim, a restituição do corpo por esse cinema não é em percepção e ação, mas como “o começo de visível que ainda não é figura e ainda não é ação” (DELEUZE, 2013b, p. 241). Os gestos corporais atuam como rumores, operando num interstício, num espaço que precede as e prescinde das palavras. Demonstra o confronto de um corpo-personagem que é também pensamento e fluxo de intensidades e, por isso mesmo, é dor passada e possibilidade futura, é esperança e desespero num mesmo acontecimento.

A perspectiva de valoração do corpo demonstra, ainda, a relação de um autor com sua obra na medida em que a arte cinematográfica é uma prática, onde o cineasta traça na matéria seus personagens, que longe de reproduzirem comportamentos, produzem gestos, geram afetos que atestam o corpo como expressão do tempo, demonstrado de modo puro, não progressivo, mas como repetição sempre diferencial em que nada começa, mas também não termina, está sempre no meio, revelado na indeterminação dos próprios personagens e do próprio filme. É uma obra fruto de uma resistência interna de um diretor, que ao criticar, especialmente, os clichês da indústria cinematográfica hollywoodiana, transmite exemplificações de práticas e agenciamentos que destronam a forma do verdadeiro, num grito mudo, que confronta beleza e horror, exemplificado na última cena do

filme (cena 96), que apresenta no Clube do Silêncio uma mulher de cabelos azuis, em close de ombros, sentada numa cadeira suntuosa, num tom de indiferença, que sussurra: “Silêncio”. Seus brincos brilham intensamente e a tela escurece (frame 27).



Frame 27

Portanto, a instituição da série temporal, por meio da inserção do intervalo entre as imagens que proporcionam uma multiplicidade de sentidos; a ruptura com o monólogo interior; a disjunção entre os signos óticos e sonoros; a destruição da linearidade narrativa; a fragmentação de um personagem em mais de um protagonista; a saída da forma de julgamento moral para valoração da vida de modo imanente; o movimento aberrante que promove a liberação do tempo e, por conseguinte, a promoção da possível indeterminação no próprio espectador, que tem suas faculdades impulsionadas para fora do eixo, são elementos que fazem de Cidade dos Sonhos um filme disruptivo e potente. Assim, ele apresenta a autotemporalização da imagem condicionada por experiências óticas e sonoras puras, que quebram com as sequências sensório-motoras, estabelecendo a força dos paradoxos e promovendo o encontro do pensamento com o *fora*, que são signos que forçam o pensamento a desdobrar-se em diversas expressões valorizando a diferença. Doravante, fica demonstrado que não há caminho originário e certo a ser seguido visando o alcance do pensar adequado a uma realidade suprassensível, mas experimentações que deslocam o que está em jogo, perfilhando, numa avaliação imanente, signos que obrigam a pensar na medida em que portam o que ainda não se pensa.

No próximo capítulo aprofundar-se-á nas implicações desse pensar inabitual na perspectiva do tempo e da memória e sua apresentação em Cidade dos Sonhos.

3 A MEMÓRIA NA TIPOLOGIA DA IMAGEM-TEMPO DE DELEUZE

Na mudança epistemológica do automovimento à autotemporalização da imagem tem-se, conseqüentemente, uma outra alteração que se reflete na perspectiva temporal onde para além de uma flecha irreversível, tem-se fluxos dissimétricos e coexistentes. Se na imagem-movimento tínhamos uma montagem sucessiva que representava o tempo de modo segmentarizado, na imagem-tempo a mostragem o apresentará de modo contínuo e coalescente. É por conta dessa particularidade que, consoante Pelbart (2010, p. 13), o cinema moderno tende ao todo do tempo, haja vista conseguir se desvencilhar das cadeias do presente, se apresentando como uma arte cuja imagem não é restritiva ao presente em que aparece, mas apreende ainda o seu antes e o seu depois. Isto equivale dizer que, conforme aponta Deleuze, a imagem-tempo apresenta-se conjugando, de modo inseparáveis, esses três tempos: presente, passado e futuro, por meio de suas técnicas, em especial, da profundidade de campo, do plano sequência, das *plongées* e *contraplongées* e dos *travellings*, tendo a memória enquanto criação.

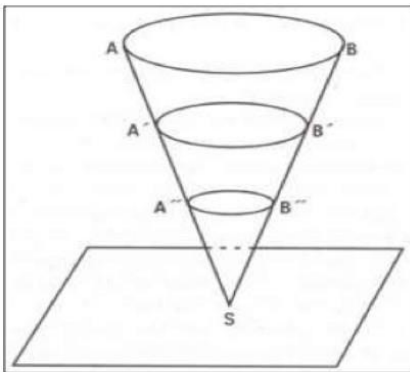
Neste sentido, para descrever a tipologia dessa imagem-tempo, Deleuze realiza uma intercessão com a filosofia bergsoniana e sua metafísica da duração. Assim, para Bergson, existiriam dois modos de reconhecimento: um automático e outro atento. O primeiro pouco nos interessa nessa pesquisa, bastando dele dizer que estaria relacionado ao conjunto de experiências repetidas que vivenciamos, desenvolvendo em nós um hábito sem memória, já que mais agido do que representado, que organizaria as respostas úteis e imediatas às vivências, sendo considerada por Deleuze como uma primeira síntese do tempo, constituída da repetição de elementos associados. Do segundo, Deleuze retira toda sua base para definição da imagem-cristal, cabendo a nós aqui descrevê-lo.

O reconhecimento atento referir-se-ia à memória inibida pela consciência prática, que se estabeleceria no intervalo de indeterminação sem prolongar a percepção, nos remetendo para além do processo de imediaticidade. De tal modo, diz Bergson que:

[...] se o passado sobrevive sob duas formas distintas: 1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes [...] o reconhecimento deve realizar-se de 02 maneiras. Ora se fará na própria ação, e pelo funcionamento completamente automático do

mecanismo apropriado às circunstâncias; ora implicará um trabalho do espírito, que irá buscar no passado, para dirigi-las ao presente, as representações mais capazes de se inserir na situação atual (BERGSON, 2010, p.84).

Essa memória, atrelada ao reconhecimento atento, Bergson designará de imagem-lembrança, sendo que é constituída pela contribuição da lembrança pura ou passado puro, ou ainda, da memória-contração. Dessa lembrança pura, é preciso dizer que, enquanto ontológica, conserva-se em si, em diferentes estratos e níveis de contração e distensão, conforme segue na descrição do cone invertido (figura 1). Na base alta do cone AB, encontra-se a totalidade desse passado puro e *virtual*, em seu circuito mais distenso, sendo que nos demais estratos, A'B', A''B''', encontra-se todo ele, se repetindo, em níveis mais ou menos contraídos. O ponto S, é o nível mais contraído contendo todo o passado. O quadrado sobre o qual o cone se apresenta é o plano P, onde as imagens interagem, recebendo e devolvendo estímulos, inclusive as imagens-vivas, como nós. Diz Bergson acerca do cone:



[...] a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano (BERGSON, 2010, p. 178).

Figura 1 (Cone invertido)

Sendo S o presente, então o *atual*, que marcha ao porvir, nele se concentra a imagem do corpo, que é, como todas as demais imagens do universo, uma imagem bifacial em interação. Isto equivale dizer que ele contém uma face perceptiva e outra ativa. Entre o movimento da percepção e o da ação, existe uma fissura, um intervalo de indeterminação, correspondente ao momento da afecção. É esse momento que, para além da ação imediata, se faz possível sair do hábito e buscar no passado puro e virtual as condições que melhor se adequem à conduta. Nesse momento, do ponto S, salta-se num dos níveis mais ou menos dilatados do passado em busca da lembrança que deve descer ao encontro deste. Este processo de contração de um nível inteiro do passado no

presente de onde parte a evocação, diz-se que é o processo de atualização da lembrança pura e virtual em imagem-lembrança, com uma mudança de natureza, apresentando o êxito do reconhecimento atento.

É preciso reforçar aqui a diferença entre dois aspectos da memória em Bergson: aquela que se apresenta como o ser do passado (lembrança pura e memória-contração - virtual) e aquela que é o ser passado (imagem-lembrança - atual). Esta última, se apresenta enquanto imagens de um presente que foi. São lembranças de acontecimentos vividos e reevocados que retornam à consciência, num processo de rememoração voluntária e psicológica, que se dá a partir de uma necessidade interessada que precisa ser respondida numa situação presente. Daí porque essas lembranças são datadas. Se dá por um processo de reconhecimento próximo ao realizado pela reconhecimento quando do objeto encontrado: a coisa é sentida, imaginada, rememorada e nomeada, num acordo entre sensibilidade, memória e pensamento. Essa é uma operação presidida pela inteligência, cuja função é evocar para reconhecer as coisas no espaço e oferecer condições de ação. Está fundamentada pela memória e baseia-se numa previsibilidade. Nesse processo voluntário do uso das faculdades, há a criação dos hábitos e a conformação ao estado de coisas existentes, numa ordenação da vida. Por outro lado, a lembrança pura é o ser do passado, aquele associado à memória involuntária⁵⁷, impessoal e cósmica, só alcançado por meio do encontro com o que causa estranhamento, cuja sensação leva a uma situação nunca vivida e, portanto, capaz de colocar em xeque o mecanismo do reconhecimento e criar. É tudo que existe em potência e que não se capta no cotidiano (atual) haja vista ser sempre virtualidade. Portanto, o ser do passado bergsoniano é aquele que nunca foi presente, mas uma dimensão aberta que se conserva, diferente do que passa. Para Bergson, esse ser do passado é extra psíquico, embora real, cujo tempo puro e virtual não se reduz ao presente, ao reconhecimento, ao imediatismo. Esse passado está acoplado a sensação presente, emitindo uma terceira coisa que não se reduz à instância do vivido. Aqui tem-se o que Deleuze considera como segunda síntese do tempo, a memória involuntária.

⁵⁷ Ressaltamos aqui que o termo memória involuntária é fruto de uma intercessão que o Deleuze faz de Bergson com o Proust.

Desta feita, a metáfora do cone, como um espelho, serve-nos para definir o *real* em Bergson, indicando que nele há *virtual* e *atual*. Ou seja, no tempo há coexistência temporal e não sucessão cronológica. Serve para mostrar que nas diversas regiões do passado apresentadas em seus níveis, tudo coexiste. Aponta que ao lado de um presente que passa, há um ser do passado que é, se conserva, de modo que esse passado involuntário está coalescente à sensação que é presente. Nessa apresentação temporal há um vivido e um vivendo coexistentes como num *déjà-vu*, todavia, indiscerníveis. Por fim, esse virtual apresentado no cone, também conserva o psíquico.

Decorre daí as principais teses de Bergson sobre o tempo, com seus paradoxos e que Deleuze transpõe para o cinema, especialmente para a imagem-cristal, resumidas da seguinte forma: o passado coexiste com o presente que foi, se distinguindo deste por nunca ter sido presente, conservando-se em si como passado em geral (não-cronológico), portanto, não são temporalidades sucessivas, mas coalescentes, sendo essa coexistência o paradoxo do tempo chamado contemporaneidade; o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva, integralmente, repetindo-se indefinidamente e de modo diferenciado, em níveis diversos de contração e distensão, sendo este o paradoxo da repetição psíquica; o tempo não é interior em nós, mas justamente o contrário, ele é a “interioridade na qual estamos, nos movemos, vivemos e mudamos” (DELEUZE, 2013b, p. 103). Logo, o cérebro não se configura como reservatório de lembranças, mas tão somente executa o papel da evocação por meio da imaginação, pois que as lembranças conservam a si mesmas, estabelecendo entre o passado e o presente uma diferença de natureza, na qual este último não é, mas age, tendo seu princípio ativo o útil, ao passo que o passado é a forma sob a qual o ser se conserva – paradoxo do ser. Assim, “é do presente que é preciso dizer, a cada instante, que ele ‘era’ e, do passado, é preciso dizer que ele ‘é’, que ele é eternamente, o tempo todo” (DELEUZE, 2012, p. 46, grifos do autor), em geral, como condição de passagem de todo presente particular. É ao mesmo tempo em que o presente passa que o passado já se constitui, colado a ele, configurando a necessidade do salto nesse elemento ontológico para busca da lembrança – paradoxo do salto.

Inobstante parta dessa base bergsoniana, e dela retire, sua compreensão de memória enquanto duração e, portanto, os paradoxos do tempo, é preciso

dizer que na imagem-tempo, conforme veremos, Deleuze preocupa-se em evitar reduzir o *virtual* ao *atual*, ultrapassando as temporalidades definidas em Bergson como presente e passado e alcançando, ainda, uma primazia do futuro apresentado como acontecimento, isto é, como devir, considerado como sua terceira síntese temporal. Assim, se em Bergson há um primado do passado puro num caso e do presente atualizado em imagem-lembrança noutra, para Deleuze, há o devir que, no presente não atual em que aparece conjuga uma multiplicidade temporal constante do que já não é mais e do que ainda não é, ou seja, de imagens do presente, do passado e do futuro. Temos, assim, em Deleuze, uma noção do presente (que passa) e do passado (que é), que se diferenciam por natureza, ao tempo em que abrem espaço para um futuro iminente, conjugados num mesmo entretempos, chamado acontecimento.

Para descrever essa inovação deleuziana sobre o tempo, trazemos à baila, o estudo do Zourabichvili informando que:

[...] Deleuze não se satisfaz com esses dois modos temporais, em que o presente domina num caso e o passado no outro. Ele busca um terceiro modo, sente a necessidade de um terceiro: uma temporalidade na qual o futuro teria o primado. Por quê? O terceiro modo temporal não afirma tão somente o presente e o fato de que ele sucede a outro presente (passado), ele invoca de certa forma essa substituição, vê nisso o destino de todo presente. O devir já não é apenas constatado, mas afirmado: tudo o que existe está em devir, nada é dado 'de uma vez por todas' (ZOURABICHVILI, 2016, p 102, grifos do autor).

Dessa maneira, do mesmo modo que para Bergson a passagem do presente (S) está condicionada à coexistência do passado virtual em suas diversas dimensões (AB; A'B'...), para Deleuze o que força o presente a passar é o futuro. Destaca-se o fato de que como nesta perspectiva de tempo não há sucessão, o futuro não é aquilo que está à frente do passado ou do presente, mas aquilo coalescente a esses tempos no acontecimento, que arrasta o virtual no que ele tem de extemporâneo, se configurando como aquilo que é o *fora* porque aponta o porvir que, por sua vez, não se confunde com o que é possível, porque é indeterminação.

Então, nessa primazia deleuziana do virtual, duas imagens se instalam no intervalo de indeterminação estabelecido entre lembrança pura e imagem-lembrança: uma primeira imagem que se caracteriza pelas camadas virtuais do

passado coexistindo, nomeada de lençol de passado, correspondente ao que Bergson denomina regiões do passado puro e que configura, como já dissemos, o que Deleuze compreende como segunda síntese do tempo, ou seja, como memória, em que se tem a repetição de todo passado em níveis distintos de contração coexistentes; e uma segunda imagem que apresenta o acontecimento (terceira síntese temporal deleuziana), contendo uma simultaneidade de presentes, possibilitando ver o futuro como experimentação, denominada pontas de presente desatualizadas.

Por conseguinte, se nessas duas imagens temporais deleuzianas, tudo ocorre no circuito de atualização, então o reconhecimento formado pela memória atualizada (imagem-lembrança) é colocado em xeque. No que se refere à primeira imagem – lençóis de passado, por conta do reconhecimento atento não se efetivar e se apresentar o passado como puro virtual. No que tange à segunda imagem – pontas de presente, por conta do tempo se afirmar como devir, de modo que ao afirmar o futuro o que se afirma é a diferença que surge e toma o lugar da identidade, apresentando a memória enquanto impessoal. Ademais, nesse seu primado virtual, Deleuze traça uma relação entre repetição e diferença, conforme aponta Domenico Hur:

Para Deleuze a noção de repetição escapa do seu uso corrente pelo senso comum e não designa a reprodução do mesmo, a reincidência do semelhante e da identidade, traça-se uma injunção entre repetição e diferença. O que repete sempre é a diferença, a emergência de uma novidade, uma diferença que é a afirmação da positividade e não da negatividade; a repetição é uma transgressão do que está aí (HUR, 2013, p. 186).

Para explicitar suas considerações sobre a potencialidade desse virtual no cinema, Deleuze vai discorrer acerca da imagem-tempo, estabelecendo para ela três avatares: imagem-lembrança; imagem-sonho e imagem-cristal.

Seguindo seus passos, embora compreendamos que a apresentação do tempo em *Cidade dos Sonhos* não se configura enquanto imagem-lembrança, nem imagem-sonho, estando para além destas, realizar-se-á, neste capítulo, a sucinta descrição dos dois primeiros avatares, na intenção de melhor explicitar o seu último avatar (imagem-cristal), no qual nos demoraremos mais detidamente por entender que é ele o que figura nesse filme. Nesse ínterim, demonstraremos

as condições de apresentação dos lençóis de passado e das pontas de presente desatualizadas, já destacando a superação da dicotomia entre memória e esquecimento. Sobre este aspecto, o que costumeiramente se pensa é que ao realizar a busca da lembrança sem lograr sucesso no processo de similitude e atualização, tem-se a falta da memória ou o esquecimento. Do contrário, aqui as distinções entre memória e esquecimento não se dão, visto que tratar da memória como pura virtualidade, é sair da cadeia de atualizações cognitivas e, portanto, vê-la apresentar-se como tempo em pura liberdade, contendo em si também o esquecimento, como sua potência distintiva. Isto se dá em virtude de que a memória aqui não é empírica, reforça-se, mas ontológica, enquanto o ser do passado, que não se apresenta sem passar pelo que é esquecido, conforme Deleuze aponta:

Mas a memória transcendental apreende aquilo que, na primeira vez, desde a primeira vez, só pode ser lembrado: não um passado contingente, mas o ser do passado como tal e desde sempre. [...]. O esquecimento não é mais uma impotência contingente que nos separa de uma lembrança contingente, mas existe na lembrança essencial como a enésima potência da memória em face de seu limite ou daquilo que só pode ser lembrado (DELEUZE, 2006, p. 204).

Vemos, portanto, que não há, nessa perspectiva deleuziana do tempo, uma memória psicológica ou as lembranças de um sujeito, mas uma memória-Ser, apresentada como loucura, alucinação, imaginário, como tempo emaranhado e virtualidade pura. Desta feita, a memória em Deleuze é tratada como dispositivo que congrega uma multiplicidade de planos temporais, superando a linearidade e a segmentaridade descontínua do tempo em passado, presente e futuro e abrindo possibilidades para criação, a partir de um cristal que funciona como lente:

Compreende-se que a memória enquanto duração é: movimento, alteração, simultaneidade de fluxos, atualização da diferença, multiplicidade contínua que não para de se dividir, dobrar-se e atualizar-se, coexistência do virtual de todos os graus no mesmo tempo, virtualidade coexistindo com o atual, ou seja, é o ser do devir, a temporalidade de Aion (HUR, 2013, p. 185).

É desse modo que o sentido da flecha do tempo como bom senso se vê aí contestado. É nesse íterim que Cidade dos Sonhos, ao apresentar esse

tempo puro se reforçará como filme disruptivo que abarca o impensável no pensamento e o imemorial na memória.

3.1 A IMAGEM-LEMBRANÇA

Deleuze (2013b) afirma que, como vimos em Bergson, a imagem-lembrança se configura como uma imagem atual (presente) concatenada a uma imagem virtual (passado), havendo, entre as duas, uma diferença de natureza. Se comporia ela, então, no intervalo de indeterminação do reconhecimento atento, colaborando no discernimento daquilo que mais interessa à atualização na situação presente.

Essa relação, no cinema, aparece no *flashback*, sendo este um circuito fechado que vai do presente ao passado, voltando ao presente: “é um procedimento convencional, extrínseco [...] e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear” (DELEUZE, 2013b, p. 64). Geralmente se apresenta como recurso explicativo, distinguindo o passado do presente, por meio de elementos visuais, consistentes, por exemplo, no jogo de sombras e luzes, no uso de névoas atuando como moldura, por meio da alteração da paleta de cores do filme, ou ainda, como superposição de cenas e efeitos sonoros produzindo ecos nas vozes dos personagens, expedientes por meio dos quais há a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente, numa transformação do plano temporal, demonstrado numa espécie de aviso: “atenção! lembrança!” (DELEUZE, 2013b, p. 64).

Segundo Damasceno, esses *flashbacks* serão apresentados de modo completo ou repetitivo. No primeiro caso, traz uma informação nova, que complementa a história, com o intuito de explicar a narrativa. No segundo, se estabelece por procedimentos de *mise-en-scène*⁵⁸, de modo que o que retorna é um presente antigo da narrativa, como uma reciclagem da cena original. De todo modo, a ação ou situação do passado apresentada no *flashback* está relacionada com o que ocorre no presente narrativo, vindo ao encontro deste para elucidá-lo e apontando a continuidade futura das cenas, assegurando a narração linear.

⁵⁸ Encenação, ato ou efeito de encenar. Aqui significa que não são elementos novos inseridos na narrativa, mas a retomada dos elementos internos já apresentados na narrativa.

Decorre daí uma crítica deleuziana à concepção do passado como antigo presente nas considerações acerca do uso do *flashback* e sua insuficiência para afirmar a força do tempo, haja vista que as imagens-lembrança “não nos restituí o passado, mas, somente representa o antigo presente que o passado ‘foi’” (DELEUZE, 2013b. p.70, grifo do autor). A imagem-lembrança no cinema, por meio desse recurso, aparece como um sucesso do reconhecimento atento que alcança e atualiza a lembrança pura no esforço de rememoração, permitindo que os fluxos sensório-motores das imagens-movimento possam retomar seu curso:

É certo que o reconhecimento atento, quando tem êxito, se faz *por meio* de imagens-lembrança. [...]. Mas é justamente este êxito que permite ao fluxo sensório-motor retomar seu curso temporariamente interrompido. [...]: o reconhecimento atento nos informa muito mais quando fracassa do que quando tem êxito. Quando não conseguimos nos lembrar, o prolongamento sensório-motor fica suspenso. [...]. Entra antes em relação com elementos autenticamente virtuais, sentimentos de *déjà-vu* ou de passado em geral [...], imagens de sonho [...], fantasmas ou cenas de teatro [...]. Em suma, não é a imagem-lembrança ou o reconhecimento atento que nos dá o justo correlato da imagem ótico-sonora, são antes as confusões de memória e os fracassos do reconhecimento (DELEUZE, 2013b, p. 71).

Portanto, conforme Deleuze aponta, esta imagem-lembrança representada no *flashback*, ao entrar em circuito com a lembrança pura, não forma com ela uma indecidibilidade⁵⁹ no par atual/virtual, mas, antes, constitui outro circuito, com base no atual presente, realizando um encadeamento numa nova imagem-ação, uma vez que prolonga o movimento. Desta feita, para que o *flashback* alcance a potência do tempo puro, terá que se formar de modo inusitado, se apresentando como “pontas de presente desatualizadas”, onde há uma multiplicidade de circuitos resultantes das bifurcações temporais, que serão melhor trabalhadas nas caracterizações da imagem-cristal e seus *cronosignos*, ainda neste capítulo e que compreende-se presente na segunda narrativa de Cidade dos Sonhos.

⁵⁹ Indecidível recai sobre as decisões entre as alternativas temporais e impede a ação judicativa. Indiscernível impede de discernir entre as alternativas do que é real ou imaginário. Esses conceitos são importantíssimos para o terceiro capítulo.

3.2 A IMAGEM-SONHO

No que se refere às imagens-sonho, da mesma forma que a imagem-lembrança não garante o indecível entre as temporalidades, esta, por sua vez, não assegura uma indiscernibilidade entre o real e o imaginário, na medida em que busca “atribuir o sonho a um sonhador, e a consciência do sonho (o real) ao espectador” (DELEUZE, 2013b, p. 75). Para abordá-las, mais uma vez Deleuze se apoia na teoria bergsoniana do sonho, demonstrando que a pessoa que dorme não está fechada às sensações do mundo exterior e interior, porém as põe em relação não com “imagens-lembrança particulares, mas *lençóis* de passado fluidos e maleáveis que se contentam com um ajuste bem frouxo e flutuante” (DELEUZE, 2013b, p. 73, grifos do autor). Ou seja, nas imagens-sonho,

[...] as percepções da pessoa que dorme subsistem, porém no estado difuso de uma nuvem de sensações atuais, exteriores e interiores, que não são apreendidas por si mesmas escapando à consciência. Por outro lado, a imagem virtual que se atualiza não se atualiza diretamente, mas em outra imagem, que desempenha o papel de imagem virtual atualizando-se numa terceira, ao infinito: o sonho não é uma metáfora, mas uma série de anamorfoses que traçam um circuito muito grande (DELEUZE, 2013b, p. 73).

Em relação com o real, os estados oníricos aparecem como anômalos, estando distintos e implicando uma passagem de um ao outro, ou seja, é uma realidade que apresenta as coisas dos dois modos, isto é, como imaginário, numa imagem distorcida e como real. Segundo Deleuze, quanto à produção técnica, estas imagens possuem dois polos: um procede por “movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório [...] tendendo à abstração” (DELEUZE, 2013b, p. 74). De modo inverso, o outro, opera por cortes bruscos ou *montagem-cut*⁶⁰. Todavia, em ambos, a imagem-sonho caracteriza-se como um grande circuito, um verdadeiro caleidoscópio, no qual cada imagem atualiza a precedente e se atualiza na seguinte, buscando retomar à situação inicial (DELEUZE, 2013b).

⁶⁰ Conforme Deleuze, “a *montagem-cut*, que dominará o cinema moderno, é uma passagem ou uma pontuação puramente ótica entre imagens”, numa espécie de corte brusco (DELEUZE, 2013b, p.23).

Inobstante o título do filme em questão “Mulholland Drive” ter sido traduzido no Brasil por “Cidade dos Sonhos”, bem como o fato de recorrentemente ter-se uma interpretação de que a primeira parte do filme representa o sonho de Diane e a segunda o que realmente aconteceu, compreendemos que uma análise temporal mais apurada irá perceber que há outras potencialidades nessa imagem, desconsideradas nessa leitura. Dessa forma, conforme buscaremos demonstrar a seguir, não há imagem-sonho convencional em Cidade dos Sonhos, já que não há anamorfoses (deformações óticas) ou metáforas (sentidos figurados e correspondentes por semelhança) explicativas, porém, um jogo em que pistas falsas e esboços de *plots*⁶¹ não se complementam e, por isso mesmo, a estranheza se dá imanente ao real, garantindo a indistinção entre os dois, retirando-o dessa tipologia.

3.3 A IMAGEM-CRISTAL E SUA APRESENTAÇÃO EM CIDADE DOS SONHOS

A imagem-cristal para Deleuze é aquela capaz de proporcionar a força do tempo puro, haja vista estar ancorada nos circuitos⁶² da memória que, enquanto duração, se aproxima do tempo plástico, constituído de saltos e continuidades, composto do que é e do que poderá ser, haja vista que “a duração é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança” (BERGSON, 2011, p. 47). Essa imagem-cristal, para o filósofo, diferente das duas anteriores, consegue oferecer a apresentação direta do tempo, pois dá “o núcleo dos opsignos e de suas composições” (DELEUZE, 2013b, p. 88). Por se distinguir das anteriores, a imagem-cristal comporta tanto a coalescência temporal quanto a indiscernibilidade entre real e imaginário que, conforme veremos em nosso terceiro capítulo, se estenderá também ao indiscernível entre verdade e falso.

⁶¹ *Plot* é o termo utilizado para indicar o conflito da situação fílmica, como o clímax da narrativa. Geralmente é definido por uma situação perturbadora para o enredo se constituindo como o centro dramático do roteiro. Cidade dos Sonhos brinca com essa dramaticidade, dificultando o discernimento desse momento e garantindo, com isso, sua inexplicabilidade.

⁶² Os circuitos que fazem com que a duração (virtual) se atualize em imagens-lembrança (atual). Tem como função exibir o tempo numa temporalização que se dá pela memória: “A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis” (MACHADO, 2009, p. 276). Fornazari vai dizer que a imagem-cristal não compõe um circuito com uma imagem-lembrança correlata, mas se cristaliza com sua própria imagem virtual, na medida que se constitui por uma imagem atual e por uma imagem virtual.

Para explicitá-la, em seu quarto capítulo da *Imagem-Tempo*, Deleuze elabora suas proposições acerca dos cristais de tempo⁶³ iniciando seu texto nos afirmando que a imagem-cristal tem duas faces, é uma imagem atual que tem uma imagem virtual correspondente, como um duplo ou reflexo, havendo coalescência entre as duas, apresentando um ponto de indiscernibilidade entre ambas, contido no menor circuito. Esse menor circuito refere-se à ponta mais estreita do já aí do cone bergsoniano, como diz Deleuze:

A imagem atual e *sua* imagem virtual constituem, portanto, o menor circuito interior, em última análise, uma ponta ou um ponto, mas um ponto físico que não deixa de ter elementos distintos (um pouco como o átomo epicuriano). Distintos, mas indiscerníveis, assim são o atual e o virtual, que não param de se trocar (DELEUZE, 2013b, p.90, grifos do autor).

Por sua vez, essa indiscernibilidade se configura apenas como ilusão objetiva, haja vista não suprimir a distinção entre as duas faces da imagem-cristal. Ademais, apesar de indiscerníveis e distintas, essas faces trocam de lugar, numa relação de pressuposição recíproca e de reversibilidade, já que se configura enquanto uma imagem dupla por natureza e sobre a qual se efetiva uma troca, como num espelho, cujo jogo se efetua num duplo movimento de liberação e captura constantes.

Desta feita, com relação à sua indiscernibilidade e a apresentação desta no cinema, Deleuze vai afirmar que nesse circuito de trocas ela prossegue de três formas: “o atual e o virtual (ou os dois espelhos face a face); o límpido e o opaco; o germe e o meio” (DELEUZE, 2013b, p. 91).

No que se refere às duas primeiras formas, pode-se exemplificar seu desenvolvimento a partir da duplicação dos personagens, na qual, o circuito se apresentará como uma troca onde a imagem especular é virtual em relação à personagem atual captada pelo espelho, sendo que este a deixa apenas uma mera virtualidade, expulsando-a para o extracampo: “Quando as imagens virtuais assim proliferam, o seu conjunto absorve toda a atualidade da personagem, ao mesmo tempo que a personagem já não passa de uma virtualidade entre outras” (DELEUZE, 2013b, p. 89). Por conseguinte, essas personagens terão duas faces,

⁶³ Termo cunhado por Felix Guattari.

uma virtual, outra atual, distintas e indiscerníveis. Isso implica que ao tornar-se atual, a imagem virtual se apresenta visível e límpida, na solidez de um cristal terminado. Porém, o avesso ocorre quando a imagem atual se torna virtual, já que expedida a sua face opaca e tenebrosa, como um cristal desabrigado da terra (DELEUZE, 2013b). Assim, continua Deleuze, atual/virtual se prolonga em opaco/límpido, podendo, ainda, essa troca ser relançada a qualquer momento, garantindo a dúvida. Analogamente, essa duplicação em sua terceira forma, pode ser observada na própria narrativa e comportando toda a estrutura fílmica, de modo que o cristal comportará a disposição interna de um germe face a um meio, demonstrado, no caso em tela, ora com o filme na obra se fazendo, ora com este na obra refletida, apontando a história de sua própria constituição. Diz Deleuze (2013b, p. 99): “O que o filme dentro do filme exprime é o circuito infernal entre a imagem e o dinheiro, a inflação que o tempo põe na troca”. A partir dessas três formas observa-se que, por vezes, personagens e situações supostamente claras, reais ou verdadeiras se transfiguram, durante o filme, em condições distintas, obscuras, imaginárias, falsas e vice-versa, dificultando, sobremaneira, o julgamento das situações, mesmo porque, nesse circuito de trocas, o imaginário se faz constante. Vejamos como isso se dá em *Cidade dos Sonhos*.

No primeiro caso, existe neste filme uma rede de falsários (todos os seus personagens são dúplices), em que destacamos pelo menos duas cenas envolvendo espelhos e remetendo a constituição dessa imagem dupla que retrata, inclusive, as identidades fluidas das personagens, com sua limpidez e opacidade – Rita e Betty/Camilla e Diane. A primeira delas, refere-se às cenas 25 a 28 da decupagem anexa (frame 31), nas quais Betty, ao chegar à casa da tia, encontra com uma pessoa no banheiro e, ao perguntar-lhe como se chama, tem como resposta, após um longo momento de esforço de rememoração, o nome de Rita. No entanto, Rita se autodenomina a partir de um plano detalhe de um quadro na parede do banheiro, com um cartaz de Rita Hayworth estreando como Gilda, visto através do espelho. A câmera aproxima dessa imagem, onde é possível ler “Nunca houve uma mulher como Gilda!”⁶⁴, até que a desfoca. O movimento insinua a presença de uma lembrança pura, virtual, imaginada, que atua como “magnetizador” por trás dessa alucinação que a imagem-lembrança, atual, sugere. Não pode haver atualização

⁶⁴ “There never was a woman like Gilda!”.

com êxito nessa busca pela recordação identitária, já que a automeada Rita não possui passado acessível em Los Angeles, por conta do seu sensorio-motor estar quebrado devido ao acidente. Entretanto, ao quebrar o sensorio-motor e, por conseguinte as relações de causa e efeito que dão conta da semelhança e identidade, a imagem permite novos sentidos e, portanto, novas possibilidades de passados para os personagens. Desta feita, tem-se demonstrado uma outra maneira de se relacionar o passado ao presente desatrelado da narrativa de identificação do EU=EU que se estabelece por meio da transformação da lembrança pura em imagem-lembrança, numa relação de semelhança que atualiza uma região do tempo. Nesta narrativa do EU=OUTRO, o que se reforça é a quebra no monólogo interior, já apresentada no capítulo anterior e que será também trabalhada no capítulo seguinte, na qual o passado é apreendido em sua heterogeneidade e na sua relação com o futuro, constante na coexistência dos lençóis, destituído da função pragmática e interessada do presente e comportando o imaginário. Nesse sentido:

O olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade. É como um circuito que troca, corrige, seleciona e nos persegue (DELEUZE, 2013b, p. 18).

Há, portanto, nesse momento, a aparição da imagem-cristal especular, que comporta o imaginário, com Rita se constituindo como uma falsária. Aqui, a essência está coalescente à aparência; a verdade coalescente à falsidade; o virtual coalescente ao atual e num jogo de indiscernibilidade.



Frame 31

A outra cena que trata destas identidades intercambiáveis na imagem especular, envolvendo espelhos, refere-se à 73 (frame 32), quando em plano detalhe é apresentada uma mesa repleta de utensílios e substâncias utilizadas em cabelos e, em um *travelling* lateral a câmera passeia por esta mesa mostrando perucas e secador, subindo em *contraplongée*, através do mesmo espelho do frame 31, apresentando em plano médio, refletidas nele, Rita e Betty, lado a lado, sendo que Rita agora está loira e de cabelos curtos, muito próximo ao estilo e do mesmo tom do de Betty.

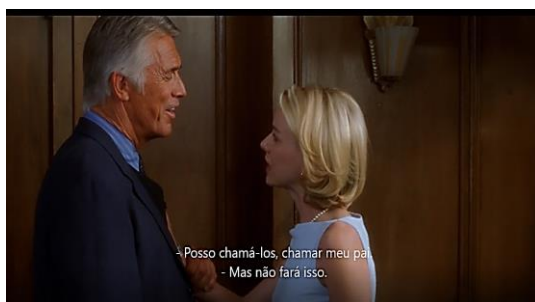


Frame 32

Ao trazer essa imagem cristal bifacial em primeiro plano, Lynch se aproxima daquilo que Deleuze (2009, p. 154-155) analisa em *Persona* (1966), de Ingmar Bergman, onde afirma que por se tratar de uma imagem especular, as personagens se confundem não mais porque se parecem, mas porque perderam a individualização, ou seja, em uma única imagem se absorve dois seres onde ao mesmo tempo se tem sua face e seu apagar (Desconhecida/Rita; Rita/Betty que se farão em Camilla/Diane). É uma outra potência do primeiro plano trazida por estes cineastas que através do espelho impele o rosto para uma impessoalidade, haja vista demonstrá-lo desdobrado e aberto para o tempo. E uma vez que os personagens estão mergulhados no tempo, toda reflexão em torno deles exige uma distensão da duração e, por conseguinte, uma abertura para o ficcional, para o devaneio e para a imaginação.

Ademais, cabe já ressaltar que como não há cristal acabado, mas ele se faz ao infinito, Rita novamente se metamorfoseará no decorrer da narrativa, deixando de ser uma personagem dependente de Betty para constituir-se em Camilla Rhodes, uma atriz de renome como Rita Hayworth, que tem um caso amoroso com Diane (antes Betty) que nesse momento é quem dependerá emocionalmente dela. Nesse ínterim, tem-se aqui as duas faces do cristal para estas personagens, a atual límpida e a virtual tenebrosa, isto é, um polo positivo e outro negativo, levadas em consideração as condições que formam o todo do filme. Isso se estenderá por todo o filme, conforme já apontado no primeiro capítulo, em menor ou maior grau, com os demais falsários que constituem sua rede, garantindo com isso, a impossibilidade judicativa da imagem. Como já dito anteriormente, por serem especulares, se apresentam ao tempo em que se apagam, mas estando sempre imbricados.

Sobre este aspecto duplo, salienta-se, ainda, o fato de Cidade dos Sonhos retratar em sua narrativa o fazer de mais de um filme, tomando-se como objeto no seu próprio processo de constituição, apresentando-se, portanto, como germe deste meio, mais um modo de composição da imagem-cristal. Assim, além de ter-se na primeira parte do filme a apresentação da máfia em torno da indústria cinematográfica envolvendo a narrativa de Adam Kesher, há em outras cenas, o uso da profundidade de campo comportando uma função de teatralidade, onde os próprios personagens desempenham papéis de outros personagens, tais como: cena 67 (frame 33), na qual Betty faz um teste para atriz e cena 81 (frames 34 e 35), correspondentes à segunda narrativa, onde há o fazer de outro filme no qual agora Diane, vestida com roupas de época, assiste Camilla contracenar com o diretor.



Frame 33



Frame 34



Frame 35

Ademais, o próprio filme se duplica em duas narrativas, enlaçadas e atravessadas, como já dissemos no primeiro capítulo. Ora, nesse filme, portanto, há um paradoxo da imagem e uma força do cristal que ultrapassa a duplicação apenas dos personagens, atingindo também a sua estrutura, desdobrando e implicando-a, mas sem deixar de ser o mesmo filme. Ao apresentar essa imagem especular, *Cidade dos Sonhos* demonstra o espelhamento de personagens, mas também de mundos, que para além de unidades avessas, compõem polaridades de um mesmo e paradoxal filme. A imagem-cristal, portanto, se configura aqui como um simulacro⁶⁵, que comportando a ideia do espelho e do especular, duplica o real sem copiá-lo, sendo repetição e variação, fazendo um cinema de falsários e videntes, que privilegia o paradoxo em detrimento da *doxa*, no qual o imaginário se faz presente nesse conjunto de trocas: “O imaginário é a imagem-cristal” (DELEUZE, 2013a, 89), que corrobora para aprofundar o mistério e intensificar o desafio ao espectador que, por sua vez, tendo seu olhar tensionado, se vê forçado a sair da cadeia de recognições.

Deleuze afirma, ainda, que quanto à sua apresentação temporal, duas condições configuram essa mutualidade e duplicidade desta imagem: a) primeiramente, elas têm que ser irredutivelmente indivisíveis em sua unidade; b) faz-se necessário, também, que a imagem seja presente e passada, a um só e mesmo tempo, pois que, retomando aqui o paradoxo da coexistência explicitado no início do capítulo:

[...] se não fosse já passada ao mesmo tempo que presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. [...] o

⁶⁵ Essa noção de simulacro será aprofundada em nosso terceiro capítulo.

presente é a imagem atual, e *seu* passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular (DELEUZE, 2013b, p. 99).

Assim, a imagem virtual em estado puro se define em função do atual presente, “*do qual* ela é o passado, absoluta e simultaneamente: particular, ela é, no entanto, ‘passado em geral’, no sentido em que ainda não tem data” (DELEUZE, 2013b, p. 100, grifos do autor). Dessa maneira, enquanto pura virtualidade e não uma imagem orgânica, ela não precisa se atualizar, haja vista ser, ressaltamos, estritamente correlativa da imagem atual, com a qual forma o menor circuito que serve de base aos demais:

Ela é a imagem virtual que corresponde a tal imagem atual, em vez de se atualizar, de ter de se atualizar em *outra* imagem atual. É um circuito já aqui mesmo atual-virtual, e não uma atualização do virtual em função de um atual em deslocamento. É uma imagem-cristal, não uma imagem orgânica (DELEUZE, 2013b, p. 100, grifos do autor).

Por conseguinte, como a imagem-cristal de Cidade dos Sonhos estará nesse circuito de coalescência entre atual/virtual, apresentará a memória como imemorial, lembrança pura, virtual e inconsciente⁶⁶, sem qualquer existência psicológica. Nessa imagem, nenhum reconhecimento motor ou memorial virá ao encontro do esforço de rememoração, para ajustar-se a ele. Do contrário, ver-se-á as lembranças flutuantes, a impotência sensório-motora, os delírios e toda mobilização anárquica do passado, seja nos lençóis de passado puro e virtual, seja nas pontas de presente desatualizadas, que devemos agora analisar.

3.4 O CRISTAL E AS DUAS POSSIBILIDADES DE PENSAR O TEMPO: LENÇÓIS DE PASSADO E PONTAS DE PRESENTE

Consoante Deleuze (2013b), sendo o cristal uma imagem-tempo direta, resultado da reversão da subordinação do tempo em relação ao movimento, salienta-se que neste há, concomitantemente, a passagem do presente e a conservação do passado, sendo, portanto, possível de se conceber, uma

⁶⁶ Destacamos que esse inconsciente aqui se refere ao aspecto ontológico da memória, que não se atrela à consciência de um sujeito. Com isso queremos dizer que a memória está no tempo, fora da consciência.

imagem-tempo pautada no passado e outra no presente, ambas valendo pelo conjunto do tempo. São duas espécies de *cronosignos*, ou duas maneiras de manifestar o tempo: “os primeiros são *aspectos* (regiões, jazidas), os segundos são *acentos* (pontas de vista)” (DELEUZE, 2013b, p. 124, grifos do autor). Esses dois *cronosignos*, que como já explicitamos, Deleuze denominará como lençóis de passado e como pontas de presente, respectivamente, consistem em momentos interligados, já que, lembramos agora o paradoxo da contemporaneidade e do salto, para evocar a lembrança faz-se necessário saltar para uma região do passado geral onde supostamente ela esteja, coexistindo em relação ao presente atual contraído do qual se procede.

Para elucidar melhor este aspecto, retomamos a obra *O Bergsonismo* (1966), onde Deleuze apresenta os movimentos de translação e rotação da memória integral, explicitando como esta responde ao presente⁶⁷. Assim, por meio da translação ela se coloca inteira na experiência, se contraindo, mas sem dividir-se com relação à ação. Por sua vez, com a rotação sobre si mesma, ela se orienta direcionando-se à situação presente, com vistas a apresentar-lhe a face mais útil, de modo que tem-se, portanto, dois aspectos da atualização: contração-translação e orientação-rotação.

Por translação deve-se compreender o movimento pelo qual a lembrança se atualiza ao mesmo tempo que seu nível, contraindo-se para tornar-se imagem em coalescência com o presente. Pela translação a lembrança se une ao presente, atualizando todo um nível de passado, que nesse momento já não é mais passado puro, mas também ainda não é imagem-lembrança, haja vista que aqui se encontra todas as lembranças numa interpenetração recíproca, motivo pelo qual, inclusive, ainda não há divisão. Essa contração translativa é psicológica e distingue-se da contração ontológica intensiva do passado puro, que são níveis de contração e distensão que coexistem virtualmente, demonstrados no cone.

No que se refere ao movimento de rotação, este vai operar a divisão, mudando de natureza, por meio de uma expansão desse circuito contraído, visando a distinção das imagens que mais se corresponderão ao presente do qual se parte, tornando a lembrança pura uma imagem-lembrança, agora atualizada. Desta feita,

⁶⁷ Este aspecto é trabalhado pelo Deleuze no capítulo: “A memória como coexistência virtual”, da obra citada, mormente nas páginas 54 a 61.

no sonho, é como se essa contração faltasse, restando o nível mais distendido do passado. Inversamente, no autômato subsiste o nível mais contraído desse passado, como se não mais se efetuasse a distensão das imagens.

Compreende-se, então, que a imagem-cristal de Cidade dos Sonhos é esse circuito que contém os dois *cronosignos*. Ela não é mais lembrança-pura, mas também não é imagem-lembrança, estando no meio, no intervalo, no instante que contém toda temporalidade. É uma imagem bifacial (representada pelo plano) que, como diz Fornazari, traz dois termos:

[...] um dos termos é a situação ótica pura, sempre atual, o outro de ordem mental ou virtual, mas sem que se possa afirmar qual é o primeiro: há um circuito, um vínculo circular entre imagens óticas e sonoras puras de um lado e, de outro, imagens vindas do tempo ou do pensamento (FORNAZARI, 2010, p. 98).

Nessa perspectiva, Deleuze (2013b) ressalta a importância da profundidade de campo (já apresentada no capítulo anterior) que encontra sua função exploratória, de memorização e de temporalização, como num “convite a se lembrar”, vez que expressam regiões do passado com seus acentos próprios, definidos pelos elementos óticos e sonoros tirados dos diversos planos em interação, e até mesmo das diversas cenas, constituindo um contínuo de duração, que comunica regiões espacialmente distantes e cronologicamente distintas. Dessa forma, a profundidade se define pelo tempo e pela memória, pelas regiões virtuais do passado, alimentando-se das *plongées* e *contraplongées* que formam contrações, bem como dos *travellings* que formam ou servem de base aos lençóis:

Trata-se *ou* de um esforço de evocação produzido num presente atual, e procedendo à formação das imagens-lembrança, *ou* da exploração de um lençol de passado, do qual, posteriormente, surgirão as imagens-lembrança. É um aquém e um além da memória psicológica: os dois polos de uma metafísica da memória. Bergson assim apresenta estes dois extremos da memória: a extensão dos lençóis de passado, a contração do presente atual. E os dois estão ligados [...]. O fato a se constatar é que a profundidade de campo nos mostra ora a evocação em ato, ora os lençóis virtuais de passado que exploramos para encontrar a lembrança procurada (DELEUZE, 2013b, p. 134, grifo do autor).

Nessa tipologia, então, não há a apresentação de uma imagem-lembrança como o convencional flashback, “mas o esforço atual de evocação, para suscitá-la, e a exploração das zonas virtuais de passado, para a encontrar, selecionar, fazer descer” (DELEUZE, 2013b, p. 135). Desta feita, por ora o filme apresentará a tentativa de alcance dessa lembrança, a sua busca nas diversas regiões e, por outras, serão observadas as evocações em ato, no fragmento das cenas, nos sons, nas impressões e alucinações.

Em Cidade dos Sonhos, o primeiro caso (coexistência de lençóis de passado) será observado com a amnésia de Rita e o seu esforço de rememoração; o segundo (pontas de presente desatualizadas, ou o acontecimento), com as alucinações de Diane e seus flashbacks. Deste modo, buscaremos mostrar que através destes signos diretos do tempo, Cidade dos Sonhos arrasta tanto os seus personagens quanto ultrapassa ao espectador o envolvimento nas possibilidades mnemônicas que atravessarão as diversas perspectivas de experiência e interpretação da narrativa.

3.4.1 Lençóis de passado – primeira narrativa de Cidade dos Sonhos – a Mulholland Drive, Hollywood, Rita e o fracasso de sua rememoração

A primeira espécie de *cronosigno* – a coexistência de lençóis de passado é retirada da concepção do passado puro bergsoniano que, reforça-se, não se confunde com a existência mental das imagens-lembrança atualizadas, mas se conserva no tempo, sendo o elemento virtual em que se penetra para procurar a lembrança-pura que vai se atualizar em uma imagem-lembrança. Por sua vez, retomando aqui o paradoxo do salto, como essa imagem se faz a partir de um salto no passado geral para buscá-la, isso denota que a memória não está em nós, mas “somos nós que nos movemos numa memória-Ser, numa memória-mundo [...] onde o passado aparece como a forma mais geral de um já-aí, de uma preexistência em geral” (DELEUZE, 2013b, p. 121), se apresentando como a coexistência de círculos mais ou menos dilatados ou contraídos, como já vimos no cone, cada um dos quais contendo tudo ao mesmo tempo, constituindo “regiões, jazidas, lençóis estirados ou retraídos: cada região com seus caracteres próprios, seus ‘tons’, ‘aspectos’, ‘singularidades’, ‘pontos brilhantes’, ‘dominantes’” (DELEUZE, 2013b, p. 122, grifos do autor).

Esse virtual, passado puro, só se apresenta nos estados oníricos, alucinatórios, hipnóticos, amnésicos, que vem à tona em virtude do afrouxamento sensório-motor, da falha ao lembrar, como vimos, do fracasso do reconhecimento atento, apresentando uma liberdade do tempo, que pode ser observado na primeira narrativa de *Cidade dos Sonhos*, onde Rita no esforço de evocação da memória passa a fazer parte da “memória-mundo” do filme, na qual os demais personagens e a narrativa vem ao seu encontro para constituir com ela lembranças imaginadas e que não se concretizam.

Destarte, o que vai conectar a memória, será o plano-sequência⁶⁸, utilizado como um lençol de passado, com suas nebulosas, que quando evocado encarna ou não seus aspectos em imagem-lembrança. Por conseguinte, diz Deleuze, que cada lençol do passado apresentado no filme “solicita a um só tempo todas as funções mentais: a lembrança, mas também o esquecimento, a falsa lembrança, a imaginação, o projeto” (DELEUZE, 2013b, p. 151), o desejo, o pesadelo, a hipótese, demonstrando que a personagem que o evoca é presente, mas os seus sentimentos mergulham num passado, observável pelo delinear de um mistério inexplicável que não mais permite que a história seja contada apenas no presente.

Assim, a Mulholland Drive, a cidade de Los Angeles e Hollywood, que tem seu imaginário envolvendo sonhos, aspirações e tragédias em torno da indústria cinematográfica, podem ser percebidos como pontos dos quais parte a evocação de Rita aos lençóis de passado, explicitados, no caso da estrada, pela própria Rita, no seu esforço de rememoração na cena 46, já citada no capítulo anterior. Eles são retomados em vários planos, por exemplo, nos *travellings* e nas sobreposições de cenas que demonstram o ícone de Hollywood, nas diversas imagens aéreas da cidade de Los Angeles sobrepostas a outras imagens no filme, bem como com os carros que são mostrados passando ou são dirigidos pela Mulholland Drive. A

⁶⁸ Plano sequência, aqui, pode ser definido, segundo Deleuze, como uma potência da profundidade de campo, ou seja, como abertura que atravessa os planos colocando seus elementos em interação uns com os outros fazendo-os comunicarem entre si. É o que possibilita ver o tempo enquanto virtualidade e contínuo de duração. Por sua vez, a profundidade de campo na imagem-tempo é mais do que uma técnica que apresenta as concentrações de foco na imagem, justifica-se pela sua função de temporalização. O plano sequência se configura, ainda e, especificamente em nosso caso, como a continuidade do elemento virtual de uma cena a outra.

primeira cena envolvendo a estrada, ainda na apresentação dos créditos do filme, já esteve com sobreposição das imagens de Los Angeles produzindo essa correlação.

Portanto, atuam como magnetizadores para busca de atualizações que se conjugam com uma série de elucubrações de Rita e dos demais personagens, representados a exemplo de Betty na cena 49 e seu ânimo em buscar informações acerca do acidente de carro ocorrido nessa estrada, do qual ela só obtém a confirmação deste, mas não sabe quem foram os envolvidos, nem se alguém se machucou, já que quem a atende diz não poder dar informações a esse respeito (frame 36). Ainda nessa cena, ao adentrarem a lanchonete Winkie's Sunset Blvd, são recepcionadas pela atendente Diane, cujo crachá Rita observa profundamente e diz que acredita se lembrar de algo (frames 37 e 38). Outras exemplificações se encontram na cena 40 (frame 39) em que há na conversa entre os “pistoleiros” referência a um acidente; na cena 43 (frames 40 e 41), quando há a “busca” por informações acerca de uma “menina nova na rua”, uma morena que possa estar machucada; nos diálogos telefônicos das cenas 13-18, abordadas no capítulo anterior, que mencionam um desaparecimento e atestam a necessidade de se realizar algo. Como se pode perceber, as cenas não obedecem uma sucessão linear, embora todas elas possam ser consideradas regiões do passado, lençóis com suas singularidades que levam a entender que há uma perseguição a Rita e que na Mulholland Drive ela pode ter sido vítima de uma tentativa de assassinato.



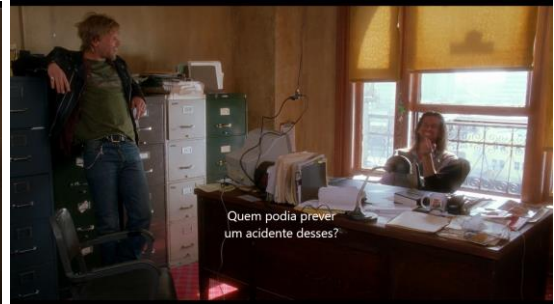
Frame 36



Frame 37



Frame 38



Frame 39



Frame 40



Frame 41

Outro fato a ser observado, é que todo o medo sofrido pela personagem durante essa parte da narrativa parece não ter explicação, pois ela não se lembra do que aconteceu de fato, mas apenas de um acidente na estrada e, portanto, ele só se justifica pela atuação das demais personagens nas cenas que se sequenciam, ainda que de modo aleatório e não cronológico. Como vimos no capítulo anterior, a personagem é apossada por um afeto incomum, promovido por uma experiência de um tempo passado que ressurge como um puro virtual. Trata-se aqui de uma memória involuntária, que impacta a Rita de modo fortuito e sobre a qual ela não tem controle. Por isso mesmo, essa memória se dará como uma memória impessoal, não se confundindo com uma vontade do sujeito em querer lembrar. Isso significa dizer que nesse caso em específico (quando apossada pelo temor) sequer é Rita quem lembra ou se esforça para isso, porém é a lembrança que a assola e assombra, nesse medo súbito, mas sem efetuação orgânica, ou seja, sem atualização total e exitosa do passado no presente. O filme revela, então, a coalescência entre essas temporalidades (passado e presente), de modo que não se faz possível uma sem a outra, configurando a mutualidade dessa imagem-cristal.

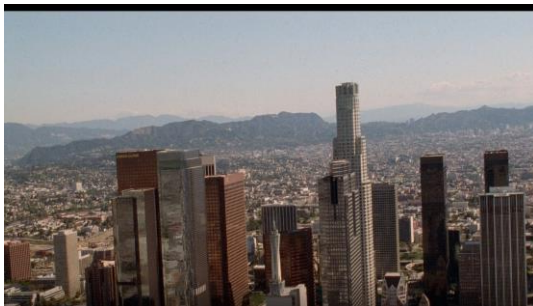
Nesse ínterim, para retratar esse *cronosigno*, tem-se a distinção de dois casos de impossibilidade de rememoração da lembrança passada trazidos por Bergson e retomados por Deleuze (2013b) nessa imagem-tempo do cinema, quais sejam: a) evocação de uma lembrança passada, mas que não possui mais

serventia, haja vista a inexistência do prolongamento motor do presente do qual parte a evocação; b) a subsistência da imagem numa região do passado inalcançável pelo atual presente. Isso se apresenta em Cidade dos Sonhos na quebra sensório-motora ocasionada pelo acidente automobilístico que resultou na amnésia de Rita e sua deriva identitária, como modo de demonstração não só da inutilidade de uma evocação do passado, “mas da impossibilidade de qualquer evocação, o tornar-se-impossível da evocação” (DELEUZE, 2013b, p. 139). O acidente demonstra que o sensório-motor se quebrou por dentro, não há mais encadeamento entre as percepções, afecções e as ações, condenando a personagem a viver no intervalo de movimento, indecisa, assustada e entregue à insuportabilidade de não se reconhecer, deambulando de madrugada pela estrada em direção à cidade, buscando abrigo em qualquer lugar, numa espécie de sonho.

A personagem Rita ao tentar lembrar salta nos lençóis de passado puro da Mulholland Drive, mas não consegue êxito na rememoração do acontecimento por conta de que seu sensório-motor está abalado, quebrado, não possibilitando a atualização da lembrança-pura em imagem-lembrança, apresentando a imagem-cristal enquanto esse circuito, nessa tentativa. Como ela não pode reagir, sua descrição evidencia uma singularidade dependente de outras descrições, que por sua vez, corresponderão a outras zonas do passado, apresentadas em outros planos ou cenas. Aqui se dá a ênfase na descrição fílmica, que como vimos no primeiro capítulo, se estabelece pelo seguimento do mesmo objeto de uma cena a outra, de modo que somente por meio das sequências destas e da atuação dos demais personagens é que se infere que há uma máfia em torno da indústria cinematográfica, que define o que vai ou não ter sucesso, capaz das maiores atrocidades para se impor, inclusive, a realização de perseguições e homicídios, bem como o fato de que isso tudo pode ter uma relação com o ocorrido na Mulholland Drive. Entretanto, é preciso lembrar que não há confirmação desta relação nem mesmo na segunda narrativa, onde há uma total subversão dos personagens, tanto identitária quanto de atuação deles, bem como não há atualização desse passado num estado de consciência de Rita, por isso mesmo, não se figura numa memória identitária própria, nem psicológica, apresentando apenas o esforço de evocação num passado puro e virtual e, por vezes, a afetação involuntária da lembrança.

Daí porque o filme, então, não vai apreender as relações análogas entre as imagens-lembrança, porém aquilo que as diversas cenas trazem de diferença, cada uma oferecendo uma imagem singular de um possível indício de passado para Rita. Pode-se inferir que, desta feita, todo esse deslizamento da memória de um lençol a outro, demonstra a impossibilidade de registro da verdade no passado, embora seja ele, enquanto pura virtualidade, que define essa primeira parte da narrativa fílmica.

Ademais, como já foi dito, não há apresentação de ordenação cronológica nestas cenas, elas se alternam, se atravessam, porém, não concluem em nenhuma ação explicativa, nem fazem com que esses indícios de passado deem ferramentas seguras para elucidação do enredo. Trata-se, portanto, de uma narrativa repleta de elipses, demonstrando um passado puro, não atualizável, da qual a personagem Rita junto aos demais personagens, são interiores. Como já expressei, esse passado virtual vale pelo conjunto do tempo e se apresenta a partir do estado amnésico dela, associado a um ambiente onírico de todo o filme e reforçado pela filmagem aérea da cidade de Los Angeles (frame 42) e do ícone de Hollywood (frame 43).



Frame 42



Frame 43

Portanto, podemos resumir este *cronosigno* da primeira parte do filme afirmando que junto ao presente fílmico há a coexistência dos lençóis de passado, colado a ele e definindo sua narrativa. É o tempo passado que define toda busca de superação da deriva da identidade de Rita e a participação dos demais personagens nos indícios fugidios que se intercalam a essa busca, de modo que toda narrativa parece errante, numa dimensão temporal contínua. A coexistência dos lençóis ondula a narrativa, demonstrando um tempo que se encontra em crise e que não está subordinado ao movimento. É um modo de se apresentar a memória envolvida em mistério que extrapola a perspectiva diegética do enredo e envolve a estrutura do filme, abarcando o espectador que também não consegue estabelecer respostas

prontas para o que está acontecendo, nem para quando estão acontecendo, já que não há sucessão cronológica das imagens. No entanto, reforça-se, as relações entre as cenas fazem com que se tenha a impressão de algo não dado atualmente, mas presente virtualmente, importando muito mais a busca pelo foco e o percurso no caminho dos lençóis, com todas as nebulosidades que impedem sua atualização, do que propriamente a sua definição. Noutros termos, aqui é o movimento que depende do tempo, importando muito pouco a montagem que encadeia as imagens e mais as descrições que elas trazem, mostradas pela interação dos diversos planos que desenham um contíguo de duração e não uma sucessão temporal descontínua, atestando a afirmação de Fellini, citada por Deleuze, na qual:

[...] somos construídos como memória, somos a um só tempo a infância, a adolescência, a velhice e a maturidade. [...]. Tais são os caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis de passado, a existência de um grau mais contraído (DELEUZE, 2013b, p. 123).

Cabe reforçar, nesse caso, que não é na imagem-lembrança, mas na lembrança-pura que a maturidade permanece contemporânea da criança.

Assim é que, coadunando com o que aponta Deleuze (2013b, p. 136), pode-se perceber que a montagem enquanto “mostragem”, em Cidade dos Sonhos, nessa primeira narrativa, subsiste sob três aspectos: a) a relação dos planos-sequência ou dos lençóis entre si, uns com os outros – onde cada cena, atuando como nível ou lençol, traz um indício do passado; b) a relação desses lençóis com o atual presente contraído que os evoca – isto é, com o esforço de rememoração de Rita; c) a organização da ordem de coexistência ou das relações não-cronológicas na imagem-tempo direta – a exemplo do ponto fixo (quebra sensório-motora) do acidente na Mulholland Drive, a partir do qual, não de modo sucessivo, nem explicativo, os vários lençóis evocados coexistem e encarnam aspectos referentes a esse episódio.

Vejamos agora, como se dá a apresentação temporal na segunda narrativa e como se estabelece sua relação com o que Deleuze considera enquanto acontecimento.

3.4.2 Pontas de presente desatualizadas – segunda narrativa de Cidade dos Sonhos – o relacionamento afetivo entre Diane e Camilla

Como vimos, na extremidade do cone, no já-aí do passado puro, de modo infinitamente contraído, se estabelece o presente, como menor circuito contendo todo o passado. Vimos também que o presente atualizado só é distinto do passado e do futuro porque logo se transforma em outro: “É em relação ao presente de outra coisa que o passado e o futuro se dizem passado e futuro de uma coisa” (DELEUZE, 2013b, p. 123). Daí porque a imagem-lembrança atualizada é sempre datada e localizada. Porém, o que acontece quando esse presente é destacado da sua atualidade? É com essa pergunta que Deleuze constrói as bases para formação desse segundo *cronosigno*.

Quando não ocorre essa atualização, o presente se vê enquanto acontecimento que se prepara para ser, ao tempo em que já não mais é, superando a passagem temporal sucessiva entre presente, passado e futuro e se apresentando próximo à fórmula de Santo Agostinho⁶⁹, na qual os três presentes se mostram de modo implicado e simultâneo, nas suas pontas desatualizadas: “há *um presente do futuro, um presente do presente, um presente do passado*” (DELEUZE, 2013b, p. 124, grifos do autor). Desta maneira, tem-se o presente valendo pelo conjunto do tempo, numa imagem-tempo direta de natureza diversa da anterior: “não mais a coexistência dos lençóis de passado, mas a simultaneidade das pontas de presente” (DELEUZE, 2013b, p. 124).

Para esclarecer esse *cronosigno* trazemos, ainda, as considerações deleuzianas do tempo de Aion, o tempo do acontecimento, em oposição ao de Cronos, o tempo segmentarizado cronologicamente, presentes já em *Lógica do Sentido* (1969). Se para Cronos só o presente existe no tempo, sendo o passado e o futuro suas dimensões relativas (como é o caso da imagem-lembrança), para Aion,

[...] somente o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao

⁶⁹ Para Santo Agostinho, o presente do passado se configura enquanto a memória, o presente do presente, a atenção e, o presente do futuro, a expectativa. De modo análogo, nessa síntese temporal do Deleuze, o acontecimento é presente vivo, não atualizado, enquanto retenção e expectativa.

mesmo tempo. [...]. Não é mais o futuro e o passado que subvertem o presente existente, é o instante que perverte o presente em futuro e passado insistentes (DELEUZE, 2015, p. 169-170).

Desse modo, esse acontecimento não atualizado se mostra na ponta extrema do já-aí, onde tem-se a repetição de todo o passado infinitamente contraído e o futuro em potência, definindo, inclusive a repetição do diferente. Outrossim, a memória também aqui, uma vez desvinculada do *atual*, não se apresenta como uma função restituidora do passado no presente, todavia é capaz de criar sentidos de novas realidades num movimento difuso, no qual passado e futuro dividem a cada instante o presente.

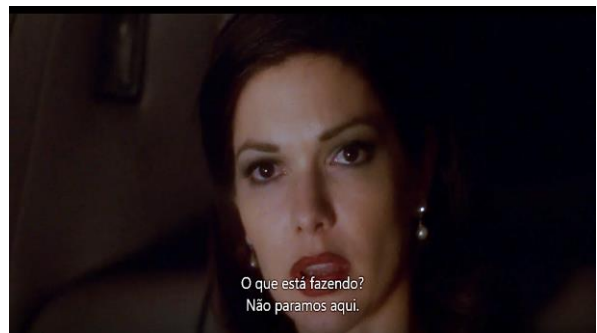
Esse tempo se encontra configurado na segunda narrativa fílmica de *Cidade dos Sonhos*, que também não se irrompe com um tempo linear, mas com analepses⁷⁰ que desorganizam todo discurso fílmico. Nesta há a metamorfose de todos os personagens em sua relação com a primeira. O lençol de passado continua pontuado pelo imaginário que ronda a Mulholland Drive e Hollywood, contudo, há na ponta extrema dele um acontecimento presente que se distribui em torno dos personagens: o relacionamento afetivo entre Diane e Camilla. Quando conexo com a narrativa precedente, embora seja um duplo, uma repetição (há na anterior um relacionamento entre Betty e Rita), se dá de modo diferenciado e envolve todos os demais personagens do filme. Nessa parte da narrativa, eles já não se encontram flutuantes, nem apontando indícios do que poderia ter acontecido, mas imbricados no drama, que atua como base para se observar o longo flashback diferencial e multiplicado que, por sua vez, está em coalescência com o lençol de passado da primeira narrativa, retomado constantemente e sendo também subvertido continuamente, por isso comportando novas perspectivas futuras e garantindo a sua inexplicabilidade.

É como o movimento de translação e rotação presente no circuito de atualização da lembrança-pura em imagem-lembrança, já apresentado. Se na primeira narrativa faltou a translação e o passado puro se encontrou de modo mais distenso em cada plano e cena que enquanto lençóis apontaram possíveis indícios do ocorrido, sem encontro específico da lembrança em nenhum deles e, por isso mesmo, sem êxito na atualização, nesta segunda, falta a rotação com a

⁷⁰ Analepses designam uma mudança de plano temporal, como num flashback.

sua face mais adequada para explicar a primeira, demonstrando o passado mais contraído, coalescente ao presente então multiplicado, pois também como futuro iminente e possibilitando, portanto, o questionamento da imagem e as diversas perspectivas sobre ela.

Observamos nas cenas 85 a 87 (frame 44), essa repetição da diferença, onde a Mulholland Drive se apresenta vária, agora com Diane e não mais Rita no interior do mesmo carro em deslocamento nessa estrada, sendo levada à festa do suposto noivado de Camilla. Nota-se que embora toda estrutura da cena seja filmada como as da 03 a 05 (frame 45), os elementos estão subvertidos: não há coalisão entre carros; nem arma apontada para Diane; Camilla aparece por entre as folhagens da encosta da estrada para encontrá-la e recebê-la; o caminho adotado por elas é inverso ao das primeiras cenas, já que elas sobem pelo lado direito da estrada e não descem pelo esquerdo, como Rita fez. Isso se dá, reforça-se, porque a repetição não é atual, mas virtual, é o passado se lançando e retomando de uma só vez (como no paradoxo da repetição psíquica), “repetindo-se ao mesmo tempo em todos os níveis que ele traça” (DELEUZE, 2012, p. 51), contraído nessa ponta desatualizada do presente e apontando para novas configurações futuras. É ainda, todo o duplo diferencial fílmico demonstrando que a imagem-cristal comporta toda a sua estrutura. Aqui, a repetição sai do campo da representação porque não há reprodução do mesmo, isto é, cada vez que um nível ou dimensão do passado revém, o faz diferindo-se, trazendo como seu correlato, inclusive, “uma repetição que diverge ou que soa falso” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 110).



Frame 44 (Diane segunda narrativa – repetição vária) Frame 45 (Rita primeira narrativa)

Essa repetição distribui, ainda, os três presentes às diversas personagens, de modo plausível, porém, em seu conjunto eles se tornam

incompatíveis, vez que esses presentes, como aponta Deleuze, “se retratam, desmentem, apagam, substituem, recriam, bifurcam e retomam” (DELEUZE, 2013b, p. 125), conferindo novo valor à narração, deixando-a alheia de qualquer ação sucessiva, constituindo uma pluralidade de mundos simultâneos e uma simultaneidade de presentes em diferentes mundos. Não se trata de uma sucessão de presentes que passam conforme o tempo cronológico retomado no *flashback* convencional. Aqui é o tempo de Aion, onde o presente não atualizado é fraturado pela insistência do passado e do futuro e a complexidade fílmica faz questionar o que de fato aconteceu: Houve um acidente, um homicídio ou um encontro aconteceu na Mulholland Drive? Num momento Diane está morta, noutra ela dorme; noutra ela se mata. Quando se deu a morte de Diane? Ou seria Camilla a que morreu? Rita, Camilla ou Diane dormem há 03 semanas? Ou seria o cadáver que putrifica há 03 semanas? A imagem promove esse questionamento em virtude do modo inusitado com que os flashbacks envolvem os personagens e como o cadáver é apresentado. A dubiedade das personagens dificulta uma definição, pois sabe-se que elas são distintas, todavia se apresentam indiscerníveis (Rita/Camilla e Betty/Diane). Este último, não obstante esteja na mesma posição em que Diane dorme, não possui características físicas compatíveis com as dela, nem com as de Rita, nem com as de Betty, nem com as de Camilla, já que possui cabelos loiros de comprimento médio, além de estar usando um vestido preto e curto, conforme cena 71 (frame 46), embora a condução da narrativa dê uma pista (falsa) de que parece ser Diane e, mais tarde, de que pode ser Camilla. Ademais, já no início da segunda narrativa, essa mesma cena da cama em que se encontra o cadáver é rerepresentada de modo subvertido, em que tem-se uma morena dormindo na cama, de vestido preto e curto como o usado por Rita no início da primeira narrativa e depois Diane que é acordada pelo Caubói e pelas batidas na porta, realizadas por uma ex-colega de casa, que vem buscar o resto de suas coisas, conforme aponta a cena 79 (frame 47). Esta imagem será novamente retomada de modo diferenciado quando do suicídio de Diane, consoante cena 95 (frame 48), em que a mesma se encontra de roupão.



Frame 46 (Cena 71 - Suposto cadáver de Diane/Camilla)



Frame 47 (Cena 79 - Diane dormindo)



Frame 48 (Cena 95 - suicídio de Diane, retomada dos frames 46 (cadáver) e 47 (dormindo))

Ainda na cena 79, continuam as repetições diversas, nas quais, por exemplo, após abrir a porta para sua ex-colega de quarto, Diane é informada pela

mesma que dois detetives estiveram atrás dela, sendo que na narrativa anterior esta ex-colega havia recebido Rita e Betty (mesma atriz que agora é Diane), que procuravam por ela. No centro de vidro da sala de Diane, se encontra uma chave azul, ao lado de um cinzeiro (sendo que em nenhum momento do filme as atrizes fumam), porém não é a mesma chave estilizada e triangular contida na bolsa de Rita quando do seu acidente de carro.

Já na cena 80, após a saída de sua ex-colega de quarto, Diane segue em direção à cozinha para preparar um café. Ela se escora à direita do balcão da pia, a câmera se aproxima lateralmente e de forma lenta do seu rosto em perfil; inicia o som da cena 03 (do carro na Mulholland Dr); ela se vira para esquerda e exclama feliz: “Camilla!”. A câmera torna-se subjetiva e, à sua frente, tem-se em pé a mesma atriz que fez Rita (Laura Harring), em close de ombros, vestida de vermelho, olhando-a de forma doce. Também em close de ombros (numa câmera objetiva), Diane emocionada pergunta se ela voltou e, então, vê-se uma alteração repentina em sua face, que agora se mostra com um semblante de loucura, ela está assustada, trêmula e desesperada, ao tempo em que chora. A câmera, volta-se para o local onde se encontrava Camilla e vê-se Diane em pé, com um olhar indiferente para si mesma, numa espécie de reflexo sem espelho, como num campo e contracampo. Essa Diane abre a lata com o pó de café e começa a prepará-lo. Nesse momento há uma ampliação da imagem e numa maior profundidade de campo, vê-se Diane na lateral esquerda da pia da cozinha (posição contrária à que ela estava no início da cena). Essa primeira abertura da profundidade de campo já demonstra uma temporalização onde não há um flashback convencional, mas Diane parece rememorar sua própria alucinação, ao tempo em que a vivencia e rejeita. A cena prossegue e, em plano detalhe é mostrada a cafeteira com ela colocando o café em uma caneca marrom. A câmera a segue, de costas, em plano detalhe do seu roupão na altura da sua região lombar, até o sofá. Neste encontra-se Camilla, deitada e seminua. Diane pula sobre ela, agora de short jeans e sem blusa, com um copo na mão, contendo uma bebida parecida com whisky e gelo, que é colocado em cima do centro, em frente ao sofá, onde se encontra também o cinzeiro da ex-colega da cena anterior, porém ao seu lado não há chave alguma. Diane e Camilla são filmadas de perto e começam a se acariciar e beijar. Logo em seguida o semblante de Camilla muda e ela diz que precisam parar. Diane não aceita e, levando

(implicitamente) a mão à vagina de Camilla, tenta forçar uma relação, ao que Camilla não corresponde e, afastando-a de si, segurando em seu ombro, diz que ela já estava tentando dizer isso há um tempo. Diane se afasta e pergunta se isso é por culpa “dele”. Observamos aqui que a alteração de roupas, o plano detalhe da mesa contendo o cinzeiro e sem a chave, a diferença frente a degradação física de Diane remete a outro flashback incomum, sem uso de nenhum recurso que informe da mudança temporal, no qual mais uma vez se apresenta não uma imagem-lembrança atualizada, mas delírios do passado, contidos nessa ponta de presente contraída e desatual. Tem-se o passado que se apresenta sob a forma da personalidade alucinante e desequilibrada, que surge de modo inexplicável e autônomo no presente, fraturando-o e mudando seu curso: “Não mais lembranças, mas alucinações: É a loucura, a personalidade cindida, que agora depõe pelo passado” (DELEUZE, 2013b, p. 138). Esse contínuo de duração se dá por conta do plano sequência realizado a partir de uma montagem descontínua, o que corrobora com a noção já definida anteriormente de que se trata de uma mostragem. Desta feita, tudo ocorre no mesmo quadro, na sala da casa de Diane, entretanto, no decorrer da cena, os elementos do cenário são alterados sutilmente, garantindo a impressão do tempo não segmentarizado. Assim, essa cena, no presente em que acontece, por trazer personagens e cenários que se metamorfoseiam e se tornam outros, apresenta um acontecimento grávido de futuro e cheio de passado ao mesmo tempo.

Esse flashback começa a envolver outros personagens, como o diretor de cinema na cena subsequente, a 81, remetendo a um tempo ainda mais remoto, com um flashback dentro do outro. Demonstra um ensaio num set de filmagens, no qual Camilla é uma atriz que contracena com o diretor do filme enquanto este orienta o ator de como proceder. Durante o ensaio fica claro um relacionamento entre eles dois em que Camilla parece se deleitar produzindo ciúmes em Diane e provocando sua ira. Por sua vez, Diane observa-os contracenando, vestindo roupas de época, que sugere um papel secundário (frames 34 e 35 já apresentados). Apesar de parecer uma narrativa próxima à que envolve Rita/Betty/Adam Keshner, entrecruzando-as, não há atualização direta desse acontecimento com o do primeiro enredo da trama, já que estavam num estado de tempo diferenciado. Lá se apresentava o passado puro em seu maior circuito de distensão, aqui, tem-se sua ponta mais contraída. Conquanto plausíveis essas

narrativas, com relação ao conjunto fílmico elas se contradizem e se recriam, pois aqui os papéis se invertem e se embaralham. Na primeira o encantamento de Keshher se estabelecia com relação a Betty, mas sem atrelamento ao relacionamento entre ela e Rita que, por sua vez, é apresentado cercado de sensibilidade e companheirismo. Dito de outro modo, como os flashbacks da segunda narrativa não rememoram uma imagem-lembrança, mas repetem o passado puro que nunca foi presente, em sua diferença, toda alteração com este presente, por conseguinte, altera também a relação com o passado. Nessa medida, por conta da ruptura com o reconhecimento se tem permitida a criação de novos passados, que chegam até mesmo a não só subverter, mas retratar a primeira narrativa, de modo que, no caso em tela, ao considerar o todo do filme, ver-se-á que os mesmos pontos que dão base aos lençóis (a Mulholland Drive e o imaginário hollywoodiano) e o acontecimento – ponta de presente (o relacionamento afetivo) são apresentados de modo diversificado, porém coexistentes, para mundos diferentes e personagens distintas, embora, como já dito, indiscerníveis.

Essa imbricação temporal e o uso dos flashbacks se intensificam nas cenas subsequentes. Na 82, ainda com a tela escura, ouve-se Diane e Camilla discutindo na porta de casa. Essa porta é empurrada e fechada por Diane que deixa Camilla do lado de fora, gritando seu nome. Nessa cena elas já estão vestidas com outras roupas: Diane com uma blusa de alcinha clara e Camilla com uma do mesmo estilo, vermelha. A cena 83 é iniciada após um corte brusco na imagem ótico e sonora que parece remeter a outra relação temporal, que já não é possível afirmar se futura ou passada com relação à da cena anterior: A câmera agora de dentro da casa filma a porta fechada e num *travelling* lateral caminha lentamente pela sala/cozinha ao som de uma respiração forte e chorosa, fazendo um close da cabeça de Diane que agora já está sentada e escorada no encosto do sofá. A tela escurece e ao som do seu choro é mostrada, em plano detalhe, uma parede de pedras com um pequeno ventilador desligado, que parece estar à sua frente, sendo vista por ela, pois à medida em que ela chora copiosamente, a parede é focada e desfocada. Sua cabeça balança e se escuta as batidas do seu pé. Há uma música de fundo, sobreposta ao choro. Em plano detalhe, a câmera passeia sobre seu corpo, descendo da cabeça, passando pelo pescoço, ombros, seios (mostrando que ela está suada e sua blusa clara, molhada), barriga,

chegando à sua mão dentro do seu short jeans e da sua calcinha, numa cena de masturbação sem erotismo. A câmera alterna seu rosto com o desfocado das pedras e, mostra-o ainda com um aspecto de raiva que é representada com tapas (implícitos) em sua vagina. Um telefone toca e ela se assusta, olhando para o lado. Há, então, na sua sequência (cena 84), o reaparecimento do misterioso telefone preto que tocava na cena 18 (lá, sem que ninguém atendesse), bem como a repetição da mesma mensagem escutada por Betty e Rita quando ligaram para Diane na cena 51 (frames 49 a 52). Quando toca o telefone na cena 84, Diane está se masturbando no sofá da sala e ao adentrar o quarto para atendê-lo, já aparece vestida e arrumada, denotando nova configuração temporal. Assim, a cena 84, além de demonstrar uma alteração temporal com relação à 83, comporta no presente em que acontece, a imbricação de mais dois outros tempos da trama (cenar 18 e 51). Aqui, o presente não basta a si mesmo e ao tempo em que tangencia o futuro, também comporta o passado, embaralhando toda cronologia. Nota-se, além disso, que a posição em que se encontra o telefone que toca difere da posição em que ele aparece na cena em que Diane acorda. Nesta última, ele se encontra do lado oposto da cama em que ela dorme, próximo a um abajur alto e em frente à janela.

Consoante Pelbart (2010), isto acontece porque essas pontas de presente estão desvinculadas da sua atualidade e subordinam o presente ao acontecimento pelo qual ele se comunica com outros presentes. Nessa narrativa em forquilha, o presente é enrolado sem cair na cadeia de atualizações e como não há encaixe sucessivo das imagens, mesclam-se as possibilidades criadoras:

De modo que cada ponta do presente distinta, tomada como o presente, faz com que as demais, em relação a ela, se distribuam como futuro ou passado, com que resultam coexistências insólitas, que se desmentem, se substituem, bifurcam [...], se distribuem entre personagens distintos, “mundos distintos”, que, no entanto, coexistem, embora não necessariamente se encontrem (PELBART, 2010, p. 17, grifos do autor).

Portanto, tem-se nessa sequência de flashbacks, temporalidades multiplicadas, cenas que reportam a momentos diversos do filme, embora não para explicá-los, mas para lançar novos questionamentos e apontar novas configurações. Dessa forma, os flashbacks em Cidade dos Sonhos superam a

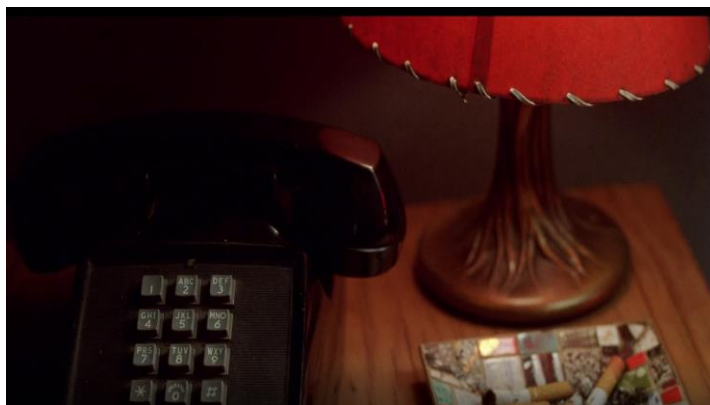
polaridade entre passado e presente, alcançando perspectivas futuras e, com isso, colaboram para emaranhar ainda mais o tempo da narrativa.



Frame 49 (cena 18: toque telefone)



Frame 50 (mensagem escutada na cena 51)



Frame 51 (cena 84: repetição do toque do telefone da cena 18)



Frame 52 (cena 84: repetição da mensagem escutada na cena 51 e alteração das roupas de Diane com relação à cena 83 – numa mesma cena presente mais dois tempos diversos conjugados)

O mesmo acontece na cena 89, onde há a retomada de elementos contidos na dança da primeira cena do filme; de modo diverso faz-se referência ao diretor do filme *Silvia North Story*, que passa a ser Bob Rooker, o diretor do

teste de Betty, na cena 67; Adam Kesher aqui parece chamar-se Luigi. Enfim, há uma repetição de uma série de elementos e gestos, mas alocados de modo diferenciado até a cena 93, contribuindo, inclusive, para construção dos demais falsários, mostrando imperiosa a indeterminação da narração. Por conta dessa repetição da diferença, associada a esse tempo bifurcado, tem-se uma cesura no cerne do tempo que não se reconcilia consigo mesmo, quebrando uma teleologia, ou seja, a relação entre o começo e o fim e colocando em xeque também as relações de causa e efeito. Podemos inferir, com isso, que ao se abrir para o tempo e apresentar personagens mutantes, o filme traz uma referência à própria existência como processo e indeterminação que nega a representação, haja vista não mais haver identidade reencontrada, mas uma multiplicidade aberta.

Como já dito, a repetição ou o uso de elementos buscados no interior da narrativa não referendam, nem explicam a situação presente, porém aumentam as camadas de mistério em torno do acontecimento atual, instigando novas perspectivas. Os flashbacks, então, não denotam atualização do passado virtual (lembrança pura) em imagem-lembrança, haja vista não haver complementaridade que precisem as situações ocorridas, mas remetem a outras rupturas, trazendo mais bifurcações, comportando paralelos, mas também excludentes. Não há referente fixo, mas caminhos labirínticos que ao serem revisitados seguem novos sentidos e articulações.

Na cena 93, Diane se encontra sentada no sofá com o roupão do início da cena 80, olhando fixamente para a chave azul que é apresentada em plano detalhe sobre o centro de vidro de sua sala. Ao mostrar a chave, a câmera percorre o centro mostrando, ainda, na outra extremidade, a xícara de café marrom e a ausência do cinzeiro. Parece que se tem um retorno à cena em que se deu o primeiro flashback, seguida agora, de novas alucinações da personagem, que continuam demonstrando o presente multiplicado. Na cena 94, sob a soleira da porta fechada, adentram a sala o casal de velhinhos em miniatura (o mesmo da cena 01; que chegou com Betty a Los Angeles na cena 19 e do riso sarcástico na cena 20), que num riso histérico e assombroso tomam o tamanho natural e assustam terrivelmente Diane que, apavorada, cai na cama com o lençol vermelho, na mesma posição do cadáver da cena 71 e atira em sua boca. De um modo diverso, a posição em que ela se encontra remete também ao ponto em que ela dormia e foi acordada com as batidas na porta na cena 79,

conforme já demonstrado anteriormente. Vê-se que não há ordenação dos elementos pela memória, nem uma preocupação em trabalhar com um flashback elucidativo valorando o atual. Do contrário, há paradoxos do tempo imbricados nesse acontecimento, eivado de bifurcações, que nos impede de realizar qualquer referência a um centro, apresentando um tempo que é diferença que conecta dimensões heterogêneas e, por isso, não possui polo identitário, próximo do que podemos observar na análise realizada por Zourabichvili, acerca do acontecimento para Deleuze:

Não há razão alguma para que a dimensão atual, considerada em si mesma, tenha um privilégio sobre as outras ou constitua um centro, uma ancoragem; o eu explode em idades distintas, cada uma ocupando, por seu turno, o lugar de centro, sem que jamais se possa fixar a identidade (e a morte nada ordena, nada decide). [...]. Essas conexões são de correspondências não causais, [...] que tornam derrisória, estúpida, toda explicação causal. “Que passou?”: o falso problema é invocar causas, buscar uma explicação, sem dúvida possível no nível da efetuação material do acontecimento, mas impotente diante do irreduzível hiato dos heterogêneos (ZOURABICHVILI, 2016, p. 108, grifos do autor).

Assim, o presente aqui está desatualizado e não se constitui como imagem-lembrança, por isso é sempre outro, daí porque a personagem é sempre outra, restando as perguntas: Houve, há ou haverá cadáver? Diane/Betty/Rita/Camilla, mata/matou, morre/morreu ou ainda dorme? Em sua continuidade, cena 95, sob as brumas brancas e as luzes azuis que iluminam o quarto simulando relâmpagos e ao som da cena 03 (carro que se movimenta na Mulholland Drive), aparece em sobreposição de imagens o rosto horrendo do homem misterioso que assombrava atrás da lanchonete. Em nova sobreposição tem-se a cidade de Los Angeles com suas luzes noturnas e um close de rosto de Betty e Rita (com a peruca loira), fortemente iluminados, dando margem para novas interpretações e novos recomeços, numa espécie de memória enquanto repetição e variação, que garante a permanência dos enigmas insolucionáveis. Quando começa e quando termina Mulholland Drive? Ao que parece é um filme sem início, nem fim, estando sempre no meio. Sobre este aspecto infundável do acontecimento, nos diz Zourabichvili:

Enquanto tal, o acontecimento não para de advir, é impossível que ele finde. Acontecer [...] é o que nunca cessa [...]. No acontecimento, os diferentes momentos do tempo não são sucessivos, mas simultâneos (ZOURABICHVILI, 2016, p. 118).

Desta feita, Cidade dos Sonhos traz os usos singulares do flashback, apontados no início do capítulo como potencialidade, capazes de alcançar um tempo em forquilha, que comporta excludentes ou simultâneos, correspondente a todos os personagens, cujo desvio forma um circuito perceptível a partir de um presente multiplicado que antes de promover uma explicação para os fatos narrados, ou ordená-los, os deixam ainda mais enigmáticos, aprofundando um conjunto de mistérios que fragmentam a linearidade da narração e dificulta sua explicação, dando opções, inclusive, de novos recomeços. Sobre este aspecto, diz Deleuze:

A multiplicidade dos circuitos ganha, portanto, um novo sentido. Não são apenas várias pessoas que tem, cada uma, um flash-back, é o flash-back que é de várias pessoas. [...], o flash-back descobre sua razão de ser nessas narrativas em forquilha que rompem a causalidade e, ao invés de dissiparem o enigma, o remetem a outros enigmas ainda mais profundos [...]. Portanto, são as bifurcações do tempo que dão ao flash-back necessidade [...]. (DELEUZE, 2013b, p. 65-66).

Isso se dá em virtude da imagem-cristal que embora não seja o tempo, é o que possibilita vê-lo em estado puro, cindido em dois jatos dissimétricos: um passando todo presente e o outro conservando todo passado, ininterruptamente, sendo sempre “limite fugidio entre o passado imediato que já não é mais e o futuro imediato que ainda não é” (DELEUZE, 2013b, p. 103). Nesse ínterim, o acontecimento dessa ponta de presente desatualizada é da ordem do tempo de Aion, que transborda as formas ordenáveis e classificatórias do tempo de Cronos. É um tempo da ordem do devir, da imanência, dos entretempos que se encontram sobrepujados, se esquivando da atualização.

Assim, buscou-se demonstrar que a temporalidade em Cidade dos Sonhos se mostra desdobrada em dois momentos: primeiro caracterizada pela deambulação da personagem, pelo tempo suspenso em torno da exploração dos lençóis de passado puro e virtual, marcado pela errância e pelo onirismo e, depois abalizada pela irrupção do acontecimento – relacionamento afetivo entre

Diane e Camilla, que atrelado aos lençóis da primeira narrativa, serve de base para percepção das diversas pontas de presente desatualizadas. Estas, trazem tempos simultâneos, os quais embaralham a narração e, ao passo que permitem questionar se há uma história dentro de outra ou um filme dentro de outro, não permitem estabelecer distinção para qual recepciona tal, pois o cristal se mostra como espelho móvel que reflete sem descanso.

Vê-se que a partir desses dois signos diretos do tempo: coexistência de lençóis de passado virtual e simultaneidade de pontas de presente desatualizadas, além de estabelecer-se o indiscernível entre as imagens, pois que não permite distinguir o que é real e imaginário, estabelece-se também o indecível entre círculos do passado (por seus níveis estarem coexistentes, não dá pra se definir quando algo aconteceu e nem o que neles são verdadeiros) e diferenças inextricáveis entre pontas de presente (como estão multiplicadas, de tão emaranhadas e embaraçadas, não permitem explicar, ao se considerar todas as condições do filme, se as personagens morrem, matam ou sonham; o que é verdadeiro e o que é falso, pois que a estranheza não se afasta do real). Devido a essa dificuldade indesignável, consideramos que Cidade dos Sonhos apresenta uma memória imemorial que denominaremos do *fora*⁷¹, uma vez que esta não se prende aos processos de atualização. Se dá por conta da quebra sensorio-motora e do movimento que é colocado fora do eixo, significando a autotemporalização da imagem. Dessa forma, para além de uma memória que conjuga a repetição por semelhança presente no hábito construído com o êxito do reconhecimento atento, tem-se em Cidade dos Sonhos uma memória enquanto duração, mas também enquanto acontecimento, aberta à indeterminação e ao acaso que conjuga a repetição à diferença. Assim, não há porque confundir essa imagem-cristal constante em Cidade dos Sonhos com as imagens-lembrança ou imagens-sonho explicitadas no início deste capítulo, embora elas também façam parte do rol da imagem-tempo.

⁷¹ Memória do *fora*, também é uma expressão utilizada pelo Deleuze aplicada ao pensamento do Michel Foucault, em sua obra *Foucault* (1986). Nesse livro ela configura como a quarta dobra da subjetivação, a dobra do *fora* no lado de dentro, que constitui a subjetividade como relação consigo, para além da memória dos estratos e dos diagramas. Aqui a nossa proposta é usada de outra maneira, desatrelada dessa leitura. Reafirmamos, com efeito, que compreendemos aqui como memória do *fora* essa primazia dada ao virtual que se esquivava de toda atualização.

Ademais, analisando esse devir constante do tempo, que dificulta a ordenação e a judicação, que embaralha as condições de discernimento entre real e imaginário, verdade e falsidade, inferimos que Cidade dos Sonhos traz uma imagem-cristal que pode ser considerada como um cristal do falso, na medida em que traz uma potência falseadora na sua autotemporalização, capaz, inclusive, de criar passados, revelando a memória enquanto produção. No entanto, para tentar corroborar essa inferência, temos que aprofundar no modo como esse falso é trabalhado em Cidade dos Sonhos, verificando essas implicações tanto na sua descrição, como na sua narração e na sua narrativa, ou seja, não só no seu conteúdo, mas também na sua forma, o que se segue em nosso terceiro capítulo.

4 A POTÊNCIA CRIADORA DO FALSO NO CINEMA

No primeiro e segundo capítulos, buscamos demonstrar que a mudança epistemológica da imagem-movimento para a imagem-tempo traz uma nova concepção de pensamento que, por conseguinte, altera diretamente o modo de apresentação do tempo. Essa nova imagem do pensamento e do tempo, destarte, se encontra desvinculada de uma abordagem de existência pautada em representações. Vimos que o pensamento da representação possui uma característica moral que busca uma verdade generalizada. O tempo nessa concepção é tido de modo linear e ordenador. No pensamento do *fora*, por sua vez, há um esforço em destronar a forma do verdadeiro a partir de uma experiência pautada nos sentidos e também temporalizada. O tempo aqui é observado como pura virtualidade, de modo a perspectivar a verdade e atribuir valor e sentido⁷² imanentes ao contexto da experiência. Ao vincular vida, tempo e pensamento no cinema, portanto, tem-se uma crítica contundente à imposição de uma ordem e uma causa moral à imagem, em prol de uma abordagem em que esta é vista como instauradora de realidade e acontecimento⁷³. Essa abordagem, Deleuze nomeia de potência do falso.

Isto posto, pretendemos nesse capítulo apresentar as intercessões que Deleuze realizou para desenvolver suas considerações acerca da potência do falso referido ao cinema, bem como desenvolver nossa análise das imagens de Cidade dos Sonhos que apresentam essa potencialidade.

Nesse caso, aqui aparece mais precisamente a crítica deleuziana à vontade de verdade concernente ao pensamento representacional, mormente desenvolvida pela filosofia socrático-platônica, referente à condenação moral do falso e da imagem e já criticada pelo filósofo alemão Nietzsche. Consoante

⁷² Por valor entende-se a crítica e a criação contextualizadas, multiplicando seus graus naquilo que se compreende enquanto verdade, sem neutralidades. Por sentido, entende-se o produto da criação dos valores que deixa de ser algo dado ou tido como princípio, origem ou fim, mas construído. Assim, valor e sentido estão associados a práticas e enunciados coletivos temporalizados, implicados na construção de uma noção de verdade perspectivada. Atribuir valor e sentido, então, é desenvolver uma crítica à noção de um saber totalizante, contínuo ou como gênese. Parte da investigação e inclusão das relações de forças que corroboram para formação dos saberes, transformando-os em utilidade e verdade. A partir daí criar as avaliações e os sentidos imanentes ao contexto da experiência.

⁷³ Como já vimos, a relação que se dá entre pensamento e virtual (*fora*) é o que permite esvaziar as formas já estabelecidas e criar o novo. Esse novo criado a partir dessa relação pensamento e virtual é o acontecimento.

aponta Guéron (2011), para Platão, em sua divisão hierárquica do real, a imagem ocupa o menor nível dos patamares, aparecendo como cópia dos corpos que, por sua vez, são cópia das Ideias, portanto, também instância enganadora e falseadora. Nesse tratamento das imagens têm-se os *fantasmas* (más cópias) que seriam aquelas equivocadamente identificadas como determinado objeto; e os *eikones*, reflexos corretamente identificados como cópias de objetos e corpos, ou seja, modelos que se apresentam enquanto tais e não possuem pretensão de substituir ou confundir-se com o objeto representado. O caminho platônico para alcançar a verdade seria, então, a superação da experiência sensível e corpórea, considerada fonte dos enganos e o seu movimento ascendente seria teleológico, realizado em função do alcance da essência e da permanência⁷⁴.

Nietzsche percebe neste aspecto o início de uma vinculação moral à condenação do corpo, da falsidade e da imagem em prol de um mundo suprassensível, tecendo uma censura do pensamento platônico na medida em que vê essa condenação como agente de impotência, pois só contém forças reativas, isto é, que suspeitam da vida, negando-a na medida em que trabalha opondo-a ao que ela não é, em nome da união entre verdade e pensamento. A este triunfo das forças reativas e da vontade de negar, o filósofo chama de niilismo⁷⁵. Diz ele:

⁷⁴ A oposição entre boas e más cópias e simulacros se encontra em *Lógica do Sentido*, conforme veremos mais a seguir.

⁷⁵ Deleuze observa em sua obra *Nietzsche* (1965) que esse é apenas um dos aspectos do niilismo para este filósofo, desembocando nos valores construídos pela religião judaica, cristã, mas também estando na gênese das categorias do pensamento estabelecidas no Eu, no Mundo, em princípios de causalidade e de finalidade. Assim, estabelece 5 sentidos do niilismo nietzschiano até se chegar à afirmação da vida, resumidas na seguinte tipologia: primeiramente, tem-se a recriminação, o *ressentimento*, em que só se afirma por meio da imputação do erro no outro; em segundo tem-se a formação da *má consciência* onde se interioriza o erro, estabelecendo consigo uma relação de culpabilidade; em terceiro vem o *ideal ascético* que associa má consciência à vontade de nada, caracterizada pela vontade de negar a vida em nome de valores superiores; depois tem-se a morte de Deus e a negação dos valores suprassensíveis, substituídos pelos valores superiores e morais humanos, onde nada efetivamente muda, pois que o modo de valoração permanece pautado no que já está estabelecido, por isso mesmo é fraco, já que só testemunha conformidade; segue-se a esse o *niilismo passivo*, correspondente ao último homem, aquele que substitui a vontade de nada pelo nada de vontade, ou seja, aquele que não suportando mais o peso da existência, busca não mais desejar, pois vê na vontade a causa do sofrimento; e, por fim, tem-se o *niilismo ativo* no homem que quer morrer, que não suportando mais a reatividade desenvolve o desejo de se destruir ativamente. Nesse último sentido, se encontra a possibilidade de destruição dos valores reativos e a transmutação destes na criação dos novos valores, com o triunfo da afirmação na vontade. Nesse contexto, longe de pensar a superação do niilismo por outra via, Nietzsche pensa a sua superação por ele mesmo, pelo seu esgotamento. A morte do homem, então, significa a sua supressão em nome da vida, pois que, para este filósofo, o homem não é superior e não passa de caminho e não finalidade.

Não há sentido em fabular acerca de um “outro” mundo, a menos que um instinto de calúnia, apequenamento e suspeição da vida seja poderoso em nós: nesse caso, *vingamo-nos* da vida com a fantasmagoria de uma vida “outra”, “melhor” (NIETZSCHE, 2006, p. 29, grifos do autor).

Desse modo, Nietzsche reconhece que por trás de um homem verídico, que julga a vida a partir de valores pretensamente mais altos se encontra um doente de si próprio, um degenerado: “a moral, na medida em que *condena* em si, *não* por atenções, considerações, intenções da vida, é um erro [...], uma *idiosincrasia de degenerados* que causou dano incomensurável!” (NIETZSCHE, 2006, p. 37, grifos do autor).

Contrariamente a essa força reativa, tem-se a força ativa que é aquela que se coloca contra tudo que aprisiona a vida e o pensamento, alocando a sua afirmação na vontade e não no juízo, uma vez que compreende todo valor como temporal, o que significa dizer que, em Nietzsche, a busca da verdade e o ideal do conhecimento é substituído pela interpretação e pela avaliação, de modo que seu sentido será sempre parcial, plural e perspectivista. Sobre este aspecto do pensamento nietzschiano diz Deleuze:

O sentido consiste precisamente numa relação de forças, segundo a qual algumas agem e outras reagem [...]. Qualquer que seja a complexidade de um fenômeno, distinguimos bem forças ativas, primárias, de conquista e subjugação, e forças reativas, secundárias, de adaptação e de regulação. Esta distinção não é só quantitativa, mas qualitativa e tipológica. Porque a essência da força é estar em relação com outras forças. [...]. A relação da força com outra força chama-se vontade (DELEUZE, 2014, p. 23).

Destarte, vê a vontade como afirmação cujo grau de potência se preenche a partir das condições imanentes da existência, valorizando a experiência fisiológica e sensorial, substituindo a forma moralista do verdadeiro pela potência do falso, sob o nome de vontade de potência⁷⁶. Desta feita, consoante Pellejero, embora continuem a existir, com Nietzsche, os conceitos do verdadeiro e do falso, estes já

⁷⁶ O termo “wille zur macht” pode ser traduzido tanto por vontade de poder, como por vontade de potência. Entretanto, em Deleuze o termo escolhido para tradução é vontade de potência. Isso porque Deleuze faz uma diferenciação entre vontade de poder associando-a ao querer dominar (baixa qualidade da força) e vontade de potência ligada à virtude que doa (alta qualidade da força).

não são tidos como absolutos, mas expressivos de “uma vida mais ou menos intensa, mais ou menos gregária, mais ou menos artística; [...]. Tal como a vida, a verdade está a partir de então, sujeita ao devir” (PELLEJERO, 2011, p.18).

Em ressonância com as ideias nietzschianas, nas considerações acerca da relação entre simulacro e filosofia antiga, contida no apêndice da obra *Lógica do Sentido* (1969), Deleuze, inicialmente, vai afirmar que a teoria platônica do mundo das Ideias anteriormente descrita tem como objetivo uma divisão de profundidade, que apresenta uma dialética da rivalidade, por meio da qual se distingue o verdadeiro pretendente dos falsos. Para alcançar esse objetivo, Platão utiliza-se da ironia e do mito, buscando justificar uma narrativa de fundação para o modelo a partir do qual se dará a autenticação da Ideia e a seleção da linhagem:

É próprio da divisão ultrapassar a dualidade entre o mito e a dialética e reunir em si a potência dialética e a potência mítica. O mito, com sua estrutura sempre circular, é realmente a narrativa de uma fundação. É ele que permite erigir um modelo segundo o qual os diferentes pretendentes poderão ser julgados (DELEUZE, 2015, p. 260).

Entretanto, no Sofista, esse método da divisão é instituído de modo paradoxal, ou seja, não para avaliar os justos pretendentes, mas para encurralar o falso pretendente como tal, isto é, para definir o ser do não-ser, do simulacro, sendo o próprio sofista o simulacro. Aqui, como já foi dito, a distinção se coloca entre dois tipos de imagens: as boas cópias, pretendentes bem fundados pela semelhança; os simulacros, más cópias, falsos pretendentes fundados na dissimilitude. Decorre daí a divisão em dois domínios das imagens-ídolos: de um lado as cópias-ícones; de outro os simulacros-fantasmas (DELEUZE, 2015).

Cabe salientar que, segundo Deleuze, a definição de boa cópia se dará pela proximidade dessa cópia com a Ideia, sendo que se modela interiormente sobre esta. Assim, é “a identidade superior da Ideia que funda a boa pretensão da cópia” (DELEUZE, 2015, p. 262). No que se refere ao simulacro, sua pretensão é de se apresentar enquanto o próprio objeto e não enquanto sua cópia. Dessa forma, funda-se à margem da Ideia, por meio de um desequilíbrio interno, recobrando uma dessemelhança. Por conseguinte, Deleuze vai afirmar que o próprio Platão já insinua aqui as bases da filosofia da diferença, na medida em que apresenta que não se tem

como definir o simulacro com relação a um molde, estabelecendo entre eles uma diferença de natureza:

Eis por que não podemos nem mesmo defini-lo com relação ao modelo que se impõe às cópias, modelo do Mesmo do qual deriva a semelhança das cópias. Se o simulacro tem ainda um modelo, trata-se de um outro modelo, um modelo do Outro de onde decorre uma dessemelhança interiorizada (DELEUZE, 2015, p. 263).

Trata-se, portanto, de duas leituras do mundo: uma que pensa a diferença a partir da similitude preliminar – o mundo das cópias; e a outra que pensa a similitude como produto de uma disparidade – o mundo dos simulacros. No entanto, embora para Platão o simulacro não se configure enquanto uma negação do ser, mas enquanto aquilo que difere dele em absoluto, sendo, portanto, o indeterminado, o filósofo permanece subordinando-o ao modelo do Mesmo, já que estipula critérios de verdade para existência do idêntico. Esse modelo se estenderá por todo pensamento da representação, seja selecionando pretendentes, seja excluindo o excêntrico ou o divergente “em nome de uma finalidade superior, de uma realidade essencial ou mesmo de um sentido da história” (DELEUZE, 2015, p. 265).

Nesse ínterim, Deleuze, propõe uma subversão do platonismo, por considerar que este não apenas estabelece uma distinção hierárquica entre Ideia e cópia, mas também subordina as duas a uma identidade por meio da similitude, o que significa subordinar a diferença à unidade⁷⁷. Diz Deleuze em *Diferença e Repetição* que:

Na verdade, a distinção do mesmo e do idêntico só é proveitosa se levamos o Mesmo a submeter-se a uma conversão que o remeta ao diferente, ao mesmo tempo em que as coisas e os seres que se distinguem no diferente sofram de modo correspondente uma destruição radical de sua *identidade*. É somente sob esta condição que a diferença é pensada em si mesma e não representada, mediatizada. Todo o platonismo, ao contrário, é dominado pela ideia de uma distinção a ser feita entre “a coisa mesma” e os simulacros. Em vez de pensar a diferença em si mesma, ele já a remete a um fundamento, subordina-a ao mesmo e introduz a mediação sob uma forma mítica. Subverter o

⁷⁷ Ressaltamos aqui que em Deleuze o termo univocidade se difere do termo unidade, já que a univocidade deleuziana se configura constituída de paradoxos que contém em sua unidade a própria diferença.

platonismo significa o seguinte: recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos (DELEUZE, 2006, p. 105-106, grifos do autor).

Assim, compreende o simulacro como a expressão dessa diferença, haja vista que, longe de ser uma cópia degradada não correspondente ao original, o simulacro revela uma potencialidade criadora que nega “tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (DELEUZE, 2015, p. 267 – grifos do autor). Define, então, um mundo não-hierarquizado em que não há mais espaço para dualidade original e cópia ou verdadeiro e falso, vez que se tem uma dispersão que apresenta a ausência de origem e de ponto de vista privilegiado, demonstrando que: “Não há mais seleção possível. A obra não-hierarquizada é um condensado de coexistências, um simultâneo de acontecimentos” (DELEUZE, 2015, p. 268).

Nesse sentido, vê a reversão do platonismo como a reversão do postulado do pensamento da representação e elabora sua nova imagem do pensamento também em prol da categoria de forças ativas e reativas que incitam o pensar, construindo um paradigma que tem por objeto a produção de ficções, buscando uma inversão dos valores que regem o saber e demonstrando que toda verdade é criação, o que significa que toda ficção é uma atividade genérica do humano. Para Deleuze, portanto, paradoxalmente, há uma imanência de verdade no falso e de falsidade no verdadeiro. Daí porque, junto a Nietzsche, definirá, que a potência do falso ou do simulacro está na abolição das dicotomias e na promoção de uma avaliação constante das forças implicadas no processo de produção do pensar. Sobre este aspecto diz Nietzsche:

Ser *verdadeiro* significa apenas não se desviar do sentido usual das coisas [...]. Por ‘verdadeiro’ compreende-se, antes de mais nada, apenas aquilo que usualmente consiste na metáfora habitual – portanto, somente uma ilusão que se tornou familiar por meio do uso frequente e que já não é mais sentida como ilusão: metáfora esquecida, isto é, uma metáfora da qual se esqueceu que é uma metáfora (NIETZSCHE, 2007, p. 82).

Desta feita, Deleuze observa que uma vida gregária é aquela que teme o devir e postula valores e normatizações superiores, fazendo da verdade uma vocação, uma finalidade. Como já visto no primeiro capítulo, pauta-se num

pensamento dogmático que estipula a verdade como caminho a ser buscado e alcançado pelo homem verídico. Por outro lado, uma vida intensa e como obra de arte pauta-se na criação e, portanto, tem a verdade como produto e não como princípio, sendo que enquanto produto, destaca-se, esta é eivada de ficcionalidade. Assim, para Deleuze, o pensamento não possui caminho originário, nem se faz por exercícios de adequação. Enquanto criação, não possui imagem preconcebida da qual possa ser cópia, só podendo seus efeitos serem medidos com base nas condições de enfraquecimento ou intensificação da vida que ele produz.

Nessa categorização de forças para valoração da vida, se encontra a arte na condição de maior manifestação da alta potência, por ser mais capaz de converter a vida ao falso e retirá-la da obsessão da busca da verdade, enquanto a moral superior ressentida é a mais baixa, uma vez que aprisiona a vida. Sobre este aspecto, diz Deleuze em sua avaliação sobre o pensamento nietzschiano:

[...] a arte é o mais alto poder do falso, ela magnifica "o mundo enquanto erro", santifica a mentira, faz da vontade de enganar um ideal superior. [...]. A atividade da vida é como um poder do falso, enganar, dissimular; ofuscar, seduzir. Mas para ser efetuado, esse poder do falso deve ser selecionado, reduplicado, ou repetido, portanto, elevado a um poder mais alto. O poder do falso deve ser elevado até uma vontade de enganar, vontade artística que é a única capaz de rivalizar com o ideal ascético e a ele opor-se com sucesso. A arte precisamente inventa mentiras que elevam o falso a esse poder afirmativo mais alto, ela faz da vontade de enganar algo que se afirma no poder do falso. Aparência, para o artista, não significa mais a negação do real nesse mundo, e sim seleção, correção, reduplicação, formação. Então, verdade adquire talvez uma nova significação. Verdade é aparência. Verdade significa efetuação do poder, elevação ao mais alto poder. Em Nietzsche, nós os artistas = nós os procuradores de conhecimento ou de verdade = nós os inventores de novas possibilidades de vida (DELEUZE, 1976, p. 85).

Portanto, tem-se a arte como a grande estimulante da vontade de potência, dotando-a das condições de colocar-se como afirmativa em relação com forças ativas, com uma vida ativa. Inobstante, a obra de arte capaz é aquela que conjuga a sensibilidade da experiência possível com a experiência real, fazendo-se enquanto experimentação. Para tanto, traz em seu bojo paradoxos que deslocam o olhar e forçam um encontro com o pensamento em suas “zonas tropicais, frequentadas pelo homem tropical. Não as zonas temperadas, nem o homem moral, metódico ou moderado” (DELEUZE, 1976, p. 91).

Transpondo suas considerações para a sétima arte, Deleuze vai descrever, especificamente, quais instâncias da imagem cinematográfica caracterizarão essa potência falseadora, indicando processos não mais atrelados à *doxa*, mas de criação, superando clichês pertencentes ao pensamento representacional, apresentando que no regime da imagem-tempo, uma mesma transformação arrasta o cinema de ficção e de realidade, confundindo suas diferenças. Nesse modo de fazer cinema, se tem a duplicação dos enredos, personagens e misturas de temporalidades, constituindo-se enquanto várias histórias ao mesmo tempo. Desta feita, informa que esse processo falseador se estabelece a partir de três instâncias presentes no filme, quais sejam: a descrição, a narração e a narrativa. As descrições e as narrações referem-se à *ordem do tempo*, trazendo uma indiscernibilidade entre categorias de real/imaginário e verdade/falsidade, respectivamente; as narrativas concernem à *série do tempo*, aprofundando a indiscernibilidade nas categorias de objetivo e subjetivo. Quando Deleuze elabora acerca de ordem e série do tempo, está informando dos elementos externos e internos ao tempo contidos nas condições de ruptura da regularidade da imagem, ou seja, sua quebra sensório-motora e de nexos causal, bem como contidos na sua condição virtual e de coexistência temporal. Isto significa dizer, que apesar de distintas, estas instâncias se interpenetram, constituindo junto à quebra sensório-motora, uma quebra na temporalidade, reunindo num devir inseparável o antes e o depois, introduzindo um intervalo que dura no acontecimento. Diz Deleuze que num mesmo movimento as “descrições tornam-se puras, as narrações, falsificadoras e as narrativas, simulações” (DELEUZE, 2013b, p. 188). Apresentaremos, como estas três instâncias se caracterizam na imagem-tempo, demonstrando como elas se estabelecem em Cidade dos Sonhos. Para fins didáticos, ao abordarmos cada uma delas, faremos, sucintamente, em sua oposição à imagem-movimento.

4.1 A DESCRIÇÃO DE CIDADE DOS SONHOS – A INDISCERNIBILIDADE ENTRE REAL E IMAGINÁRIO

No que se refere às descrições, segundo Deleuze, estas apresentam-se enquanto independentes de seu objeto no regime orgânico da imagem, já que pressupõe uma preexistência deste. Com efeito, na imagem-movimento, o uso dos *raccords* possibilita o reconhecimento do real por sua continuidade, sua regularidade

e suas permanências, resultado dos encadeamentos causais e lógicos. Como foi explicitado no capítulo anterior, ao fazer-se uso da lembrança, do sonho ou do imaginário, estes são apresentados por oposição e, no caso da memória, se atualiza em função de uma necessidade do atual presente ou das crises do real, discernindo-o. Há um fim a ser alcançado com essa descrição que pressupõe um remetente, um mensageiro e um destinatário que dá à mensagem uma finalidade. Tem-se uma adoção de um ponto de vista que torna compreensível o enredo, constituindo seu sentido, convergindo num ponto de identificação plateia e ação dramática.

Por sua vez, a descrição do regime cristalino constitui o próprio objeto, criando-o e apagando-o a um só tempo, impactando na relação diferencial entre real e imaginário. Isso significa que a descrição da imagem-tempo deixa de pressupor o real, para se mostrar enquanto o próprio real eivado de imaginário. Diz Deleuze que, por um lado, ao se mostrar, o objeto:

[...] apaga ou *destrói* a realidade dele que entra no imaginário, mas, por outro, faz surgir toda a realidade que o imaginário ou o mental criam pela palavra e pela visão. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis (DELEUZE, 2013b, p. 16, grifos do autor).

Noutros termos, a descrição moderna não reproduz um real do qual ela possa ser cópia, mas constitui o seu próprio, imbricado de ficcionalidade. Para melhor explicitar este aspecto, trazemos à luz as considerações de Sartre (1947) à Blanchot acerca do fantástico em sua obra, no texto intitulado *Aminadab* quando este informa que o objeto criado por Blanchot neste conto refere-se apenas a si mesmo, não objetiva retratar, mas tão somente existir. Para Sartre, existem para a literatura fantástica, duas formas de se abordar o mundo. A primeira, por oposição, por irrupção de algo extraordinário no mundo anverso⁷⁸; a outra, por meio da criação do reverso do mundo. Entretanto, em Blanchot, não há precisão de retratar o extraordinário para atingir algo fantástico, nem de criar um mundo reverso para demonstrá-lo, haja vista ser o homem e o seu cotidiano o seu único objeto fantástico. A identificação da descrição com seu objeto vai se dar, então, por conta da imbricação das relações entre meio e fim apresentada no modo como as mensagens são construídas, isto é, sem conteúdo, sem mensageiro e sem

⁷⁸ Mundo anverso, significa mundo “direito”, condições “normais”. Mundo reverso, significa o mundo ao contrário.

remetente específicos, numa espécie de absurdo que se compraz com a ausência de finalidade, onde importa mais a mensagem que o seu significado, já que este foi absorvido pelo meio:

Nesse mundo não posso me deter por um só instante: todo meio me remete sem descanso ao fim fantasmagórico que o assombra e todo fim me reenvia ao meio fantasmagórico pelo qual eu poderia realizá-lo. Não posso pensar coisa alguma, a não ser por noções escorregadias e cintilantes que se desagregam sob meu olhar. [...]. O remetente o sabe, o destinatário não o ignora e, no entanto, continuam incansavelmente, um a enviar cartas, o outro a recebê-las, como se o grande negócio fosse a mensagem em si não o seu conteúdo: o meio absorveu o fim como o mata-borrão absorve a tinta. (SARTRE, 2005, p. 140 -142).

Assim, de modo homólogo, o cinema moderno e aqui, especificamente, o filme *Cidade dos Sonhos*, ao romper com as relações de causa e efeito na imagem, amplia e enriquece os sentidos da realidade por meio da irrupção da diferença, pois que traz uma mensagem que é subvertida e alterada continuamente ao longo da descrição, estando sintonizado, ainda, com o que diz Nietzsche de que a “luta contra a finalidade é sempre luta contra a tendência moralizante na arte, contra a sua subordinação à moral” (NIETZSCHE, 2006, p.77). O sentido da mensagem estabelecida pelo filme não permite distinções entre real e ficcional porque os limites e finalidades que ora se apresentam são fugidios e, no mais das vezes, inexistentes. Ao trazer alguns elementos que possam indicar o significado da mensagem, tais como bolsa, dinheiro, chave, o filme satiriza essa significação, dando-lhe ambivalência, como bem exposto na cena 91 (frames 53 a 55), quando Diane pergunta ao pistoleiro o que a chave azul abre e ele sorri sarcasticamente, demonstrando o escopo paradoxal desse objeto em apontar um indício (morte de Camilla Rhodes?) e de nada significar, estando, ainda, apartada de uma funcionalidade.



Frame 53



Frame 54



Frame 55

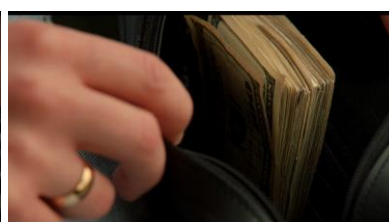
Durante o diálogo entre Diane e o pistoleiro, nessa cena, é realizado um plano detalhe de um anel no seu dedo anelar direito, que sugere um anel de noivado. Entretanto, na cena anterior a esta, Diane estava presente na suposta festa de noivado de Camilla. Outros elementos como bolsa contendo dinheiro, atendente com crachá registrado o nome de Betty, mesma caneca de café marrom presente na cena da cozinha da casa de Diane e foto de Camilla, estão subvertidos, como pode ser observado nos frames 56 a 58. Este retorno da diferença reforça que a repetição apresentada em Cidade dos Sonhos não se prende à representação, já que o filme ao pluralizar as leituras e instituir os descentramentos, não permite a constituição de identidade que possa atuar como modelo a partir do qual ela possa se efetivar. Se estabelece, então, como repetição do simulacro que se afirma enquanto se difere, se apresentando enquanto singularidade. A cena traz os mesmos elementos em repetições diferenciadas em que, mais uma vez, tem-se um sentido que se dissipa tão logo se pensa compreendido.



Frame 56



Frame 57



Frame 58

Dessa forma, ao mesmo tempo que problematiza os limites entre real e imaginário, original e cópia, Lynch, em Cidade dos Sonhos, os apaga, trazendo condições alternativas e paralelas que se encontram, constituindo o insólito ao espectador que, tendo seu olhar tensionado, se vê obrigado a lidar com os paradoxos e as coexistências. Cabe aqui salientar que ao realizar esse trabalho em Cidade dos Sonhos também não recorre a elementos fantásticos ou transcendentais, mas faz uso de condições elementares do cotidiano que, quando deslocados do senso comum, causam a estranheza imanente ao real, denunciando a artificialidade do seu caráter racional e estável. Sobre este aspecto o próprio Lynch vai afirmar que ao trazer fatos bizarros, estranhos, sombrios e violentos em seus filmes o faz por compreender que eles não se diferem do mundo em que vivemos no qual:

[...] existem muitas coisas sombrias que implicam [...] altos e baixos, bem e mal. [...]. Assim, [...] posso estar em qualquer lugar frente à estranheza em que o mundo de hoje se transformou e ter uma maneira própria de olhar as coisas (LYNCH, 2015, p. 105 - 106).

Esse aspecto é importante a ser frisado pois permite inferir que em Lynch não há nenhuma condenação das condições de existência do mundo, ou seja, não há julgamento da vida, mas a expressão dos seus modos e de suas discrepâncias cotidianas, demonstrando que os discursos não guardam um único sentido, as ações não se ordenam para um fim específico e as relações se definem num jogo de forças e tensões. Isso se reforça num modo de fazer cinema em que o olhar do espectador se esforça em enquadrar e dar sentido à imagem, mas esse sentido é deformado e problematizado continuamente, sem descanso, pois que também nesse mundo lynchiano, assim como no mundo blanchotiano trazido por Sartre “o que sabemos ignoramos que sabemos; e quando sabemos que sabemos então não sabemos” (SARTRE, 2015, p. 144).

Essa indiscernibilidade é reforçada também no âmbito da temporalidade. Vimos no segundo capítulo que como a memória está demarcada por virtualidade, ou seja, a descrição temporal de Cidade dos Sonhos está no entre-dois virtual/real se apresentando enquanto pura possibilidade e não enquanto uma imagem orgânica atualizada, real e imaginário se encontram imbricados, haja vista o imaginário ser integrante do circuito de atualização do virtual e, embora estes termos permaneçam distintos, trocam de lugar, numa coalescência, que não permite estabelecer quando um termina e quando outro começa, o que já foi demonstrado referido à mutualidade da imagem cristal.

Desta forma, conforme já explicitado nos capítulos anteriores, em Cidade dos Sonhos se estabelecem fissuras entre as imagens e nas imagens que embaralham as fronteiras, confundindo-as, por conta da ambiguidade delas, da ruptura das relações de causa e efeito e da coexistência temporal. Esse filme traz uma provocação e uma problematização do olhar com seus elementos definidores do sentido que impossibilita a discernibilidade permitindo alocá-lo na descrição da imagem-tempo.

4.2 A NARRAÇÃO DE CIDADE DOS SONHOS – A SUPRESSÃO DA DICOTOMIA ENTRE FALSO E VERDADEIRO

Quanto à narração, esta vem aprofundar essa relação indiscernível entre real e imaginário, trazendo o componente da verdade e da falsidade baseando-se na constituição das personagens e nas ações e reações destas.

A narração orgânica, então, consiste no desenvolvimento de esquemas sensório-motores, nos quais os personagens recebem os elementos necessários à ação para desvendar a situação. Caracteriza-se como uma narração verídica, que aspira a verdade ainda que na ficção. O personagem aqui é central e a narração gira em torno do seu eixo. Ademais, todo o filme levará à compreensão de um desígnio desse personagem, por meio do qual se estabelecerá os parâmetros de julgamentos. Deleuze vai dizer que ao fazer-se uso de elipses, sonhos ou até mesmo lembranças, elas obedecerão às leis de distribuição dos centros de forças no espaço (hodológico e euclidiano)⁷⁹, sendo a representação temporal cronológica e indireta. A narração fará uso das imagens-lembrança para buscar no passado a semelhança que permite projetar sobre o futuro, realizando o regime verídico por meio da atualização orgânica. Portanto, ao atualizar e efetuar o jogo de forças entre personagens em um espaço-tempo bem determinado, no qual até os comportamentos e os afetos dos personagens são encenados em situações pré-estabelecidas, esse cinema reflete o modelo pragmático bergsoniano de seleção interessada dos dados capazes de dar sustentabilidade à vida, antevendo a ação para intervenção no mundo (GIMBO, 2016, p. 24 e 25).

Por outro lado, a narração cristalina implica o desmoronamento deste esquema sensório-motor, já que as personagens se tornam videntes e não agem, nem reagem à situação. A visão se torna a ação. Além disso, há, especificamente

⁷⁹ Segundo Deleuze (2013b), o espaço hodológico (Kurt Lewin) é o espaço vivido na narração orgânica, definido por um campo de forças e as tensões e oposições entre essas forças que determinam as ações dos personagens e definem seu estado psicológico. Essas ações são dependentes deste campo atual e não estabelecem relações com o passado ou futuro. O espaço euclidiano é a forma abstrata do espaço hodológico, ou seja, o meio no qual essas oposições se resolvem. É o tempo dependente do movimento para concluir-se no espaço. Há total complementaridade entre esses espaços na narração do cinema clássico. Por sua vez, no cinema moderno, a complementaridade entre eles é quebrada, uma vez que as forças em oposição não se resolvem no espaço da narração. Como a narração é subvertida continuamente, essas tensões trocam de lugar e não permitem conclusão das ações ou definição dos estados psicológicos dos personagens, pois ao entrar em relação com o tempo liberto do movimento elas extrapolam a cena fílmica.

em Cidade dos Sonhos, a proliferação de centros, com a constituição de duplos destes personagens e também da própria narração, de modo a tornar impossível seu julgamento, pois tanto se apresentam como vítimas quanto carrascos. Nesse sentido, o filme não permite pensar a referência a um personagem central, isto é, a narração está vinculada a Betty, Rita, Adam Keshner, Diane ou Camilla? Diferentemente da orgânica, aqui o espaço não mais se organiza com vistas a apresentação e resolução das tensões, já que implicam relações não localizáveis, com o movimento tendo tornado-se aberrante, ou seja, perdendo sua variante e suscitando um emaranhado de centros: “O movimento fundamental descentrado torna-se movimento em falso, e o tempo fundamentalmente libertado torna-se potência do falso que agora se efetua no movimento em falso” (DELEUZE, 2013b, p. 174, grifos do autor). Doravante, com essa perda da centralidade da narração, os enquadramentos, o plano e a composição se mostram insuficientes para traçar um papel psicológico do personagem, cujas atuações são pluralizadas, já que geradas por afetos que extrapolam a cena fílmica, tornando inevitável a relação com o virtual (VASCONCELOS, 2006).

Observamos ao final do capítulo dois que essa alteração na forma do tempo (representação indireta para apresentação direta), aprofunda, por conseguinte, a crise da noção de verdade, na medida em que permite a simultaneidade de presentes impossíveis e com diferenças inexplicáveis ou a coexistência de níveis de passado indecidivelmente verdadeiros ou falsos. O tempo aparece, como vimos, diretamente nas pontas de presente desatualizadas e nos lençóis de passado, embaralhando as condições de localização e cronologia dos acontecimentos que não mais são regidos pela necessidade do presente, mas pelo futuro que permite a experimentação de uma verdade nova que nunca foi vivida:

É a um só tempo que a descrição se torna seu próprio objeto, que a narração se torna temporal e falsificante. A formação do cristal, a força do tempo e a potência do falso são estritamente complementares, e não param de se implicar como as novas coordenadas da imagem (DELEUZE, 2013b, p. 162).

Nesse íterim, Deleuze, ao falar da narração moderna, aproxima a perspectiva nietzschiana da potência do falso à teoria bergsoniana do tempo, destronando a forma da verdade a partir da coexistência temporal associada ao

vidente falsário como o verdadeiro artista. Sobre este aspecto retomamos o capítulo anterior, para corroborar com a observação de que outro motivo da dificuldade em definir quais dos personagens são verdadeiros e quais são falsos está no fato de que a constituição de seus duplos condiciona-se a experiências temporais diferenciadas. São especulares, é bem verdade, o que os torna distintos. Porém, ao considerar o todo fílmico, não há como definir qual sua face opaca e qual a límpida e, qual é verdadeiro ou falso e real ou imaginado, por isso mesmo, eles são também indiscerníveis. Diz Deleuze que: “Tudo poderia ser resumido dizendo-se que o falsário torna-se o próprio personagem do cinema. [...] uma figura ilimitada que impregna todo o filme” (DELEUZE, 2013b, p. 162).

O que se tem de mais específico nessa instância, portanto, é o estabelecimento de uma narração não unificante e tendente à identificação de uma personagem, mas múltipla, na qual, mais uma vez, a relação do EU=OUTRO substitui a do EU=EU, conforme já exposto nos capítulos anteriores. Doravante, um falsário se conecta a outros falsários, numa cadeia, metamorfoseando-se e a narração realiza as exposições destes, seus deslizos e suas transformações, demonstrando a relatividade das aparências. Daí porque o filme promove a conjunção de realidades impossíveis. Nessa arte o possível é imanente ao virtual⁸⁰ e, uma vez tornado acontecimento, são perfeitamente cabíveis em mundos diversos para personagens também distintos, embora se desmintam numa mesma narração. Desse modo, ao trazer as pontas de presente desatualizadas, traz também a coexistência de mundos, nos quais, em um mundo Diane morre, noutro ela dorme e noutro ela suicida-se. A imbricação do tempo é, justamente, o que garante a indecisão da imagem suspensa no cristal: O que acontece? O que aconteceu? O que acontecerá?

O filme traz uma indeterminação que força o espectador a perceber a diferença a partir da impossibilidade de se alcançar uma adesão completa a determinada perspectiva. A racionalidade é colocada em xeque haja vista não haver ponto de identificação que permita distinções de pontos de vista imaginário, falso, real ou verdadeiro em um mesmo mundo, mas uma pluralidade de presentes

⁸⁰ Como vimos no capítulo anterior, o virtual (fora) embora não se confunda com o que é possível, contém todas as possibilidades coexistentes em latência no plano de imanência, todavia, elas não se apresentam de modo determinístico, nem intencional, mas se constroem a partir do campo da experiência.

simultâneos implicado em mundos diferentes que torna o filme inexplicável: há, houve ou haverá cadáver? Por consequência, segundo Deleuze (2013b), a narração cristalina, vai escapar ao sistema de julgamento, por estar sempre se modificando conforme “lugares desconectados” e “momentos descronologizados”, demandando a todo instante outra experiência de reordenação ao espectador. Isto significa dizer que os espaços no filme se tornam descaracterizados, lacunares, sem finalidade específica, pois que associados a temporalidades coexistentes que fogem a uma cronologia retilínea. O julgamento deixa de fazer parte da imagem e passa para o espectador que, remanejando indefinidamente seu olhar, também se vê sem condições de unidade que dão possibilidade de avaliar essa imagem, a partir das contradições e dos paradoxos que ela apresenta. No filme as condições são múltiplas em virtude dos personagens que se esquivam de qualquer julgamento, tornando-o quase impossível, pois que, ao abolir a verdade, se abole também as aparências.

Logo, ao trabalhar com a eliminação dessa dicotomia vê-se o funcionamento da potência do simulacro demonstrado nos desmembramentos temporais, dos personagens e da narrativa, constituindo várias histórias ao mesmo tempo, numa total impossibilidade de realização de convergências por similitude, corroborando com o que Deleuze afirma:

Não se trata de forma nenhuma de pontos de vista diferentes sobre uma história que se supõe ser a mesma; pois os pontos de vista permanecem submetidos a uma regra de convergência. Trata-se, ao contrário, de histórias diferentes e divergentes, como se uma paisagem absolutamente distinta correspondesse a cada ponto de vista (DELEUZE, 2015, p. 266).

Noutros termos, por ligar constantemente o antes e o depois de cada narração e personagem sem talhar diferenciações reais ou fictícias entre elas, além do uso do recurso de apresentação de pistas falsas para resolução dos seus mistérios, é que em Cidade dos Sonhos se faz a ficção não como modelo, mas como potência. Ficção essa que, inclusive, cria novas memórias ao invés de atualizar o passado. Como vimos no capítulo anterior, é plenamente plausível o esforço de rememoração de Rita e seu envolvimento com Betty, bem como o é o relacionamento entre Diane e Camilla. No primeiro enredo tem-se os lençóis de passado que trazem indícios para construção do passado em torno da figura de

Rita. No segundo, tem-se as pontas de presente desatualizadas com a proliferação de centros e pontos de vista múltiplos coexistindo. Entre as duas narrações, Lynch oferece uma série de pistas e faz uso de uma série de elementos que parecem levar a uma elucidação dos fatos enredados, prendendo a atenção ao tempo em que engana o espectador ao delinear um falso mistério em que faz-se impossível decidir sobre o que é fictício ou real, imaginado ou vivido, falso ou verdadeiro, o que impossibilita a formação judicativa da narração.

Desta maneira, rompendo com a vontade de verdade, com o mundo verdadeiro e com o homem verídico, que julga a vida a partir de fundamentos morais, tem-se a apresentação nesse filme, de que não há valor superior, não há mal, nem erro a ser expiado, estando ele, desse modo, para além do bem e do mal, visto que só há devir como potência do falso e vontade de potência, conforme apontado por Deleuze acerca da imagem-tempo. É um cinema que conjura o pensamento platônico apresentado no início do capítulo quando “faz do devir um Ser, tão proteiforme, em vez de arrojá-lo no não ser, do alto de um ser uniforme e paralisado” (DELEUZE, 2013b, p. 173).

Portanto, nessa narração fílmica, não há verdade, apenas simulacros e simulações, aparências traindo a si mesmas, na medida em que elas próprias se revelam como não verdadeiras, conforme pode ser observado na cena 77, com duração de quase 10 minutos, que deixa claro uma menção à potência cinematográfica de produzir sentidos e ilusões, trazendo toda a dramaticidade de forma caricata e artificializada, sendo inicialmente apresentada por um mágico e tendo sua atmosfera ilusionista reforçada com o jogo de luzes azuis e com simulações de relâmpagos. Nela há personagens cujas vozes se encontram totalmente desarticuladas dos seus corpos; tem-se tentativas risíveis de provocar, intencionalmente, um choque emocional no espectador, intensificadas por closes nos rostos de Betty e Rita, sendo que aqui não há consumação de resultado algum pela ação motriz das personagens; como já dito há a provocação do estranhamento por meio dos diversos idiomas utilizados no início da cena; ademais, já se inicia toda a subversão do ordenamento da narração com o aparecimento de mais um falsário, o senhor de vermelho que apresenta a “Chorona de Los Angeles”, que é o mesmo ator que faz o administrador do hotel que Adam Kesher está hospedado na cena 53.

Vejamos a sua descrição: “Num movimento de *plongée* a parte alta interna do teatro é apresentada, mostrando o seu teto suntuoso, descendo por suas cortinas vermelhas no palco. A câmera volta-se para a porta e mostra a entrada de Betty e Rita que buscam um lugar para sentarem-se. Enquanto isso, no palco, um ator (vestido como um mágico) está com o olhar fixo para baixo. Há um som que inspira mistério. Ele levanta a cabeça e grita em inglês, francês e espanhol: ‘Não há banda, não há orquestra’, ao passo em que Betty e Rita são mostradas em plano médio, se direcionando para sentarem-se. Ele continua dramatizando que aquilo é só uma gravação: ‘Não há banda, porém, escuta-se uma’. Ele clama pelos instrumentos da banda, por um clarinete e o som do clarinete é ouvido; intercalando à performance, Betty e Rita se entreolham e dão-se as mãos assustadas; ele pede um trombone e ouve-se um trombone; ele diz um trombone em surdina e é iluminado de súbito, aproximando-se do microfone e dizendo: ‘esse é o som do trombone em surdina!’ Continuando sua dramática performance, ele mostra o som do trompete em surdina e aparece um homem tocando-o e, depois, este mesmo homem abre seus braços, apenas segurando o trompete e o seu som continua demonstrando tratar-se de um playback. O mágico joga a cabeça para o lado e diz: ‘isso é só uma gravação; não há banda, é só uma fita. É uma ilusão’. Em *contraplongée* ele aparece solicitando que se escute, ao tempo em que é possível observar que uma senhora de cabelos azuis assiste a essa performance da parte alta do teatro. A câmera sobe um pouco mais e sons associados a jogos de luzes simulam relâmpagos. Nesse momento Betty começa a tremer, descontroladamente, na plateia, sendo segurada por Rita. O homem finda sua performance desaparecendo entre uma fumaça azulada no palco. Essa luz azul é estendida por todo o teatro, reforçando o jogo ilusionista. Betty se controla e continua segura às mãos de Rita. A mulher é filmada novamente no alto do teatro e, a partir dessa imagem toda a luminosidade volta ao normal, ou seja, predomina-se o tom avermelhado das cortinas do palco teatral. Betty e Rita soltam-se as mãos. Adentra o palco um senhor de bigode todo vestido de vermelho e em nome do ‘Clube do Silêncio’ apresenta a ‘Chorona de Los Angeles’, Rebekah del Rio. As cortinas pouco se abrem e delas sai Rebekah que se direciona cambaleante ao microfone e inicia seu canto. A música toca a Betty e Rita que se emocionam grandemente e choram se abraçando durante a apresentação. No entanto, no ápice da emoção, Rebekah desmaia no palco e a música continua, desvelando a performance caricata e extravagante. Ela é retirada do palco pelo apresentador e o

seu ajudante e Betty e Rita são mostradas em close de ombros, ainda emocionadas e demonstrando piedade da cantora. Ao fim da música, Betty abre a bolsa em busca de um lenço para secar as lágrimas e numa sobreposição de sons (a música do teatro com a da cena 03), encontra uma caixa azul que parece possível ser aberta com a chave de Rita. Elas se entreolham e olham a caixa surpresas e assustadas” (frames 59 a 70).



Frame 59



Frame 60



Frame 61



Frame 62



Frame 63



Frame 64



Frame 65



Frame 66



Frame 67



Frame 68



Frame 69



Frame 70

É possível perceber nessa cena, ademais, uma referência ao cinema de Orson Welles, especificamente ao filme *F for Fake* (1975), onde este também brinca com as diferenciações entre o cinema de ficção e o cinema de verdade, criando ilusões e narrações falsas sob a égide do modelo do documentário, numa espécie de cinema de fronteira que imbrica essas relações no pseudodocumentário ou mocumentário, utilizando-se da força dos paradoxos. Aqui, de modo homólogo, Lynch faz uma paródia e uma sátira ao próprio modo de fazer cinema, denunciando que para a arte não se trata de reproduzir a realidade, estabelecendo jogos

dicotômicos, mas de criá-la por meio da excitação dos sentidos que produz vitalidade e não catarse. Dessa forma, esses diretores, com esse cinema, de modo diverso, propiciam uma avaliação sobre o uso da imagem e, ao mesmo tempo que apresentam suas diversas possibilidades criadoras, deixam claro também as possibilidades de sua manipulação, afirmando que à arte nada falta, pluralizando seus sentidos a partir da superação das dicotomias e das tentativas de uniformização. Para Lynch, inclusive, este domínio estético, configura-se como “um meio mágico”, por meio do qual é possível “expressar emoções e pensamentos que não poderiam ser expressos de outro modo”, já que através dele “reúne-se uma variedade de elementos que realizam algo completamente novo” (LYNCH, 2015, p. 23-24).

Nesse sentido, não há nessa forma de fazer cinema o estabelecimento de uma ruptura ou de uma diferenciação entre ficção e realidade, verdade e falsidade, mas a construção de uma nova narração e de uma nova narrativa, conforme veremos, que afeta essa relação ao demonstrar que o cinema é produção. Essa discussão no âmbito cinematográfico foi iniciada, conforme Deleuze, por volta de 1960 com o cinema de Cassavetes, de Shirley Clarke, de Pierre Perrault e de Jean Rouch, quando já denunciavam que até mesmo no cinema direto do documentário, como também no investigativo, a atividade humana é de ficcionar e que a própria verdade não passa de uma fabulação apropriada pela moral:

A ficção é inseparável de uma “veneração” que a apresenta como verdadeira, na religião, na sociedade, no cinema, no sistema de imagens. [...]. O que se opõe à ficção não é o real, [...], é a função fabuladora [...], na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro (DELEUZE, 2013b, p. 182 e 183, grifos do autor).

Deleuze vai afirmar que essa avaliação da imagem atua pedagogicamente, estando atrelada a uma nova noção política na qual a arte cria ficções que, a depender do tempo em que são expostas, propagadas ou conjuradas, podem interferir sobremaneira nos modos de existência. Inobstante, não cabe a esta (a arte), nem ao cinema em particular, criar um novo mundo ou fazer do espectador um militante, todavia, tão somente fornecer-lhe por meio da multiplicidade dos sentidos, uma abertura à diferença, capaz de possibilitar novas formas de pensar, experienciar e agir e, não somente tranquilizá-lo ou entretê-lo. Para Deleuze, assim

como para Nietzsche, a arte “não cura, não acalma, não sublima, não compensa, não ‘suspende’ o desejo, o instinto e a vontade. A arte, ao contrário, é ‘estimulante da vontade de potência’, ‘excitante do querer” (DELEUZE, 1976, p. 84, grifos do autor), logo, mais capaz de instituir o novo. Ao promover o questionamento da imagem, portanto, o cinema estabelece um convite para que “partilhemos com ele uma aventura que conjuga os raptos da sensibilidade, a irreverência da imaginação e as iluminações da inteligência” (PELLEJERO, s/d, p.19). É desse modo que para Deleuze, retomando a relação do todo com o *fora* apresentado no capítulo anterior, essa narração cinematográfica falseadora permite não o escape desse mundo em prol de outro, mas a criação das condições de possibilidade para a expressão de outros mundos possíveis, que podem ou não realizar a transformação do mundo existente, pois que “os modos de vida inspiram maneiras de pensar, os modos de pensar criam maneiras de viver” (DELEUZE, 2014, p. 18).

4.3 A NARRATIVA DE CIDADE DOS SONHOS – UM FILME POESIA

A terceira instância, a narrativa, é marcada pela relação sujeito/objeto, sua identificação e seu desenvolvimento. Assim, compreende-se como objetivo o que a câmera vê, ou seja, aquilo que é visto por alguém exterior ao conjunto considerado e como subjetivo o que a personagem vê.

Na narrativa orgânica, destaca-se, o modelo de verdade encontra seu correspondente na adequação do sujeito e do objeto, ou seja, na identidade da relação $EU=EU$, onde a personagem é vista e vê e o cineasta-câmera vê a personagem e o que ela vê. A imagem converge para identificação e reconhecimento que determina a veracidade da narrativa, a partir da qual, o espectador, pode chegar até a enunciar o que o personagem verá.

Contrariamente, na narrativa cristalina, tanto a distinção quanto a identificação do objetivo e do subjetivo são colocadas em xeque, pois há uma contaminação dos dois tipos de imagem, formando um circuito simulador no qual as visões da câmera, por mais insólitas que sejam em razão do seu posicionamento, exprimem as visões da personagem, que por sua vez, se expressam na câmera, constituindo uma “pseudo-narrativa”. Para formulação desse conceito Deleuze faz uso da noção de imagem “subjetiva indireta livre”, do cinema de poesia de Pasolini, que consiste em ultrapassar o objetivo e subjetivo da percepção visando erigir uma

visão autônoma do conteúdo a partir da imersão de uma consciência câmera na relação (DELEUZE 2013b, p. 179-181).

Dessa forma, observamos no primeiro capítulo que na imagem-movimento do cinema clássico, o monólogo interior se configura enquanto encadeamento das imagens que estabelecem uma narrativa inteligível ao espectador a partir do sentido atribuído ao plano, ao enquadramento e ao desenrolar dos cortes móveis. Toda essa organicidade atrela-se ao modelo da reconhecimento e reproduz uma linguagem prosaica, numa espécie de folhetim, chamado por Pasolini de Cinema de Prosa, que no todo aberto do cinema clássico abarca o autor, o mundo e as personagens, formando uma unidade significativa que, segundo Deleuze, se despedaça nos clichês e nas fórmulas prontas. Em contraposição a esse cinema, Pasolini propõe a adoção de uma língua de poesia, capaz de violentar a narrativa cinematográfica tradicional e inaugurar novas formas, o que chamará de Cinema de Poesia, compondo a subjetividade indireta livre, em oposição ao discurso direto da abordagem objetiva da narrativa. Para Deleuze essa forma de enunciação pode eliminar a metáfora, através da interseção dos pontos de vista dos personagens, propondo um rompimento com a dualidade entre objetividade/subjetividade, representada pelo que a câmera vê e pelo que a personagem nos dá a ver, respectivamente. Isto implica que o que a câmera vê do personagem e do seu mundo faz com que haja uma reflexão e uma alteração no ponto de vista desse personagem: “a câmera não oferece apenas a visão do personagem e do seu mundo, ela impõe outra visão na qual a primeira se transforma” (MACHADO, 2013, p. 287).

Um recurso utilizado para conseguir esse efeito falseador refere-se ao que Pasolini compreende como “enquadramento obsedante”, quando a câmera espera que o personagem entre no quadro e faça ou fale alguma coisa. Deleuze vai dizer que são momentos em que serão demonstrados planos fixos, espaços em que após um momento recebem a entrada do personagem. Podemos perceber esse recurso em *Cidade dos Sonhos* na cena 37 (frame 71), em que um plano detalhe mostra o lado de dentro de um quarto de uma mulher com a porta fechada. Após instantes Betty abre essa porta, adentra esse quarto e segue em direção à cama, onde Rita se encontra dormindo. É uma perspectiva nova, que ainda não havia sido abordada na narrativa (o quarto ainda não havia sido filmado desse ângulo) e, por isso mesmo, embora rápida, a entrada da personagem é que

apresenta o que irá acontecer, não sendo possível ao espectador descrever antes da atuação desta. É uma objetiva que não traz a abordagem do conjunto da cena em sua totalidade antes da personagem agir e, com sua ação, outra perspectiva do quarto é observada.



Frame 71

Ou ainda, pode-se ter a permanência da filmagem em determinadas condições, perspectivando uma série de relações que até então envolvia a narrativa de modo coerente. Isso pode ser observado em Cidade dos Sonhos na cena 78 (frames 72 a 80), quando Betty desaparece do quarto, deixando Rita sozinha para abrir a caixa azul. Após a caixa aberta cair no chão, Rita também desaparece e a câmera permanece filmando o quarto, numa alteração de perspectiva onde mostra à porta, numa objetiva em *contraplongée*, a suposta “tia Ruth” que o observa, agora numa subjetiva e num *travelling* descritivo que apresenta a cama, o criado mudo com o abajur ao lado dela e o chão com o mesmo tapete, no local onde a caixa azul caiu, demonstrando que não há vestígio de nada, nem de ninguém ali. A câmera realiza nova objetiva mostrando a saída de tia Ruth. Permanece a filmagem no quarto, insistentemente, onde após um jogo de luz e sombras, com fusão de imagens, tem-se outra alteração de perspectiva e a câmera objetiva já se encontra filmando na cama uma mulher morena (vestida como Rita na noite do acidente) na mesma posição do cadáver da casa de Diane. Aqui ouve-se o Caubói a chamá-la. Após, numa objetiva, ele é filmado na porta do quarto que agora parece ser outro e informa a ela que está na hora de acordar. Se tem, posteriormente, novo escurecimento ao som de mistério com nova subjetiva mostrando o cadáver e a mesma cama agora em

condições precárias. Volta-se a outra objetiva do Caubói fechando a porta do quarto. Se segue a um novo escurecimento e já se vê numa objetiva, ao som de batidas na porta, Diane dormindo na cama. Mais uma vez, a imagem permite perguntar: Quem dorme ou morreu há três semanas? Quem é o Caubói? Tia Ruth retornou de viagem?

Segundo Deleuze (2013b), inferimos que essa narrativa traz uma potência do falso que apreende o devir da personagem quando ela torna-se outra, reunindo o antes e o depois nessa passagem, oferecendo chaves para uma multiplicidade de leituras, de modo a fazer com que a interpretação constitua uma verdade perspectivada e descentrada.

Nesse caso, significa dizer que a permanência da filmagem no quarto extrapola os quadros e as ações dos personagens, alterando toda perspectiva fílmica, entrando numa relação com os espectadores que se veem sem subsídios suficientes para desvendar a situação transformada, fazendo com que estes também passem a fabular conjuntamente ao filme, numa espécie de como diz Deleuze, potência falseadora sem precedentes. É uma situação puramente ótica e sonora que ao substituir as atuações motoras dos personagens e, desta forma superar movimentos que possam fazer delas seu objeto, também ultrapassa a condição descritiva de um espaço, subordinando toda cena a funções do pensamento, quais sejam, a problematização e a dúvida que liberam essa imagem do clichê (DELEUZE, 2013b, p. 33-34).

Neste sentido, a narrativa revela um acontecimento que ocorreu, mas continua a ocorrer, transitando entre apagamentos e aparições, de modo incessante e diferenciado. São imagens não fixas, mas movediças, e porque não dizer, nômades, na medida em que acolhem a passagem e a simultaneidade do tempo e do ser enquanto acontecimento. Ao passar, essa imagem reconfigura o presente em que aparece, ao tempo em que recomeça o passado que, por sua vez, abarca um futuro que ele repete. É um entretempos e uma espécie de espaço vazios, próximo ao que Blanchot considera acerca da narrativa literária de “Moby Dick” (Melville - 1851), em sua obra *O livro por vir* (1959):

A narrativa quer percorrer esse espaço, e o que a move é a transformação exigida pela plenitude vazia desse espaço, transformação que, exercendo-se em todas as direções, decerto transforma profundamente aquele que escreve, mas transforma na

mesma medida a própria narrativa e tudo o que está em jogo na narrativa em que, num certo sentido, nada aconteça, exceto essa própria passagem. [...]. Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno [...] tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar, as diferentes estases temporais (BLANCHOT, 2005, p. 12-13).

Outrossim, em *Cidade dos Sonhos*, a narrativa não mais está a relatar o acontecimento, mas se torna o próprio acontecimento, haja vista mostrar essa transformação. A palavra aqui é dada ao tempo que, por sua vez, desdobra-se, fazendo desse acontecimento memória e imagem que toca o presente ao passo que anuncia o porvir.



Frame 72 Objetiva Rita



Frame 73 Subjetiva Rita ou câmera autônoma



Frame 74 Objetiva tia Ruth



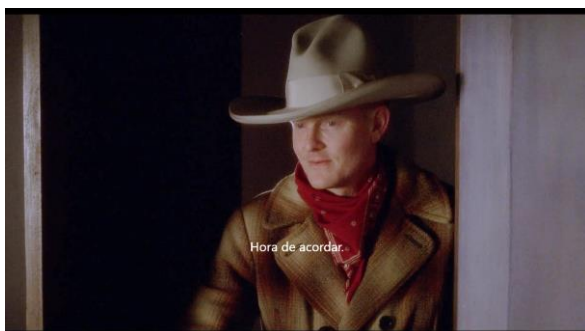
Frame 75 Subjetiva tia Ruth



Frame 76 Objetiva entre saída tia Ruth e entrada Caubói



Frame 77 Subjetiva Caubói morena dormindo (Rita?)



Frame 78 Objetiva Caubói



Frame 79 Subjetiva Caubói (cadáver)



Frame 80 Objetiva (Diane dormindo)

Além disso, Pellejero (s/d, p. 13) vai afirmar que o procedimento de escurecimento da imagem, com a posterior alteração de perspectiva cria vácuos de sentido e de significação em relação às imagens anteriores e posteriores, obrigando o espectador a redirecionar o olhar e problematizar o que pensava até o momento. É mais um modo de prolongamento temporal que enriquece a imagem, utilizado nesse caso por Lynch.

Outro aspecto interessante a se notar nessas cenas é mais uma vez a construção do falso plano sequência, ou um plano sequência não convencional, próximo ao que demonstramos no capítulo anterior, de forma que também aqui a montagem e o plano se misturam, tornando indiscernível o que é contínuo e o que é descontínuo nesse espaço. É um plano sequência (toda cena acontece no quarto, abarcando um tempo coexistente) formado pela montagem (que é descontínua, estabelece corte na imagem, visto que o quarto e os elementos nele se alteram) e que a transforma, reforçando o conceito de mostragem já apresentado no início desse trabalho. Ressalte-se, ainda, que é mostragem porque o centro da narrativa nessa cena não está no sensorio-motor, mas no ótico. As personagens não agem, mas são vistas e veem ao tempo em que se transformam.

Um outro recurso da câmera, capaz de promover a experiência do tempo é o intervalo que favorece o abandono do espectador pela personagem, ou seja, deixa-o à deriva e sem margens, de modo a parecer que a câmera ganha uma autonomia. Isso se evidencia na cena 71 (frame 81), onde Betty e Rita se direcionam à casa de Diane. Por vezes a câmera, superando os modos objetivo/subjetivo, apresenta a imagem sem relação com o olhar ou o caminhar das personagens, como se ela fizesse o caminho, de modo a no seu retorno chegar a realizar um plano detalhe nos pés das próprias personagens enquanto elas se movimentam. Isso se encontra também nas imagens da cena do acidente de carro no início do filme (frame 82), quando o espectador fica à deriva junto às brumas brancas anteriores ao incêndio no motor, bem como durante a deambulação de Rita até a cidade, acompanhada das imagens aéreas de Los Angeles, das *contraplongées* realizadas nas placas indicativas dos lugares da cidade, enfim, são movimentos em que o espectador fica sozinho, diante do tempo, sem auxílio da personagem, para desenvolver sua imaginação e pensar (criar) o significado da imagem ou para onde ela aponta.



Frame 81



Frame 82

Diante do que foi exposto, em *Cidade dos Sonhos*, interessa, não mais observar se a imagem é objetiva ou subjetiva, ou ainda se alcança uma força onipresente e autônoma, mas perceber que também a indistinção dessa imagem revela variação e incerteza da narrativa, reforçando a sua alocação na imagem-tempo cristalina e sua condição de filme falso tanto no conteúdo, quanto na forma.

Portanto, é um filme que traz sentidos em sua imagem que mudam o próprio sentido delas, seja na indistinção das categorias real e imaginário, seja na duplicação das narrativas e personagens que colocam em xeque verdade e falsidade, seja no uso das perspectivas da câmera que chegam a modificar a perspectiva interpretativa, apontando uma nova experiência. De todo modo, o sentido aqui é experiencial e inerente ao que a imagem mostra, por isto também perspectivista do ponto de vista temporal, corroborando para construção de um pensar sensível e não racionalizado. Enquanto arte, deve o cinema embriagar a existência provocando os sentidos, estimular a vontade de potência e criar um pensamento afirmativo e não judicativo, fatores que *Cidade dos Sonhos* propõe.

4.4 O CRISTAL DO FALSO DE CIDADE DOS SONHOS – A SÍNTESE DOS FALSÁRIOS

Lembramos aqui que finalizamos o nosso segundo capítulo com uma inferência: a de que haveria em *Cidade dos Sonhos* um cristal do falso, na medida em que traz uma potência falseadora na sua autotemporalização, capaz, inclusive, de criar passados, revelando a memória enquanto produção. Dissemos lá que para tentar responder a essa questão, tínhamos que aprofundar no modo

como esse falso estava trabalhado em Cidade dos Sonhos, verificando essas implicações tanto na sua forma como no seu conteúdo, a partir da sua descrição, da sua narração e da sua narrativa.

Pois bem, tanto a descrição quanto a narração de Cidade dos Sonhos permitiram confirmar a potência falseadora da memória na esfera da ordem do tempo, presente na indiscernibilidade entre real e imaginário (abarcando a quebra na sua relação de finalidade), aprofundando essa indistinção na relação entre verdade e falsidade (considerando o devir dos personagens e suas condições de atuação). Por sua vez, a narrativa nos ofereceu a possibilidade de observar de modo mais próximo a potência do falso na série do tempo, que reúne num mesmo acontecimento o antes e o depois dos personagens e do próprio tempo. Dessa maneira, a relação profícua entre estas três instâncias: a descrição, a narração e a narrativa, associada aos demais elementos discutidos nos capítulos anteriores – mormente com relação à abordagem temporal constante na coexistência dos lençóis de passado puro e virtual e na simultaneidade das pontas de presente desatualizadas, acedem esse filme à condição de uma imagem cristal que usa seus *opsignos* e *sonsignos* num cristal do falso que espelha até mesmo o tempo e permite vê-lo jorrando em seus dois *cronosignos*.

Observou-se presentes em Cidade dos Sonhos, em sua primeira narrativa, uma primazia do virtual enquanto passado puro. Mas o filme avança e continua dando primazia ao virtual ao criar no próprio acontecimento um intervalo que dura, presente em sua segunda narrativa. Faz isso desligando o presente da sua atualidade, retirando deste a função de parâmetro de direção. Assim, traz a supremacia do futuro como iminente, conforme também apontamos no início do segundo capítulo. Lembramos que o futuro aqui se mostra como objeto da repetição, ou seja, como o novo que força a imagem a passar e a se transformar, não aquilo que está à frente do presente, mas o que arrasta todo virtual, num acontecendo, como claramente demonstrado na cena 78 (frames 72 a 80), analisadas na narrativa. Assim, o tempo em Cidade dos Sonhos se aproxima daquilo que Deleuze analisa em Borges: “[...] labirinto do tempo, é também linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *presentes impossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*” (DELEUZE, 2013b, p. 160, grifos do autor). É desse modo que o que retorna em Cidade dos Sonhos é sempre diferença, pois o que a imagem mostra no presente é o já apagado, mas

que também ainda não o é. Por isso assistimos atordoados a uma vertiginosa quantidade de cenas subvertidas, que nos tira a possibilidade de encadeá-las, onde o passado, o presente e o futuro, entrelaçados, se apresentam e se apagam constantemente. Para tanto, reforçamos, o filme subverte não só seu enredo, mas duplica todos os personagens, joga com a montagem e com a câmera, constituindo uma miríade de pistas enganosas implicando um falso mistério. Dito de outro modo, ao apresentar uma metamorfose no seu seio (na forma, no conteúdo e no tempo), Cidade dos Sonhos traz uma imagem que se torna inapreensível e, ao tempo em que seduz e força a pensar, também ludibria, sendo tudo e nada, simultaneamente, portanto sendo um cristal do falso que se efetua num elevado grau de potência:

[...] não mais na forma, mas na transformação. Já não há verdade, nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista variável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar num devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada (DELEUZE, 2013b, p. 178, grifos do autor).

É dessa forma que essa imagem se esquivava das amarras platônicas que a vê enquanto cópia degradada de um mundo ideal, verdadeiro e essencial, para se mostrar enquanto seu próprio real em intenso movimento de realizar-se, por isso repleto de multiplicidade, apresentando a mais alta potência do falso da arte, que cria, seduz, engana, subverte, duplica e repete, numa síntese temporal dos próprios falsários:

O falsário podia, não há muito, existir sob uma forma determinada, mentiroso ou traidor, porém agora ele ganha uma figura ilimitada que impregna todo o filme. A um só tempo ele é o homem das descrições puras, e fabrica a imagem-cristal, a indiscernibilidade do real e do imaginário; ele passa para o cristal, e faz ver a imagem-tempo direta; suscita as alternativas indecidíveis, as diferenças inexplicáveis entre o verdadeiro e o falso, e com isso impõe uma potência do falso como adequada ao tempo, em oposição a qualquer forma do verdadeiro que disciplinasse o tempo (DELEUZE, 2013b, p. 162).

O que se tem em Cidade dos Sonhos, então, são imagens múltiplas, liberadas pelo tempo e desprendidas de qualquer vontade de verdade, que se

afirma como variação. Essas imagens, ao passo em que dão conta dessa variação temporal, se atrelam a uma nova concepção do pensamento, numa vontade artística e alegre que combate um ideal ascético e reconfortante, conjurando o ideal de homem verídico, próxima ao que Deleuze analisa em *Nietzsche e a Filosofia*:

‘Nova maneira de pensar’ significa um pensamento afirmativo, um pensamento que afirma a vida e a vontade da vida, um pensamento que expulsa enfim todo o negativo. Acreditar na inocência do futuro e do passado, acreditar no eterno retorno. [...]. A mensagem feliz é [...] a afirmação, porque afirma o acaso e a necessidade do acaso; porque afirma o devir e o ser do devir, porque afirma o múltiplo e o um do múltiplo. Trágico é o lance de dados. Todo o resto é niilismo, pathos dialético e cristão, caricatura do trágico, comédia da má consciência (DELEUZE, 1976, p. 30 e 31).

Neste sentido, consoante Pelbart (2010), o tempo para Deleuze se encontra numa relação de copertinência com o pensamento, sendo que para nós, nesse filme, do mesmo modo, ele se apresenta como o *fora* do pensamento, que o força ao seu limite, corroborando para afirmar a potência criadora do falso que deixa de buscar o modelo do mesmo.

Mas em que consiste ou onde estaria a possibilidade de se compreender uma positividade desse cristal do falso presente em Cidade dos Sonhos? Em que medida um pensamento e uma memória do *fora* e enquanto criação colaboram?

Ora, o que a imagem de Cidade dos Sonhos sugere, ao trazer com essa metamorfose uma repetição vária e de alta potência falseadora, é a possibilidade de ver a diferença em si mesma, tocando numa capacidade do vivo em se diferenciar e se tornar inacessível, o que permite deslizar sobre as estruturas fixas e rígidas. Ao fazer da repetição algo novo, faz do vivo um desaprisionado que se vê obrigado a desaprisionar o outro que a identidade captura. Ao mostrar o vivo enquanto variação, acolhe a passagem e o que lhe é simultâneo, apresentando o ser enquanto um acontecimento, um infindo tornar-se. Ademais, ao trazer a memória enquanto duração e acontecimento o que o filme parece apontar é a urgência em se apegar menos aos seres do que aos seus movimentos, isto é, de compreender que a emoção é mais simpatia e afeto do que apego, como bem analisa Lapoujade (2017) acerca das potências do tempo.

Desta feita, do mesmo modo que buscamos apresentar o pensamento do *fora* como potente por não se prender a mecanismos representacionais, procuramos mostrar que a memória do *fora*, defende a diferença em sua diferença, sem correlação de similitude com nenhum modelo que lhe seja superior, sendo, portanto, criação. Neste sentido, um pensamento ortodoxo e uma memória do reconhecimento, por vezes, definem uma vida gregária e ressentida, uma vez que ao ordenar a existência e se esforçar por organizá-la, o faz por semelhança, por seleção de pretendentes, por uniformização dos sentidos, dos valores, em nome de uma moral que nega o que difere. Já um pensamento e uma memória do *fora*, definem uma vida criadora e positiva que não forma blocos de unidade, mas pode criar linhas de fuga na estrutura já delimitada, onde a repetição se mostra como potência de afirmar a produção do futuro enquanto indeterminado e de caráter experiencial. É uma perspectiva intuitiva do mundo, mais aberta ao outro, que problematiza, temporaliza e diferencia na existência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do que foi exposto, importa concluir que a partir do desenvolvimento do conceito de *fora*, Deleuze constrói uma nova concepção de pensamento, na qual, doravante, o ato de pensar é concebido como uma experimentação permanente. Nessa inflexão, pensar é sinônimo de criar, estando a sua gênese não mais atrelada a postulados da razão, mas sim no encontro com o signo como condição de deflagração do próprio pensamento, estando esse signo temporalizado. É o *fora* como tempo que intervém ao pensamento num caráter para além da moral, favorecendo as experiências que desafiam a razão. Por sua vez, faz-se mister observar que esse pensar se dará, ainda, atrelado a problematizações da ordem do sensível, ou seja, vinculadas àquilo que choca por escapar aos esquemas já estabilizados de julgamento. Assim, o cinema é tido como produtor e impulsionador do pensar na medida em que pode trazer em seu bojo a potência da crítica ao pensamento dogmático. Isto se dá a partir da construção de uma imagem que vale por si mesma e não se configura como representacional de outro mundo material ou ideal, mas antes, assegura a afinidade entre o pensamento e a vida, sem pretender alcançar a verdade. É tendo a vida como força ativa do pensamento e o pensamento como afirmação da vida que ele pode portar os signos que violentam o pensamento, retirando-o da sua imobilidade e colocando-o em movimento de incessante criação.

No primeiro capítulo, procuramos demonstrar como esse pensamento criador do *fora* se encontra no filme *Cidade dos Sonhos* a partir de quatro características principais: a quebra sensório-motora e a inserção da série temporal; o impoder de pensar como constituinte do pensamento; as multiplicidades das vozes; a potência do *fora* na promoção do intervalo de indeterminação. Nesse sentido, vimos que *Cidade dos Sonhos* consegue deslocar os hábitos da nossa retina nos obrigando a criar uma lógica diferenciada para sua interpretação. Ao fazer isso, destitui nossa capacidade de pensar habitual e nos força, sensivelmente, a criar novas formas de experimentação. Para tanto, nos promove condições múltiplas de leitura da sua imagem por meio da heterogeneidade dos seus signos sonoros e óticos, favorecendo a criação em nós de um intervalo de indeterminação que nos retira do mundo para nos colocar nele de outro modo. Isso se apresenta por meio da promoção do deslocamento do olhar e da convocação para inserção da imaginação e do pensamento junto à imagem, que nos obriga, de certo modo, a colocar em jogo

todas as nossas faculdades para que essa imagem faça sentido, inobstante este sentido seja perspectivado e colocado em xeque continuamente, tendo em vista a própria condução da narrativa fílmica que joga com as pistas falsas proporcionando uma reorientação das questões.

No segundo capítulo, buscamos apresentar que essa experiência de rompimento motor e de inserção do intervalo está calcada numa experienciação temporal. Demonstramos a importância da profundidade de campo e do plano sequência para a construção de uma nova perspectiva de montagem que, tornando-se mostragem, promove a inserção do tempo na imagem imbricando o contínuo e o descontínuo. Assim, enquanto a montagem articula por meio da sucessão das imagens uma perspectiva ordenadora e tranquilizadora de tempo e pensamento, tendendo a impor uma interpretação, a mostragem favorece a experiência da coalescência temporal, pluralizando as experiências sensíveis e, por isso mesmo, as significações da imagem. Aqui, vimos com *Cidade dos Sonhos* que esse recurso coloca a experiência da memória para além de uma memória psicológica e de representação indireta e cronológica do tempo, apresentando-a de modo mais profundo, enquanto uma memória ontológica (memória-mundo) que contém as possibilidades de leitura como passado puro e virtual e como pontas de presente desatualizadas. Vimos a primazia do virtual sobre o atual nesse contexto a partir da esquiva constante do tempo dos processos de atualização e reconhecimento. A essa complexidade temporal nomeamos memória do *fora*. Há nesse filme uma exploração direta e libertadora do tempo que alcança o passado sem se prender à lembrança, trazendo a amnésia e o acontecimento como potencializadores para criação. O filme faz uso, portanto, de espaços deslocados e de tempo descronologizado que colocam em xeque as condições de discernimento espaciotemporal da imagem, multiplicando seus sentidos por meio da garantia da sua inexplicabilidade. A riqueza dessa perspectiva reside no fato de que uma vez ampliando as possibilidades de experienciação temporal e o aumento das significações, tem-se o oferecimento da construção da experiência da diferença por meio da conjuração das identidades e modos de existência fixos, unilaterais e que se querem superiores.

A partir dessa problematização da imagem e sua indecidibilidade temporal, entramos, então, em nosso terceiro capítulo, no qual apresentamos a potência dessa multiplicidade de sentidos conjurando uma busca histórica por uma unidade

entre verdade e pensamento que descaracteriza a vida em prol de uma realidade outra. Nele pudemos perceber que por meio da quebra nas relações sensório-motoras de finalidade e causalidade, por conta do trabalho com a coexistência temporal associada à criação dos duplos, bem como pelo uso de recursos cinematográficos contidos no jogo de câmera, *Cidade dos Sonhos* não só promove o intervalo de indeterminação no próprio espectador, mas também o questionamento das normas desenvolvidas para criar, interpretar e representar o real no âmbito cinematográfico. Destarte, denuncia artifícios imagéticos de construção do real ao tempo em que brinca com eles, agenciando um estranhamento e uma inquietude no espectador capaz de questionar as imagens, intercambiando e implicando as distinções entre o real e o imaginário, a verdade e o falso, o objetivo e o subjetivo, abrindo espaços para olhares mais plurais, tornando-se um filme político na medida em que propõe situações que antes de reforçar esquemas já firmados, nos propicia uma experiência estética que pode ou não gerar uma singular abordagem sobre a vida, inventando sentidos por meio de novas práticas e novos enunciados coletivos.

Portanto, finalizamos o trabalho considerando que: 1) Por *Cidade dos Sonhos* trazer em suas imagens fatores que rompem com a doxa e priorizam os paradoxos, presentes na ruptura sensório-motora; na desconexão entre *opsignos* e *sonsignos*; na fragmentação e na subversão da sua narrativa; na duplicidade dos personagens; 2) Por possuir na sua montagem um cristal que traz o tempo como duração apresentado na coexistência dos lençóis de passado e no emaranhado das pontas de presente desatualizadas; 3) Por romper com a narrativa verídica e trazer uma narrativa falsificante, com elevado índice ficcional, que suprime as possibilidades de discernimento entre as categorias de real/imaginário; virtual/atuais; objetivo/subjetivo, tornando-os coalescentes; 4) Para além disso, por ser um filme falso na forma e no conteúdo e, por isso mesmo, permitir possibilidades singulares de reflexão e experimentação e não se apresentar enquanto reflexo do real, se configura enquanto um filme disruptivo e potente que traz o pensamento como *fora* e a memória como criação. Ademais, por se configurar como uma imagem-tempo cristalina, possibilita ao espectador uma experiência com esse *fora* que o impacta sensivelmente, retirando-o da sua zona de conforto e dando-lhe espaço, embora sem garantias, para o exercício reflexivo, crítico e criador a partir dos paradoxos. Assim, por meio da intercessão com a nova imagem do pensamento de Deleuze, buscamos situar a filosofia ao lado da arte cinematográfica e da memória,

demonstrando que, por meios diversos, elas professam que pensar é criar e a criação do pensamento pode ser um ato de resistência ao presente que abre para novas possibilidades de vida.

REFERÊNCIA

ARÊAS, James. David Lynch: entre o Afeto e a Ação. Nota sobre a imagem-pulsão em Deleuze. In: **O que nos faz pensar**, n. 16, novembro/2003. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/david_lynch,_entre_o_afeto_e_a_acao,_nota_sobre_a_imagem_pulsao_em_deleuze/n16james.pdf>. Acesso em: 29/07/2016.

ARTAUD, A. **A perda de si**: cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAHIANA, Ana Maria. **A luz da lente**: conversas com 12 cineastas contemporâneos. São Paulo: Globo, 1996.

BENTO, Gibran da Rocha. **Subjetividade e Narrativa no Cinema de David Lynch**, 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <livros01.livrosgratis.com.br/cp021494.pdf>. Acesso em: 12/01/2015.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Memória e Vida**. 2. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CODATO, Henrique. **Modulações do duplo**: a crise do desejo no cinema contemporâneo. 209 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-99FKEV>>. Acesso em: 10/06/2017.

DAMASCENO, Alex. Além do Flashback: Estéticas audiovisuais do fenômeno lembrança. In: **Revista novos olhares**. Vol 2, N.1. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/57041/60037>>. Acesso em: 30/07/2016.

DELEUZE, Gilles (1962). **Nietzsche e a Filosofia**. Editora Rio, 1976.

_____. (1964). **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. (1965). **Nietzsche**. Lisboa: Edições 70, Ltda., 2014.

_____. (1966). **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. (1968). **Diferença e Repetição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. (1969). **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. (1983). **A Imagem-movimento** (Cinema 1). 2.ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

_____. (1985). **A Imagem-tempo** (Cinema 2). São Paulo: Brasiliense, 2013b.

_____. (1986). **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. (1990). **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2013a.

_____. **Dois Regimes de Loucos** (textos e entrevistas 1975-1995). Edição preparada por David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____; GUATTARI, Felix (1990). **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

FERRARAZ, Rogério. As marcas surrealistas no cinema de David Lynch. In: **Revista Olhar**, ano 3, número 5-6, jan/dez 2001. Disponível em: <<http://www.ufscar.br/~revistaolhar/pdf/olhar5-6/rogerio.pdf>>. Acesso em: 29/07/2016.

FERRAZ, Maria Franco. **Imagem e clichê: reflexões intempestivas**. Disponível em: <<http://www.ateliedaimagem.com.br/sistema/Arquitetura/ArquivosBiblioteca/45>>.pdf. Acesso em: 25/10/2015.

FORNAZARI, Sandro Kobol. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre o cinema. In: **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n.9, p. 93-100, out.2010. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_n09/Pag_93.pdf>. Acesso em: 11/04/2017.

GUERON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

GIMBO, Fernando Sepe. Deleuze e o cinema como arquivo. **Revista Ipseitas**, [S.I.] v. 2, n. 2, jul. 2016. ISSN 2359-5140. Disponível em: <http://www.revistaipseitas.ufscar.br/index.php/ipseitas/article/view/122>. Acessado em 09/04/2017.

HUR, Domenico Uhng. Memória e tempo em Deleuze: multiplicidade e produção. **Athenea Digital**, 13(2), p. 179-190. Disponível em atheneadigital.net/article/download/Hur/pdf. Acessado em 25/09/2015.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: n-1 edições, 2015.

_____. **Potências do Tempo**. 2 ed. São Paulo: n-1 edições, 2017.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYNCH, David. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. 2 ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACIEL JUNIOR, Auterives. *O que nos força a pensar?*. In: ALMEIDA, Jorge Miranda de (Org.) **Memória, subjetividade e corporeidade**. São Paulo: LiberArs, 2015.

_____. **O Todo Aberto**: Duração e Subjetividade em Henri Bergson. Rio de Janeiro: Arquimedes Edições, 2017.

MARKENDORF, Marcio, SERRAVALLE DE SÁ, Daniel (Org.). **David Lynch, multiartista**. Florianópolis: UFSC, 2017. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/349118111/David-Lynch-DIGITAL-pdf>>. Acessado em 10/08/2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Sobre verdade e mentira**. São Paulo: Hedra, 2007.

OLIVEIRA, Adriano. **A irrealidade no cinema contemporâneo**: Matrix e Cidade dos Sonhos. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2011.

OLIVEIRA, Rogério. **Memória e criação na direção de fotografia**. 358 f. Tese (Doutorado em Memória: Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2016. Disponível em: <<http://www2.uesb.br/ppg/ppgmls/wp-content/uploads/2017/06/Tese-Rogério-Luiz.pdf>>. Acesso em: 25/10/2017.

PARENTE, André (Org.). **Cinema/Deleuze**. São Paulo: Papyrus, 2013.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **O avesso do niilismo**: cartografias do esgotamento. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PELLEJERO, Eduardo. Nietzsche como falsário: a apropriação deleuziana da potência do falso. In: **Existência e Arte** – Revista Eletrônica do Grupo PET Ciências Humanas, Estética da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano VII – Numero VI – jan a dez 2011. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/48068893-Nietzsche-como-falsario-a-apropriacao-deleuziana-da-potencia-do-falso.html>>. Acesso em: 21/08/2017.

_____. **Eikasía**: A consciência nas sombras do cinema. Disponível em: <<https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/docente/producao.jsf?siape=1718581>>. Acesso em: 21/08/2017.

RANCIÉRE, Jacques. **De uma imagem a outra?** Deleuze e as eras do cinema. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/321894865/rancic3a8re-j-de-uma-imagem-c3a0-outra-deleuze-e-as-eras-do-cinema-pdf>>. Acesso em: 09/11/2015.

SARTRE, Jean-Paul. Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: **Situações I**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: o fundamento dos textos cinematográficos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

VASCONCELOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

ZOURABICHVILI, François. **Deleuze: uma filosofia do acontecimento**. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Filmografia de David Lynch decupada:

Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive) – 2001. Direção: David Lynch. Produtora: Europa Filmes. DVD.

ANEXO A - ETNOGRAFIA FÍLMICA (DECUPAGEM)

Filme: Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive - 2001)

Direção: David Lynch

*Etnografia fílmica é um termo cunhado pelo professor Dr. Edson Farias e citado pelo professor Dr. Rogério Luiz Oliveira em sua tese de Doutorado intitulada: *Memória e criação na direção de fotografia*, recentemente defendida no Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, significando o mecanismo que orienta a descrição e uma breve análise em torno das imagens, mediante arcabouço teórico informado no trabalho.

Tempo	Cena	Descrição
0'44" a 2'27"	01	Uma série de casais e sombras dançando twist (típica dança americana que mistura rock and roll e jazz), numa sequência de planos que encerram com o aparecimento de Betty abraçada a um casal de idosos. Betty é loura e de cabelos curtos. Eles são apresentados em plano médio, fortemente iluminados, desfocados e em primeiro plano, ao som de palmas de uma plateia que não se vê. Apesar de não aparecer dentre os casais que dançam, pode-se que trata-se de um concurso de dança que é ganho por Betty.
2'28" a 3'03"	02	Apresentação em plano detalhe: a câmera percorre lençol vermelho e se aprofunda nele, perdendo o foco. Tela escurece. Durante a cena há um som de respiração profunda, descompassada, inspirando mistério.
3'04" a 5'6"	03	Surge do escuro da noite o letreiro centralizado, altamente iluminado, com o nome "Mulholland Dr"; câmera acompanha as luzes do farol de um carro escuro em movimentação lenta nessa estrada; a câmera focaliza e desfocaliza a imagem da placa à medida que se aproxima ou não do carro; há uma sobreposição de imagens mostrando do alto a cidade de Los Angeles iluminada; os créditos são apresentados simultaneamente à cena. Música instrumental, serena e intimista.
5'7" a 6'15"	04	Câmera deixa de ser objetiva e passa a subjetiva, agora apresentando uma mulher morena, de cabelos pretos e comprimento médio, usando vestido preto e brinco de pérolas, no interior desse carro, num close de ombros, olhando para estrada e perguntando ao motorista e o carona porquê estão parando ali. Vem em direção oposta, pela estrada, dois carros em alta velocidade, com jovens eufóricos. O motorista aponta um revólver para a mulher e manda que ela saia do carro. O carona sai e abre a porta traseira encostando os braços nela que se mostra assustada. Ela olha para frente, luzes de farol iluminam seu rosto. Ocorre a colisão entre os carros e ela é arremessada para fora por entre a fumaça resultante da explosão. Não há musicalidade, apenas os sons das falas, da euforia dos adolescentes e resultante das colisões.
6'16" a 7'48"	05	A fumaça se mistura a uma bruma branca e espessa, há a retomada da música da cena 03, mas por pouco tempo, uma vez que é interrompida assim que aparece, de forma nítida, o fogo no motor do carro, um homem morto estendido no chão e sons de movimento e passos da mulher que abre a porta do carro, sai e cai. Essa mesma mulher agora se levanta de posse da sua bolsa, em plano conjunto. Depois ela é focalizada pela câmera em plano médio, que passa a subjetiva e ela observa a estrada e a cidade que se apresenta lá embaixo, na margem esquerda da pista (Los Angeles), seguindo em sua direção. Há sons da noite, de besouros e grilos. A câmera se apresenta ora objetiva mostrando o caminho que ela percorrerá e ela, pela mata; ora subjetiva na

		qual ela própria vê o caminho que percorre; ora independente, parecendo explorar o que há ao redor.
7'49" a 8'28"	06	Imagem das luzes da cidade vistas do alto. É mostrada em <i>contraplongée</i> uma placa onde está escrito "Franklin Ave". A mulher está ao lado dessa placa, parada e assustada à beira da pista que se encontra abaixo da mata que ela desceu. Um carro passa pelo local em alta velocidade, iluminando o rosto machucado dela com o farol. Ela atravessa a rua correndo e adentra a cidade.
8'29" a 9'07"	07	Na sequência passa pela rua um carro policial, a câmera segue o percurso da mulher e em <i>contraplongée</i> apresenta uma placa com o nome Sunset Bl. Depois volta-se para mulher (num <i>travelling</i> para trás) e apresenta seu rosto assustado e seus olhos lacrimejantes enquanto ela continua em frente. Nesse momento, numa subjetiva, ela vê um casal sorridente que acaba de sair de uma casa e se esconde deles atrás de um jardim. Eles passam, ela se deita nesse local e adormece. A câmera passeia pelo chão em frente a esse local, onde se escuta um som de mistério, mostrando um portão de ferro de um condomínio, entreaberto.
9'08" a 10'28"	08	Aparece na tela um carro de bombeiros com um deles se movimentando, carros de polícia e policiais conversando e carros de resgate, num plano que apresenta o local do acidente. Essas imagens são mostradas por meio de um <i>travelling</i> descritivo. São focalizados dois homens em plano médio, que acompanham os trabalhos. Depois a câmera se volta para o carro do acidente com os peritos em busca de pistas e retorna aos dois homens, quando um deles mostra um saco contendo um brinco de pérola que encontraram no chão do Cadillac. Num diálogo repleto de elipses, perguntam-se se algum dos mortos usava brincos e parecem concluir de que há alguém envolvido que se encontra desaparecido. Um deles se vira e observa a mata e a cidade abaixo da estrada (caminho que a mulher percorreu).
10'29" a 12'18"	09	A câmera apresenta a mulher ainda deitada no chão atrás do jardim. É dia e ela acorda com um barulho de conversas de uma senhora que guarda as malas num taxi para viajar. Essa senhora mora no condomínio cujo portão estava aberto (cena 07). Ela observa todo o movimento da senhora com o taxista e antes que a mesma entre no carro e saia, ela se levanta, corre e adentra a casa dessa senhora. A senhora que parece ter esquecido algo retorna à sua casa, abre a gaveta do armário da cozinha e pega uma chave em cima da mesa onde, agora, a mulher está escondida embaixo. Essa senhora não percebe a presença da mulher, apaga as luzes da cozinha e sai. A mulher se acalma e volta a dormir, com a cabeça sobre sua bolsa.
12'19" a 12'22"	10	Som de uma sirene de polícia e concomitantemente a câmera focaliza a placa de um estabelecimento, a lanchonete Winkie's Sunset Blvd.
12'23" a 17'16"	11	Aparecem dois homens conversando no interior da lanchonete onde um deles afirma que só queria ir ali, naquela Winkie's, porque havia sonhado duas vezes com aquele lugar, havia tido o mesmo sonho duas vezes, e nesse sonho, não era dia, nem noite, mas penumbra e ele sentia um medo de difícil explicação. No sonho, o seu amigo que o escuta, estava atrás dele, ao lado do balcão e também sentia medo, o que aumenta ainda mais sua sensação. Ele conta que então percebe que esse medo era por conta de um homem que tem atrás desse estabelecimento, que no sonho é visto através da parede. E ele deseja nunca ver aquele rosto de verdade, porém, para se livrar da aflição, ele quer ir até o local onde ele se encontra. O colega diz que o acompanhará, levanta-se para pagar a conta e se posiciona da

		mesma forma contada no sonho. Ele com medo se levanta, deixando o alimento sobre a mesa (ovos fritos, banana e café) e acompanhado do colega segue amedrontado e suando em direção ao fundo da lanchonete. Durante a sua passagem olha para um orelhão preto, lê uma seta indicando o caminho contrário para entrada da lanchonete, desce uma escada e observa alguns entulhos, pára, volta a andar e antes de chegar ao final do muro para o fundo da lanchonete, aparece-lhe de súbito um rosto horrendo de um homem que só ele vê. Ele desmaia e seu amigo o segura, chamando-o e tentando acordá-lo. A voz do amigo é apresentada como um eco, como que distante. O amigo olha para o lugar em que ele viu o homem, mas não há nada. O espectador também leva um grande susto com a imagem do homem monstruoso. Durante toda conversa no interior da lanchonete a câmera oscila, ondulando a narrativa.
17'17" a 17'19"	12	Volta-se à imagem da mulher dormindo embaixo da mesa.
17'20" a 17'31"	13	Plano detalhe de um headset na orelha de um homem que faz uma ligação. A câmera percorre seu rosto e depois mostra-o em plano médio e primeiro plano, com expressão impassível. Depois, num <i>travelling</i> para trás, mostra-o sentado numa cadeira em plano conjunto, numa sala ampla cercada de cortinas marrons, com uma mesa vermelha, uma luminária azul brilhante, acompanhado de um outro homem ao fundo, enquanto escuta-se o telefone chamar no lugar para onde ele ligou. Desse ponto de vista há um dispositivo à porta, em frente a este homem, que parece um comunicador.
17'32" a 17'51"	14	Um homem filmado de costas em close de ombros, em primeiro plano, que parece sentado na parte alta de um grande teatro, atende a um telefone. A câmera faz um movimento e agora de frente realiza um close detalhe da boca desse homem ao telefone dizendo que a moça ainda está desaparecida. A câmera volta ao seu posicionamento anterior (às costas desse homem), ele desliga o telefone e realiza outra ligação em seguida.
17'52" a 18'02"	15	A câmera adentra um ambiente inóspito, sujo, precário, numa tonalidade esverdeada, ao som de um telefone que toca na parede iluminado por uma luminária posicionada a sua frente. Se aproxima dele que é atendido por um homem em plano detalhe de braço e mão que diz: "Diga-me".
18'03" a 18'08"	16	A câmera volta à cena anterior do homem filmado de costas em close de ombros, em primeiro plano, que parece sentado na parte alta de um grande teatro para que seja-lhe respondido: "o de sempre", desligando o telefone.
18'09" a 18'16"	17	Volta-se à cena do plano detalhe de braço e mão do homem ao telefone que também desliga após ouvir a ordem e faz outra ligação.
18'17" a 18'27"	18	A câmera percorre uma parede vermelha escura ao som de um telefone (preto) que toca, até alcança-lo e focalizá-lo em cima de um criado mudo e ao lado de um abajur de luz vermelha intensa que tem à frente um cinzeiro com bitucas de cigarros. Ninguém atende esse telefone.
18'28" a 20'08"	19	Aparece Betty acompanhada de uma idosa (Irene - a que aparece do seu lado na cena 01, desfocada), chegando a Los Angeles bastante vislumbrada e radiante. Elas se despedem em frente ao aeroporto, sendo que Irene diz que foi um prazer tê-la conhecido e agradece a sua companhia durante a viagem, desejando-lhe sorte em sua estreia como atriz. Nesse momento se aproxima também um idoso (que aparece na cena 01 desfocado) que diz também ter sido um prazer conhece-la. Betty se vira e o taxista já pegou suas malas para coloca-las no carro. Ela dá o endereço Hayvenhurst, 1.612 e entra no taxi.

20'09" a 20'28"	20	Um carro preto segue pela avenida e a câmera antes objetiva passa a subjetiva mostrando dentro dele o casal de idosos, em plano médio, que observa o tráfego e compartilha sorrisos e toques entre si com aspecto sarcástico. A senhora dar tapinhas complacentes na perna do marido. Mesmo som musical da cena 03 que reforça a atmosfera de estranhamento e mistério.
20'29" a 20'38"	21	A câmera agora subjetiva mostra em <i>contraplongée</i> as partes altas dos coqueiros e o céu azul. Em sobreposição a essa imagem se apresenta o letreiro de Hollywood, que é aproximado e focalizado.
20'39" a 21'46"	22	Câmera subjetiva percorre a entrada do condomínio onde fica a casa da senhora que viajou (cena 09) e, tornando-se objetiva mostra Betty chegando nela. Betty vai buscar as chaves da casa na Administração com a Sra. Lenoix, que prefere ser chamada de Coco. Betty se apresenta como sobrinha de Ruth (a moradora da casa) e já era esperada.
21'47" a 22'24"	23	Sra. Lenoix acompanha Betty pelo condomínio até a casa de tia Ruth e é mostrado o caminho que elas percorrem, inclusive focalizando as fezes de cachorro deixadas nessa área. Coco conta a Betty histórias dos animais de estimação que já passaram por ali e deram-lhe trabalho, como o caso de um canguru pugilista que quase destruiu a área externa do condomínio. Apesar da conversa ser insólita, não há estranhamento ou surpresa por parte delas.
22'25" a 22'51"	24	Numa subjetiva de dentro do apartamento de tia Ruth é apresentada Coco abrindo a porta e entrando com Betty, que observa tudo, em plano conjunto, entusiasmada. Coco entrega-lhe as chaves e sai.
22'52" a 25'30"	25	A câmera subjetiva faz um <i>travelling</i> descritivo da sala e mostra Betty deslumbrada. Ela observa todo o apartamento, entrando na cozinha, passando pelos corredores, adentrando o quarto onde há um roupão com um bilhete em cima da cama. O olhar de Betty se volta para o chão do quarto onde ela vê as sandálias, o vestido e a bolsa da mulher que sofreu o acidente. Ela continua seu percurso, entrando no banheiro e olhando-se sorridente no espelho. É então que escuta o barulho do chuveiro e vê por entre o box embaçado a mulher nua no banho, se desculpando por não saber que havia outra pessoa em casa. Se apresenta como Betty, a sobrinha de Ruth, supondo que a mulher seja uma conhecida da sua tia. Tem como resposta que houve um acidente de carro e por isso ela foi parar ali. Betty pergunta se está tudo bem, diz que compreende, que vai desfazer as malas enquanto ela acaba o banho. Antes de sair, porém, Betty pergunta qual seu nome. Há um close no rosto da mulher que fica emudecida, dando a impressão de que ela se encontra angustiada por não saber, ou por não se lembrar.
25'31" a 25'40"	26	Betty põe a mala sobre a cama e abre-a. Abre também a gaveta da cômoda do quarto.
25'41" a 25'51"	27	É mostrado em plano detalhe um quadro na parede com um cartaz de Rita Hayworth estreando como Gilda. A mulher olha esse quadro, que se encontra atrás dela, através do espelho do banheiro. A câmera aproxima dessa imagem até que a desfoca.
25'52" a 28'05"	28	A mulher sai do banheiro em direção ao quarto onde Betty arruma suas roupas e diz que se chama Rita. Betty pergunta se ela trabalha com sua tia e escuta que não. Betty se desculpa pela intromissão. Diz que sua tia a deixou ficar lá enquanto filma no Canadá, pois ela só poderia ter um apartamento como aquele se fosse uma grande estrela de cinema. Se explica que está tão deslumbrada porque saiu de Ontário e se encontra agora num grande momento. Rita parece não se sentir muito bem e é

		acolhida por Betty que a senta na cama para olhar o seu machucado na cabeça. Ela responde a Betty que só precisa dormir um pouco e deita na cama, sendo embrulhada por Betty com o roupão deixado por tia Ruth.
28'06" a 28'22"	29	A câmera passeia pela cidade filmada do alto.
28'23" a 28'36"	30	Dois homens saem de um carro preto e entram no Estúdios Ryan.
28'37" a 31'00"	31	No interior do Estúdio, numa sala de reunião, o agente do diretor Adam Keshner e mais dois homens tentam convencê-lo a manter-se "cabeça aberta" nesse processo de escolha da atriz principal do seu filme. Adentra a esta sala os irmãos Castigliani, que de forma ríspida, fria e seca indicam quem será a atriz principal do filme de Keshner, mostrando-lhes uma foto de Camilla Rhodes.
31'01" a 31'02"	32	Volta a cena 13, o senhor sentado numa cadeira em plano conjunto, numa sala ampla cercada de cortinas marrons, com uma mesa vermelha, uma luminária azul brilhante e um outro homem ao fundo, assistindo e ouvindo toda a conversa que está sendo feita com Adam Keshner. Desse ângulo, é possível ver um instrumento que parece de comunicação colocado à porta em frente desse homem.
31'03" a 34'02"	33	Volta-se à reunião e um dos irmãos Castigliani informa que não se trata de uma indicação, mas de uma exigência: "A moça é esta". Keshner retruca dizendo que 06 das melhores atrizes de cinema disputam esse papel e que ele não aceitará isso. Entra na sala o copeiro trazendo um expresso aos irmãos Castigliani que solicita ainda um guardanapo. Há um clima de tensão nessa cena e os irmãos Castigliani encaram Keshner firmemente e impassíveis. Essa cena é demonstrada num plano detalhe de um jogo de olhares entre eles. Esse plano é quebrado com o irmão Castigliani pegando a xícara de expresso para tomar e cuspidando o café em todo o guardanapo dizendo que é uma merda. Uma discussão acerca do café e da entrada da moça no filme se inicia e o outro irmão grita feito um louco raivoso e diz a Keshner que ou a moça entra ou o filme deixa de ser dele. Keshner sai da sala, indignado.
34'03" a 34'06"	34	Volta a cena 13, o senhor sentado numa cadeira em plano conjunto, numa sala ampla cercada de cortinas marrons, com uma mesa vermelha, uma luminária azul brilhante e um outro homem ao fundo, assistindo e ouvindo toda a conversa que está sendo feita com Adam Keshner. Desse ponto de vista há um dispositivo à porta em frente ao homem, como que um comunicador.
34'07" a 34'14"	35	Estamos novamente na sala de reuniões onde um dos irmãos está acabando de se limpar do café que derramou por sua roupa.
35'15" a 35'05"	36	Adam Keshner é apresentado de perfil, num close de ombros, em frente ao Estúdio, olhando para a limusine dos irmãos Castigliani. O manobrista chega com seu carro e, após confirmação de que aquela era mesmo a limusine deles, ele caminha até ela e despedaça seu para-brisa e seu farol esquerdo dianteiro com um taco de golfe. Depois corre, entra no seu carro e sai em alta velocidade.
35'06" a 35'20"	37	Plano detalhe mostra do lado de dentro parte de um quarto de uma mulher com a porta fechada. Betty abre esta porta e adentra o quarto indo em direção à cama, onde Rita se encontra dormindo, tocando-lhe suavemente a testa, como que a averiguar a sua temperatura.
35'21" a 36'56"	38	Sala da cena 13 e 34, é mostrada agora da perspectiva do homem que se encontra ao fundo dela. Dessa forma pode-se observar um sofá azul na lateral e um comunicador frontal suspenso à porta que se abre e entra um dos homens que tentava convencer Adam Keshner. O reflexo do rosto desse

		homem mostra que há uma porta de vidro que envolve o senhor que se encontra sentado nela. Ele o cumprimenta, informando de que o diretor não deseja aquela atriz. Agora é informado ao espectador que se trata do Sr. Roque sentado à cadeira. A câmera faz o contracampo e mostra o Sr. Roque em close de ombros e ao fundo seu acompanhante. A câmera volta ao homem que pergunta ao Sr. Roque se deve-se substituir Adam Keshner e fechar tudo, como os irmãos Castigliani deixaram a entender, ao que Sr. Roque responde que sim. O homem sai dessa sala, há o close novamente em Sr. Roque e a tela escurece paulatinamente. Sr. Roque parece conhecer tudo, acompanhar tudo, saber de tudo e poder tudo. É como se ele tivesse uma onisciência, uma onipresença e uma onipotência envolvendo o dinheiro da máfia cinematográfica.
36'54" a 36'59"	39	Num travelling frontal, sob barulho de carros, é mostrado um prédio com um cartaz escrito: "Office space for rent" (escritórios para alugar) e é focalizada a janela de um escritório no alto da escadaria lateral desse prédio.
37'00" a 41'29"	40	Dentro desse escritório dois homens (um sentado com os pés sobre a mesa e um palito nos dentes e outro em pé, escorado no fichário lateral em frente à mesa), num diálogo repleto de elipses, conversam e sorriem descontraídos, acerca de um acidente. O sentado pergunta ao outro o que ele tem feito, tendo como resposta que ele está trabalhando para o cara de quem estavam falando. Em meio a conversas, o que está em pé se aproxima da mesa apontando para algo e perguntando se aquele era o "famoso livro negro" do Ed. O cara lhe responde: "o livro do mundo em números de telefone". O colega saca uma arma silenciosa e atira-lhe na cabeça. Ele cai sobre a mesa e é apresentado em plano detalhe fios de cabelo com uma gota de sangue na ponta. Tentando simular um suicídio, ao apagar as digitais e colocar a arma nas mãos do morto, ela dispara e a bala atravessa a parede, onde ouve-se um grito e gemidos de dor de uma mulher. Ele sai desse escritório e vai ao do lado, abrindo a porta e dando de frente com uma mulher gorda que diz raivosa que algo a picou feio. Ele tenta imobilizá-la por trás, tapando sua boca e trazendo-lhe para fora. Mas ela se esquiva, eles tropeçam num monte de fios no chão, ela caindo por cima dele e esbofeteando-o. Ele se levanta, volta a imobilizá-la e com muito esforço a leva para o escritório onde seu colega está. Nesse momento, ao passar pelo corredor, um empregado que se encontra de posse de um aspirador de pó vê o que acontece, impassível. Ele então diz que ela está machucada e chama-o para ajudá-lo, ligando para o hospital. Ele fala gritando e desesperado, ao passo que um close no rosto do faxineiro o mostra tranquilo. Ao entrar no escritório do amigo, a mulher é derrubada no chão. A câmera volta ao corredor mostrando que o faxineiro vem nessa direção. A câmera volta para dentro do escritório, o cara tira a arma das mãos do morto, atira na mulher de costas que tenta se levantar, simultaneamente ao momento que o faxineiro adentra o ambiente. Ele então atira no faxineiro que, por conta do susto liga o aspirador de pó. Ao som do aspirador, ele puxa o corpo do faxineiro para próximo ao da mulher, apaga as digitais da arma e coloca-a de volta nas mãos do morto, atirando no aspirador que pega fogo e para de funcionar. Ele respira aliviado poucos momentos antes da sirene de incêndio do prédio começar a apitar. Ele pega o livro preto sobre a mesa e sai pela janela, descendo as escadas mostradas no início da cena.
41'30" a 45'24"	41	Vemos Betty deitada no sofá de couro da sala de tia Ruth falando

		com ela ao telefone sobre seu teste para atriz. Ao falar sobre o susto que levou quando encontrou com Rita tomando banho, sem saber que ela estava lá, percebe que tia Ruth não a conhece. Betty se levanta e senta no sofá, explicando à tia que Coco que abriu a porta para ela entrar, que Coco não viu Rita e que esta estava dormindo. Enquanto fala, a câmera (agora subjetiva) sai do sofá e percorre a sala (olhando a estante), o corredor (focando os quadros) e segue em direção ao quarto, que tem a porta fechada e é aberta. Em seu interior, Rita está sentada na cama com as mãos na cabeça e expressão de dor. Chorando, ela olha para frente, vê Betty à porta. Esta informa a Rita que há um mal-entendido, que sua tia não a conhece e que deseja que ela chame a polícia. Rita chora, pede desculpas e diz que não sabe quem é e não sabe seu nome. Que esperava lembrar-se de tudo após acordar, o que não aconteceu. Betty se aproxima dela, abaixa-se, pega sua bolsa que está no chão e entrega-a a Rita informando que nela deve ter o seu nome. Rita hesita em abrir, mas Betty a encoraja. Rita e Betty trocam olhares demonstrando expectativa e cumplicidade enquanto Rita abre a bolsa sobre seu colo e retira de dentro dela um montante de dinheiro e uma chave azul. O semblante delas é de surpresa, estranhamento e mistério. Ao pegar a chave azul, ao som da música instrumental intimista (a mesma da cena do carro na estrada) intensifica-se o mistério. Por cerca de 25", elas observam a chave ao som dessa música, finalizando essa cena.,.
45'25" a 45'27"	42	Placa de uma lanchonete que vende cachorro quente chamada "Made special for Pink" é mostrada.
45'28" a 46'21"	43	Saem desse estabelecimento o homem que roubou o livro preto e matou as pessoas da cena 40, comendo cachorro quente e acompanhado de uma mulher e um outro cara que também está com um cachorro quente. O cara da cena 40 oferece um lanche para ela, que não aceita, mas pede-lhe um cigarro que ele permite que ela pegue no bolso da jaqueta dele. Pergunta a ela se há alguma menina nova na rua, ao que ela responde que não viu nenhuma. Ele insiste se não viu uma morena machucada e ela assegura que não. Ele pede que ela fique de olho e dando-lhe um tapa na bunda, entram no fundo de um carro azul.
46'22" a 47'04"	44	Betty aparece em close de ombros sentada no sofá da tia perguntando a Rita sobre o dinheiro, se de fato ela não sabe de onde veio. Rita é apresentada também em close de ombros, com as mãos sobre o rosto, respondendo e gesticulando que não. Nessa cena, em campo e contracampo, Betty pergunta se quando ela pensa no dinheiro e na chave não se lembra de nada. Rita, ainda com as mãos sobre o rosto, parecendo apertar a face e a cabeça, diz: "tem alguma coisa, alguma coisa aqui dentro", e, como que num esforço de rememoração, ouve-se o som da sua respiração tentando buscar a lembrança. Betty observa atenta e ansiosa.
47'05" a 47'42"	45	Adam Keshner dirigindo seu carro, fumando um cigarro, fala ao telefone com sua secretária Cynthia e recebe a notícia de que todos estão demitidos e que o set foi fechado. Enquanto fala com Keshner, percebe-se que ela está com Ray porque ela pede que ele espere, já que está ao telefone. Ela pede a Adam para ir até lá e falar com Ray. Ele diz que vai para casa. Ela insiste para que ele vá ao escritório e diz que ele está estranho. Ele assevera que vai para casa. Em câmera subjetiva, de dentro do carro de Adam, vemos o céu azul entre coqueiros.
47'43" a 49'10"	46	Aparece, sobreposta à imagem do céu azul entre coqueiros, Betty em plano médio deitada no sofá de tia Ruth, olhando para cima e perguntando a Rita para onde será que ela ia. A câmera focaliza o

		<p>rosto de Rita e enquanto se aproxima mais ela responde: "Mulholland Drive". A câmera volta para Betty que se levanta do sofá, senta-se em frente a Rita e repete sua fala em tom interrogatório. Rita reafirma que era para lá que ela ia. As duas são focalizadas em plano conjunto, sentadas no sofá em plano médio, sendo que ao fundo se encontra uma mesa com porta-retratos. Betty diz que elas poderiam ligar de um orelhão para saber se houve algum acidente nessa estrada, ao que Rita inicialmente não concorda. Entretanto, Betty a convence dizendo que elas, como no cinema, fingirão ser outra pessoa. Ela diz ainda que está em Hollywood e ainda não foi dar nem uma volta. A câmera se movimenta para frente e para trás, visando intensificar os instantes de dúvida de Rita e ao final ela decide que sim.</p>
49'11" a 52'48"	47	<p>Adam Kesher se encontra dirigindo seu carro, chegando em sua casa. Estaciona e observa por um instante um carro velho, escrito "Limpezas Gene", estacionado em frente à sua casa. Adentra o ambiente e ao som de uma música instrumental olha a piscina. Com semblante de estranhamento, chama por Lorraine. Essas imagens fazem o espectador deduzir que o carro parado na frente da casa presta um serviço de limpeza da piscina e não há ninguém realizando-o. Não obtendo resposta, Adam segue pelo corredor em direção ao quarto e, antes de abrir a porta escuta o barulho de um vidro quebrando. Para um pouco em frente a porta do quarto e abre-a. De dentro do quarto vê-se uma pequena estante com alguns livros. Adam entra pela porta que se encontra ao lado dessa estante e vê deitados na cama sua esposa e o amante dela. Ela o repreende como se ele fosse culpado por aparecer naquele instante, dizendo que ele conseguiu. E o seu amante diz que é melhor ele esquecer o que viu. Por instantes ele fica parado e sem reação ao que vê. Sua esposa grita com ele, ele se direciona para o gaveteiro do quarto, abre-o e pega as joias dela, seguindo indiferente para a área de serviço, onde pega uma tinta e derrama sobre todas elas. Enquanto isso, Lorraine grita e xinga-o do quarto, levantando da cama e indo ao seu encontro, insultando-o para que ele pare. Ele a pega no colo, colocando-a em cima da bancada da cozinha. Ela grita por Gene que chega na cozinha e dá um murro na cara de Adam, dizendo que ele não pode trata-la daquele modo, independente do que ela tenha feito. Depois Gene chuta-o, xinga-o de cretino, pega-lhe pelo pescoço e expulsa-o, jogando-o no chão do lado de fora da casa. Ele se levanta e com a roupa suja de tinta e o nariz sangrando, liga o seu carro e sai. Lorraine e Gene que observam ele sair entram em casa.</p>
52'49" a 53'28"	48	<p>Betty e Rita são apresentadas em plano médio dentro do quarto da tia Ruth, abrindo o guarda-roupa e pegando uma caixa para esconderem a bolsa com o dinheiro e a chave. Rita aparece com outra roupa. Há um plano detalhe das mãos de Betty guardando a bolsa e fechando a caixa. Ela retorna com a caixa para o guarda-roupa, fecha-o e elas ficam de frente uma para outra, apertando as mãos.</p>
53'29" a 55'52"	49	<p>Aparece na tela, em plano detalhe, a imagem indicando a entrada da lanchonete Winkie's Sunset Blvd, da cena 11. A câmera se movimenta pela vidraça da lanchonete apresentando nela o reflexo de Betty e Rita que se aproximam para usarem o telefone público (aquele visto pelo homem da cena 11). Betty faz a ligação para delegacia em busca de informações acerca do acidente acontecido na Mulholland Drive. Confirmam que houve um acidente mas não podem dar detalhes. Betty desliga o telefone. Durante a cena alternam a mostragem dos rostos delas, de modo</p>

		a dar a impressão de que elas estão se entreolhando e compartilhando esse momento. Elas entram na lanchonete para tomarem um café e tentarem pegar mais informações acerca do acidente no jornal impresso, mas não encontram nada. Estão sentadas e posicionadas como os homens da cena 11. São atendidas por Diane. Em plano detalhe é apresentado o crachá de Diane que Rita observa profundamente. Elas pedem a conta e Rita diz que relembra de algo.
55'53" a 56'03"	50	Elas agora abrem a porta da casa de tia Ruth. Betty segura os braços de Rita e de frente para ela pergunta do que se lembra, ao que ela diz: "Diane Selwyn", que acredita que pode ser seu verdadeiro nome.
56'04" a 57'03"	51	Elas estão sentadas no sofá de tia Ruth olhando a lista telefônica, em busca de Diane Selwyn. Betty realiza a ligação e diz: "É estranho ligar para si mesma", ao que Rita responde: "Talvez não seja eu". São filmadas em close de ombros, com o telefone entre os rostos das duas, e com um movimento de aproximação da câmera, formando quase um grande plano com os dois rostos, escutam do outro lado da linha o telefone chamar e cair na caixa de mensagens, onde a secretária eletrônica informa: "Oi. Sou eu. Deixe seu recado". Enquanto Rita diz que a voz da gravação não é a dela, mas que ela a conhece, e Betty infere que a voz pode ser de uma colega de quarto que talvez possa dar informações sobre ela, a câmera se afasta, apresentando as duas novamente em plano médio.
57'04" a 58'20"	52	Uma limusine está parada em plano conjunto em frente à casa de Adam. É dia. Dela saem dois homens e um deles (alto e de grande porte) se dirige à casa, ao som da música Bring It On Home, de Willie Dixon. Ele toca a campainha, abre a porta e entra. Chama por Adam Keshner e sua esposa aparece, empurrando-o para fora e batendo nele. Ele a empurra para trás. Ela volta, pula no pescoço dele e fica pendurada, tentando tirá-lo de lá. Gene chega e ao tentar bater nesse cara, leva um soco e cai no chão. Lorraine grita em seu ouvido para sair e ele agride-a, fazendo com que também caia. Ele continua procurando Adam. A música para.
58'21" a 1h00'02"	53	Filmagem aérea e noturna da cidade de Los Angeles, seguida de um plano detalhe da placa de um estabelecimento: "Park Hotel". Dentro dele um homem (administrador do hotel) sobe correndo as escadas e bate na porta de um dos quartos. Adam atende. O homem diz que está havendo um problema com os cartões de crédito de Adam e que dois homens do banco estiveram por lá e pediram para avisá-lo que ele está sem crédito. Adam acha tudo uma loucura. O cara diz que já o encontraram. A porta vermelha do quarto 16 é fechada e um intervalo em preto estabelece a relação entre as cenas.
1h00'03" a 1h02'26"	54	Agora esse quarto onde Adam está hospedado é mostrado de dentro, o ambiente é escuro e precário e Adam, filmado de perfil em plano médio, realiza uma ligação. Uma mulher atende ao telefone, é sua secretária que confirma que ele está falido e que fecharam sua conta, perguntando também onde ele se encontra. Ele informa que está no centro, no hotel do Cookie. Ela pergunta se ele conhece alguém chamado Caubói, pois esse homem quer vê-lo e Jason acha uma boa ideia eles se encontrarem, pois, esse cara parece estar ligado ao que aconteceu. Adam ironiza com que tipo de roupa deve vê-lo. Cynthia diz que é melhor encontra-lo logo, que foi um dia muito estranho. Adam responde que ficou mais estranho agora e pergunta onde deve encontra-lo, se num pasto. Cynthia diz que no pico do cânion Beachwood, onde existe um curral. Adam concorda em encontrar-se com o Caubói e

		pergunta quando. Cynthia diz que confirmará e avisará para ele. Cynthia oferece-lhe ainda seu apartamento para que ele fique, ao que ele agradece, mas não aceita. Adam desliga o telefone.
1h02'27" a 1h02'34"	55	É noite. A câmera subjetiva se aproxima da porta de entrada de um apartamento. A atmosfera é de suspense.
1h02'35" a 1h03'01"	56	Em plano detalhe, as mãos de Betty e Rita passeiam num mapa estendido em cima de uma mesa, buscando Sierra Bonita. A câmera se levanta filmando-as em close de ombros, sentadas no sofá, enquanto Rita diz que não sabe se deveriam ir lá e Betty a encoraja dizendo que sabe que ela teme e, por isso, elas tomarão cuidado, prometendo isso. Marcam para irem no outro dia.
1h03'02" a 1h05'10"	57	Volta-se à continuidade da cena 55, onde a câmera subjetiva se aproxima ainda mais da porta. Do lado de dentro, enquanto escuta-se as batidas nessa porta, aparecem, em close de ombros Betty e Rita apreensivas e Rita muito assustada. Betty a tranquiliza, levanta-se e vai em direção à porta para abri-la, dizendo que deve ser Coco. Do lado de fora do apartamento, numa câmera subjetiva, alguém vê Betty que abre a porta (close em seu rosto). É uma mulher estranha, que parece delirar ou fantasiar, dizendo que há perigo. Pergunta para Betty quem ela é e porque está no apartamento de Ruth. Betty responde-lhe que é sua sobrinha e que Ruth a autorizou ficar ali. A mulher retruca que é mentira, que não foi isso que ela escutou. Repete que há alguém em perigo e que algo ruim está acontecendo. Betty pede desculpas, mas diz que não a conhece. Coco se aproxima atrás da mulher, chamando-a de Louise e perguntando o que ela faz ali. As duas estão lado a lado e Louise segura as mãos de Coco dizendo que a está procurando desde as 15h da tarde. Ela diz a Coco que aquela mulher entrou em seu quarto e que Coco precisa tirá-la de lá. Coco, com semblante de constrangimento, apresenta Louise a Betty, informando que se trata de uma boa pessoa. Apresenta a Louise, Betty, dizendo que ela é sobrinha de Ruth e que trouxe-lhe, inclusive o roteiro das cenas para o teste de amanhã. Louise olha desconfiada para Betty enquanto ouve Coco. Coco entrega o roteiro para Betty e deseja-lhe boa noite, levando Louise consigo. Antes, porém, de sair, Louise olha para dentro do apartamento da tia Ruth e diz que a mulher lhe falou que tem outra pessoa ali em perigo. É mostrada a sala de tia Ruth com o sofá de couro, atrás dele uma mesinha com um abajur, em sua frente um centro de madeira e parte do corpo (lateral direita) de Rita sentada no canto do sofá. Coco pede que Louise pare e desejando boa noite a Betty se afasta com ela. Betty dá boa noite, fecha a porta do apartamento e respira aliviada. Mas quando olha para Rita a vê com um semblante terrivelmente assustado sentada no sofá. A câmera se aproxima rapidamente do rosto de Rita e dá um close intensificando a impressão do seu estado de choque.
1h05'11" a 1h09'56"	58	É noite. Em câmera subjetiva Adam, do carro em movimento, observa a estrada a sua frente, indo ao encontro do Caubói. Agora ele entra numa estrada de chão, para o carro, desce e anda. A câmera mostra pendurada no alto de uma estrutura de madeira uma carcaça da cabeça de um boi com uma lâmpada embaixo, que indica a porteira do curral. Adam se aproxima desse lugar, entrando no curral e a lâmpada se acende. O Caubói se aproxima de Adam e eles se cumprimentam. O Caubói diz ser uma noite agradável e agradece a Adam por ter saído do belo hotel para encontra-lo. Apesar da fala ser irônica, o semblante do homem não demonstra isso, pois só há indiferença. Adam responde que tudo bem e pergunta o que ele pretende. O Caubói agora com um leve sorriso diz que Adam está aflito para começar.

		<p>Ele então diz que a atitude de um homem revela os caminhos que a vida dele vai tomar, perguntando a Adam se ele concorda com isso, ao que Adam responde que sim. O homem então pergunta-lhe se ele respondeu o que achava que ele queria ouvir ou se refletiu sobre a questão e respondeu porque acredita naquilo. Adam responde então que realmente concorda com o que ele disse. O Caubói pergunta o que foi que ele disse. Adam repete: “que a atitude de um homem indica como será sua vida”. O homem diz a Adam que ele então deve ser um daqueles que não se importam com uma boa vida. Adam (em close) pergunta-lhe o porquê. O Caubói agora também em close diz para Adam parar por um segundo e pensar. Pede-lhe para fazer isso por ele. Adam sorri e diz que está pensando. O homem retruca que ele está ocupado sendo espertinho e não está pensando, mas que quer que ele pense. Adam se impacienta e pergunta o que o Caubói quer. O homem volta a interpela-lo acerca de uma charrete: “Quantas pessoas dirigem uma charrete?”, ao que Adam responde: “uma”. O Caubói coloca para Adam a hipótese de que ele dirija a charrete. E diz-lhe que se Adam mudar de atitude poderá seguir na charrete com ele. Adam aceita e o homem diz para ele voltar ao trabalho. Informa-lhe que sobre o fato de Adam está escolhendo a atriz principal para o filme, que ele poderá fazer quantos testes quiser, mas ao ver a moça da foto, deve dizer: “essa é a garota”. O resto do elenco fica por conta de Adam. Diz, numa ameaça velada, que Adam o verá mais uma vez se se comportar bem, e mais duas vezes se se comportar mal. Deseja boa noite e sai. A lâmpada se apaga, Adam olha para frente, assustado, a tela escurece.</p>
1h09'57" a 1h10'01"	59	<p>É dia. Aparece o letreiro de Hollywood, numa filmagem aérea, em <i>travelling</i> lateral, da direita para a esquerda.</p>
1h10'02" a 1h11'23"	60	<p>Betty aparece na cozinha da casa da tia Ruth, escorada no fogão, de roupão rosa ensaiando suas falas com Rita, que contracena com ela, de roupão vermelho, encostada na mesa, com as falas em mãos. Durante a cena Betty se movimenta em direção a Rita, demonstrando poucos recursos interpretativos, mas que se destacam frente aos quase robóticos de Rita. Ao final, Rita diz que Betty foi ótima.</p>
1h11'24" a 1h11'26"	61	<p>Espelho d'água do jardim do condomínio.</p>
1h11'27" a 1h13'08"	62	<p>Coco se aproxima do apartamento de tia Ruth e encontra Rita sentada no sofá tomando café, perguntando-a quem ela é. Rita se movimenta no sofá chamando por Betty. Coco aguarda. Betty chega na sala e Coco diz que precisa falar com ela, retirando-se do ambiente. Betty e Rita se olham. Betty sai ao encontro de Coco, que diz-lhe que tia Ruth ligou querendo saber quem estava com ela. Betty diz que é uma amiga, que tia Ruth confundiu a conversa porque o voo já estava saindo e a ligação estava ruim. Coco responde-lhe que a história que ela está contando é uma lorota, mas que confia nela para resolver tudo em breve. E assevera que espera não bancar a chata, e que Betty se lembrasse da fala de Louise, que já havia avisado que tinha algo errado ali.</p>
1h13'09" a 1h13'30"	63	<p>Betty se vira e é filmada Rita em plano médio sentada no sofá da sala com um aspecto de estranhamento e ansiedade. Ela então pergunta a Betty se está causando problemas, ao que Betty responde que não e sai da sala apressada para terminar de preparar um sanduíche, já que falta apenas uma hora para o seu teste, deixando Rita sentada no sofá.</p>
1h13'31" a 1h13'46"	64	<p>A frente do condomínio é mostrada, com os portões abertos, depois a câmera se volta para a rua filmando um carro preto com dois homens dentro, passando lentamente por ela, sendo que um</p>

		deles, o carona, parece olhar para esse lugar.
1h13'47" a 1h14'04"	65	Betty é filmada saindo de casa e dizendo, ainda à porta, que deverá demorar-se por cerca de 2 horas, solicitando a Rita que a aguarde, já pronta, já que ela pedirá ao taxi para esperar assim que chegar, deixando claro ao espectador que elas sairão a algum lugar após o teste de Betty.
1h14'05" a 1h14'26"	66	O taxi é filmado com Betty dentro, deslumbrada, chegando ao estúdio. O som musical é o mesmo da cena 03, do carro na Mulholland Drive. Betty sai do taxi e segue sorridente e confiante para sua audição.
1h14'27" a 1h21'57"	67	Betty acompanhada de Wally adentram à sala de teste, onde ele a apresenta aos demais: seu assistente Jack Tutman; Woody Katz, que encenará com ela; Bob Rooker, o diretor; Julie Chadwick; Lynne James que escolherá o elenco e sua assistente Nikki; e Martha Johnson que a recebeu. Ele a pergunta se precisa de algo (água ou café) antes de começarem, ao que ela responde que não. Eles iniciam o teste com Betty se posicionando ao lado de Woody. Bob Rooker se apresenta como um diretor medíocre que a motiva com clichês, informando que não se trata de uma competição, mas deles consigo mesmos e, portanto, Betty não deve fingir que é verdade, até que se torne verdade. Nesse momento todos os demais presentes se entreolham, demonstrando falta de apreço. Woody diz que quer realizar a cena de pertinho, como foi com a atriz anterior, a de cabelos pretos. Ele recebe o aval de Bob, que solicita que ele não atrole as falas, ao que ele responde que atuar é reagir e ele as acompanha e elas dizem tudo igual. Então, ele se vira para Betty e diz que se ela não atropelar, ele também não o fará. Eles se posicionam e Bob que se encontra displicente é chamado por Wally, dizendo: Ação! A encenação começa. A câmera mostra o olhar que parece desacreditado das mulheres na sala, observando a cena. Durante a encenação Betty parece bastante envolvida na situação, fato que é acentuado com um plano detalhe da mão dela segurando a de Woody e colocando-a em sua bunda, que ele aproveita para aproximá-la para si. Eles são filmados agora em close lateral. Durante toda a cena ela é bastante sedutora, o que impressiona a todos, até mesmo o próprio Woody. As falas são ridículas, empobrecidas, embora tratem de uma relação de abuso sexual entre o melhor amigo do pai de uma garotinha e ela, que por sua vez, exprime um sentimento ambíguo de culpa, repulsa e desejo pelo seu abusador. A encenação termina com eles se beijando, ela ameaçando de mata-lo e chorando dizendo que o odeia. Wally e os demais parabenizam a Betty e Woody pela brilhante atuação, enquanto Lynne diz a sua assistente que a levará para outro local. Wally pede a Bob que se manifeste e este, que mais uma vez parece distraído, diz que foi "muito bom, meio forçado, mas bem humano". Wally segura as mãos de Betty e diz que ela atuou de modo extraordinário, honrando a sua tia. Diz que vai contatá-la logo. Enquanto isso, Lynne e sua assistente se entreolham. Ela se levanta e diz que acompanhará Betty. Elas saem da sala e eles vibram com tamanha atuação, alegres por terem conseguido uma atriz tão boa.
1h21'58" a 1h22'55"	68	Betty, Lynne e sua assistente estão percorrendo o corredor do estúdio em direção ao elevador, quando Lynne diz que foi horrível e que Wally jamais conseguirá fazer esse filme, pois ele era bom há 20 anos atrás, sendo que Woody Katz só está lhe fazendo um favor. Dizem que o resto do elenco é desprezível e Wally um pobre coitado, ao que Betty retruca, pois que ele foi gentil e educado com ela, bem como é um grande amigo da sua tia.

		Lynne diz que também adora Wally, que foram casados 10 anos e que as vezes eles são cruéis com os atores mesmo. Ela diz a Betty que a levará a um outro diretor, que está a frente dos outros e tem um surpreendente projeto, o filme sobre a história de Sylvia North. Elas entram no elevador e com a câmera fixa à porta ouve-se a música: <i>Sixteen Reasons Why I love you</i> .
1h22'56" a 1h28'05"	69	Aparece uma candidata realizando audição para o papel principal do filme dirigido por Adam Keshner: <i>Sylvia North Story</i> , cantando a música <i>Sixteen Reasons Why I love you</i> . Durante a performance, a câmera vai se afastando num <i>travelling</i> para trás, permitindo uma maior profundidade de campo que resulta na apresentação de todo o set de filmagem. Depois a câmera se volta para a entrada do set, filmando Betty chegando com Lynne e sua assistente. Nesse momento Keshner olha para trás e percebe Betty. Um close é dado em seus rostos, indicando uma troca de olhares e uma situação de atração, encantamento e constrangimento. Adam volta a olhar para sua frente e a performance finaliza. Ele levanta-se, agradece se aproxima da atriz que acabou de apresentar. Ela diz que adorou o roteiro e já quer assinar seu contrato, ao que ele responde que só poderá escolher depois que acabarem os testes. Ele volta para seu lugar e pergunta a Hank quem será a próxima a apresentar, ao que ele responde: "Camilla Rhodes". Ele acendendo um cigarro pede que ela entre e comece. Sentado no set, de frente para Camilla, ela inicia a performance, fazendo o playback da música: <i>I've told every little star</i> . Enquanto ela apresenta, Keshner pede para chamarem o Jason. Keshner finge atenção à garota, tira o headset e vira-se para Jason dizendo: "Esta é a moça". O homem que aparece confirmando junto ao Sr. Roque acerca da permanência ou suspensão de Adam, está atrás de Jason agora e diz: "Excelente escolha Adam". Adam o encara, volta a colocar o headset no ouvido, a câmera apresenta Betty em plano médio, entre Lynne e sua assistente, olhando o relógio e fazendo uma expressão de que se encontra atrasada. A câmera faz um close em seu rosto, se volta para Adam também num close em que ele com sua cabeça para trás olha para ela, e depois tem-se em plano detalhe os olhos de Betty e os olhos de Keshner. Betty diz às companheiras que tem um compromisso, que prometeu a uma amiga e que precisa sair, correndo em direção à porta. Adam permanece olhando ela sair com um ar de lamentação.
1h28'06" a 1'28'14"	70	Betty continua sendo filmada de costas, descendo as escadas agora do condomínio da casa da tia junto com Rita, para entrarem num taxi que as aguarda.
1h28'15" a 1h36'10"	71	Em <i>contraplongée</i> são filmados os coqueiros da avenida por onde elas passam no taxi. Depois, de dentro do taxi em movimento, Betty informa o endereço para o qual o taxista deve se deslocar e já na rua, ela pergunta a Rita se ela não reconhece aquele lugar, ao que ela responde que não. Nesse momento, em câmera subjetiva, Rita vê um carro estacionado na rua, com dois homens dentro, e pede ao taxista que não pare, que continue em frente, abaixando-se no banco traseiro, com medo. Betty pergunta se ela os conhece e ela diz que não. Passando ao lado desse carro, Betty pede ao motorista que dê a volta pelos fundos da rua. O taxi é filmado em câmera objetiva, dando a volta na rua e essa imagem alterna-se com as do carro estacionado com os homens dentro. O taxista estaciona dentro do condomínio de casas onde Diane mora. Betty e Rita saem do carro, adentram um túnel que finda de frente à placa indicativa da numeração dos apartamentos dos moradores, seguindo, assim, para o de número 12. Durante a caminhada elas se mostram assustadas, escondendo-se de um

		<p>homem que observam no caminho, atrás das plantas do jardim. Esse homem apenas aguarda uma senhora (cujo estereótipo se parece muito com o da tia Ruth), que sai com suas malas de viagem. A câmera subjetiva passeia por toda área externa do condomínio, incluindo a realização de plano detalhe dos passos das personagens. Nesse momento um som instrumental denota tensão e intensifica o tom de mistério. Chegam à casa de Diane, Betty bate à porta, são recepcionadas por uma moça que informa que elas trocaram de apartamento (ela se encontra agora no número 17, nos apartamentos dos fundos) e que não a vê já faz um tempo. Betty diz que deixarão um bilhete para ela. A moça informa que seguirá com elas até a casa de Diane, pois lá consta alguns pertences seus. Ao se aproximar de Rita e Betty, o telefone da sua casa toca e ela precisa voltar para atendê-lo. Betty e Rita seguem sozinhas. No caminho concluem que Rita não é Diane, já que não foi reconhecida pela moça. Elas chegam à casa de Diane, batem à porta e ninguém atende. Betty observa as janelas laterais e encontra uma brecha por onde passa com a ajuda de Rita, adentrando a casa e abrindo a porta da frente para Rita, com as mãos sobre o nariz, pois a casa está fétida. Rita entra no ambiente, fecha novamente a porta, sentindo também o mal cheiro e tapando as narinas. A câmera mostra agora o exterior da casa da moça que as atendeu, com esta fechando sua porta e seguindo ao encontro delas, em direção à casa de Diane. Volta-se ao interior da casa, onde Betty e Rita seguem por um corredor escuro, chegando a um quarto onde encontram um cadáver em decomposição. Esse cadáver está usando um vestido preto e curto, possui cabelos loiros, médios, mas não se parece com nenhuma delas. O som realça o aspecto horrendo da visão, Rita grita assustadoramente e Betty tampa sua boca, ao passo que se escuta batidas na porta. A câmera volta-se para o exterior da casa, mostrando a moça retornando, com um ar desconfiado, já que ninguém a atendeu. A câmera volta ao interior, mostra o cadáver novamente e Rita assustada sendo segurada por Betty. No exterior, a moça retorna e já perde a visão da casa de Diane. Sem serem vistas, Rita sai correndo pela porta da frente da casa, num grito mudo e assustador e Betty se coloca atrás dela. Nesse momento o som é ensurdecido, denotando forte inquietação, estranhamento e horror, além das mãos de Rita serem levadas ao rosto e mostrar-se desfocadas as imagens dos rostos dela e de Betty.</p>
1h36'11" a 1h37'58"	72	<p>Numa pia de banheiro esverdeada, com detalhes em metal dourado, alguém corta os cabelos pretos, tendo uma mão que tenta parar esse movimento. Em <i>contraplongée</i>, vê-se que Betty segura as mãos de Rita tentando impedi-la e dizendo que já sabe o que fazer. Rita chora copiosamente e a tesoura é colocada sobre um livreto azul escrito: "Tout Paris" (Toda Paris). Betty levanta a cabeça de Rita e olhando para ela, compadecida, diz que sabe o que Rita precisa fazer, pedindo que deixe que ela faça.</p>
1h37'59" a 1h38'28"	73	<p>Em plano detalhe é apresentada uma mesa repleta de utensílios e substâncias utilizadas em cabelos, como tintura, fixadores, escova, bobs e espelho. Em <i>travelling</i> lateral a câmera passeia por esta mesa mostrando ainda perucas e secador. Subindo em <i>contraplongée</i>, através de um espelho redondo de parede, vê-se em plano médio, Rita e Betty, lado a lado, sendo que Rita agora está loira e de cabelos curtos (mesmo tom do cabelo de Betty). Betty então diz que ela parece outra pessoa.</p>
1h38'29" a 1h42'34"	74	<p>Betty (de pijama rosa bebê) está deitada na cama, num quarto escuro, olhando fixamente para cima. Ela desvia o olhar um</p>

		pouco para o lado e vê que Rita (enrolada numa toalha vermelha) abre a porta do quarto para dar-lhe boa noite. Betty diz a Rita que ela não precisa usar a peruca enquanto estiverem em casa e que ela também não precisa dormir no sofá, pois há espaço suficiente para elas duas na sua cama. Rita aceita dormir na cama com Betty. Tira a toalha e a peruca e deita nua. Elas conversam um pouco, Rita agradece docemente a Betty por toda a ajuda, se aproximando para beijá-la, ao que Betty corresponde. Elas se tocam e, numa sucessão de carícias, Rita tira o roupão de Betty que pergunta à mesma se ela já fez isso antes, ao que Rita responde que não sabe e entre beijos, volta a pergunta a Betty que responde que deseja com ela. Enquanto elas se beijam o som é o mesmo da música da cena 03, do carro na estrada Mulholland Dr. Betty diz de forma repetida que se apaixonou por Rita.
1h42'35" a 1h44'15"	75	É apresentado em plano detalhe as mãos dadas de Betty e Rita na cama e a câmara percorre por essa imagem apresentando elas deitadas, dormindo, uma ao lado da outra, focalizando em lateral o rosto de Rita em primeiro plano, desfocando o de Betty em segundo. Rita diz: "silêncio, silêncio, silêncio, não há banda, não há orquestra". Em plano detalhe dos olhos de Rita, ela diz, repetidas vezes, em voz mais alta. A câmara volta a sua posição lateral e faz o inverso, desfoca o rosto de Rita em primeiro plano e focaliza o de Betty em segundo, que agora acorda e ouve Rita falar, levantando-se e tentando acordá-la, sacudindo-a. Agora as duas já estão focalizadas e em campo e contracampo, Rita acorda assustada dizendo não e Betty tentando acalmá-la, diz que está tudo bem, ao que Rita responde que nada está bem. Betty pergunta o que está acontecendo e Rita a chama para irem a um lugar naquela hora, às 02 da madrugada.
1h44'16" a 1h44'27"	76	Rita (com a peruca loura) e Betty estão em plano conjunto, arrumadas, no meio da rua, na madrugada, acenando para um taxi que as pega. Rita se encontra de vestido preto longo e Betty de saia preta e blusa vermelha. Em um cartaz colado num poste é possível ler a frase "Hollywood is HELL", que parece anunciar algo.
1h44'28" a 1h45'32"	76	O taxi é desfocado e à sua imagem se sobrepõem as luzes dos faróis e lâmpadas, dando a impressão de imersão em outra dimensão, impressão essa reforçada pelo som presente na cena. O taxi reaparece seguindo por uma rua, onde a câmara deixa de ser objetiva e passa a subjetiva, mostrando dentro dele Betty e Rita em close de ombros, onde Betty olha para Rita buscando explicação. De dentro do taxi em movimento é filmada a cidade durante o percurso realizado por elas, em tons predominantemente azuis, vermelhos e marrons. O taxi, filmado à distância, em plano conjunto, para em um lugar deserto, na porta de um estabelecimento que possui um letreiro azul. À medida que o carro sai, a câmara num movimento de <i>travelling</i> para frente, em alta velocidade, focaliza o letreiro que indica o nome "Silêncio", com Betty e Rita de costas adentrando nesse estabelecimento. A câmara as alcança, parando na porta do local que se fecha quando elas entram.
1h45'33" a 1h53'15"	77	Em <i>plongée</i> a parte alta interna do teatro é apresentado, mostrando o seu teto suntuoso, descendo por suas cortinas vermelhas no palco. A câmara volta-se para a porta e mostra a entrada de Betty e Rita que buscam um lugar para sentarem-se. Enquanto isso, no palco, um ator (vestido como um mágico) está com o olhar fixo para baixo. Há um som que inspira mistério. Ele levanta a cabeça e grita em inglês, francês e espanhol: "Não há banda, não há orquestra", ao passo que Betty e Rita são

		<p>mostradas em plano médio, se direcionando para sentarem-se. Ele continua dramatizando que aquilo é só uma gravação. Não há banda, porém escuta-se uma. Ele clama pelos instrumentos da banda, por um clarinete e o som do clarinete é ouvido; intercalando à performance, Betty e Rita se entreolham e dão-se as mãos assustadas; ele pede um trombone e ouve-se um trombone; ele diz um trombone em surdina e é iluminado de súbito, aproximando-se do microfone e dizendo: “esse é o som do trombone em surdina!” Continuando sua dramática performance, ele mostra o som do trompete em surdina e aparece um homem tocando um e depois, ficando de braços abertos, apenas segurando o trompete, o seu som continua demonstrando tratar-se de um playback. O homem joga a cabeça para o lado e diz: “isso é só uma gravação; não há banda, é só uma fita. É uma ilusão”. Em <i>contraplongée</i> ele aparece solicitando que se escute ao tempo em que é possível observar que uma senhora de cabelos azuis assiste a essa performance da parte alta do teatro. A câmera sobe um pouco mais e sons associados a jogos de luzes simulam relâmpagos. Nesse momento Betty começa a tremer, descontroladamente, na plateia, sendo segurada por Rita. O homem finda sua performance desaparecendo entre uma fumaça azulada no palco. Essa luz azul é estendida por todo o teatro, reforçando o jogo ilusionista. Betty para de tremer e continua segura às mãos de Rita. A mulher é filmada novamente no alto do teatro e com essa imagem toda a luminosidade volta ao normal, ou seja, predomina-se o tom vermelho das cortinas do palco teatral. Betty e Rita soltam-se as mãos. Adentra o palco um senhor de bigode todo vestido de vermelho e em nome do “Clube do Silêncio” apresenta a “Chorona de Los Angeles”, Rebekah del Rio. Esse ator é o mesmo que faz o administrador do hotel que Adam está hospedado na cena 53. As cortinas pouco se abrem e delas sai Rebekah que se direciona cambaleante ao microfone e inicia seu canto. A música toca a Betty e Rita que se emocionam grandemente e choram se abraçando durante a apresentação. Essa emoção é transmitida ao espectador também. No entanto, no ápice da emoção, Rebekah desmaia no palco e a música continua, desvelando a performance caricata e extravagante. Ela é retirada do palco pelo apresentador e o seu ajudante e Betty e Rita são mostradas em close de ombros, ainda emocionadas e com pena da cantora. Ao fim da música, Betty abre a bolsa em busca de um lenço para secar as lágrimas e numa sobreposição de sons (a música do teatro com a da cena 03), encontra uma caixa azul que parece possível ser aberta com a chave de Rita. Elas se entreolham e olham a caixa surpresas e assustadas.</p>
1h53'16" a 1h56'48"	78	<p>Betty e Rita abrem o portão do condomínio com Betty segurando a bolsa e se direcionam à casa de tia Ruth, abrindo a porta e entrando, seguindo as duas para o quarto. Betty põe a caixa sobre a cama ao passo que Rita abre o guarda-roupas onde se encontra a chave. Ao pegar a chave, Rita olha em volta do quarto, chama por Betty, em espanhol, mas ninguém responde. Com semblante assustado, ela abre a caixa azul e mergulha em seu interior. A caixa cai aberta no tapete do quarto. A câmera em <i>contraplongée</i> sobe do chão em direção à porta, onde a moradora da casa da cena 09 (tia Ruth?) aparece e observa todo o quarto, inclusive olha para o tapete onde a caixa acabou de cair e nele não há nada: nem caixa; nem Betty; nem Rita. Ela sai do quarto e acontece um jogo de luz e sombras onde ele é escurecido e depois iluminado novamente. Durante esse jogo de luz, há uma fusão de imagens onde a câmera parece percorrer um corredor escuro e chegar à porta do quarto novamente, onde há uma</p>

		mulher deitada na cama, com a mesma roupa e na mesma posição do cadáver da cena 71. Ouve-se um barulho de porta abrindo e aparece na porta do quarto o Caubói que diz que já é hora de acordar, na mesma posição de tia Ruth. A cena escurece, volta-se a imagem do cadáver e o Caubói fecha novamente a porta. A cena volta a escurecer e o volume do som de mistério aumenta. Ouve-se em sobreposição fortes batidas na porta, o quarto volta a clarear e é mostrada novamente a mulher deitada na cama, com um vestido claro. Ela se esforça para levantar. Ao lado dessa cama há um abajur e um telefone preto em cima de um criado mudo.
1h56'49" a 2h00'06"	79	Vemos que trata-se da mesma atriz que interpretou Betty (Naomi Watts) que acorda com as batidas na porta e veste um roupão branco para abri-la. Quem chega é a mesma mulher que havia trocado de apartamento com Diane na cena 71 (ela inclusive usa as mesmas roupas) que veio buscar seu abajur e seus pratos. Ela diz: "Por favor Diane, já faz três semanas". Diane aponta a caixa onde se encontra seus pertences e permite que ela entre para pegar. Ela leva também o seu cinzeiro em forma de piano, que se encontra em cima do centro de vidro, ao lado de uma chave azul, que num zoom percebemos que não é a mesma chave estilizada encontrada na bolsa de Rita e que abriu a caixa. Antes de sair, ela avisa a Diane que dois detetives estiveram por lá, atrás dela novamente. Diane fecha a porta. Lembramos que foi essa mesma atriz que recepcionou Betty e Rita na cena 71, na qual elas concluem que Rita não é Diane, porque não foi reconhecida. Se seguirmos o mesmo raciocínio, Betty também não pode sê-la porque também não foi reconhecida. Diane é outra personagem, vivida pela mesma atriz.
2h00'07" a 2h03'42"	80	Diane segue em direção à cozinha. Nessa casa onde Diane se encontra esses espaços (sala e cozinha) são conjugados. Ela se escora no balcão da pia, em sua lateral direita; a câmera se aproxima lateralmente e de forma lenta do seu rosto em perfil; inicia o som da cena 03 (carro na Mulholland Dr); ela se vira e diz em tom de surpresa e feliz: "Camilla!". A câmera volta-se para frente e tem-se em pé a mesma atriz que fez Rita (Laura Harring), em close de ombros, vestida de vermelho, olhando de forma doce para Diane. Em close de ombros, Diane emocionada pergunta se ela voltou e, então, vê-se uma alteração em sua face, que agora se mostra assustada, louca, trêmula e triste, ao tempo em que ela chora. A câmera volta-se para o local onde se encontrava Camilla e vê-se Diane em pé, como que olhando indiferente para si mesma. Essa Diane abre a lata do café e começa a prepara-lo. Em plano detalhe é mostrada a cafeteira e Diane colocando o café em uma caneca marrom para tomar, agora já na lateral esquerda da pia. A câmera a segue, de costas, em plano detalhe do seu roupão na altura da sua região lombar, até o sofá. No sofá encontra-se Camilla, deitada e nua. Diane pula por cima dela, agora de short jeans e sem blusa, com um copo na mão, contendo uma bebida parecida com whisky com pedras de gelo, que é colocado em cima do centro, em frente ao sofá, onde se encontra também o cinzeiro da moça que veio busca-lo na cena anterior, porém ao seu lado não há chave alguma. Diane e Camilla são filmadas de perto e começam a se acariciar e beijar e Camilla diz que Diane a deixa louca. Logo depois o semblante de Camilla muda e ela diz que precisam parar. Diane não aceita e, levando (implicitamente) a mão à vagina de Camilla, tenta forçar uma relação, ao que Camilla não corresponde e, afastando Diane de si, segurando em seu ombro, diz que ela já estava tentando dizer isso há um tempo. Diane se afasta e pergunta a Camilla se

		isso é por culpa “dele”.
2h03'43” a 2h05'53”	81	Plano detalhe de uma simulação de um prédio num set de filmagens, em que se encontra uma placa escrito: Repairs – RADIO TV. Ouve-se barulho de máquinas e Diane, vestida com roupas de época, entra na lateral da cena, aproximando-se lentamente e, de costas para esse lugar, olha para a frente. Em frente a Diane, se encontram junto a mais algumas pessoas apresentadas em plano de fundo, o diretor do filme que está sendo preparado – mesmo ator que fez Adam Kesher (Justin Theroux), orientando um ator que contracena com Camilla, numa atuação de uma cena romântica dentro de um carro. Camilla usa colar e brincos de pérolas. O diretor solicita a Hank (mesmo assistente que o acompanhava no teste de Camilla Rhodes da cena 69) que libere o set para trabalharem a cena. Camilla pede que deixe Diane ficar, ao que parece, numa intenção de provocá-la ciúmes. Ela permanece imóvel, observando tudo. Essa parte da encenação transcorre ao som de uma música suave. Ela termina com um beijo entre Camilla e Adam e ele pedindo para apagarem as luzes. A tela escurece. Aparece o rosto de Diane com os olhos marejados e denotando raiva. Sobreposto ao som dessa música, tem-se um ruído de mistério. A tela volta a escurecer.
2h05'54” a 2h06'05”	82	Ainda com a tela escura, ouve-se: “Não se zangue”. É Diane e Camilla que estão na porta de casa. Diane usa uma camiseta de alcinha de cor branca e Camilla uma de cor vermelha. Camilla empurra a porta tentando entrar e Diane segura para não deixá-la entrar. Camilla pede para Diane não piorar as coisas, ao que ela responde que não facilitará as coisas, pois isso não está sendo fácil para ela. Diane empurra a porta, fechando-a, enquanto Camilla grita seu nome.
2h06'06” a 2h07'17”	83	A câmera de dentro da casa filma a porta fechada e em <i>travelling</i> lateral caminha lentamente pela sala-cozinha ao som de uma respiração forte e chorosa, fazendo um close da cabeça de Diane que está sentada e escorada no encosto do sofá. A tela escurece ao som do choro de Diane e é mostrado em plano detalhe uma parede de pedras com um pequeno ventilador desligado, que parece estar à frente de Diane e que é visto por ela, pois à medida em que ela chora, o objeto é focado e desfocado. Sua cabeça balança e escuta-se que ela bate o pé. Há uma música de fundo, sobreposta ao choro. Em plano detalhe, a câmera passeia num movimento de <i>plongée</i> sobre o corpo de Diane, descendo da cabeça, passando pelo pescoço, ombros, seios (mostrando que ela está suada e sua blusa clara molhada), barriga, chegando à sua mão dentro do seu short jeans e calcinha, numa cena sem erotismo, de masturbação. Ela chora copiosamente durante todo o tempo. A câmera alterna seu rosto com o desfocado das pedras e, mostra-o ainda com um aspecto de raiva que é descontada com tapas (implícitos) em sua vagina. Um telefone toca e ela se assusta, olhando para o lado.
2h07'18” a 2h08'39”	84	Plano detalhe de uma parede vermelha ao som do telefone que toca. A câmera passeia por essa parede, descendo-a até alcançar um abajur vermelho que tem ao lado um telefone preto tocando e um cinzeiro com bitucas de cigarro (mesmo plano da cena 18). A câmera faz um plano conjunto desse ambiente. É um quarto, no qual Diane entra (usando um vestido curto, preto, com detalhes em renda vermelha), escutando a mensagem da secretária eletrônica: “Oi. Sou eu. Deixe seu recado” (mesma mensagem escutada por Betty/Rita na cena 51). Ela se aproxima do telefone e ao ouvir a voz de Camilla dizendo seu nome, ela o atende. Camilla então a avisa que o carro está esperando-a em frente de casa, perguntando-a se está tudo bem e se ela vai. Ao escutar

		Diane dizer que sim, ela passa o endereço da Mulholland Dr, 6980. Diane repete o endereço e desliga o telefone, ao som da música da cena 03. A tela escurece.
2h08'40" a 2h09'13"	85	Ainda ao som da música da cena 03, aparece em plano detalhe, no escuro da noite, o letreiro centralizado, altamente iluminado, com o nome "Mulholland Dr"; câmera acompanha as luzes do farol de um carro escuro em movimentação lenta nessa estrada; a câmera focaliza e desfocaliza a imagem da placa à medida que se aproxima ou não do carro. Cena muito parecida com a 03, inclusive é o mesmo carro, contendo a mesma placa: 2GAT123.
2h09'14" a 2h09'52"	86	Câmera deixa de ser objetiva e passa a subjetiva, agora apresentando Diane, no interior desse carro, num close de ombros, olhando para estrada e dizendo ao motorista que não param ali, ao que ele, virando-se para ela, responde que se trata de uma surpresa. Diane mostra-se assustada e olha pela janela do carro.
2h09'53" a 2h11'25"	87	Sob a mesma música, sai do meio da mata Camilla que abre a porta do carro para Diane e diz tratar-se de um atalho, de uma passagem secreta. Ela usa um vestido preto longo com uma echarpe vermelha e brinco de pérolas. Tomando Diane pelas mãos, Camilla a conduz pelo caminho inverso ao das primeiras cenas, tomado por Rita. Elas não descem para a cidade pelo lado esquerdo da estrada, mas sobem pelo lado direito, em direção à casa do diretor de filmagens com quem Camilla está envolvida. Do alto da casa é possível ver as luzes da cidade de Los Angeles, mostradas em segundo plano. Elas chegam à área externa da mansão do diretor e se posicionam ao lado de uma grande piscina.
2h11'26" a 2h12'57"	88	O diretor do filme se aproxima delas, trazendo taças de champanhe, dando boas-vindas a Diane e brindando ao amor. Se aproxima deles, Coco, agora como a mãe do diretor, que é ríspida e repreende Diane pelo atraso, pois está com fome. Diane se desculpa e eles adentram a mansão. Ela segue atrás de todos eles, tendo uma postura levemente curvada, que denota submissão.
2h12'58" a 2h14'49"	89	Numa cena completamente desfocada, ouve-se Diane conversar com alguém, dizendo que veio de Dippe River, Ontário, Canadá. Sob sons que simulam tambores surdos, a cena é focalizada e vê-se todos sentados à mesa de jantar. Diane, sentada ao lado de um homem diz a Coco que tinha o sonho de vir para Los Angeles porque havia ganhado um concurso de dança que a levou a querer ser atriz. Coco a escuta comendo petiscos que se encontram em cima da mesa. Ela continua dizendo que sua tia, que trabalhava com cinema, antes de morrer havia lhe deixado algum dinheiro. Coco pergunta-lhe como conheceu Camilla, sendo que ela responde que foi num teste para encenar Silvia North Story, onde elas disputaram o papel principal e Camilla ganhou. O homem que está sentado ao seu lado diz que Camilla esteve ótima nesse filme. Ouve-se uma voz que parece de Camilla falando em espanhol que nunca havia ido à Casablanca com Luigi. Ao que o seu interlocutor responde ser uma lástima e o diretor complementa dizendo que então vá. A câmera mostra Camilla acendendo um cigarro e fumando ao lado do diretor. Ouve-se outras conversas paralelas que estão acontecendo na mesa. Camilla leva à boca a taça de champanhe, uma música ambiente toca mais alto e Diane, retomando a conversa, diz que ela queria muito aquele papel. Diane continua dizendo que o diretor - Bob Rooker - não a achou grande coisa. Mas foi assim que elas se tornaram amigas, sendo que Camilla sempre a ajudou, permitindo que ela fizesse algumas pontas (papéis

		secundários) em alguns dos filmes em que atuava. Coco dar tapinhas condescendentes suas mãos sobre a mesa e diz que a compreende. Ela direciona o olhar para Camilla que está envolvida numa prazerosa e confidente conversa com o diretor que direciona um olhar mordaz para Diane. A cena fica desfocada novamente.
2h14'50" a 2h16'43"	90	Plano detalhe de uma xícara de café sobre a mesa que Diane pega e leva à boca. Nesse instante, ouve-se o diretor contar que ficou com a piscina e ela com o cara que limpava a piscina, o que nos remete à história de Adam Keshner e sua esposa, fazendo supor que se trata dele. A câmera agora focaliza ele e Camilla e ele continua dizendo que teve vontade de dar o Rolls-Royce para o juiz. A câmera focaliza sentado à mesa um dos irmãos Castigliani (o que regurgitou o café) que olha para Diane. Se aproxima agora de Camilla a atriz que interpretava Camilla Rhodes na cena 69, cochichando em seu ouvido, olhando para Diane e beijando-lhe na boca. Essa mulher está com brinco e colar com pérolas. Diane olha enciumada e segue-a com o olhar. Ela passa pelo salão, saindo pela porta lateral, da qual entra, atravessando a sala em direção à área da piscina, o Caubói. Diane olha para Camilla, encarando-a, com olhos lacrimejantes. Camilla vira seu olhar para o diretor. Novamente mostra-se o rosto de Diane que agora olha para baixo e deixa cair uma lágrima, ao mesmo tempo que se assusta com as batidas de uma colher numa taça. É o diretor que vai anunciar algo sobre ele e Camilla. Eles sorriem, se beijam, a cena fica irônica, focaliza-se o rosto de Coco que parece se impacientar com aquilo, focaliza-se o rosto de Diane que limpa seu rosto e disfarça que chora de ciúme e raiva.
2h16'44" a 2h18'36"	91	Seguindo o mesmo movimento do rosto de Diane na cena anterior, ela aparece sentada na lanchonete Winkie, virando o rosto rapidamente, com aspecto alucinado, assustada com o barulho de utensílios (copos, pratos, xícaras e talheres) que caem no chão. Ela veste um camiseta branco e se encontra na companhia do pistoleiro trapalhão que assassinou as pessoas na cena 40. Aqui o pistoleiro permanece com a jaqueta de couro preta, porém, as camisas que estão sob ela são outras, apesar de possuir cores parecidas. A mesma garçonete que atendeu a Betty e a Rita se aproxima desculpando-se. Ela serve um café para Diane numa caneca marrom igual à que ela encheu em sua casa na cena 80. Em plano detalhe é mostrado o crachá da atendente cujo nome que consta é Betty. Diane observa esse detalhe. O cara que a acompanha não deseja nada. Diane mostra ao cara uma foto de Camilla, com o nome Camilla Rhodes, dizendo: "esta é a garota". Ele pergunta se ela trouxe o dinheiro. Ela abre uma bolsa preta e o mostra. Nesse momento, é mostrado também, em plano detalhe, uma aliança no dedo anelar direito de Diane, que sugere um anel de noivado. Ele pergunta se ela de fato deseja isso, dizendo que após receber o dinheiro, não haverá mais volta. Ela afirma que sim. Ele então mostra-lhe uma chave azul e diz que depois de tudo terminado, ela encontrará a chave no local indicado. Ela olha para o balcão donde avista o homem da cena 11 que contava sobre o sonho repetido que teve com aquele lugar. Ela se volta para o seu acompanhante e pergunta-o o que a chave abre. Ele sorri sarcasticamente por Diane não compreender que ali ela não possui funcionalidade, mas é um signo que aponta um indício (morte de Camilla). Se tem aqui o escopo paradoxal de algo que representa algo e nada significa ao mesmo tempo.
2h18'37 a 2h19'37"	92	Em sobreposição de imagens (rosto de Diane e o percurso da câmera por um muro em tom avermelhado) e sons (gargalhada

		do cara e som de mistério), a cena escurece e volta à tonalidade vermelha, percorrendo, num <i>travelling</i> , o caminho que vai da lanchonete ao encontro da imagem do homem horrendo da cena 11, que agora está sentado, em frente a uma fogueira, manuseando a caixa azul que é colocada num saco de lixo e cai no chão. Ao som de mistério, num plano detalhe, de dentro dessa caixa sai o casal de velhinhos, em miniatura, sorrindo sarcasticamente.
2h19'38" a 2h20'30"	93	Chave azul em plano detalhe, sobre o centro da sala da casa de Diane. A câmera percorre-o mostrando ainda, na outra extremidade, a xícara de café marrom, e continua lentamente filmando o espaço entre o centro e o sofá, passando pelo tapete, até chegar a Diane, de roupão branco sentada no sofá, olhando fixamente para a chave. Ela se assusta com fortes batidas na porta, virando sua cabeça nessa direção.
2h20'31" a 2h21'29"	94	Por debaixo da soleira da porta fechada adentram a sala o casal de velhinhos em miniatura e ao som baixo de sorrisos histéricos, ouve-se fortes batidas na porta. Os risos continuam e aumentam de volume, há um jogo de luzes no ambiente durante um plano detalhe dos olhos de Diane que se abrem e se fecham. Continuam as batidas na porta. Gritos estrondosos se misturam a esses sons. Diane se levanta desesperada do sofá e corre sendo interceptada pelo casal de velhos que agora estão em tamanho natural, se aproximam com suas mãos em forma de garra como se quisessem apanhá-la e riem como loucos para ela, assustando-a terrivelmente. Ela grita desesperadamente, enquanto continua também as batidas à porta, associadas a um som de mistério. Apavorada ela se direciona para o quarto perseguida pelo casal e cai na cama de lençol vermelho, abrindo a gaveta do criado mudo que possui um telefone preto em cima, pegando um revólver e atirando na sua boca. Os sons estridentes são interrompidos de forma abrupta.
2h21'30" a 2h22'36"	95	Sob o som da cena 03, uma bruma branca sobe ao redor da cama onde Diane está deitada na mesma posição do cadáver da cena 71, só que de roupão branco, como se não tivesse acordado com as batidas da cena 79. O quarto escurece e essa bruma fica mais densa, sob sons e luzes azuis que iluminam o quarto simulando relâmpagos. Dessa bruma branca que envolveu todo o quarto aparece em sobreposição de imagens o rosto horrendo do homem misterioso que ficava atrás da lanchonete. Em nova sobreposição tem-se a cidade de Los Angeles com suas luzes noturnas e o rosto de Betty, altamente iluminado e sorridente em primeiro plano, vindo acrescentar-se ao seu lado o rosto de Rita (com a peruca loira).
2h22'37" a 2h23'05"	96	Em sobreposição de imagens apresenta-se o palco do teatro – Clube do Silêncio, em tom azulado, que aos poucos é focado e recupera suas cores amarronzadas e suas cortinas vermelhas. O som também diminui, seguindo a perspectiva das cores. É apresentada, em close de ombros, a mulher de cabelos azuis que assistia ao espetáculo, sentada numa cadeira suntuosa e com expressão de indiferença, que sussurra: "Silêncio". Seus brincos brilham intensamente e a tela escurece.
2h23'06" a 2h27'13"	97	Sob a tela escura e sons que inspiram mistério e suspense, associados ao som da música da cena 03, são apresentados os créditos finais.

ANEXO B - GLOSSÁRIO

Baseado, mormente, na obra Imagem-Movimento (1983), do filósofo Gilles Deleuze.
Capítulos – Quadro e plano, enquadramento e decupagem e Montagem.

1. Quadro: Conjunto que tem um grande número de partes, que por sua vez, entram em subconjuntos. Possuem duas tendências: rarefação e saturação. Nos ensina que a imagem não se dá apenas a ver, mas também é legível.

2. Enquadramento: Determinação de um sistema relativamente fechado compreendendo tudo que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios. Limitação do quadro.

3. Todo: O que impede cada conjunto de se fechar sobre si próprio, forçando-o a se prolongar em um conjunto maior. É o fio que atravessa os conjuntos, podendo ser Aberto (no cinema clássico), pois atrelado ao movimento centrado, ou de *Fora* (no cinema moderno), composto de descentramentos e virtualidades, pois que atrelado ao tempo enquanto duração.

4. Extracampo: Remete ao que, embora presente, não se ouve, nem se vê. Não mais um espaço homogêneo e contínuo da tela, mas um espaço descontínuo e heterogêneo, definido por virtualidades. Tanto pode designar o que existe alhures, ao lado ou em volta ou uma presença inquietante, que insiste ou subsiste fora do espaço e do tempo homogêneos. Pode significar a relação atualizável com outros conjuntos ou a relação virtual com o todo.

5. Plano: É o movimento considerado em seu duplo aspecto: translação das partes de um conjunto que se estende no espaço ou mudança de um todo que se transforma na duração. Em geral tem uma face voltada para o conjunto e outra voltada para o todo. Em termos bergsonianos, agiria como uma consciência cinematográfica, intermediando entre um todo que muda e um conjunto que tem partes. É a imagem-movimento, um corte móvel na duração. Atrelado à primeira acepção, os planos enquanto determinações espaciais imóveis configuram a multiplicidade que corresponde a unidade do plano enquanto perspectiva temporal.

6. Plano de conjunto: Refere-se à profundidade da imagem, ou seja, é a reunião de vários elementos distribuídos de modo homogêneo no mesmo plano.

7. Primeiro plano: Também refere-se à profundidade da imagem no

plano. Focalização mais aproximada de determinada imagem em detrimento das demais, que podem aparecer desfocadas.

8. Plano médio: Refere-se ao tamanho do plano. Geralmente é o enquadramento da cintura para cima.

9. *Raccord*: Trata-se da maneira como se dá a mudança no plano, ou seja, a qualquer elemento de continuidade ou de permanência entre dois ou vários planos. Permite uma continuidade lógica na narração.

10. *Falso raccord*: Para Deleuze não se refere apenas à descontinuidade no *raccord*, mas é por si mesmo uma dimensão no Todo Aberto que escapa ao conjunto e suas partes. Realiza outra potência do extracampo. Consoante Machado (2013), eles estabelecem falsos encadeamentos entre planos, possibilitando a inserção do tempo na imagem.

11. *Plongée e contraplongée*: Posicionamento de câmera: câmera alta (nível acima dos olhos; filmagem de cima para baixo) e câmera baixa (nível abaixo dos olhos; filmagem de baixo para cima), respectivamente. São movimentos a partir dos quais pode-se inferir as contrações temporais na imagem-tempo direta.

12. *Travelling*: Termo inglês que reporta a “carrinho”. Movimento de câmera donde se obtém uma sequência de planos, por meio do posicionamento desta sobre um carrinho que corre sobre trilhos ou sobre algo que se movimenta. Para Deleuze, é um indicativo de distensão temporal na imagem-tempo, apresentando lençóis de passado virtual.

13. Montagem: Determinação do Todo, através dos *raccords*, dos cortes e dos *falsos raccords*. Operação que tem por objeto as imagens-movimento, buscando extrair delas a imagem do tempo. É indireta, já que é inferida das imagens-movimento e de suas relações. Possui 4 grandes tendências: a orgânica da escola americana; a dialética da escola soviética; a qualitativa da escola francesa do pré-guerra; a intensiva da escola expressionista alemã. Na imagem-tempo a montagem é descontínua, sendo denominada também de “mostragem”, se fazendo no intervalo entre as imagens, demonstrando um movimento aberrante, mais associada às descrições entre os diversos planos em interação.

14. *Flashback*: representação/apresentação do passado e do tempo no filme.

15. Profundidade de campo: Refere-se ao foco da imagem. Quanto maior a distribuição da nitidez da imagem, maior profundidade de campo. Quando o

foco se concentra em determinada região da imagem (em primeiro ou segundo plano), menor a profundidade de campo. Na Imagem-Tempo, Deleuze apresenta uma potência diversa no uso da profundidade de campo, tendo este como plano sequência, ou seja, como uma abertura que atravessa os planos colocando seus elementos em interação uns com os outros fazendo-os comunicarem entre si. É o que possibilita ver o tempo enquanto virtualidade e contínuo de duração.

16. *Opsigno, sonsigno, cronosigno, lektosigno, noosigno* – signo ótico, sonoro, do tempo, de leitura e de pensamento, respectivamente.

17. Imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação – avatares da imagem-movimento.

18. Imagem-cristal, imagem-lembrança, imagem-sonho – avatares da imagem-tempo.