



***Mulholland Drive* de David Lynch: primeiridade e iconicidade na linguagem cinematográfica ¹**

Alan GÓES²

Gabriela REINALDO³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Dentre as obras de David Lynch, *Mulholland Drive* destaca-se pelas experiências estéticas e narrativas que o autor propõe, entre elas a cena ambientada no Club Silencio. A análise do filme, e mais precisamente desta cena, a partir de conceitos da semiótica peirceana, como ícone e primeiridade, nos ajuda a compreender mais profundamente as temáticas abordadas pela película, como a própria narrativa do filme e a visão de Lynch acerca da linguagem do cinema.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; david lynch; fenomenologia; semiótica peirceana

Introdução.

No que se refere ao cinema americano contemporâneo, David Lynch é provavelmente um dos diretores mais controversos. Indicado por muitos como um gênio da linguagem cinematográfica e por tantos outros como um oportunista, sua obra é composta tanto por grandes sucessos de crítica e de público, como *Blue Velvet* (1986) e *Twin Peaks* (1990-1991) respectivamente, quanto por fracassos de bilheteria, como o próprio diretor reconhece, como é o caso de *Dune* (1984).

Entretanto, apesar de todas as divergências e aparentes obscuridades que permeiam a sua obra, seus trabalhos foram por diversas vezes bem reconhecidos, tendo sido indicado três vezes ao prêmio da Academia de melhor diretor e tendo ganhado a Palma de Ouro em Cannes, um dos mais importantes festivais da indústria cinematográfica, por *Wild at Heart* (1990) . Dentro deste panorama de críticas e

¹ Trabalho apresentado no DT 8 – Estudos Interdisciplinares do Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de junho de 2011.

² Estudante de Graduação 5º. semestre do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do ICA-UFC. Monitor de Iniciação à Docência na disciplina de Semiótica. E-mail: eduardogoes13@gmail.com

³ Orientadora da Monitoria de Iniciação à Docência e do presente trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Adjunta do ICA-UFC. email: gabriela.reinaldo@gmail.com



admirações, encontra-se *Mulholland Drive* (2001), provavelmente um de seus filmes mais aclamados.

Mulholland Drive é um filme de drama/suspense com uma narrativa e montagem não lineares que vão de encontro aos padrões estéticos hollywoodianos. Além disso, pela ausência de explicações claras para os mistérios propostos no filme, a referida película é um exemplo claro daquilo que Eco veio a chamar de Obra Aberta.

É nesse universo de múltiplas interpretações e, ainda mais, múltiplos questionamentos que se dá o fascínio por *Mulholland Drive*, no qual se apoia o presente trabalho.

Mulholland Drive: uma obra aberta.

Como o próprio diretor aponta em diversas entrevistas e em seu livro “Em águas profundas”, *Mulholland Drive* foi gravado inicialmente como um piloto a ser analisado pelo canal de TV, ABC. Portanto, mesmo antes do filme se propor como tal, a história contida em si não poderia ser concluída, uma vez que deveria deixar dúvidas e questionamentos para que atraísse público, aos moldes da famosa série de TV dos anos 90, dirigida e escrita por Lynch, *Twin Peaks* (1990-1991). O piloto produzido, porém, não foi aceito pelos produtores da ABC e logo depois Lynch teve a oportunidade de concluí-lo, desta vez como longa-metragem. Sobre o processo de criação e finalização do roteiro o diretor nos conta:

Nós o filmamos como um piloto, com o final em aberto para fazer com que o público quisesse continuar assistindo. [...] Depois, felizmente, tive a chance de torná-lo um filme. Mas eu estava sem idéias. [...] com pouco tempo para transformar o piloto em filme, comecei a meditar e em 10 minutos lá estavam as idéias, em algum lugar. Essas idéias chegaram como um colar de pérolas. (LYNCH, 2008, p. 121-122)

A estrutura narrativa de *Mulholland Drive* constitui-se tal qual seu processo de criação, dividindo-se em duas partes: a primeira, composta por uma narrativa linear, e a segunda, que impele o espectador a uma brutal desconstrução da diegese que estava sendo acompanhada até então. Além dessa constituição, a abertura da obra que ocorria no piloto a fim de conquistar audiência foi mantida. Porém, a abertura da obra no longa não se dá mais por motivos mercadológicos, mas por uma opção estética do seu criador.



O próprio Lynch afirma desconhecer os significados dos principais signos que aparecem durante todo o longa, como a caixa e a chave azuis⁴ por exemplo.

Para Eco (1968), toda obra de arte constitui-se numa obra aberta, uma vez que toda obra de arte possibilita tantas interpretações quanto tantos espectadores a contemplarem. No entanto, uma das principais características das obras de arte dos séculos XX e XXI são as ambiguidades intencionalmente criadas por seus autores,

[...] o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente desta realidade; hoje tal consciência existe, principalmente no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' como fator inevitável, escolhe-a como programa produtivo e propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível. (ECO, 1968, p. 42)

Lynch certamente situa-se no grupo de artistas que usam a abertura da obra de forma a enriquecê-la, negando quaisquer explicações acerca de seus filmes e evocando sempre o modo como o filme permanece no espectador quando este não encontra as respostas que esperava achar.

Ao encararmos um filme, no nosso caso Mulholland Drive, como uma obra aberta, deparamo-nos com o seguinte questionamento: em que possíveis modos de fruição operam os espectadores deste filme? OLIVEIRA (2006) aponta dois possíveis leitores-modelo para o nosso objeto: aquele “que assiste ao filme como quem ouve uma música (sem se preocupar com um sentido geral passível de ser anunciado), e outro que percebe o filme como um quebra-cabeça à espera de uma solução.” (OLIVEIRA, 2006, p. 118).

Dentro das interpretações desses dois tipos possíveis de leitores-modelos, encontramos a predominância da primeira e da terceira categorias fenomenológicas peircenas, chamadas de primeiridade (*firstness*) e terceiridade (*thirdness*), respectivamente. Para Peirce⁵ (1839 – 1914), a Fenomenologia está na base de qualquer estudo filosófico. A sua doutrina das categorias, que indicam estágios inerentes a todos e quaisquer fenômenos, permeia completamente o seu pensamento semiótico. Além da primeiridade e da terceiridade, faz parte das categorias da natureza e do pensamento a secundidade (*secondness*). Peirce descreve sucintamente as categorias como :

⁴Rita, após o acidente, encontra em sua bolsa uma significativa quantia em dinheiro e uma caixa azul, da qual não lembra a origem.

⁵Filósofo norte-americano que dedicou seus estudos a diversas áreas da ciência, dentre elas a fenomenologia e a lógica (semiótica). Considerado o pai da semiótica, sua teoria e seus conceitos fundamentam diversos estudos semióticos em diferentes campos do conhecimento, da Medicina à Comunicação.



Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a algum outro. Secundidade é o modo de ser daquilo que é como é, em respeito a um segundo mas sem ligações com qualquer terceiro. Terceiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, fazendo relação entre um terceiro e um segundo. (CP, 8.328)

Podemos perceber, portanto, que as categorias fenomenológicas propostas por Peirce apresentam-se em um gradação de três. O número três é um importante fator na obra de Peirce, tendo sido seu pensamento operado fundamentalmente em tríades. O próprio conceito peirceano de signo se dá através de uma tríade, como veremos a seguir. É importante ressaltar que essas categorias fenomenológicas não se constituem em categorias psicológicas, sendo estas aplicáveis a todo e qualquer fenômeno, uma vez que a ideia de fenômeno (ou *phaneron*) para Peirce pode ser descrita da maneira seguinte:

...qualquer coisa que esteja de algum modo e em qualquer sentido presente à mente, isto é, qualquer coisa que apareça, seja ela externa (uma batida na porta, um raio de luz, um cheiro de jasmim), seja ela interna ou visceral (uma dor no estômago, uma lembrança ou reminiscência, uma expectativa ou desejo), quer pertença a um sonho, ou uma idéia geral e abstrata da *ciência*... (SANTAELLA, 1996, p. 32)

A fenomenologia não consiste em estudar a realidade. Sendo real para Peirce, “uma ideia que insiste em se proclamar, mesmo que gostemos ou não” (CP, 8.156). A fenomenologia é, deste modo, a ciência que estuda os fenômenos, quaisquer fatos que se apresentem ao pesquisador no seu cotidiano. Tanto à mais completa banalidade quanto à mais calorosa paixão podem voltar-se os estudos fenomenológicos. Para que isso aconteça, basta que nós, pesquisadores, como o próprio Peirce nos indica, contemplemos, distingamos e generalizemos o nosso objeto.

Os conceitos de signo, ícone, índice e símbolo de Peirce: as texturas, as pistas e os objetos de Lynch.

Como dito anteriormente, o pensamento de Peirce opera-se em tríades, e assim se constitui o seu conceito de signo. Antes de mais nada, é importante ressaltar que para Peirce tudo é signo, o que é chamado de “visão pansemiótica do universo”. Mas o que Peirce entendia como signo? Para este filósofo, o signo é um “primeiro que se relaciona a um segundo, denominado objeto, capaz de determinar um terceiro, chamado



interpretante.” (NÖTH, 1995, p. 65). O signo é, portanto, formado por *representamen*, *objeto* e *interpretante*, respectivamente.

Peirce desenvolveu diversas classificações sógnicas, dentre as quais a mais difundida é a segunda tricotomia, que relaciona o signo com o seu objeto. Nesta tricotomia, são identificados três tipos gerais de signos⁶: o ícone, o índice e o símbolo. Esses signos estão ligados à primeiridade, à secundidade e à terceiridade, respectivamente. Peirce descreve o ícone da seguinte forma:

...um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus próprios caracteres, e que possui os mesmos, independentemente que tal Objeto exista ou não. É verdade que, a menos que exista tal objeto, o ícone não atua como um signo, mas isso não tem algo a ver com o seu caráter de signo. (CP, 2.247)

O ícone, portanto, apresenta-se como o objeto, embora não seja o objeto. Possui as características do objeto, mas não todas, não podendo substituí-lo por completo. Como exemplo de um ícone, poderíamos citar um retrato, uma máscara, o formato de uma nuvem etc. Como signo correspondente à primeiridade, o ícone está aberto às diferentes possibilidades, às múltiplas interpretações, mantendo o seu caráter de signo qualitativo, por muitas vezes estético e sensorial.

O índice constitui-se em um signo que “indica uma outra coisa com a qual ele está actualmente ligado.” (SANTAELLA, 1996, p.66). A relação entre o signo indicial e seu objeto é uma relação de causa, efeito. O índice pode ser um rastro, uma marca, ou até mesmo uma parte de seu objeto. As pistas de um crime são índices e é na análise deste tipos de signos que se dão as investigações policiais, por exemplo.

O símbolo funciona através das “categorias da terceiridade – como o hábito, a regra, a lei e a memória – que se situam na relação entre *representamen* e objeto.” (NÖTH, 1995, p. 83). Deste modo, o símbolo é um signo convencionalizado. Exemplos clássicos de símbolos são as próprias palavras, bandeiras, enfim, qualquer coisa que tenham construído seu sentido através de uma lei, de uma convenção.

É importante ressaltar aqui que essa classificação sógnica “não é uma classificação aristotélica, no sentido de que cada signo pertence a uma só classe dessa tipologia.” (NÖTH, 1995, p. 83). Um único signo pode comportar-se como ícone,

⁶Peirce, na verdade, apontou a combinatória de 59049 tipos de signos logicamente possíveis. Porém, nem mesmo o próprio filósofo chegou a explorá-los completamente, de modo que permanecemos apenas nas classes de signos pertencentes à segunda tricotomia.

índice e símbolo simultaneamente. No entanto, dependendo do contexto no qual ele se insere, o caráter icônico, o indicial ou o simbólico do signo prevalecerá.

Retornando às discussões propostas no início do trabalho relativas às possíveis fruições de *Mulholland Drive*, entendemos que a percepção estética do filme dá-se principalmente através de ícones, através de um esboço de primeiridade que nos deparamos ao assistirmos cenas que, à primeira vista, parecem ser divergentes e não possuir ligações narrativas. Essa experiência de primeiridade vai além da construção narrativa e perpassa por ícones visuais e sonoros, com os quais Lynch trabalha ao longo do filme.

Dentre outros, as cores em *Mulholland Drive* são ícones que propiciam ao seu espectador experiência de primeiridade. As imagens plásticas do azul no Clube Silêncio e a constante presença das cortinas vermelhas, por exemplo, são imagens que se propõem à contemplação. Como afirma Coelho (2009) “é na criação estética que encontramos a pura qualidade de sentimento manifestada em uma forma. Embora esteja formatada como um existente, sua essência original permanece.” (COELHO, 2009, p.p. 111,112). Essa qualidade de sentimento a que se refere Coelho é a mesma a que Santaella (1996) expõe ao discorrer sobre Gritos e Sussuros (1972), filme de Ingmar Bergman, onde o vermelho apresenta-se, segundo a autora, como a cor simples e pura, sem representar objeto algum. Santaella também nos mostra que esse tipo de signo é um quali-signo (a apresentação de um qualidade) e que todo quali-signo, na sua relação com o objeto, é um ícone. Deste modo, o ícone constitui-se em um signo aberto ao deleite, à contemplação. O azul e o vermelho nas cenas indicadas na figura 01 não representam algo mais que a si mesmo ao passo que preenchem os nossos olhos com belas imagens. No caso da cena do quarto em vermelho, elemento semelhante ao presente em *Twin Peaks*, o próprio jogo de luz e sombra e a composição da imagem contribuem para a experiência de primeiridade vivenciada pelo espectador.



Figura 01: fotograma de David Lynch, ícones imagéticos em *Mulholland Drive* (2001).



Para além das imagens, na narrativa do filme encontramos diversos índices e símbolos, são estes signos que orientam ricamente as tentativas de solução do filme daqueles que constituem o perfil do segundo leitor-modelo que Oliveira (2006) aponta. Alguns elementos narrativos e visuais são propostos ao espectador de modo que este possa, de certo modo, situar-se temporal e espacialmente na narrativa. Esses elementos, portanto, comportar-se-ão como índices das posições que as cenas ocupam na diegese do filme. Um dos exemplos desses índices é o cinzeiro que se encontra na casa de Diane, que em determinado momento do filme é devolvido a sua verdadeira dona para em algumas cenas depois situar-se novamente na casa de Diane, indicando um possível *flashback*. Já alguns outros elementos narrativos comportam-se como símbolos, como as já citadas caixa e chave azuis, que o próprio Lynch afirma desconhecer o que elas representam.

O silêncio

Dentre todas as cenas presentes em *Mulholland Drive*, a que se passa no interior do Clube Silencio é provavelmente uma das mais marcantes e provocantes. A especial atenção que a ela dispensamos justifica-se pelo teor das discussões que a sequência suscita.

A cena inicia-se após cem minutos decorridos do filme. Até então, a narrativa caracteriza-se por uma história de mistério, quase uma investigação policial acerca do suposto acidente que Rita (personagem vivida por Laura Elena Harring) haveria sofrido. Acompanhamos a cena do acidente logo no início da película. Rita sobrevive a uma batida de carro e ao vagar pela rua Sunset Boulevard⁷ à noite encosta-se na calçada de uma casa para, logo no dia seguinte, adentrá-la. É nesta residência que conhecerá Betty, sobrinha da dona da propriedade, uma canadense que se muda para Los Angeles a fim de tentar realizar seu sonho (sonho de tantos outros) na indústria cinematográfica. As duas tentam, então, descobrir o que teria acontecido com Rita. As personagens criam rapidamente uma forte amizade que culminará em paixão.

Enquanto Betty tenta construir sua carreira fazendo testes para produções cinematográficas e ajuda Rita a buscar respostas para as pistas que possuem, eventos paralelos são mostrados ao longo do filme, como a história de Adam Kesher, um diretor

⁷Não por acaso esta é a rua que dá nome ao título original de *Crepúsculo dos Deuses*, filme de 1950 dirigido e escrito por Billy Wilder (1906-2002), que retrata a decadência de uma atriz do cinema mudo hollywoodiano, interpretada por Gloria Swanson (1899-1983), em plena ascensão do cinema falado.



que se vê pressionado por seus produtores nas escolhas do elenco de seu filme. A partir desses elementos já se torna possível perceber que alguns dos principais temas abordados no filme são Los Angeles, e sua atmosfera cinematográfica, e a própria indústria hollywoodiana. O próprio título do filme faz menção à rua da cidade na qual avista-se tanto a cidade como Hollywood. Já o título em português, Cidade dos Sonhos, refere-se ambigualmente tanto a magia que cerca Los Angeles (evidenciada no sonho de Diane em fazer carreira nesta cidade) quanto à narrativa onírica que presenciamos ao longo do filme.

A cena do Clube Silêncio situa-se exatamente na noite da consumação da paixão de Betty e Rita. As duas ainda se encontram adormecidas na mesma cama, quando Rita profere as seguintes frases em espanhol: “No hay banda. No hay banda. No hay orquesta. Silencio. Silencio. ”. Betty acorda e Rita pede para que ela a acompanhe a 'algum lugar'. As duas pegam um táxi na madrugada de Los Angeles e adentram no Clube Silêncio.

O Clube Silencio (em espanhol) possui ares de um teatro *underground* de Los Angeles. No primeiro plano de seu interior, encontramos, mais uma vez, cortinas vermelhas. No capítulo 'Cortinas' de seu livro *Em Águas Profundas*, David Lynch escreve: “É tão mágico – não sei por quê – quando se entra no cinema e as luzes se apagam. Tudo fica em silêncio e depois as cortinas começam a se abrir. Muitas vezes são cortinas vermelhas. E penetramos em outro mundo.” (LYNCH, 2008, p. 15). Betty, Rita e nós, espectadores, estamos prestes a penetrar em outro mundo, tal como Lynch afirma, quando entramos no Clube Silencio.

No palco do Clube encontra-se um artista que passa a performar o seu monólogo, alternando e misturando o uso do francês, do inglês e do espanhol. O ator afirma: “Não há banda. Isso é só...uma gravação. Não há banda. Mas, mesmo assim ouvimos uma banda.” O ator passa a evocar sons de clarinetes e trombones que logo são tocados no clube. Logo após, surge das cortinas um homem com um trombone como se o tocasse, porém, suavemente ele afasta o trombone de sua boca, embora o som do trombone persevere. O ator volta a proclamar: “Não há banda. É tudo uma fita. Não há banda. É uma ilusão.” O ator convida seus espectadores e a nós a ouvirmos o barulho de trovões. Assim que os ouve, Betty começa a tremer rapidamente em sua cadeira. Os sons de trovões são acompanhados de luzes azuis semelhantes à raios que, por estarem dentro de um teatro, deduzimos rapidamente que são artificiais. Em meio



aos artificiais raios e trovões, o ator, por fim, esvanece-se ao passo que uma fumaça azul surge no palco.

Não Há Banda. Não Há Betty. Não Há Rita. É tudo uma fita.

Se pensarmos a ação que se passa no interior do Club Silencio junto à obra de David Lynch e à própria narrativa do filme, perceberemos que o texto e as ações que a compõem fazem uma sensível referência ao cinema. Em sua dissertação de mestrado, Oliveira (2006) afirma sobre esta cena:

Independentemente das interpretações que proporemos mais adiante, o leitor-modelo, por mais perplexo que esteja, pode inferir nas cenas no Clube Silencio uma possível homenagem meta-narrativa ao próprio cinema. Apesar de a referência direta aqui ser ao registro sonoro, o cinema é ele mesmo uma ilusão baseada na reprodução de eventos que não estão mais presentes. (OLIVEIRA, 2006, p. 107).

As interpretações às quais Oliveira se refere são as mais trabalhadas e estudadas a respeito do filme. Dentre estas, a que se sobressai é a de que as cenas que estão do início do filme até o Club Silencio fazem parte de um sonho tido por Diane (personagem vivida por Naomi Watts que também interpreta Betty). Essa interpretação se apoia em diversos índices apresentados ao longo do filme, como uma das primeiras cenas que nos é apresentada, um plano sobre uma cama terminando em um zoom in⁸ em um travesseiro, possível índice de que as cenas seguintes comporão um sonho. Além disso, cenas após a sequência do Club Silencio, vemos uma personagem vivida por Naomi Watts (que como nos referimos anteriormente não interpreta mais Betty) acordando daquilo que parece ter sido um sono profundo e perturbador. Vale ressaltar que a interpretação é extremamente coerente com a filmografia de Lynch. O próprio diretor afirma adorar a "forma com que (os sonhos) se desenrolam." (LYNCH, 2008, p.67). Uma das cenas mais conhecidas e lembradas de *Twin Peaks*, por exemplo, é um sonho do detetive Cooper, que tenta descobrir o que há por trás do assassinato de uma jovem. Essa cena, não por acaso, passa-se em um quarto repleto de cortinas vermelhas, aos moldes do Club Silencio.

Se levarmos em conta essa interpretação sobre a narrativa do filme, percebemos que a cena do Club Silencio atua perfeitamente como um possível indício de que tudo

⁸Técnica que consiste na aproximação da imagem através da modificação das lentes da câmera.

que as personagens Betty e Rita estão vivendo não passa de um sonho. Dentro desta interpretação, portanto, o cinema estaria equiparado ao universo onírico. Universos estes em que tudo pode acontecer, onde a contemplação é mais vivenciada que a razão, universos de liberdade criativa, artística e sentimental. Universos que, portanto, estariam repletos de experiências de primeiridade. Deste modo, esta interpretação só faz enriquecer, portanto, a análise da cena do Clube Silencio.

No entanto, nos especificaremos nas referências que se referem ao campo do audiovisual. Se buscarmos os primeiros estudos semióticos a respeito do cinema, perceberemos que estes se apoiam na segunda tricotomia de Peirce para analisar a natureza da imagem cinematográfica, sendo esta composta por imagens fotográficas que se sucedem rapidamente a fim de criar a percepção do movimento na visão do seu espectador. É o que nos afirma Xavier (2005) na seguinte passagem:

Foi começando por esta constatação da iconicidade e da indexalidade que a pesquisa semiótica iniciou sua lida com a fotografia e o cinema. Notadamente a partir da década de 1960, tal perspectiva desenvolveu suas investigações no tocante às condições (de percepção), presentes na leitura da imagem, buscando os códigos responsáveis pelo seu poder significante. A análise semiótica (do cinema) atinge hoje um grau refinado... (XAVIER, 2005, p.18)

A constatação da iconicidade e da indexalidade a que se refere Xavier é justamente a classificação da imagem cinematográfica de acordo com as classificações de signo de Peirce. Dentro desta visão, a imagem fotográfica é primordialmente um índice, por ser resultado da impressão física da luz. A iconicidade refere-se à semelhança visual que a imagem conserva do seu objeto. É interessante notar aqui que a iconicidade de uma imagem cinematográfica torna-se muito mais evidente, também, por conta da própria indexalidade dessa imagem. A realidade é um fator determinante na criação desta imagem, ao contrário de uma pintura, uma escultura, por exemplo, nas quais o artista possui uma autonomia muito maior na sua representação da realidade.

A questão da percepção de um filme como realidade vai além da natureza da imagem icônica e indicial. No entanto, estas noções ajudam a nortear os estudos nessa direção. Metz (1972) aponta como uma das principais causas da noção de realidade no cinema o movimento. O movimento, que por ser percebido apenas visualmente e não tatilmente, portanto não é representado no cinema (como formas, volume, dimensões etc), mas seria percebido ele mesmo, ao menos, no nível do espectador. Metz afirma que "o segredo do cinema consiste em colocar muitos índices de realidade *em imagens* que,

embora assim enriquecidas, não deixam de ser percebidas como imagens." (METZ, 1972, p. 28). O autor dialoga ainda com a explicação de Henri Wallon para a noção de realidade provocada pelos materiais filmicos. Para Wallon, o cinema é percebido como algo real "porque o mundo não vem interferir na ficção para contestar a cada instante suas pretensões de constituir-se em mundo - como ocorre no teatro - que a diegese do filme pode provocar essa estranha e famosa impressão de realidade, que estamos tentando entender." (METZ, 1972, p.24). Esta explicação torna-se bastante clara se pensarmos na definição de real de Peirce, pois o filme seria algo real que se apresenta a nós. Assistimos ao que se apresenta no filme, independentemente do que pretendemos. De forma que se nos colocamos contra uma posição estética ou narrativa de um filme, por exemplo, o máximo que podemos fazer é sair da sala de exibição, mas o filme persistirá e continuará no ecrã, ao passo que, no teatro, por exemplo, o espetáculo poderia ser gravemente afetado por conta de um manifesto qualquer.

É óbvio que as discussões existentes nos campos da semiótica e da semiologia a respeito da ideia de realidade provocada pelo cinema são extremamente complexas e profundas. Algumas, inclusive, negam as classificações sógnicas de Peirce. Outras extrapolam os conceitos da fenomenologia peirceana, como a noção de *zeroidade* de Deleuze. Entendemos, no entanto, que a iconicidade presente na imagem, embora não explique por si só, é um fator importante na construção de uma realidade a partir de uma experiência fílmica. É isso que nos propõe David Lynch na cena do Club Silencio.

Quando as músicas e os sons no clube silencio são apresentados às personagens Diane e Rita e a nós, estamos todos contemplando ícones e índices de sons que um dia foram gravados e agora são representados e a nós apresentados tecnologicamente. O mesmo acontece com as imagens as quais assistimos. É tudo uma fita, como o ator nos proclamou. Do mesmo modo, o tocador de trompete em surdina nos aparece quase como um mímico, evocando os gestos daquele que toca trompete, embora não o toque. O mesmo ocorre com o ator do monólogo que, ao fim, desaparece lentamente, como se ele mesmo nunca houvesse existido, bem as moldes do fotógrafo Thomas protagonista de *Blow-up*⁹. A noção de representação apoiada em ícones se fortalece ainda mais com a cantora Rebecah Del Rio que, em um determinado momento de sua apresentação, desmaia e distancia-se de seu microfone ao passo que a música que cantava persiste e continua a tocar com sua voz, como vemos na Figura 2.

⁹Filme ítalo-americano de 1966 dirigido e escrito por Michelangelo Antonioni.



Figura 2. Cena do Club Silencio. Da esquerda para a direita: a mimica do tocador de trompete em surdina, o desaparecimento do ator e a música que permanece mesmo com a cantora desmaiada.

Além dessas observações, é importante perceber que, logo após essa cena, o que vemos a seguir até a finalização da película é a desconstrução da narrativa que estava se desenvolvendo. O Club Silencio funciona quase como um aviso para as personagens de que o que estava sendo vivido não correspondia à realidade. Não haverá a partir daí Betty, nem Rita, nem sonhos ou paixão.

Nos minutos finais do filme, após uma fusão de planos de Los Angeles, a cidade dos sonhos, de um mendigo que seria o detentor da caixa enigmática, do palco do Club Silencio e de Diane e Camila em um momento de glória e felicidade; aparece a nós novamente uma senhora que situa-se no Club Silencio. Ela nos proclama: 'Silencio.' Tal como para Betty e Rita, quase como um aviso de que dali em diante, não haverá para nós, espectadores, nenhum filme, nenhum sonho, nenhuma magia. Os créditos finais se iniciam e constatamos: era tudo uma fita.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, E. I. Primeiridade/iconicidade em recortes cinematográficos. *Conexão: Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p.109-117,2009. ISSN Impresso: 1677-0943 / ISSN Online: 2178-2687 Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/viewFile/116/107>> Acesso em 27 set. 2010.

ECO, U. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

LYNCH, D. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo, Perspectiva, 1972.



NÖTH, W. **Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers* (?)

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

OLIVEIRA, A. A. **Matrix e Cidade dos Sonhos: Representações da irrealidade da Ficção Contemporânea**. Salvador: UFBA, 2006. 148p. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <http://www.ufrb.edu.br/cahl/index.php/documentos/producao-academica/28-matrix-e-cidade-dos-sonhos-representacoes-da-irrealidade-na-ficcao-contemporanea-adriano-anunciacao-oliveira> Acesso em 04 abril 2011.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª edição. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.