



Inland Empire: A desconstrução filmada em vídeo digital¹

Eduardo dos Santos OLIVEIRA²
Rafael Rodrigues da COSTA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Nosso interesse é pensar o digital em *Inland Empire* (2006), longa-metragem de David Lynch, não apenas como ferramenta manual ou recurso estético, mas como dispositivo fílmico que possibilitou a constituição de elementos diegéticos e não-diegéticos que enriquecem a atmosfera onírica oferecida pelo diretor neste e em outros trabalhos ao longo de sua carreira. Trazemos um breve apanhado conceitual do vídeo digital, recorrendo a Felinto (2006 apud MASCARELLO, 2006) e Ang (2007). Em seguida, discorreremos sobre o processo de criação do longa e, finalmente, fazemos uma análise sobre a presença do digital no filme, com a ajuda do próprio cineasta (2008).

PALAVRAS-CHAVE: David Lynch; *Inland Empire*; surrealismo; vídeo digital; cinema.

1. Introdução

Após a imagem de um disco de vinil tocando tornar-se cena, duas pessoas com as faces encobertas por borrões indistintos caminham por um corredor. Pelos traços corporais e diálogo travado - em polonês -, concluímos que se trata de uma garota de programa e seu cliente prestes a transar. Em seguida, a mulher chora em frente a um aparelho de televisão e, em plano estático, três coelhos agindo como humanos são postos em cena: um deles passa a ferro alguma vestimenta, enquanto os outros dois permanecem sentados em um sofá cor de vinho. Os animais exprimem frases sem nexos e, em certos momentos, risadas ecoam de uma plateia oculta, como em um *sitcom*. O

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Estudante do 5º. Semestre do Curso de Jornalismo da UFC, email: Eduardo.olvr@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Jornalismo UFC, email: rafaelrg@gmail.com



quadro fílmico é composto por uma sala de paredes azuis na qual um abajur vermelho se destaca em meio a poucos móveis. Nada parece fazer sentido.

É o início de *Inland Empire* (2006)⁴ - ou Império dos Sonhos, título em português -, longa-metragem do diretor estadunidense David Lynch, cineasta cuja filmografia é permeada por obras que causam estranhamento ao espectador, como *Eraserhead* (1977), *Blue Velvet* (1986) e *Mulholland Drive* (2001). Seus filmes - curtas e longas - desafiam a percepção de quem assiste às obras, sendo compostos por estruturas narratológicas surrealistas escoltadas por atmosferas oníricas que nos remetem a Breton e seu Manifesto Surrealista (1924). Lynch leva a experiência da fruição cinematográfica a um nível de sensorialidade quase sinestésica.

Lucidez e insanidade, interior e exterior, corpo e mente, elementos naturais e fabricados. O cinema de Lynch “não opta por um ou outro pólo: encontra-se na difícil e ruidosa área em que as fronteiras se entrecruzam.” (FERRARAZ, 2003, p.12)

Ainda que haja opiniões díspares sobre a nebulosidade que atravessa a obra de Lynch, seus trabalhos foram bastante reconhecidos em diversos momentos ao longo de sua carreira, tendo sido indicado, inclusive, ao prêmio da Academia três vezes na categoria de “Melhor Diretor”, além de ter ganhado a Palma de Ouro em Cannes pelo filme *Wild at Heart* (1990).

Mas há algo de *novo* na composição narrativa e imagética de seu último longa, *Inland Empire*, em relação aos anteriores: este foi inteiramente gravado em vídeo digital. Aqui, contudo, esse recurso foi utilizado não apenas como artifício estético, uma vez que a flexibilidade e controle sobre o equipamento proporcionaram uma maior liberdade a Lynch e ao elenco, possibilitando a construção de elementos diegéticos e não-diegéticos - presentes ou não no universo que compõe a narrativa - que influenciaram todo o processo fílmico. Questões sobre as quais nos debruçaremos adiante.

Num primeiro momento, faremos um breve apanhado conceitual do vídeo digital, localizando e definindo como se caracteriza este dispositivo. Em seguida, é interessante conhecer o processo de construção do longa - *Inland Empire* surgiu de um

⁴ Apesar de o longa possuir tradução nacional, nos referiremos a ele em seu título original, pois as nomeações carregam diferentes implicações. Discorreremos sobre em seguida.



projeto inicialmente desemparelhado -, além de trazermos à tona a trama e o desenrolar das ações dos personagens. Finalmente, analisaremos elementos fílmicos constituídos por meio do equipamento digital com a ajuda de *stills* do longa.

2. O digital

A história da produção cinematográfica teve início em 1895, “quando os irmãos Louis e Auguste Lumière realizaram em Paris a famosa demonstração, pública e paga, de seu cinematógrafo” (COSTA, 2005, p. 2, apud MASCARELLO, 2006, p. 18), e possui como marca a incorporação de novas tecnologias na medida em que estas surgem. Para integrá-las, a indústria do cinema precisa se reconfigurar, se metamorfosear, mas poucas vezes houve transformações tão profundas como as proporcionadas pela chegada da imagem digital. De acordo com Felinto:

O cinema digital, armazenando imagens e sons nos bits e bytes de aparatos computadorizados, desmaterializou a superfície que, por mais de um século, abrigou os fotogramas, constituindo-se na substância poética em que foram impressionadas as mais pregnantes sensações, visões e fantasias do século XX. (FELINTO, 2006, p.1, apud MASCARELLO, 2006, p. 413)

Sobre o modo de funcionamento do vídeo digital, vejamos o fotógrafo e cineasta Tom Ang:

Todas as imagens de vídeo, durante a gravação e exibição, são construídas, ou “desenhadas”, em um processo de varredura. [...] As origens da fita magnética remontam às do filme cinematográfico. A forma mais prática do filme sonoro era aquela em que a trilha de som ia gravada no celulóide ao lado dos fotogramas da imagem. Com o advento do vídeo, não apenas o som passou a ser codificado como dados magnéticos; a própria imagem, também. (ANG, 2007, p. 16-17)

O vídeo digital abriu espaço para que cineastas independentes - e pessoas sem experiência anterior, mas com o desejo de filmar - realizassem filmes a um relativo baixo custo de produção e alheios aos estúdios, além de contribuir com a exibição de obras cinematográficas em plataformas alternativas, como na internet. Assim, segundo Dantas, a “democratização é o lado revolucionário da tecnologia digital” (2007, p. 152, apud RODRIGUES, 2013, p. 2)

A câmera utilizada por Lynch nas gravações de *Inland* é uma PD-150, da marca

Sony, muito parecida com a usada pelos dinamarqueses idealizadores do Dogma 95⁵ Thomas Vinterberg e Lars Von Trier em *Festen* (1998) e *Idioterne* (idem) - “Festa de Família” e “Os Idiotas”, em português, respectivamente (JOUSSE, 2010, p. 90-92). De tão empolgado com a experiência de filmar em vídeo digital, o diretor chegou a afirmar que nunca usaria o filme - material em forma de fita no qual se gravam imagens em sequência - outra vez. O cineasta acredita que a película morreu. (LYNCH, p. 157)



Figuras 01, 02 e 03: Estéticas visuais semelhantes em, da esquerda para a direita, *Festen* (1998), *Inland Empire* (2006) e *Idioterne* (1998). Fonte: Reprodução.

3. No início, não havia nada

Como dito pelo próprio diretor em diversas entrevistas e em seu livro “Em águas profundas”, no início das gravações não havia *Inland Empire* algum, não havia nada. Após um súbito encontro com Laura Dern - atriz com a qual o cineasta já havia trabalhado em *Blue Velvet* (1986) e *Wild at Heart* (1990) -, os dois resolveram criar algo para a internet: Lynch escreveu um monólogo de 14 páginas cuja filmagem resultou em uma tomada de 70 minutos. O produto foi tão satisfatório e intrigante que o diretor não disponibilizou o vídeo e experimentou filmar outras cenas inicialmente desemparelhadas, mas que adquiriram forma e unidade com o tempo.

Sobre o processo de filmagem, recorramos a Lynch:

É interessante como algumas coisas desemparelhadas se complementam. É dessa maneira que nossa mente funciona. Como é que essas coisas combinam quando parecem tão antagônicas? É que há a conjuração de uma terceira coisa que praticamente unifica as duas primeiras. Foi uma luta até perceber que essa unidade podia funcionar em meio à diversidade. O oceano é a unidade e aquelas coisas flutuavam nele. [...] Não pode haver um fragmento que não se relacione com algo. Eu sentia que cada coisa continha tudo. (LYNCH, 2008, p. 149)

Em sintonia com o processo de filmagem, o método de intitulação do filme foi semelhante e, ao mesmo tempo, particular: o diretor deu nome ao longa ao descobrir, em uma conversa com Dern, que Ben Harper, marido da atriz, é natural de Inland

⁵ Movimento cinematográfico lançado em 1995 com a intenção de criar um cinema menos cosmetizado. Ver manifesto em: http://cinetext.philo.at/reports/dogme_ct.html



Empire, Los Angeles. Além disso, como se este nome o perseguisse, “Inland Empire” estava escrito na parte inferior de um álbum de recortes encontrado ao acaso por seu irmão atrás de um armário, durante uma faxina na cabana de seus pais. O álbum era de Lynch, da época na qual ele tinha cinco anos de idade. (LYNCH, 2008, p. 151)

Vale saber que também não havia um roteiro: as cenas eram escritas passo a passo, na esperança que houvesse uma unificação no fim. Após dois anos de produção, o que era molde tornou-se o décimo longa-metragem da carreira de Lynch.

4. O filme dentro do filme

Em *Inland*, Laura Dern interpreta Nikki Grace, uma atriz bem sucedida que, após receber a visita de uma vizinha mística (Grace Zabriskie), ganha um papel em um filme aparentemente promissor. Trata-se, na verdade, do *remake* de uma obra polonesa, baseada num conto cigano, que nunca fora finalizada, uma vez que seus protagonistas foram mortos - acredita-se, portanto, que esta é uma obra amaldiçoada. A percepção da realidade de Nikki vai se distorcendo na medida em que esta se apaixona por Devon Berk (Justin Theroux), ator que interpreta seu par romântico na refilmagem, além de se confundir com Susan Blue, personagem a qual interpreta.

O espectador é impelido a uma espiral diegética na qual tempo e espaço se confundem - um emaranhado de sensações diluídas em imagens, luzes e sons que nos remetem ao universo onírico explorado pelo diretor em trabalhos anteriores. Em português, seu título “Império dos Sonhos” facilita a jornada de quem compromete-se a fruir a obra, por sugerir que realidade e sonho se confundem, além de se referir a seu longa anterior, *Mulholland Drive* - “Cidade dos Sonhos”, em português -, como se o primeiro fosse uma sequência do segundo. Se levarmos em consideração elementos do enredo e construção narrativa, como crítica ácida à indústria de Hollywood e personagens em intensa fragmentação identitária, podemos dizer, ainda, que os dois são parte de uma trilogia iniciada por *Lost Highway* (1995).

Se em *Mulholland Dr.*, no entanto, víamos uma estrutura dividida em duas partes - uma primeira, composta por uma narrativa linear e uma segunda, quase episódica, que impulsiona o espectador a uma visceral decomposição diegética do longa -, em *Inland Empire* somos testemunhas da desconstrução em si desde o primeiro momento.

Sobre elementos oníricos em obras de arte, de acordo com Buñuel:

O mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo liberador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário. E tudo isso é naturalmente sancionado pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom-gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade. (BUÑUEL, 1953, apud XAVIER, 2005, p.111)

A trama vai muito além do desenrolar das ações de sua aparente protagonista, Nikki, uma vez que outros fios narrativos são desenvolvidos paralelamente a esse contexto, tais como o dos três coelhos cuja conversação traduz-se num parlapatório confuso - referência intertextual ao média-metragem surreal de Lynch intitulado *Rabbits* (2002) -, e a imagem da garota de programa, interpretada pela atriz polonesa Karolina Gruszka, chorando diante de um aparelho de televisão, posta constantemente em cena pela montagem fragmentada e não linear. A desordem dos níveis de percepção é intensificada na medida em que Lynch opta por tornar cena a equipe de filmagem do *remake* em situações imprevistas, adicionando camadas de significação ao filme, numa espécie de jogo visual de metalinguagem.



Figuras 04 e 05: *Stills* de David Lynch, metalinguagem em *Inland Empire* (2006).

Fonte: Reprodução.

Nosso olhar sobre o longa está inserido na perspectiva de que *Inland Empire* é um amálgama fragmentado de uma série de situações que derivam da memória da



garota de programa polonesa, do que está na televisão e uma mistura de ambos. (GARDNIER, s.d.) Ou seja, infeliz com sua vida repleta de destroços sentimentais e insatisfações, *Lost Girl* - a personagem de Gruszka não possui um nome explicitado durante o longa, mas é esta a alcunha que recebe nos créditos finais do filme - projeta seus sonhos, desejos e traumas na televisão e em Nikki, dando forma a uma narrativa confusa e distorcida.

5. Império de sensações

A sequência na qual a personagem interpretada por Grace Zabriskie surge caminhando desastrosamente pela vizinhança até chegar na casa de Nikki, uma das primeiras do longa, e o subsequente diálogo entre as duas antecipam aos nossos olhos espectadores parte do que iremos testemunhar ao longo das três horas de duração de filme. Consequências da utilização do digital, a resolução da imagem é bastante inferior à *high definition* - alta definição -, o andar de Zabriskie é filmado pela técnica *hand-held shooting* - câmera na mão, ela treme e balança no ritmo de seu operador - e, em certos momentos da conversa travada pelas duas mulheres, a máquina filmadora de Lynch se aproxima tanto das atrizes que seus rostos saem do foco.

A vizinha de Nikki traz em sua fala, ainda, lampejos da desconstrução temporal do longa. “*I can’t seem to remember if it’s today, two days from now or yesterday. I suppose that if it was 09:45, I’d think it was after midnight. For instance, if today was tomorrow, you wouldn’t even remember that you owed on an unpaid bill*”⁶, diz a personagem de Zabriskie com forte sotaque europeu - provavelmente polonês.

Além das sombras projetadas nos rostos dos atores quando há uma excessiva aproximação da câmera e de seu operador (Figura 06) - ato que, por si só, subverte algumas regras costumeiras do cinema de ficção -, existe um “escuro” que parece sobrelevar na estética visual do longa. Exceto em alguns poucos momentos nos quais as cenas são ambientadas em locais claros e iluminados, o escuro causado pela gravação em digital está presente como elemento criador de sentido.

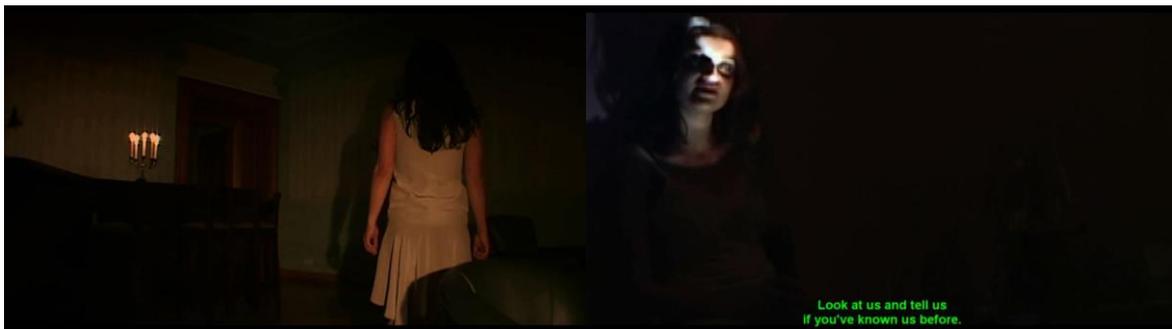
⁶ Tradução do autor: “Eu não consigo lembrar se é hoje, daqui a dois dias ou ontem. Suponho que se fosse às 09:45, eu teria pensado que seria depois da meia-noite. Por exemplo, se hoje fosse amanhã, você não teria sequer lembrado que deve uma conta não paga”.



Figuras 06 e 07: Aproximação excessiva dos rostos das atrizes em *Inland Empire*.
Fonte: Reprodução.

Sobre a qualidade das imagens e o “escuro” na obra, de acordo com Lynch:

A qualidade me faz lembrar os filmes dos anos 30. Nos primeiros tempos a emulsão não era boa, de modo que havia pouca informação na fita. O resultado da Sony PD é um pouco parecido, não se aproxima da alta definição. E às vezes a mente divaga, quando existe alguma dúvida sobre o que se está vendo ou algum canto escuro no quadro. Se tudo está claro na tela, ela se limita a ser o que é - *tudo* está nela. (LYNCH, 2008, p. 163)



Figuras 08 e 09: A escuridão em *Inland Empire*. Fonte: Reprodução

Elementos cênicos presentes em outras obras de Lynch, como cortinas vermelhas - estas possuem lugar cativo na filmografia do diretor - e luzes artificiais intensas provindas de fora da diegese, também estão presentes aqui, mas são intensificados na medida em que a estética irregular do digital permite que as imagens sejam mais cruas, imperfeitas e que causem o efeito de mistério supracitado pelo cineasta. Ambientes interiores, corredores sombrios e estreitos que levam a diferentes e misteriosos lugares são outras características que se tornam ainda mais climáticas com o uso dessa técnica.



Figuras 10 e 11: Luzes provenientes de fora da diegese se tornam ainda mais artificiais com o uso da imagem digital. Fonte: Reprodução.

Algumas passagens do longa em que há uma intensa movimentação do elenco, ou duradoura sequência de ações, poderiam ter sido filmadas por meio da técnica do *tracking shot* - câmera posta num trilho que se movimenta suavemente, sem solavancos -, mas o controle e flexibilidade proporcionados pela utilização da máquina digital fez com que Lynch optasse pela *hand-held* nessas situações. Como na cena em que Nikki é esfaqueada e percorre o *Hollywood Walk of Fame*⁷ aos gritos, em busca de ajuda - numa crítica ao sistema desta indústria cinematográfica -, gravada em ritmo eufórico.

A multissensorialidade de *Inland Empire* é apresentada em um campo de possibilidades oferecido pelo uso do digital e suas limitações - a fragmentação e descontinuidade de sua estrutura são apoiadas pela força evocativa das imagens em detrimento da resolução. É a força de sugestão imagética como principal argumento.

6. A saber

O presente artigo trata de algumas questões acerca do uso do digital no filme *Inland Empire* (2006), de David Lynch, na criação e intensificação de elementos diegéticos e não-diegéticos que enriquecem a atmosfera onírica idealizada pelo cineasta neste e em outros trabalhos de sua filmografia, como a baixa resolução imagética e as sombras que perpassam toda a projeção. Além disso, a flexibilidade e controle proporcionados pela câmera permitiram que Lynch utilizasse a técnica *hand-held*, imprimindo um ritmo mais intenso às cenas.

É um breve panorama que podemos usar como base para a outras análises centradas no mesmo filme – uma vez que a desconstrução, multissensorialidade, fragmentação de *Inland Empire* permitem diversos olhares -, ou de outras produções

⁷ Conhecida em português como “Calçada da Fama”, é uma calçada constituída por milhares de lajes com estrelas em menção a celebridades homenageadas pelas suas contribuições à indústria de Hollywood.



filmadas em vídeo digital.

REFERÊNCIAS

ANG, Tom. **Vídeo digital: uma introdução**. Trad. de Assef Kfoury e Silvana Vieira. São Paulo: Senac, 2007.

BEYLIE, Claude. **As obras-primas do cinema**. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERRARAZ, Rogério. **O cinema limítrofe de David Lynch**. 2003. 218 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica - Intersemiose na Literatura e nas Artes) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2001.

GARDNIER, Ruy. **Crítica: Império dos Sonhos**. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/89/festinlandempire.htm> Acesso em: 15 dez. 2013.

JOUSSE, Thierry. **Masters of Cinema: David Lynch (Cahiers Du Cinema)**. Phaidon Press, 2010.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

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

OLIVEIRA, Thiago. **Império dos Sonhos – Resenha**. Disponível em: <http://solblogged.blogspot.com.br/2007/10/imprio-dos-sonhos-resenha.html> Acesso em: 15 dez. 2013.

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