

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

O Conto de Borges e o Cinema: da Nouvelle Vague a David Lynch

Juiz de Fora
Julho de 2010

Carlos Palacios

O Conto de Borges e o Cinema: da Nouvelle Vague a David Lynch

Trabalho de Conclusão de Curso
Apresentado como requisito para obtenção de
grau de Bacharel em Comunicação Social
na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Carlos Pernisa Junior

Juiz de Fora
Julho de 2010

Carlos Palacios

O Conto de Borges e o Cinema: da Nouvelle Vague a David Lynch

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção de grau de Bacharel em Comunicação Social na Faculdade de Comunicação Social da UFJF

Orientador: Carlos Pernisa Junior

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 09/07/2010
pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Carlos Pernisa Júnior (UFJF) - Orientador

Prof. Dr. Nilson Assunção Alvarenga (UFJF)

Prof. Dr. Fernando Fábio Fiorese Furtado (UFJF)

Conceito obtido _____

Juiz de Fora
Julho de 2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, a Mariana – pelo apoio, sugestões e ideias -, aos meus amigos, ao meu orientador Junito – pela disposição, compromisso e paciência nos últimos seis meses – e a todas as outras pessoas que de alguma forma foram importantes para este trabalho, dentro ou fora da Faculdade.

“Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para olhar o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome numa lista tríplice de professores ou num dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator.”
(*Borges e Eu*, Jorge Luis Borges, 2008c, p.54)

RESUMO

O trabalho aborda diversas relações, diretas e indiretas, entre o escritor argentino Jorge Luis Borges e o cinema. Primeiro, o texto parte de críticas cinematográficas escritas pelo autor durante as décadas de 1930 e 1940, pegando como exemplo uma do filme *Luzes da Cidade*, de Charles Chaplin, e outra de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, para depois seguir para uma análise de técnicas cinematográficas dentro do conto borgeano. Na segunda parte, o estudo se concentra na *Nouvelle Vague*, estética francesa que compartilha interesses em comum com Borges dentro da ficção, evidenciado em críticas da época e em citações dos próprios filmes dos cineastas franceses. A terceira e principal parte foca numa aproximação entre o escritor argentino e o diretor norte-americano David Lynch, por meio de cinco contos e dois filmes, e aborda a questão da fantasia, do labirinto e do espelho (duplo): assim, inicia com *Exame da Obra de Herbert Quain*, que parte do princípio de que o escritor fictício criado por Borges compartilha interesses com o cinema de Lynch; depois, *Ruínas Circulares* e *O Aleph* com o filme *Mulholland Dr.*, a partir da ideia da construção de uma fantasia malograda; e por último, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, *O Tema do Traidor e do Herói* e o filme *Inland Empire*, obras que criam labirintos temporais e questionam valores de ficção e realidade, espectador e personagem. O trabalho conclui que ambos os autores desenvolvem os três elementos da maneira convergente nas obras supracitadas.

Palavras-chaves: Fantasia. Labirinto. Espelho.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. JORGE LUIS BORGES E A PALAVRA IMAGEM	9
2.1 Quem foi Borges?	9
2.2 A crítica cinematográfica de Borges	11
2.3 O conto cinematográfico de Borges.....	14
3. BORGES E A NOUVELLE VAGUE.....	20
3.1 <i>A Nouvelle Vague</i>	21
3.2 A caneta de Borges e a câmera-caneta da vanguarda francesa.....	23
4. DAVID LYNCH E O CINEMA INDEPENDENTE AMERICANO.....	31
4.1 O nascimento do cinema independente americano	31
4.2 O cinema de David Lynch	34
4.2.1 <i>Inland Empire</i> e <i>Mulholland Dr.</i>	39
5. A ARTE DE JORGE LUIS BORGES E DAVID LYNCH	42
5.1 A literatura impossível de Herbert Quain	43
5.2 Os limites da fantasia em <i>Ruínas Circulares</i> , <i>O Aleph</i> e <i>Mulholland Dr.</i>	47
5.3 Labirintos de Espelhos: <i>O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam</i> , <i>O Tema do Traidor e do Herói</i> e <i>Inland Empire</i>	55
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
8. FILMOGRAFIA	68
9. ANEXO	69

1. INTRODUÇÃO

O projeto de um trabalho sobre Jorge Luis Borges e cinema partiu de uma ideia envolvendo o filme *O Ano Passado em Marienbad*, obra de 1961 do diretor francês Alain Resnais, e a famosa concepção de labirinto borgeano. Entretanto, o desejo de dar um caráter mais atual ao estudo e de estabelecer vínculos entre artistas mais distanciados fez com que se alterasse o foco da pesquisa; assim, David Lynch foi se tornando uma figura ideal para um trabalho envolvendo Borges e cinema, por ambos compartilharem interesses e obsessões estéticas em comum e de nunca terem desfrutado uma relação direta. Lynch pode nunca ter lido Borges, da mesma forma que o escritor pode nunca ter ouvido falar do cineasta.

Estabelecer comparações entre dois artistas que, mesmo aproximados em certas questões, são bastante distintos e pertencem a duas manifestações artísticas diferentes – e as discrepâncias entre a literatura e o cinema costumam ser mais exaltadas do que as semelhanças –, tornou o projeto mais ambicioso e interessante. Seria mais fácil e convencional, por exemplo, comparar Lynch com Francis Bacon, já que o diretor sempre deixou clara sua relação com a pintura, além do apreço pelo artista plástico irlandês e a influência em seus filmes. Porém, recorrendo a Borges, cuja obra artística não se manifesta através de imagens, mas de palavras, cria-se talvez uma ponte mais rica entre os dois autores.

O objetivo do trabalho é aproximar o conto de Jorge Luis Borges com o cinema, por meio de três etapas: uma primeira introdutória, pegando a princípio as críticas cinematográficas que o escritor escreveu nas décadas de 1930 e 1940, e depois por meio de características cinematográficas dentro do conto borgeano; a segunda, uma relação entre o escritor e a *Nouvelle Vague*, período em que as obras do autor começam a ser traduzidas para o francês e seu nome começa a ser citado em filmes e críticas do período, principalmente na França; por último, a terceira e principal parte, uma aproximação entre Borges e Lynch, por

meio de temas e obsessões recorrentes na carreira de ambos os autores: fantasia, espelho (duplo) e labirinto.

Foram escolhidos cinco contos de Jorge Luis Borges e dois filmes de David Lynch para a análise principal: 1) *Exame da Obra de Herbert Quain* (*Ficções*, 1969), texto no qual Borges cria um autor fictício – uma espécie de simulacro dele mesmo – e criador de uma literatura “impossível” de ser imaginada no papel. A idéia se consistirá de que Herbert Quain seria possível no cinema e Lynch uma das suas alternativas. 2) *Ruínas Circulares* (*Ficções*, 1969) e *O Aleph* (*O Aleph*, 2005) com o filme *Mulholland Dr.* (2001), por meio da ideia da construção de uma fantasia que tende sempre a se frustrar. 3) *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (*Ficções*, 1969) e *O Tema do Traidor e do Herói* (*Ficções*, 1969) com o filme *Inland Empire* (2006), abordando o tema do labirinto e da complicada linha que separa a ficção da realidade – onde começa e onde termina o “teatro” – e a questão das múltiplas faces de um indivíduo. Ao longo do trabalho, outros contos do escritor e outros filmes do diretor também serão citados.

A opção foi por trazer os títulos originais das obras cinematográficas de Lynch, pelo fato das traduções não serem muito fiéis, principalmente no caso dos dois filmes usados no trabalho. Para uma melhor contextualização, foi adicionado um anexo no final com a lista da filmografia completa de David Lynch, bem como com as datas, os títulos originais e as traduções para o português recebidas no Brasil.

2. JORGE LUIS BORGES E A PALAVRA-IMAGEM

Partindo de uma introdução a respeito do escritor, o desafio desta seção será abordar duas relações entre Jorge Luis Borges e o cinema: primeiro, um envolvimento mais direto, por meio das críticas cinematográficas escritas pelo autor; segundo, uma relação indireta por meio de uma aproximação da técnica literária de Borges e de técnicas do cinema.

2.1 Quem foi Borges?

Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. Claro, em minhas histórias [...] há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias deviam sempre ser contadas com certo quinhão de inverdade. Não há satisfação em contar uma história como realmente aconteceu. Temos de mudar as coisas, ainda que as achemos insignificantes; caso contrário, não devemos nos tomar como artistas, mas talvez como meros jornalistas ou historiadores. (BORGES, 2007a, p.120-121)

Talvez o maior escritor da história da Argentina, Jorge Luis Borges sempre se considerou um viajante cosmopolita e antinacionalista, cuja única pátria foi a literatura. “Dizer que sou um escritor que pode ser situado geograficamente numa região determinada, me parece um disparate” (1987, p.39). Surgido como um dos expoentes do realismo fantástico, o autor sempre preferiu cravar sua caneta em universos fantasiosos, sejam terras imaginadas e descobertas em enciclopédias inventadas, ou uma Buenos Aires falsificada regida pela atmosfera das *Mil e Uma Noites*, ou uma Babilônia de ares latinos. Foi criador de contos pequenos, concisos e ao mesmo tempo vastos, inesgotáveis: pequenas histórias que servem como pretexto para temas grandiosos e metafísicos; o universo, a morte, a eternidade. Propôs-se sempre a criar narrativas de situações inconcebíveis, como a cidade de imortais

decadentes onde Homero era um dos habitantes; a imagem de uma biblioteca que abarca tudo que já foi, tudo que será e tudo que pode ser escrito; a visão de todo o universo em um só ponto acessível no escuro porão de uma casa.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo nasceu em 1899, em Buenos Aires, e morreu em 1986 em Genebra, na Suíça. Por volta de 1955, perde a visão, problema que o acompanhava desde a infância e descrito por ele como “um lento crepúsculo”. Durante toda a carreira, experimentou diversos gêneros literários, como o conto, a poesia, o ensaio, a crítica cinematográfica e até o roteiro. “O fato central de minha vida foi a existência das palavras e a possibilidade de tecê-las em poesia” (2007a, p.93). Homem tímido, sem interesse pela vida pública, dedicou todo o seu tempo à literatura, leu praticamente tudo e, como brinca Eco (1985, p.159), “até mais, visto que enumerou livros inexistentes” ao criar escritores como Pierre Menard e Herbert Quain. Foi muitas vezes criticado em seu país por ignorar temas e discussões locais importantes, por assumir posições políticas polêmicas – como o olhar positivo que teve para a ditadura argentina no início e que, depois, assumiu como errado. De fato, Borges nunca esteve interessado em temas políticos, nos períodos delicados da Argentina, em Perón, nos problemas da América Latina, mas sim em criar um universo próprio regido sob suas próprias regras.

O universo de Borges é um universo no qual mentes diversas só podem pensar através das leis enunciadas pela Biblioteca.

Mas esta Biblioteca é a de Babel. As suas leis não são as da ciência neopositivista, são as leis *paradoxais*. A lógica (a mesma) da Mente e a do Mundo são, ambas, uma ilógica. Uma ilógica rigorosa. Só nessas condições Pierre Menard pode reescrever o “mesmo” *Don Quixote*. Mas, aí de mim, somente nessas condições o mesmo *Don Quixote* será um *Don Quixote* diferente. (ECO, 1985, p.164)

Borges também se consolidou como um dos artistas mais obsessivos. Nunca se preocupou em repetir, nos seus trabalhos, elementos que o perseguiram e obsedavam, como nos sonhos em que imagens se repetem incessantemente, tais quais os labirintos e espelhos borgeanos. A respeito desse segundo, Borges dizia (1985, p.109) que “há algo de terrível nos

espelhos”, que “correspondem à ideia do duplo, da ideia do outro ‘eu’” e dedicou um poema no qual diz que os espelhos (2008c, p.73) “Prolongam este inútil mundo torto/ na vertigem de seus emaranhados;/ à tarde são às vezes embaçados/ pelo alento de alguém que não está morto”¹. O duplo, a ambiguidade, é um tema que percorre toda a carreira do escritor, assim como os labirintos – sejam estes dos *caminhos que se bifurcam*, ou da emaranhada vida de um indivíduo.

Pelo caráter breve e conciso, os textos de Borges podem parecer fáceis ao leitor. A popularidade fez com que o nome do escritor caísse em lugares-comuns e clichês: é tão normal hoje ler ou ouvir o epíteto *borgeano* quanto *kafkaniano* ou *freudiano*. Reside aí o problema de cair em tais clichês e encarar a leitura de Borges com ares de facilidade. Como diz Molloy (1994, p.1, tradução nossa) na introdução de seu livro, “Os textos de Borges não são acolhedores; a princípio, nós temos problema apenas em lidar com sua inicial rejeição e nossa inicial desconfiança”². A literatura de Borges é hostil, de certa forma, por não nos conduzir facilmente em sua narrativa; pelo contrário, é preciso primeiro entrar em seu universo e aceitar que, para fazer parte do jogo do autor, é necessário se perder no labirinto cuja saída provavelmente o levará de volta ao início.

2.2 A crítica cinematográfica de Borges

Entrar em um cinematógrafo na rua Lavalle e me encontrar (não sem alguma surpresa) no golfo de Bengala ou em Wabash Avenue parece-me preferível a entrar nesse mesmo cinematógrafo e me encontrar (não sem alguma surpresa) na rua Lavalle. (Borges sobre o filme argentino *La Fuga*. COZARINSKY, 2000, p.67)

¹ No original, “Prologam este vano mundo incierto/ en su vertiginosa telaraña;/ a veces en la tarde los empana/ el hálito de un hombre que no ha muerto”.

² “Borges texts are not hospitable; at first, we have trouble just staying with its initial rejection and our initial distrust.”

Ao se estabelecer as relações entre Jorge Luis Borges e o cinema, é importante, em primeiro lugar, não se esquecer de que Borges foi, além de tudo, um espectador. A tela do cinema – este espelho capaz de refletir tudo menos o próprio corpo do espectador (METZ, 2009, p.697), no qual o sonho imerge facilmente (METZ, 1972, p.23) – sem dúvida fascinava Borges, um artista obsedado pela duplicação da vida e a narração do maravilhoso. Pensar em Borges como espectador do cinema é olhar para as inúmeras críticas que publicou na revista argentina *Sur*, entre 1931 e 1944: ora atuando como um espectador comum em busca de evasão, ora depositando um olhar rigoroso acerca da linguagem cinematográfica.

A lista de críticas publicadas engloba produções argentinas desconhecidas, exemplos do cinema soviético e criações de Hollywood. Algumas das películas discutidas se perderam no tempo, enquanto outras que se tornaram relevantes na história da cinematografia mundial, como é o caso de *Luzes da Cidade* (Charles Chaplin, 1931) e de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941). Especialmente nessas duas últimas, que despertaram reações divergentes em Borges, é possível notar particularidades na maneira como os filmes são encarados – aspectos que refletem na própria obra literária do escritor.

Para Borges, o clássico de Chaplin (2008a, p.79-80, grifo nosso)

não passa de uma lânguida antologia de pequenos percalços, impostos a uma história sentimental. [...] Sua carência de *realidade* só é comparável a sua carência, também desesperante, de *irrealidade*. [...] A esse segundo gênero correspondiam as travessuras primitivas de Chaplin, sustentadas sem dúvida pela fotografia superficial, pela velocidade espectral da ação e pelos fraudulentos bigodes, insensatas barbas postiças, agitadas perucas e portentosas levitas dos atores.

De acordo com André Bazin (XAVIER, 2005, p.85), devido à sua credibilidade, o poder fundamental da imagem está em projetar um *valor de realidade* sobre a ilusão criada diante da câmera. Essa ilusão pode ser tanto de caráter realista quanto irrealista – “gêneros” no qual Christian Metz (1972, p.17-18) defende que o poder atualizador do veículo fílmico é comum aos dois, “garantindo ao primeiro a sua força de familiaridade tão agradável à

afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação”. Em uma tentativa de unir as duas teorias, pode-se dizer que os “fraudulentos bigodes” e as “insensatas barbas postiças” são uma metáfora para a incapacidade que a obra tem de criar um valor de realidade, seja na construção de um universo com pretensões realistas ou fantásticas. Pois, para o sucesso da realização da estética cinematográfica, é preciso que *acreditemos* na realidade dos acontecimentos, embora *saibamos* que são truncados (BAZIN, 2005, p.48).

A respeito da obra de Welles, a opinião de Borges é diferente: o autor define *Citizen Kane* como “um filme esmagador” (COZARINSKY, 2000, p.83) e acrescenta que “Orson Welles exhibe a vida do homem Charles Foster Kane e nos convida a combiná-los e reconstruí-lo”. No desenrolar do argumento, observa-se que o escritor exalta justamente elementos que também estão presentes em suas próprias obras: o labirinto e o duplo.

No fim compreendemos que os fragmentos não são regidos por uma unidade secreta: o abominado Charles Foster Kane é um simulacro, um caos de aparências. [...] Em um dos contos de Chesterton, [...] o herói observa que nada é tão aterrorizante quanto um labirinto sem centro. Esse filme é justamente esse labirinto. (COZARINSKY, 2000, p.83-84)

O labirinto de Welles é construído em torno da figura enigmática de Kane, e quem percorre esses caminhos de múltiplas possibilidades é o personagem do jornalista que precisa descobrir o significado da palavra *Rosebud*. No fim, nos é dada a origem da palavra, mas essa resposta não diz praticamente nada: não exclui a ambiguidade da história e não é a tal peça faltando para o quebra-cabeças. Borges conduz seu leitor de modo parecido: no conto *O Tema do Traidor e do Herói* (*Ficções*, 1969) também se desenvolve uma história de contradições e ambiguidades em torno da investigação da figura de um personagem, que pode ser tanto herói ou traidor. No fim, uma resposta também é fornecida, mas também insatisfatória, pelo fato desta estar contaminada pelo universo de teatro e de falsificações que permeiam a investigação do narrador.

Desta maneira, os temas que mais sensibilizavam Borges no cinema eram aqueles mesmos que o motivavam na criação literária. Mas não são apenas esses elementos que marcam a sua aproximação com o universo dos filmes: há muito de técnicas cinematográficas na construção da narrativa, algumas das quais justificam sua rejeição do romance em prol do conto. Em vários momentos Borges cita o nome do diretor Josef von Sternberg, cujas obras são definidas como “romances cinematográficos” feitos apenas de “momentos significativos” (2008a, p.77) – características que vão ao encontro da ideia de concisão do conto literário.

2.3 O conto cinematográfico de Borges

A linguagem cinematográfica se distingue, em muitos aspectos, do texto literário. Enquanto por um lado a imagem se dirige à emotividade quase sem precisar da mediação do raciocínio, o texto só é capaz de falar aos sentimentos através dos filtros da razão. Assim, a literatura opera sob qualidades mais antigas – o poder de abstrair, classificar, deduzir; “percorrendo um caminho, para assim dizer, clássico”. De outro modo, o cinema opera sob qualidades recentes – emoção e indução; “um caminho romântico, acima de tudo” (EPSTEIN, 2003, p.293-295). Assim, como indica Bluestone (MCFARLANE, 2009, p.382, grifo nosso), “entre a *percepção* da imagem *visual* e o *conceito* da imagem *mental* reside a diferença entre os dois meios”³. Outra divergência encontra-se no campo da enunciação: “na literatura, a sombra do narrador é sempre mais facilmente identificável, pois os sinais de sua presença estão marcados no próprio enunciado” (MACHADO, 2007, p.11-12), enquanto no cinema e

³ “between the *percept* of the *visual* image and the *concept* of the *mental* image lies the root difference of the two media.”

enunciação é polifônica, pois vários são os sujeitos responsáveis pela construção do texto cinematográfico, cada um depositando um olhar distinto na cena.

Tendo consciência dessas diferenças, similitudes ainda podem ser constatadas entre as duas linguagens, principalmente na literatura ocidental a partir da segunda metade do século XIX, naquilo que é chamado de *cenais visuais*. McFarlane (2009, p.382, tradução nossa) realiza uma aproximação por meio de citações de Joseph Conrad e D.W. Griffith. O primeiro diz: “A tarefa que estou tentando realizar, por meio do poder da palavra escrita, para fazê-lo ouvir, fazê-lo sentir – é, antes de tudo, fazê-lo ver”⁴. Datada de 1897, a declaração é retomada dezesseis anos depois pelo pai da narrativa cinematográfica: “A tarefa que estou tentando realizar é, acima de tudo, fazê-lo ver”⁵.

Essa tendência visual na literatura também é bem representada por Robert Louis Stevenson, autor das leituras preferidas de Jorge Luis Borges, que fala da *função plástica da literatura* (FERREIRA-PINTO, 1991, p.495).

Os fios de uma história se entrelaçam de vez em quando e formam uma imagem na trama; de vez em quando, os personagens adotam certa atitude, entre si ou perante a natureza, que deixa a história gravada como uma ilustração. Crusoé recuando diante de uma pegada, Aquiles clamando contra os troianos, Ulisses vergando o grande arco, Christian correndo com os dedos nos ouvidos, cada um deles é um momento culminante na lenda e todos ficaram impressos no olho da mente para sempre. (STEVENSON apud COZARINSKY, 2000, p.19)

No prólogo à primeira edição da *História Universal da Infâmia* (1954), Borges declara (COZARINSKY, 2000, p.18) que seus contos derivam das releituras de Stevenson, Chesterton e ainda dos primeiros filmes de von Sternberg. “Abusam de alguns procedimentos díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas”. Tais características não são citadas ao acaso: tratam-se justamente de técnicas que dão o caráter de concisão ao conto borgeano, cuja construção, ao invés de procurar momentos privilegiados ao curso de uma narrativa mais extensa, busca partir de uma organização unindo

⁴ “My task which I am trying to achieve is, by the powers of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you see.”

⁵ “The task I am trying to achieve is above all to make you see.”

apenas esses momentos, essas cenas visuais, omitindo o tecido conectivo que deveria vinculá-las (COZARINSKY, 2000, p.20).

Em um de seus primeiros livros, *Evaristo Carriego* (1930), Borges cria uma biografia declaradamente “falsificada” para chegar até a ficção. Na medida em que a constrói, o escritor demonstra os obstáculos que a linguagem literária impõe neste processo – como, por exemplo, mostrar a imagem do bairro de Palermo anterior à que ele conhece. Borges aponta uma solução (COZARINSKY, 2000, p.21):

Recuperar essa quase imóvel pré-história seria tecer insensatamente uma crônica de infinitesimais processos [...] O modo mais direto, conforme o procedimento cinematográfico, seria propor uma continuidade de figuras que cessam: um arreo de mulas vinhateiras, as xucras com a cabeça coberta; uma água quieta e longa em que flutuam algumas folhas de salgueiro...

Esta enumeração que Borges propõe possui a mesma função que a montagem no cinema. Tal técnica permite a junção de cenas aparentemente desconexas que, ordenadas em uma sequência, construirão um significado. “O significado não está na imagem, está na sombra da imagem projetada pela montagem para o campo da consciência do espectador”⁶ (BAZIN, 2005, p.26, tradução nossa).

No conto *O Fim* (*Ficções*, 1969), é narrada a pequena história de um duelo entre dois personagens, como nos *western* de Leone e nas batalhas de samurai de Tarantino. A cena é apresentada através da visão de Recaberren, um vendedor que perdeu a fala e a mobilidade do lado direito do corpo e registra a situação, deitado no seu catre, como uma câmera estática.

A planície sob o último sol era quase abstrata, como vista num sonho. Um ponto moveu-se no horizonte e cresceu até ser um cavaleiro que vinha, ou parecia vir, para casa. Recaberren viu o chapéu de abas largas, o grande poncho escuro, o cavalo mouro, mas não o rosto do homem, que, por fim, susteve o galope e veio aproximando-se a trotezinho. (1969, p.142)

O cavaleiro distante é apresentado como num grande plano aberto, um ponto no horizonte que cresce e se torna mais nítido na medida em que se aproxima da câmera. Os olhos de

⁶ “The meaning is not in the image, it is in the shadow of the image projected by montage onto the field of consciousness of the spectator.”

Recaberren selecionam, como um enquadramento de câmara, aquilo que o leitor-espectador verá: a planície, o ponto na planície, o chapéu de abas largas, o grande poncho escuro, o cavalo.

Ao chegar, o cavaleiro se aproxima de seu adversário, o homem negro que está a tocar violão, e inicia um diálogo. Em dado momento da conversa, o forasteiro dirige uma pergunta ao negro e, antes da resposta, Borges intervém: “Um lento acorde precedeu a resposta do negro” (1969, p.143). A sensação que se tem não é apenas a imagem do personagem tocando o instrumento antes de falar, mas de um recurso externo, uma *trilha sonora*, cujo objetivo é instaurar tensão para a resposta que será dada.

Prestes a iniciar o combate, a identidade do forasteiro é revelada: “Talvez pela primeira vez em seu diálogo, Martín Fierro tenha ouvido o ódio. Seu sangue o sentiu como um acicate. Entreveraram-se e o aço afiado luziu e marcou a cara do negro” (1969, p.144). É como se o registro da cena, a visão de Recaberren que remetia a uma câmara estática e distanciada, alternasse para uma outra que exerce um *close-up* no personagem, revelando sua face – a de Fierro, figura enigmática recorrente na obra de Borges. A briga entre os dois é breve, com pouquíssimos detalhes:

De seu catre, Recaberren presenciou o fim. Uma investida e o negro recuou, perdeu pé, fintou um talho à cara e se desdobrou numa punhalada profunda, que penetrou no ventre. Depois veio outra que o vendeiro não conseguiu ver com exatidão e Fierro não se levantou. Imóvel, o negro parecia vigiar sua penosa agonia. Limpou o facão ensanguentado no pasto e voltou às casas com lentidão, sem olhar para trás. Cumprida sua tarefa de justiceiro, agora era ninguém. Ou melhor, era o outro: não tinha destino sobre a terra e matara um homem. (1969, p.144)

Assim como em um duelo de *western*, pouco é captado a partir do momento em que um personagem investe contra o outro até a hora em que um cai no chão. A cena é rápida, alguns movimentos não são nítidos: é o registro frio do combate entre dois personagens que não foram apresentados para o leitor, como num filme em que a câmara enquadra um grupo de indivíduos dos quais não se sabe de onde e nem a que vieram, sem uma narração em *off*

para apresentá-los, recurso usado muitas vezes na literatura. Ainda depois, os rostos dos personagens continuam incógnitos, mesmo que o leitor saiba a cor da pele de um ou o nome do outro; como diz Molloy (1994, p.18, tradução nossa), “nestes textos que pretendem ser essencialmente visuais, descrições físicas são raras; os personagens nunca são apresentados como ‘a enumeração e definição das partes de um todo’, com a ilusão de dotá-los com um único rosto, inteligível, ou memorável.”⁷

As imagens de Borges nunca são fixas, são sempre carregadas de ambiguidade; um personagem pode ser vários – como o caos de aparências de Kane, refletido infinitamente entre dois espelhos – e Buenos Aires pode ser a terra latina ou a Arábia das *Mil e Uma Noites*.

Eu escrevo *imagens*, uma palavra tão traiçoeira quanto a outra [*intuição*], mas eu escrevo sobre essas traições que se somam [...] É um erro comum supor que as imagens transmitidas por um escritor devam ser preferivelmente visuais. Esse erro tem a sua justificativa etimológica: *imago* significa simulacro, aparição, efígie, a partir de, às vezes, revestimento [...], também eco, *vocalis imago*, e a concepção de uma coisa.⁸ (BORGES apud MOLLOY, 1994, p.19, tradução nossa)

Se o conto de Borges pode ser aproximado do universo cinematográfico, o autor certamente se diverge de algumas características do cinema clássico, “que caminha em direção ao controle total da realidade criada” ao mesmo tempo em que “tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade” (XAVIER, 2005, p.41), já que Borges deixa clara a sua intenção de falsificador de uma realidade incerta. No início do *Tema do Traidor e do Herói* (1969, p.111), o autor declara:

Sob o influxo de Chesterton (narrador e exornador de elegantes mistérios) e do conselheiro áulico Leibniz (que inventou a harmonia preestabelecida), imaginei este argumento, que escreverei talvez e que já de algum modo me justifica, nas tardes inúteis. Faltam pormenores, retificações, ajustes; há zonas da história que não me foram relevadas ainda; hoje, 3 de fevereiro de 1944, assim a vislumbro.

⁷ “In these texts that claim to be primarily visual, physical descriptions are rare; characters are never submitted to ‘the enumeration and definition of the parts of a whole’ with the illusion of endowing them with a unique, intelligible, or memorable face.”

⁸ “I write *images*, a word as treacherous as the other [*intuition*], but I write about treacheries that count (...). It is a common error to suppose that the images communicated by a writer should be preferable visual. Such an error has its etymological justification: *imago* means simulacrum, apparition, effigy, from, sometimes sheath [...], also echo, *vocalis imago*, and the conception of a thing.”

O narrador no conto borgeano – fazendo uso da ideia de cinema defendida por Bazin – “não é um juiz, mas uma humilde testemunha” (XAVIER, 2005, p.89) de um universo extremamente complexo. Mas a estética de Borges, vista pelos moldes do cinema, também se desloca de algumas questões que o teórico francês defende⁹. É de um cinema de imagens traiçoeiras, descompromissado com a busca pelo *real*, pela integridade das coisas; um cinema que vai *além da imagem movimento* (DELEUZE, 1985), que muitas vezes busca construir sua narrativa por meio da desconstrução e pretende desenhar seus personagens por meio da incerteza.

⁹ Bazin defendia no cinema um realismo que “à imagem do real [...] é ‘captado’ pela câmera de modo que respeite a sua integridade e de modo a que a imagem projetada na tela forneça uma experiência deste espaço que é equivalente à experiência sensível que temos diante da realidade bruta”. Além disso, ele critica a montagem por esta impossibilitar “a captação do que seria uma propriedade essencial das coisas e dos fatos: a sua *duração concreta*” (XAVIER, p.86-87).

3. BORGES E A *NOUVELLE VAGUE*

A fama, como a minha cegueira, vinha-me gradualmente. Nunca a esperara, nem nunca a procurara. Nestor Ibarra e Roger Caillois, que nos inícios de 1950 haviam ousado traduzirem-me para o francês, foram meus primeiros benfeitores. Suspeito que seu trabalho pioneiro preparou o terreno para que eu partilhasse com Samuel Beckett o Prêmio Formentor em 1961, pois, até que apareci em francês, era praticamente invisível – não só no exterior, mas em casa, em Buenos Aires. Como consequência desse prêmio, meus livros proliferaram de um dia para o outro pelo mundo. (BORGES, 1987, p.28-29)

Em certo momento de *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965), a máquina Alpha 60, com uma voz rouca e vagarosa – símbolo de um futuro labiríntico e fragmentado – solta as seguintes palavras: “O tempo é a substância de que sou feito. O tempo é um rio que me arrebatava, mas eu sou o rio; é o tigre que me despedaça, mas eu sou o tigre; é um fogo que me consome, mas eu sou o fogo”. Trata-se de uma citação do texto *Nova Refutação do Tempo*, do livro *Outras Inquisições* de Jorge Luis Borges, inserida justamente no período em que o nome do escritor argentino passa a ser visto, principalmente na França, em filmes e críticas cinematográficas. E não é por acaso; a *Nouvelle Vague* concretiza-se como um modo de fazer cinema – denominado *moderno* – que encontra muitas convergências com o estilo borgeano: personagens pouco caracterizados, ambíguos, multifacetados; narrativas em abismos, não convencionais e que refletem sobre a sua própria estrutura – o ato de contar uma história.

Aproximar a literatura de Borges deste cinema da década de 1960 é dar início a um trabalho que busca encontrar semelhanças entre o estilo do escritor e um novo modo de se fazer e pensar cinema que começa a surgir nesse período.

3.1 A *Nouvelle Vague*

Como diz Alfredo Manevy (2009, p.221), para entender a *Nouvelle Vague* é preciso primeiro separar as investigações “da força gravitacional e da luz ofuscante de sua própria mitologia”. A vanguarda francesa, além de seu impacto na história do cinema, foi um movimento de caráter bastante popular e de sucesso comercial. Dentre todos os *cinemas novos* que surgiram – brasileiro, alemão, japonês -, o francês foi o que teve maior visibilidade e projeção internacional, crescendo, assim, seus mitos e clichês.

Outro problema reside no fato de que se tratou de uma vanguarda de posições artísticas pouco homogêneas, que reuniu diretores de posturas diferentes diante da atividade cinematográfica. Mas, ainda sim, é possível traçar algumas linhas convergentes entre esses autores - Godard, Truffaut, Rivette, Resnais, Grillet, Rohmer, entre outros: é por meio deles que nasce o que se pode chamar de uma estética do fragmento, da polifonia narrativa e a incorporação de formas até então atribuídas a outras artes.

Incorporando estilos e posturas da *pop art* ao teatro épico, da colagem ao ensaio, dos quadrinhos a Balzac, Marx e Manet, a *Nouvelle Vague* acabou por sintetizar uma original incorporação crítica da cultura material e imaterial ao redor, da cultura atual e dos museus. (MANEVY, 2009, p.222)

Ismail Xavier (2005, p.99) afirma que a ideia de vanguarda tem “como característica imediata a ruptura com técnicas e convenções próprias a uma forma particular de representação”. A *Nouvelle Vague*, de fato, rompe com as estruturas cinematográficas convencionais e com a decupagem clássica, porém, ao mesmo tempo, realiza um resgate do cinema de Hollywood. John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray, William Wyler e Alfred Hitchcock serão alguns dos diretores homenageados pelos jovens cineastas e críticos. Estes encontram, nas obras daqueles diretores, a marca registrada de um verdadeiro autor, por meio

da ideologia defendida na *Politique des Auteurs*¹⁰. Foi na *Cahiers du Cinéma* que o grupo desenvolveu as discussões envolvendo a ideia de autor, utilizando o conceito de *mise-en-scène*¹¹. (HAYWARD, 2006, p.32).

Os chamados Jovens Turcos, “apadrinhados” por André Bazin, concentravam o alvo de suas críticas ao cinema francês da “tradição de qualidade”. Em um artigo intitulado *Uma Certa Tendência do Cinema Francês*, de 1954, Truffaut faz duras críticas ao cinema que era produzido naquele período na França. “Truffaut se coloca na posição de moralista, questionando os ‘impostores’ e o caráter ‘blasfematório’ de seus filmes, com diálogos vulgares de um falso realismo” (MANEVY, 2009, p.235). O artigo gera bastante repercussão e polêmica, e Bazin é um dos que saem em defesa dos alvos de Truffaut. Este é um dos momentos que marca o futuro rompimento de alguns dos – não todos – cineastas da *Nouvelle Vague* com as ideologias de Bazin, principalmente quando estes começam a produzir seus próprios filmes. Um dos exemplos dessa ruptura também pode ser visto facilmente em Godard:

Em oposição ao plano sequência, que, para Bazin, preservaria a verdade temporal e a organicidade do mundo, permitindo ao espectador um julgamento livre do olhar, Godard defendia o potencial descontínuo da montagem, o corte abrupto e o significado das falsidades de um gesto ou de um olhar. (MANEVY, 2009, p.228)

É nesse paradoxo de resgate e ruptura que a *Nouvelle Vague* vai afirmar a sua principal identidade. Ao mesmo tempo em que é influenciada pela ideologia de Bazin e pelo neo-realismo italiano – filmagens em locações reais, atores não-profissionais ou desconhecidos, poucos recursos tecnológicos –, ela rompe com a valorização do plano-sequência e da crítica à montagem; o mesmo ocorre com o cinema de Hollywood –

¹⁰ No conceito de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p.235), a política dos autores defendia a “ideia – bem paradoxal, na ocasião – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios.”

¹¹ Tomando como base as análises de filmes pelos críticos da *Cahiers*, Jean-Claude Bernardet (1994, p.57) afirma que a *mise-en-scène* é “mais que uma *colocação em cena*, uma encenação, trata-se de uma *colocação em imagem*; pelos textos, depreende-se que ela envolve os elementos que contribuem para a elaboração dos planos [...], mais do que, embora sem excluir, a montagem, música, ruídos e diálogos”.

homenagem aos filmes b, de *gangster, noir, western*; e recusa da decupagem clássica e da câmera invisível. A ideia do diretor como um autor e como figura principal na realização da obra é posta em destaque, e a relação deste com a câmera é comparada ao do escritor com a caneta, capazes de criar estilos próprios e pessoais em seus trabalhos.

3.2 A caneta de Borges e a câmera-caneta da *Nouvelle Vague*

Em um exemplar da *Cahiers du Cinéma*, de 1962, o crítico Michel Delahaye realiza uma análise do filme *Paris Nous Appartient*, de 1960, dirigido por Jacques Rivette. Em dado momento, Dalahaye afirma que a Paris de Rivette “deveria ser situada, sem dúvida, no centro de um dos labirínticos infernos de Jorge Luis Borges” (COZARINSKY, 2000, P.114). A analogia feita pelo crítico francês não foi desenvolvida a esmo: em uma das cenas iniciais do filme, um exemplar do livro *Outras Inquisições*, de Jorge Luis Borges, é visto em cima de uma mesa. A cena em questão gerou várias especulações, não apenas da crítica francesa, mas também do crítico inglês Paul Mayersberg, o qual afirmou que a estrutura do conto *A Biblioteca de Babel*, de Borges, possui uma estrutura análoga à de *Paris Nous Appartient* (COZARISNKY, 2000, p.115).

Outro exemplo que gerou comentários similares é *O Ano Passado em Marienbad* (1962), de Alain Resnais, cujo roteiro foi escrito em parceria com Alain Robbe-Grillet. Apesar de Resnais não conhecer o livro na época, Grillet se inspirou na obra *A Invenção de Morel* (1953), de Adolfo Bioy Casares, cujo prólogo é escrito pelo amigo Jorge Luis Borges. *Marienbad* possui uma arquitetura semelhante a dos labirintos borgeanos, repleta de bifurcações temporais, em uma atmosfera onírica de personagens enigmáticos e distantes.

Antes de *Alphaville*, Godard já havia citado Borges nos letreiros iniciais do filme *Tempos de Guerra* (1963) – citação que, nas palavras de Cozarinsky (2000, p.122), remete à “pobreza épica” e “excessiva ausência de heroísmo” da fábula anti-bélica de Godard. É dentro deste contexto que se torna possível encontrar semelhanças estéticas entre a vanguarda francesa e o escritor argentino.

Para Gilles Deleuze (1990, p.18), a *Nouvelle Vague* “refez por contra própria o caminho do neo-realismo italiano, ainda que também seguisse outras direções”. O que ocorre, para o teórico, nos dois movimentos, é o surgimento de *situações óticas e sonoras puras* no lugar dos *vínculos sensórios motores*. Ou seja, é o que ele chama de *crise da imagem-ação*, em que as imagens não estão mais conectadas para formar uma narrativa linear, contar uma história: “é um cinema de vidente, não mais de ação” (DELEUZE, 1990, p.11). *Grosso modo*, Deleuze assinala o fim das narrativas lineares, dos grandes relatos e das epopeias; o presente deixa de ser o único tempo do cinema, além de que este agora não é mais representado como uma cronologia – os sonhos e as lembranças passam a ocupar uma posição fundamental na diegese¹². “Já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo” (DELEUZE, 1990, p.322).

Se abraçarmos a teoria de Deleuze, é possível equiparar a crise que ele propõe a uma semelhante que parece afligir a obra de Borges. Ao mesmo tempo em que o autor argentino exalta e resgata as grandes narrativas do passado – os épicos de Homero, as tragédias de Shakespeare -, há também certo consentimento de impossibilidade de seguir o mesmo caminho clássico para contar uma história: o conto de Borges celebra essa “crise” por meio da textualidade infinita e os prolongamentos (de significados) sem fim, e representa o

¹² A diegese é “a instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam considerados em seu estado denotado” (METZ apud AUMONT, 2003, p.78).

ato textual como uma *mise-en-abyme*¹³, cujo reflexo não é nada além de sua própria estrutura narrativa (BOULTER, 2001, p.357). É a narrativa circular do homem que sonha para descobrir que também faz parte de um sonho, em *As Ruínas Circulares (Ficções, 1969)*, ou o protagonista de *Tema do Traidor e do Herói*, que no fim descobre que não passa de um personagem numa trama articulada por aquele que, a princípio, era um personagem da sua trama.

Bem antes de Deleuze, Metz tomava uma posição menos radical acerca da *Nouvelle Vague* e das outras formas de cinema semelhantes. Para ele, esse “cinema moderno” não teria “ultrapassado o estágio da narração” (1972, p.173) e não deixa em nenhum momento de contar histórias. Metz (1972, p.42) define a narrativa como um “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”¹⁴ e afirma que “o cinema novo, longe de ter abandonado a narração, nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (1972, p.215). Das *narrativas mais desdobradas à crise da imagem-ação* há, sem dúvida, um consenso entre os dois teóricos: é no que diz respeito ao modo como este novo cinema irá se relacionar com o espectador e aquilo que é dito como realidade. Deleuze (1990, p.16) vai dizer que

acabamos caindo num princípio de indeterminabilidade, ou indiscernibilidade: não se sabe mais o que é imaginário ou real, físico ou mental na situação, não que sejam confundidos, mas porque não é preciso saber, e nem mesmo há lugar para a pergunta. É como se o real e o imaginário corresse um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade.

¹³ Termo francês que significa “colocar em abismo”. Normalmente é utilizado para falar de narrativas que contêm outras narrativas dentro de si.

¹⁴ Ela é um *discurso* porque toda narrativa cinematográfica possui uma *instância narradora* – alguém ou um grupo de pessoas escolheram as cenas (poderiam ter sido outras) e as ordenaram (sua ordem poderia ter sido outra); é *fechado* porque tem um início e um fim, começa com uma imagem e também termina com uma, da mesma forma que na literatura inicia-se com uma palavra e termina-se igualmente; *irrealiza*, pois o “acontecimento narrado sempre foi irrealizado *antes*, no momento em que foi percebido como narrado”, já que “uma narração só continua a ser percebida como tal enquanto afastada, por pouco que seja, da plenitude do *hic e nunc* [aqui e agora]” uma *sequência temporal* porque se trata de um “sistema de transposições temporais”, pois há o tempo narrativo e o tempo da narração; de *acontecimentos* porque são eles que são ordenados em sequência; são eles que o ato narrativo, para existir, começa por irrealizar. (METZ, 1972, p.32-36)

Essa incerteza também é explorada por Metz (1972, p.188-189) quando diz que se trata de “um cinema que não acredita nas verdades senão reconstruídas”, cujos caminhos percorridos na narrativa levarão “a um deciframento problemático e incerto, embora inevitavelmente trabalhoso e voluntarista”. Em suma, trata-se de

um cinema da incerteza tensa que, ao invés de apresentar as aporias da significação numa forma que imitasse a que elas têm na nossa vida cotidiana, constrói deliberadamente uma maquete labiríntica que evoca algum mito modernista e na qual o espectador terá de ser perder, mas conforme um percurso reconhecido de antemão.

Ora, o que é a narrativa de Borges senão esse jogo de reflexos, essa indiscernibilidade entre real e imaginário, essa maquete labiríntica feita justamente para que o leitor se perca? São as faces indefiníveis de Beatriz Viterbo, que desconcertam o personagem-simulacro de Borges em *O Aleph* (*O Aleph*, 2005); o “tempo que se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros” (1969, p.82) em *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (*Ficções*, 1969); o escritor Herbert Quain, cuja obra se ramifica em várias outras sem uma ordem cronológica em *Exame da Obra de Herbert Quain* (*Ficções*, 1969). Ficções que se enganam no simples esquema *remetente-mensagem-receptor*, atrasando e complicando cada um desses estágios, apagando distinções e, simultaneamente, multiplicando as possibilidades narrativas do diálogo: o autor se dirige ao leitor e, ao mesmo tempo, se apresenta como um leitor, um receptor de sua própria mensagem (MOLLOY, p.26, 1994).

Em um artigo intitulado *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*, de 1970, Brian Henderson faz uma análise do filme *Weekend* (Jean-Luc Godard, 1966) e afirma que Godard desenvolveu um novo tipo de câmera que, “assim como Eisenstein, repudia a concepção individualista do herói burguês”¹⁵ e nunca serve a apenas um indivíduo e nunca prefere um personagem a outro (HENDERSON, 2009, p.55, tradução nossa). Godard rompe com a profundidade de campo – amplamente defendida por Bazin – e suas diversas implicações:

¹⁵ “like Eisenstein, repudiates the individualist conception of the bourgeois hero”.

maior realismo, maior participação do espectador, ambiguidade da imagem, etc. Em *Weekend* há, na maior parte das vezes, *travellings* laterais, raramente *close-ups* e nunca câmeras-subjetivas.

[...] a profundidade de campo projeta um mundo burguês infinitamente profundo, rico, complexo, ambíguo, misterioso. Os *frames* planos de Godard colapsam com esse mundo [...]. Não há ambiguidade e nem complexidade moral. Aquele espaço no qual o espectador pode se perder, fazer distinções e alianças, comparações e julgamentos, foi suprimido - o espectador é apresentado com uma única imagem plana do mundo que ele precisa examinar, criticar, aceitar ou rejeitar. Assim, a superfície plana de *Weekend* não deve ser analisada apenas por si mesma, mas levando em consideração os modos da auto-representação burguesa, particularmente o da profundidade de campo. (HENDESON, 1970, p. 63, tradução nossa)¹⁶

Um pouco antes, Henderson (2009, p.56) afirmava também que Godard apresenta uma realidade “admitidamente sintética, de camada única, no qual o espectador deve examinar criticamente, aceitar ou rejeitar”.

De fato, Godard cria uma estética anti-burguesa que distancia a câmera dos personagens, que são sempre indivíduos estranhos para o espectador. Mas há, talvez, um exagero de origem político-militante da parte de Henderson: o esquema “aceitar ou rejeitar” é demasiado simples até mesmo para essa representação fria do mundo que Godard constrói. Nada impede que o espectador faça distinções e julgamentos dos personagens por meio de suas atitudes, diálogos e monólogos diante da câmera. A câmera não é rica, complexa e profunda como a que o universo burguês exige, mas a narrativa de Godard e o universo que esta cria, de certa forma, o são: alternância de ritmos acelerados e lentos, sons e ruídos que irrompem na tela, citações que vão de Lewis Carroll a Marx, cenas musicais contrastando com cenas apocalípticas que lembram os *horror films* posteriores de George Romero. Impossível, dentro dessa complexa estética, não recorrer a diversas interpretações, se perder e

¹⁶ “composition-in-depth projects a bourgeois world infinitely deep, rich, complex, ambiguous, mysterious. Godard’s flat frames collapse this world (...). There is no ambiguity, and no moral complexity. That space in which the viewer could lose himself, make distinctions and alliances, comparisons and judgments, has been abrogated – the viewer is presented with a single flat picture of the world that he must examine, criticize, accept or reject. Thus the flatness of *Weekend* must not be analyzed only in itself but in regard to the previous mode of bourgeois self-presentment, particularly of composition-in-depth.”

cair em ambiguidades. Como diz McGowan (2007, p.9, tradução nossa), “o ‘efeito de alienação’¹⁷ do filme tem de falhar, em certa medida, para que o filme mantenha o desejo dos espectadores”¹⁸.

Molloy (1992, p.7-9) realiza uma leitura da teoria exposta por Borges durante o ensaio *Nathaniel Hawthorne (Outras Inquisições, 2007b)*. No texto, o escritor, em certo momento, dedica algumas linhas a falar sobre a estrutura narrativa das obras do americano Nathaniel Hawthorne, cujo estilo, para ele, rende mais ao conto do que ao romance.

Que importam fatos incríveis ou desastrosos, se sabemos que foram imaginados pelo autor não para surpreender nossa boa-fé, mas para definir seus personagens? [...] Hawthorne, ao contrário, primeiro concebia uma situação, ou uma série de situações, e depois elaborava os indivíduos que seu plano requeria. Este método pode produzir, ou permitir, contos admiráveis, porque neles, em virtude de sua brevidade, a trama é mais visível que os atores... (BORGES, 2007b, p.74)

Uma possível predileção de Borges pela narrativa em lugar do personagem pode ser interpretada nesse fragmento – como na câmera distante de Godard abordada por Henderson (porém sem as razões políticas). Desta maneira, o escritor argentino exemplifica sua teoria com a trama da obra *Wakefield*, de Hawthorne, que conta “o caso de um senhor inglês que abandona a mulher sem motivo algum, indo se instalar na vizinhança de sua casa, e lá, sem que ninguém desconfiasse, viveu vinte anos escondido”. Ao prosseguir nos detalhes acerca da obra, Borges descreve como Hawthorne imagina seu protagonista:

um homem sossegado, timidamente vaidoso, egoísta, propenso a mistérios pueris, a guardar segredos insignificantes; um homem tíbio, de grandes proezas imaginativas e mentais, mas capaz de longas e ociosas e inconclusas e vagas meditações; um marido constante, resguardado pela preguiça. (BORGES, 2007b, p.75)

Para Molloy (1994, p.8), a descrição de Borges corresponde fielmente aos dados fornecidos pela narrativa, com exceção de um detalhe, no que se refere às qualidades

¹⁷ A expressão “efeito de alienação” foi desenvolvida no teatro político de Bertolt Brecht, no qual o espectador é desafiado a experimentar sua posição social como observador do espetáculo, sem o suporte fantástico e ilusionista. Godard abraça a teoria de Brecht para tornar o espectador ciente dos processos que “tornaram real” aquilo que se passa na tela, facilitando uma experiência mais engajada e dialética.

¹⁸ “a film’s alienation-effect has to fail to some extent in order for the filme to retain the desire of its spectators.”

imaginativas do personagem. Como o próprio Hawthorne declara, “Imaginação, no próprio sentido do termo, não faz parte das qualidades de Wakefield”. Borges ignora as limitações do personagem e o transforma em um indivíduo de “grandes proezas imaginativas e mentais” e ainda vai além: ele destaca dois momentos da história no qual Wakefield sai e retorna para a casa: nas duas situações o protagonista exibe um sorriso enigmático para a mulher – sorriso que Borges reinventa em uma terceira cena que não corresponde ao texto de Hawthorne: “Wakefield, depois de uns tantos rodeios, chega ao alojamento que tinha preparado. Acomoda-se junto da chaminé e *sorri*; está nos arredores de sua casa e chegou ao termo de sua viagem.” (BORGES, 2007b, p.76, grifo nosso).

A leitura de Borges transforma as atitudes do personagem em gestos mais misteriosos que no original. As teorias do escritor em *Nathaniel Hawthorne* são bem detalhadas e, ao mesmo tempo, bem insidiosas, pois o fazem cair em um paradoxo: enquanto o objetivo do ensaio é mostrar que os contos de Hawthorne são superiores ao romance devido à sua maior atenção à estrutura narrativa ao invés dos personagens, Borges, por outro lado, dá mais atenção ao protagonista que à narrativa (MOLLOY, 1992, p.8-9), refletindo sobre o comportamento de Wakefield e criando outros que são resultados de uma interpretação pessoal.

A *Nouvelle Vague* – não em sua totalidade, mas em vários de seus exemplos – pode ser caracterizada por seguir um caminho parecido ao que Borges destaca no conto: histórias que partem de uma situação estética, de uma narrativa, distanciando o foco nos personagens da trama, como no exemplo que Cozarinsky dá no filme *Tempos de Guerra* (ver p.23) – ao dizer que se trata de uma obra de guerra com características borgeanas por não haver heroísmo algum – e na análise de *Weekend* por Henderson. A ausência de recursos clássicos do cinema, como o campo e o contracampo, o *close-up* e a câmera subjetiva, dificulta a identificação do espectador com o ator, da mesma forma que a falta de descrições

físicas e psicológicas também o faz na literatura. Porém – e é o que a aproximação dessas duas leituras nos permite concluir -, tais características não excluem uma possível complexidade e grandeza dos personagens que a habitam, mesmo quando tratados com certa frieza pelo autor; através de uma “câmera não-burguesa” ou uma escrita breve e sucinta, as narrativas não deixam de ser intrincadas, imprecisas e passíveis de múltiplas leituras.

As comparações estéticas supracitadas tornaram possível a aproximação entre o estilo de Borges e o da *Nouvelle Vague*: o foco na construção da estrutura narrativa em lugar do próprio relato; o desinteresse em querer retratar uma realidade fiel, assumindo para o leitor-espectador todo o caráter ilusório e falsífico da trama; e, finalmente, o distanciamento dos personagens, sempre indivíduos estranhos e hostis para o público. É claro que, como já dito, não se tratam de características comuns a todas e apenas às obras dessa vanguarda francesa, mas sim de novos cinemas que irrompem com frequência neste período e com destaque na França. Esse cinema moderno irá influenciar uma vasta onda de novos diretores que vão levar ao extremo a ideia de resgate, citação, colagem e incorporação de diferentes estilos e narrativas especulares que refletem a sua própria construção, em um estilo que será classificado muitas vezes como *pós-moderno*.

4. DAVID LYNCH E O CINEMA INDEPENDENTE AMERICANO

É no fim da década de 1950 e início de 1960 que começa a surgir o cinema independente americano – conhecido como *american new wave* ou *new american cinema* -, adotando os ideais de autor explorados na *Nouvelle Vague* e “motivado basicamente pela frustração com a falta de oportunidades e com um sistema de produção que preconizava uniformidade de conteúdo e estilo” (SUPPIA et al, 2007, p.237). Essa nova estética será a incentivadora de vários novos diretores que irão atuar com posições muitas vezes contraditórias em relação a Hollywood, dificultando cada vez mais o conceito de *indie*¹⁹ no cinema: autores que realizarão suas obras ou à margem, ou de maneira paralela, ou às vezes até dentro dos grandes estúdios. Justamente dentro dessa ideologia autoral, de independência e, ao mesmo tempo, de relação complexa com o *mainstream*, que despontará, na década de 1970, o cinema do americano David Lynch, foco primordial deste trabalho na aproximação com a estética de Jorge Luis Borges.

4.1. O nascimento do cinema independente americano

O movimento do novo cinema americano começa, historicamente, bem antes de Lynch, com uma cineasta mulher e de origem ucraniana: Maya Deren inspirou uma nova geração de diretores *avant-garde* ao lançar *Meshes of Afternoon* (1943), enigmática obra de

¹⁹ Nas palavras de Pearson e Simpson (SUPPIA et al, 2008, p.235), o termo *indie* no cinema “abarca uma variedade de práticas cinematográficas, tanto comerciais quanto não-comerciais, e se estende para além da produção, incluindo os sistemas de distribuição e exibição. Como em todas as formas de realização cinematográfica, a prática independente é fundamentada e conformada por fatores ideológicos, tecnológicos e econômicos”.

18 minutos que flerta com temas do erotismo e da morte. Sua principal contribuição na abertura de novos rumos para o cinema “deriva em parte da significativa ponte que criou entre esse meio e outras formas de expressão artísticas, como a dança, a poesia, a literatura e a fotografia” (SUPPIA et al, 2007, p.237). Deren afirma que o cinema é o lugar da manipulação do tempo e se opõe, em parte, ao cinema surrealista, afirmando que “a tela do cinema deve refletir, não a ‘luz explosiva’ de Buñuel, mas uma imagem arquétipo coerente em si mesma, contendo sua própria lógica, sem referências de espaço e tempo, capaz de criar uma ‘experiência mitológica’” (XAVIER, 2005, p.116). Seguindo esse caminho, a cineasta defende a criação de um universo poético não realista, ao mesmo tempo em que defende a ideologia baziniana do “realismo” essencial do registro fotográfico (XAVIER, 2005, p.117): assim, seu cinema se firmará principalmente nessa tensão entre uma realidade reconhecida e dotada de sentido e um universo poético não realista.

A partir de Maya Deren, já em 1960, outros artistas de linha semelhante se manifestam no cinema americano: Gregory Markopoulos retoma a motivação classicista e “a concepção da imagem cinematográfica como veículo de elevação espiritual” (XAVIER, 2005, p.118) próprias da estética francesa do início do século, e dará ênfase à carga semântica contida em cada imagem, transformando-a numa espécie de hieróglifo. Stan Brakhage também fará parte desse cinema “rebelde” americano, que ataca a “superfície limpa da imagem” (XAVIER, 2005, p.120), recusando “roteiro, encenação, edição ou composição consciente da câmera” (BOHN E STROMGREN apud SUPPIA et al, 2007, p.238). Propondo o artista como um vidente, Brakhage vai criar verdadeiros manifestos em defesa de seu cinema.

Aceite as visões oníricas, devaneios ou sonhos, como aceitaria as assim chamadas cenas reais. Dê espaço até para a percepção real das abstrações que se movem intensamente quando pressionamos as pálpebras fechadas. Lembrem-se, você não é afetado apenas pelos fenômenos visuais de que tem consciência, procure sondar em profundidade todas as sensações visuais. (BRAKHAGE, 2003, p.342)

Destoando dessa estética cinematográfica mais radical e experimental, outro autor de grande importância se sobressai no cenário independente: John Cassavetes, talentoso ator de TV e Hollywood, se tornaria um diretor ícone do cinema moderno e de autor, no qual aparece com o filme *Shadow*, em 1959, e passa a firmar, nas próximas duas décadas, uma posição influente no cinema mundial.

A produção dos filmes de John Cassavetes ainda permanece como um monumento no padrão independente. Um dos primeiros cineastas americanos modernos, Cassavetes compartilhou vários interesses com os diretores da *Nouvelle Vague*. De certa forma, ele foi o novo cinema americano, com uma diferença básica: ao invés de trazer a perspectiva crítica para os seus filmes, como os franceses fizeram [...], Cassavetes trouxe um entendimento de ator.²⁰ (LEVY, 1999, p.102, tradução nossa)

Deleuze (1990, p.231-232) define o cinema de Cassavetes como um espetáculo que se desenvolve a partir de atitudes corporais. “Quando Cassavetes diz que as personagens não devem vir da história ou da intriga, mas é a história que deve ser secretada pelas personagens, ele resume a exigência de um cinema dos corpos: a personagem fica reduzida à suas próprias atitudes corporais”. Para o teórico, o roteiro dos filmes está menos interessado em contar uma história do que desenvolver e transformar movimentos corporais. Levy converge com esse ponto quando destaca o caráter visceral do cinema do cineasta: “Cassavetes fez seus filmes como se estivesse arrancando-os de seu intestino, favorecendo, como salientou Hoberman, *performances sobre roteiro e atores sobre estrelas*”²¹ (LEVY, 1999, p.104, grifo nosso, tradução nossa).

John Cassavetes viria a influenciar, da década de 70 para frente, uma poderosa geração de novos cineastas americanos que compartilharam os ideais de seu cinema independente: Martin Scorsese, Brian De Palma, Francis Ford Coppola, David Lynch, Abel Ferrara, Bob Rafelson, entre outros. Dentro desse contexto, Lynch será um que privilegiará –

²⁰ “John Cassavete's film output still stands as a monument in the independent canon. One of the first modern American Filmmakers, Cassavetes shared many concerns with the directors of the French New Wave. In fact, he was the American New Wave, with one basic difference: Instead of bringing a critic's perspective to his films, as the French did (...), Cassavetes brought an actor's understanding.”

²¹ “Cassavetes made his films as if he were wrenching them out of his gut, favoring, as Hoberman pointed out, performances over script and actors over stars.”

não necessariamente igual, mas de modo semelhante – a manipulação do tempo de Deren, as visões oníricas em lugar do realismo, como Brakhage, e as expressões faciais e movimentos corporais dos atores em destaque ao desenvolvimento de uma história, como Cassavetes. É precisamente em 1977, com *Eraserhead* – obra que, após seus cinco anos de produção, tornar-se-ia um marco dos chamados *midnight movies* -, que Lynch começa a se consolidar como uma figura cultuada e influente no cinema independente americano.

4.2. O cinema de David Lynch

Mas é exatamente aí que se concentra o poder do cinema. [...] O sonho foi representado somente para ele. É tão único e poderoso para aquela pessoa. Mas com sons e situações e tempo, você pode chegar muito mais perto de colocá-lo próximo de outra pessoa com um filme.²² (LYNCH apud RODLEY, 2005, p.15)

Como nas palavras de Levy (1999, p.64, tradução nossa), David Lynch talvez seja o “único diretor a trazer uma sensibilidade *avant-garde* para o cinema comercial”²³: por meio de um inusitado trajeto que passa pelos *midnight circuit* de *Eraserhead*, a celebração artística de *Blue Velvet* (1986), a capa da *Time Magazine* durante o sucesso da popular série de TV *Twin Peaks* (1989) e as narrativas cada vez mais intrincadas e atuais situadas na megalópole dos sonhos e dos simulacros de Hollywood, Lynch foi se tornando um dos mais celebrados diretores norte-americanos em atividade.

Nascido em 1946 na cidade de Missoula, no Estado de Montana, Lynch possuía a princípio uma outra aspiração artística: o desejo de ser pintor o fez entrar para a *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, na Filadélfia, embora nunca tenha sentido entusiasmo pela vida

²² “But right there is the power of cinema. The dream was player just for them. It’s so unique and powerful to that person. But with sounds and situations and time you could get much closer to putting that together for somebody else with a film.”

acadêmica. Sua primeira experiência com imagens em movimento, ainda nutrindo poucos conhecimentos de cinema, esteve relacionada com a pintura, em um curta-metragem intitulado *Six Men Getting Sick* (1967), nas quais imagens de quadros com figuras abstratas e distorcidas vomitando são alternadas durante um minuto. No mesmo ano também realizou *The Alphabet*, experiência semelhante de quatro minutos inspirada em um pesadelo: “A sobrinha da minha esposa Peggie estava tendo um pesadelo e dizendo o alfabeto durante o sonho, de uma maneira bem aflitiva. Então esse foi meio que um início para *The Alphabet* começar. O resto disso foi subconsciente”²⁴ (LYNCH apud RODLEY, 2005, p.40, tradução nossa). Lynch já iniciava sua carreira, mesmo que de maneira ainda muito experimental, partindo de pressupostos que continuam o acompanhando até hoje; mas foram nos 34 minutos de *The Grandmother* (1970) que o artista criaria um esboço consistente daquilo que se tornaria uma marca registrada, um estilo *lynchiano* – epíteto hoje recorrente. A obra antecipou vários elementos que seriam depois explorados em *Eraserhead*, ao construir a vida de uma família como um pesadelo surrealista, no qual um garoto que faz xixi na cama é cruelmente punido pelos seus pais. *The Grandmother* também adiantou um elemento constante na filmografia do diretor: o palco, nesse filme representado em forma de animação, símbolo do espetáculo dentro do espetáculo, de um mundo onde tudo parece ser cenário prestes a se tornar ruína e que não se sabe onde começam e terminam as farsas e encenações.

Há uma história, cuja veracidade não se tem certeza, que Stanley Kubrick convidou um grupo de pessoas para assistirem seu filme preferido. No momento em que a projeção se iniciava, as pessoas perceberam a qual obra pertencia as imagens projetadas na tela: tratava-se de *Eraserhead*. Relato verdadeiro ou não, Lynch também considera seu primeiro longa-metragem como sua obra favorita: o filme transformou-o em um verdadeiro diretor de cinema, agora desarraigado das imagens estáticas da pintura. *Eraserhead* não deixa

²⁴ “My wife Peggy’s niece was having a bad dream one night and was saying the alphabet in her sleep in a tormented way. So that’s sort of what started *The Alphabet* going. The rest of it was just subconscious.”

de possuir uma influência da arte plástica – prática que Lynch nunca abandonou e exerce paralelamente ao cinema -, mas há ali também um domínio surpreendente das técnicas sonoras: a trilha é composta por ruídos que parecem sair de máquinas velhas e enferrujadas, dando um ar de atmosfera industrial decadente, que fizeram Gary Indiana (BARNEY, 2009, p.10, tradução nossa) afirmar, em uma entrevista com o diretor, que se trata da “melhor trilha sonora em qualquer filme que já ouvi, com exceção de *Cidadão Kane*”²⁵. Ao narrar a trajetória de Henry Spencer, Lynch cria seu personagem arquetipo inserido em seu universo modelo: um indivíduo frustrado, incapaz de satisfazer seus desejos, que vê na fantasia uma forma de escapar das frustrações da realidade. O resultado é a criação de dois universos contrastantes: o ambiente sombrio experimentado pelo indivíduo dentro de uma sociedade e de uma família – Henry é pai e seu bebê se parece mais com uma criatura de outro planeta, seus sogros são assustadores e entre ele e sua esposa reina a incomunicabilidade; para fugir desse mundo, Henry fantasia a vida com uma mulher dentro de seu radiador, em um universo agora claro e luminoso. Esses mundos opostos, marcados pela lógica do desejo frustrado e da fantasia como compensação, serão essenciais para se compreender o funcionamento da estrutura da filmografia posterior de David Lynch.

O domínio da técnica em *Eraserhead* chamou a atenção de Mel Brooks, que convidou Lynch para dirigir *The Elephant Man* (1980), biografia de John Merrick, um homem que sofre de uma doença que deforma todo o seu corpo e é exibido como atração circense em Londres. O sucesso comercial do longa possibilitou que Lynch dirigisse a superprodução *Dune* (1984), experiência dentro do *mainstream* que terminou de maneira traumática, em um imenso fracasso de bilheteria após o estúdio editar o filme à sua própria maneira, devolvendo Lynch ao circuito independente. Seguem, a partir daí, o celebrado *Blue Velvet* e a aclamada série de TV *Twin Peaks*. Se em *The Elephant Man* Lynch cria uma figura de aparência

²⁵ “the best sound track on any film I’ve heard except *Citizen Kane*”.

horrenda e beleza interior, nesses dois exemplos ele irá reverter a fórmula, ao pegar a pequena e tranquila comunidade americana na qual as belas casas de madeira com jardins coloridos irão esconder um universo sombrio que abriga intensos conflitos.

Minha infância eram casas elegantes, ruas arborizadas, o leiteiro, construir fortes no quintal, céus azuis, cercas, grama verde, árvores de cereja. *Middle America* como deveria ser. Mas na árvore de cereja há essas substâncias escoando para fora – algumas amarelas, algumas vermelhas, e milhares de formigas vermelhas por todo lado. Eu descobri que se alguém olhar um pouco mais perto desse mundo maravilhoso, sempre haverá formigas vermelhas debaixo. Por eu ter crescido em um mundo perfeito, as outras coisas eram um contraste.²⁶ (LYNCH apud RODLEY, 2005, p.10-11, tradução nossa)

A cidade cumprirá sempre uma função importante na diegese, exercendo praticamente o papel de um personagem. Michel Chion (2006, p.78, tradução nossa) ressaltará essa importância com termo *Lynchtown*:

Lynchtown é uma bela, tipicamente Americana, pequena cidade no meio de um oceano de florestas, dispondo todos os recursos de seu organizado conforto e de seu sentido, de forma a resistir a um ambiente infinitamente misterioso. É uma cidade onde cada um é protegido do vazio e do sentimento de escuridão cósmica pelo pequeno restaurante onde grupos de jovens vão flertar e pelo bombeiro que cumprimenta de seu grande caminhão vermelho. [...] Entretanto, quando a noite cai e as sombras batem nas portas das pequenas casas, e o despertar do amor dos jovens vai passear pelas ruas arborizadas, pode-se ouvir, não muito longe, o uivo dos lobos.²⁷

Tanto em *Blue Velvet* quanto em *Twin Peaks*, Lynch cria uma atmosfera nostálgica essencialmente pós-moderna que não parece se situar em época nenhuma e nem ser classificada em gênero algum.

Jeffrey [protagonista de *Blue Velvet*] vive em um presente mítico que se parece com o passado. Embora o cenário seja contemporâneo, Lynch preenche cada *frame* com significantes – decorações de casas, carros, e até sons – que evocam os últimos 40 anos da cultura pop americana. Misturando o real com o surreal, Lynch combina

²⁶ “My childhood was elegant homes, tree-lined streets, the milkman, building backyard forts, blue skies, picket fences, green grass, cherry trees. Middle America as it’s supposed to be. But on the cherry tree there’s this pitch oozing out – some black, some yellow, and millions of red ants all over it. I discovered that if one looks a little closer at this beautiful world, there are always red ants underneath. Because I grew up in a perfect world, other things were a contrast.”

²⁷ “Lynchtown is a cute, typically American, small town in the midst of an ocean of forest, marshalling all the resources of its organized comfort and its sense of order to resist an infinitely mysterious environment. It is a town where one is protected from emptiness and a feeling of cosmic darkness by little restaurant where the young people go to flirt and by the fireman who says hello from the big red fire-engine. [...] However, once night falls and the shadows deepen at the doors of the little houses, and the young people wakening to love go to strolling under the tree-lined streets, one can hear, not all that far away, the howling of wolves.”

melodrama, comédia e *noir* com ingenuidade e perversidade *pulp*.²⁸ (LEVY, 1990, p.70, tradução nossa)

A obsessão pela década de 1950 pode ser vista também nas obras posteriores de Lynch: nas roupas dos protagonistas e na música de Elvis interpretada pelo personagem de Nicolas Cage em *Wild at Heart* (1990); nos figurinos, na referência à *femme fatale* e ao *gangster* em *Lost Highway* (1997); na criação da Hollywood de *Mulholland Dr.* (2001) e de *Inland Empire* (2006), o verdadeiro universo dos sonhos, do perverso sistema de oportunidades, da influência da máfia, da rápida ascensão e decadência de estrelas, como a *sunset boulevard* de Billy Wilder, misturando elementos clássicos do imaginário hollywoodiano e da era dos filmes de gênero.

Embora cultuado como um dos maiores nomes do cinema norte-americano da atualidade, Lynch não deixa de ser extremamente controverso em suas obras: a violência, as narrativas fragmentadas, a sexualidade e os elementos excessivamente repetidos na filmografia costumam dividir opiniões. Dois anos após *Wild at Heart* ganhar a Palma de Ouro no Festival de Cannes, Godard (CHION, p.127) escreveria no *Libération* a respeito das “desprezíveis regras da Palma de Ouro de Lynch”. Levy (1999, p.74) vai dizer que a partir da década de 1990 o estilo lynchiano começa a se gastar e cair em lugares comuns, repetindo antigas fórmulas agora exploradas em casas noturnas e lojas de *souvenirs* ao redor da América. Entretanto, há de se concordar também, tais características não são peculiaridades apenas das obras mais atuais desse diretor que, desde o início da carreira, esteve a reciclar temas gastos da cultura e do imaginário americano e hollywoodiano. Mas talvez seja aí que resida a grande força do cinema de Lynch: assim como Borges, o cineasta não se preocupa em resistir às suas próprias obsessões; pelo contrário, ele as explora e as reinventa em cada uma de suas obras. Os temas, as cores, as texturas e até os atores podem ser iguais, mas o trajeto

²⁸ “Jeffrey lives in a mythic present that feels like the past. Although the setting is contemporary, Lynch fills every frame with signifiers - house-hold furnishing, cars, and even sounds - that evoke the past forty years of American pop culture, and noir with both naiveté and pulp kinkiness.”

que se deve fazer para percorrer o labirinto de Lynch nunca será igual, assim como a experiência final nunca será a mesma. Não é de se espantar que em *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*, obras que de certa forma se alimentam de Hollywood, de sua história, seus mitos e clichês, o diretor não buscasse também inspiração em suas próprias criações, reconhecendo que não estão isoladas no tempo, que dialogam entre si, como a personagem de Laura Haring, em *Mulholland Dr.*, que aparece no final de *Inland Empire*. A cada filme de Lynch assistido, assim como a cada leitura de um conto de Borges, é acrescentado um novo elemento em um vasto e volúvel universo regido pelas obsessões do artista.

4.2.1 *Inland Empire* e *Mulholland Dr.*

Mulholland Dr. e *Inland Empire*, dois últimos filmes de David Lynch, servirão como caminho para aproximar a estética do cineasta com a de Jorge Luis Borges. Um breve resumo de cada obra faz-se necessário.

Mulholland Dr., lançado em 2001 e traduzido para o Brasil como *Cidade dos Sonhos*, desenvolve sua narrativa a partir de um acidente, em Los Angeles, na rodovia de nome *Mulholland Drive*. Pouco antes do acidente, uma mulher (Laura Haring) está no banco do carona de um carro, até que o motorista estaciona e a aponta uma arma – porém, no mesmo instante, o veículo é atingido por outro em alta velocidade na direção contrária. A mulher se salva e foge do local, até parar em uma casa desconhecida cuja dona está se mudando. Pouco depois, Betty Elms (Naomi Watts), uma aspirante a atriz do interior que irá tentar uma vaga como protagonista de um filme, chega a essa mesma casa, que seria a de sua tia. Lá, ela encontra a personagem de Laura Haring, que diz se chamar Rita após ler o nome num cartaz

de Rita Hayworth, para depois confessar que sofreu um acidente e não se lembra do próprio nome. Após encontrar uma pilha de dinheiro e uma chave azul dentro da bolsa de Rita, Betty se une a ela para descobrir sua verdadeira identidade. Nessa busca, elas vão parar na casa de uma outra mulher chamada Diane Selwyn e, após entrarem no local, encontram um cadáver em cima da cama. Enquanto isso, tramas paralelas vão se desenvolvendo, como a do diretor de cinema, Adam Kesher (Justin Theroux), que é forçado por um grupo de mafiosos a escalar uma garota em seu filme contra a própria vontade, que depois encontra a mulher na cama com o limpador da piscina, e é obrigado a ir até um curral para fazer negócios com um cowboy e poder retomar a vida profissional. Em meio a esses e outros personagens paralelos, Betty e Rita se apaixonam e, na mesma noite em que se beijam, acabam parando em um lugar chamado *Club Silencio* e é a partir desse momento, após encontrarem uma caixa azul e abrirem-na utilizando a chave azul, que o universo de Betty se desmorona. Ela passa a se chamar Diane Selwyn e Rita agora é Camilla Rhodes – mesmo nome da atriz que Adam Kesher é obrigado a escalar. Diane e Camilla tiveram um romance, porém agora Diane é rejeitada e é obrigada a vê-la com Adam Kesher, além de pegar papéis figurativos em filmes que Camilla é a estrela principal. Não suportando a situação, Diane contrata um homem para matar Camilla, que afirma que quando o serviço for concluído ela encontrará uma chave azul. A chave aparece, indicando que o assassinato foi realizado, e Diane passa a ser atormentada por imagens de Camilla e outras visões, como o casal de velhos que ela teria conhecido na primeira parte do filme ao desembarcar em Los Angeles. Uma das últimas cenas da obra de Lynch é Diane deitando-se na cama e se matando com um tiro, na mesma posição que a mulher encontrada na primeira parte.

Em *Inland Empire*, Lynch retorna a um universo semelhante, construindo uma narrativa constituída de diversas outras e mais difícil de ser detalhada. Nikki Grace (Laura Dern) é uma atriz de Hollywood que foi escalada como protagonista do filme *On High and*

Blue Tomorrows, que poderá ser sua volta ao estrelato. No elenco, ela contracena com Devon Berk (Justin Theroux) – um ator com fama de galanteador – e sob a direção de Kingsley Stewart (Jeremy Irons), em um filme que na verdade é um *remake* de um outro incompleto – devido ao fato dos protagonistas terem sido assassinados – que também é inspirado em um conto polonês cigano, cuja fama é de ser amaldiçoado. No desenrolar da narrativa, Nikki e Devon, que interpretam o casal adúltero Sue e Billy, acabam se envolvendo também fora das telas. A trama se complica quando Nikki começa a misturar momentos da filmagem com o da vida real, sob a pressão do marido violento e ciumento, além da entrada de outros mundos na narrativa, como cenas do conto na cidade de Łódź, na Polônia, e uma outra “vida” de Nikki/Sue com o marido no leste Europeu. Os personagens de Lynch ultrapassam com facilidade as fronteiras que separam o mundo da encenação do mundo por trás das câmeras, as calçadas da Sunset Boulevard das ruas de Łódź, além de um trio de coelhos gigantes presos em uma sala no formato de um *sitcom* americano, dublados por Scott Coffey, Naomi Watts e Laura Harring – as duas últimas, atrizes principais de *Mulholland Dr.*

5. A ARTE DE JORGE LUIS BORGES E DAVID LYNCH

Até o presente momento do trabalho, Jorge Luis Borges e David Lynch parecem convergir principalmente em um ponto: as *obsessões*. Não somente pelo fato de serem artistas obcecados por certos elementos, mas também pela postura que adotam diante dessa questão, nunca as negando ou tomando como um fator negativo, mas, justamente pelo contrário, explorando-as até o seu limite. Uma declaração do cineasta e outra do escritor ilustram bem esse ponto:

Não procurei temas. Os temas me procuraram. Creio que sou o melhor meio possível, isto é: não pensei em falar de labirintos, falar de armas brancas, falar de tigres, falas de espelhos, não. Esses temas insistem em que eu os escreva. São como obsessões, porém obsessões amáveis, carinhosas, e, já que voltam nos meus sonhos, na minha imaginação, voltam àquilo que se veio a chamar de *literatura*... Ou seja, creio que o poeta é, melhor dizendo, passivo: recebe e agradece algo e, a seguir, procura informá-lo em palavras que não sejam demasiado indignas desse dom desconhecido que ele recebe continuamente ou, às vezes, de tempo em tempo. (BORGES, 1987, p.93)

Ninguém gosta de se repetir e ninguém gosta de fazer sempre a mesma coisa. Mas, ao mesmo tempo, cada um tem gostos que lhe são próprios, que são mais ou menos pronunciados e dos quais se é mais ou menos escravo. Creio que é algo que é preciso aceitar, mas sem se deixar aprisionar. [...] É claro que gosto de um tipo de histórias bem particular, de um tipo de personagens bem particular, que tenho tiques ou obsessões bem particulares que retornam a cada vez. Por exemplo, tenho fascinação por tudo que é textura, por isso há coisas que frequentemente retornam em meus filmes, como a cortina de veludo, que estava em *Blue Velvet*, *Twin Peaks* e *Lost Highway*. Mas jamais é algo meditado ou intencional. Eu me dou conta depois, nunca antes. E não creio que seja necessário esquentar a cabeça por isso, porque, no final das contas, não se pode fazer nada. Só podemos mergulhar em um tema, em personagens etc., se realmente estivermos apaixonados por eles. [...] E isso não é algo que preciso tentar evitar, mas antes aceitar, e até mesmo explorar. (LYNCH apud TIRARD, 2006, p.145-146)

Se Borges evoca o labirinto tantas vezes em seus contos, Lynch parece construir muitas de suas obras partindo desse modelo labiríntico; o duplo também se manifesta nos personagens lynchianos que mudam de nome, de atitude e se tornam outras pessoas ao longo da narrativa, como os heróis ou traidores borgeanos, ambíguos e indefinidos, refletidos em um perverso truque de espelhos. Essas figuras habitam um universo operado pela complexa lógica de uma fantasia muitas vezes frustrante – em David Lynch os mundos se organizam em

contrastes e a passagem de um para outro é sempre traumática, como o conflito experimentado pelo personagem de *O Aleph*, após, dentro de sua realidade de fantasias equilibradas, se deparar com a visão de todo o universo: uma outra realidade extremamente obscena e insustentável.

Esses três temas – labirintos, espelhos (duplo) e fantasia – serão o fio condutor para a aproximação da estética de Jorge Luis Borges e David Lynch. Por meio dos contos *Exame da Obra de Herbert Quain*, *As Ruínas Circulares*, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* e *O Tema do Traidor e do Herói*, do livro *Ficções*, e o conto *O Aleph*, do livro homônimo; e dos filmes *Mulholland Dr.* e *Inland Empire*.

5.1. A literatura impossível de Herbert Quain

Também afirmava que das diversas felicidades que pode ministrar a literatura, a mais alta era a invenção. Já que nem todos são capazes dessa felicidade, muitos terão de contentar-se com simulacros. (*Ficções*, 1969, p.60)

A morte de Herbert Quain é registrada em duas breves colunas do Suplemento Literário da *Times*, enquanto a revista *Spectator* presta mais espaço e cordialidade à vida e à bibliografia desse labiríntico escritor de narrativas ramificadas. Fornecidas essas informações, Borges não comunica a data de falecimento, nascimento ou idade póstuma do autor, nem mesmo características físicas; Quain está morto, é só o que se sabe, e é a partir dessa inexistência que se torna possível traçar linhas sobre o artista, espécie de personagem-simulacro borgeano. Herbert Quain está morto porque é um artista impossível. Sua vida só pode ser estabelecida a partir do momento em que se deixa clara a sua não-existência no mundo real: Quain só é possível nas páginas de Borges.

Como dito, Quain é um simulacro de seu criador porque é autor de obras que poderiam ser o título de contos, livros e textos de – ou sobre – Jorge Luis Borges, como *The God of the Labyrinth* e *The Secret Mirror*. O primeiro Borges o define em três partes: um assassinato, uma discussão e uma solução do crime; porém, Borges afirma que há um parágrafo que desmente a solução do crime apontada pelos personagens do livro, que leva o leitor a revisar os capítulos e descobrir outra solução. “O leitor desse livro singular é mais perspicaz que o *detetive*” (1969, p.56). Assim, o leitor também se torna um personagem da obra que também está dentro do labirinto para decifrar os enigmas. Ao narrar um fato misterioso, apontar uma solução e depois frustrar o leitor negando tal solução, *The God of the Labyrinth* se confirma como uma típica narrativa borgeana, possível de ser concretamente exemplificada dentro da bibliografia de Borges.

Outra obra de Quain é apresentada: o “‘romance regressivo, ramificado’ *April March*, cuja terceira (e única) parte é de 1936” (1969, p.56). Uma narrativa “incompleta” – pois, como dito, exclui as duas primeiras partes – cujo nome

não significa *Marcha de Abril*, mas literalmente *Abril Março*. [...] Os mundos que *April March* propõe não são regressivos; mas sim a maneira de historiar-los. Regressiva e ramificada, como já disse. Treze capítulos integram a obra. O primeiro refere o ambíguo diálogo de alguns desconhecidos numa gare. O segundo menciona os acontecimentos da véspera do primeiro. O terceiro, também retrógrado, conta os acontecimentos de outra possível véspera do primeiro. O quarto, os de outra. Cada uma dessas três vésperas (que rigorosamente se excluem) ramifica-se noutras três vésperas, de índole muito diversa. (1969, p.57)

April March é descrito com uma estrutura mais complicada de ser posta em prática: a obra total é composta por nove romances, originados de três capítulos provenientes de um outro comum a todos. O modelo parece absurdo ao leitor e só pode existir, de fato, dentro de um ensaio: Borges *escreve sobre* o romance de Quain devido à impossibilidade de *escrever o* romance de Quain; Boulter (2001, p.258, tradução nossa), ao discorrer sobre a obsessão de Borges com universo e o infinito, afirma que a literatura de Borges tenta “criar uma ponte entre a infinita e totalizante estrutura do universo e a expressão particular do

mundo real”²⁹. Não é somente a representação do infinito que o atrai – vista, principalmente, em *O Aleph* -, mas toda representação impossível de ser construída por meio de uma estrutura lógica que é a da linguagem escrita, como é o caso do romance de Herbert Quain.

O cinema também encontra limitações ao entrar em campos semelhantes, tanto que *April March* seria, da mesma maneira, difícil de ser imaginado dentro das telas. Porém, a via cinematográfica pode encontrar mais facilidades e costuma estar mais em casa com questões desse gênero, como a da manipulação do tempo narrado – ideia, como foi dito, ressaltada por Maya Deren, e que é defendida desde os impressionistas franceses no início do século XX. “Do mesmo modo que o sonho, o filme pode desenvolver um tempo próprio, capaz de diferir amplamente do tempo da vida exterior, de ser mais lento ou mais rápido que este” (EPSTEIN, 2003, 297). Lynch toma uma posição semelhante à defendida por Epstein em relação ao tempo, como assinala Chion (2006, p.164, tradução nossa):

Na obra de Lynch, o tempo não flui por si só. Ou parece uma eternidade, como se estivesse em pausa, ou flui através de jatos abruptos. Lynch tem uma espécie de incapacidade para estilizar o tempo, fazer uso da duração padrão que o cinema inventou e que permite uma alternância entre a ação e o diálogo. O tempo ou arrasta sobre e sobre e parece congelado ou flui rapidamente.³⁰

A terceira obra de Herbert Quain é apresentada com o título de *The Secret Mirror*. O romance é dividido em dois atos, com uma peculiaridade: “Os personagens do primeiro ato reaparecem no segundo – com outros nomes” (1969, p.59). Impossível, dentro do contexto trabalhado aqui, não fazer referência a *Mulholland Dr.*, filme dividido em duas partes em que os personagens mudam de nome e personalidade na segunda: Betty se torna Diane e Rita vira Camilla. Na obra de Lynch sabemos que são os indivíduos de antes com identidades alternadas, pois se tratam dos *mesmos atores*. Na literatura, tal recurso seria de ordem mais

²⁹ “create a textual bridge between the infinity of a totalizing linguistic structure of the universe and it’s particular real world expression.”

³⁰ “In lynch’s work, time does not flow by itself. Either it seems an eternity, as if it were ser on ‘pause’, or it flows by in abrupt spurts. Lynch has a kind of incapacity to stylize time, to make use of the standart, average duration which cinema invented and which allows an alternation between action and dialogue. Time either drags on and on and seems frozen or it races by.”

complicada, já que mudar o nome dos personagens sem nenhuma explicação – como é feito em *Mulholland Dr.* e em outros filmes de Lynch – acarretaria em uma desorientação talvez maior do que a desejada, pois o leitor poderia deixar de identificar corretamente a mudança, tendo em vista que o texto não está acompanhado de uma imagem que indica que se tratam dos mesmos personagens de antes, agora com nome diferentes.

Outras características são exprimidas sobre *The Secret Mirror*: “A trama dos atos é paralela, mas no segundo tudo é repentinamente horrível, tudo se posterga ou se frustra” (1969, p.59). *Inland Empire* se desenvolve pela lógica dos mundos paralelos – Los Angeles e a cidade de Lódz na Polônia, presente e passado, o mundo da encenação e o da realidade, etc. -, mas é *Mulholland Dr.* que parece se aproximar mais dessa estética de Quain, ao conduzir a personagem de Betty/Diane em uma jornada pela rodovia dos sonhos de Hollywood, cheia de paixões e promessas, que irá atingir apenas o puro vazio da frustração: “carícias e beijos no Jardim do Éden de Hollywood antes de comer a maçã da Árvore do Conhecimento e o cenário dar o seu lugar a uma verdadeira Babilônia”³¹ (ORR, 2009, p.36, tradução nossa). O universo da fantasia, regido pela narrativa linear, cai por terra antes de atingir seu objetivo, sendo substituído pelo mundo asfíxiante do desejo.

David Lynch pode ser, então, uma das alternativas possíveis ao projeto “impossível” de Quain e isso poderá ser verificado no conto *As Ruínas Circulares*, capaz de estabelecer várias simetrias com o cineasta, no qual Borges afirma, em *Exame da Obra...*, ser de autoria do próprio Herbert Quain. O escritor o teria publicado em seu último livro, *Statements*, dividido em oito narrativas. “Da terceira, *The Rose of Yesterday*, cometi a ingenuidade de extrair *As Ruínas Circulares*, que é um dos contos do livro *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*”³² (1969, p.60). O conto de Borges atribuído à Quain é um

³¹ “caresses and kisses in Hollywood’s Garden of Éden before the apple is eaten from the Tree of Knowledge and said location turns into a true Babylon.”

³² *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* é a primeira parte do livro *Ficções*; a segunda se chama *Artifícios*. Dentro da primeira há, também, o conto homônimo.

exemplo de como a proposta estética desenvolvida no ensaio sobre o escritor fictício estabelece relações com o cinema de Lynch – exemplo esse nem tão concreto, por se tratar justamente de uma narrativa que se baseia em seu malogro, em sua inconclusão, como as rodovias intermináveis, os palcos e os cenários de Lynch, prestes a se tornarem ruínas.

5.2. Os limites da fantasia em *As Ruínas Circulares*, *O Aleph* e *Mulholland Dr.*

Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é poderosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz. (*O Aleph*, 2008b, p.153)

Em *As Ruínas Circulares*, Borges introduz a narrativa com uma epígrafe de *Alice Através dos Espelhos*: “And if he left off dreaming about you...”. O que aconteceria se ele deixasse de sonhar contigo?, pergunta Tweedledee para Alice, depois concluindo que ela “would be nowhere [...], you're only a sort of thing in his dream!”. No conto de Borges, o protagonista, definido como “o mago”, vive em função do desejo de sonhar um ser humano ideal, porém é perturbado pelo despertar e a lucidez prossequinte. Mas, ao contrário do sonho comum, do conteúdo absurdo e do qual não se tem controle, o personagem aqui tem um objetivo e o seu sonho é, de certa forma, consciente: “O objetivo que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade” (1969, p.40). Após conceber sua criação, o mago teme que seu “filho” descubra a condição de simulacro: “Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem!” (1969, p.44). Porém a inquietação do criador é interrompida quando este descobre que se trata também de um simulacro. “Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele

também era uma aparência, que o outro o estava sonhando” (1969, p.45). A fantasia criada pelo mago não pode se estender eternamente e é interrompida pelo despertar, pelo reconhecimento da também condição de simulacro; o objeto sonhado torna-se um objeto de desejo impossível.

Uma das possíveis teorias acerca de *Mulholland Dr.* é de que há dois universos: o sonho de Diane e o posterior ao despertar de Diane. McGowan (2006), por meio da psicanálise lacaniana, acata a ideia de universos binários na obra de Lynch, porém os denomina de uma maneira mais específica: a *fantasia* e o *desejo*. A fantasia parece se encaixar melhor por se distinguir da ideia do sonho sem controle, onde tudo é possível e sem nenhuma explicação. Aqui, a fantasia possui um objetivo: satisfazer os desejos não atingidos. Deve-se distinguir também o conceito de fantasia da ideia de universo mágico, muito associada ao realismo fantástico de Borges; pelo contrário, a fantasia em Lynch é o mundo convencional, claro, iluminado, linear, retratado pelas lentes de Hollywood.

Ao filmar o mundo da fantasia em estilo realista, Lynch evidencia as bases fantasmáticas de nosso senso de realidade. Ele sabe, em outras palavras, que é precisamente a plenitude e a profundidade – o sentimento de “vida” – da experiência cinematográfica que são fantasmáticos. A sensação de profundidade que associamos com a realidade é inteiramente um produto da fantasia, uma indicação de um recuo do desejo.³³ (MCGOWAN, 2006, p.168, tradução nossa)

Em outras palavras, tem-se um mundo linear, sólido, que obedece à ordem cronológica do tempo – a fantasia – e um outro não-linear, fragmentado – o desejo.

Retornando ao conto de Borges, uma aplicação semelhante pode ser feita: são ruínas, pois se tratam de fantasias que jamais serão completamente edificadas, e circulares, pois giram eternamente ao redor de um objetivo impossível. A segunda parte do filme de Lynch desenvolve-se por meio da frustração de Diane em torno de seu objeto de desejo, Camilla Rhodes. “Não há cronologia no mundo do puro desejo porque o desejo não se move

³³ “By shooting [...] the world of fantasy in realistic style, Lynch makes evident the fantasmatic underpinnings of our sense of reality. He knows, in other words, that it is precisely the fullness and depth – the feeling of ‘life’ – of the filmic experience that are fantasmatic. The sense of depth we associate with reality is wholly a product of fantasy, an indication of a retreat from desire.”

adiante; ao contrário, ele circula em torno do objeto impossível – neste caso, o prazer impossível em Camilla Rhodes que Diane Selwyn deseja e não consegue obter”³⁴ (MCGOWAN, 2006, p.201, tradução nossa). *Mulholland Dr.* poderia também receber o nome de *Ruínas Circulares*, devido à impossibilidade de concretude dos desejos pelas fantasias que tendem a se tornar ruínas e regressar ao ponto de partida: no conto de Borges, o mago vive num “templo que os incêndios antigos devoraram, que a selva palúdica profanou e cujo deus não recebe a honra dos homens” (1969, p.39). Pelo fogo o mago também é consumido no fim, pois, como diz no próprio texto, “repetiu o acontecido faz muitos séculos” (1969, p.45). O suicídio de Diane no final da obra de Lynch também sugere o retorno a um momento anterior da narrativa, no qual Betty se depara com o cadáver da própria Diane. A tarefa de sonhar “um ser humano ideal” que compete ao personagem do mago pode ser equiparada à fantasia de Diane em se tornar Betty, figura dotada de uma personalidade também ideal.

Como uma figura fantasmática, ela realiza o impossível: ela é inocente, ao mesmo tempo sexual; ela é ingênua, ao mesmo tempo consciente de como o mundo funciona; ela é esperançosa, mas não é facilmente enganada.³⁵ Ou seja, Betty ocupa posições de sujeito que são contraditórias e mutuamente exclusivas. Isso só é possível porque ela representa a versão fantasiada de Diane. A distorção da fantasia permite que Betty seja todas as coisas – o ego ideal para Diane.³⁶ (MCGOWAN, 2006, p.207, tradução nossa)

No conto *O Aleph*, Borges constrói uma narrativa com um personagem-simulacro – por este se chamar Borges – que gira em torno também de um objeto de desejo: Beatriz Viterbo. Como no conto anterior e no filme de Lynch, se trata igualmente de um objeto de

³⁴ “There is no chronology in the world of pure desire because desire does not move forward; instead, it circulates around the impossible object – in this case, the impossible enjoyment in Camilla Rhodes that Diane Selwyn longs for and yet cannot access.”

³⁵ Ao desembarcar em Los Angeles, Betty demonstra ter todas as características de uma típica inocente aspirante a atriz, fascinada pela metrópole, cujo sonho é se tornar uma estrela de cinema. Porém, durante o seu primeiro teste para um filme, Betty revela, paradoxalmente, as habilidades de alguém ciente das malícias e perversidades do sistema de Hollywood: ela deixa a inocência infantil para exibir toda uma sexualidade madura, principalmente no momento em que direciona a mão do ator com quem contracena aos seus quadris. Por isso ela é um ego ideal e impossível, por ser capaz de experimentar personalidades específicas e contraditórias exigidas em diferentes situações.

³⁶ “As a fantasmatic figure, she accomplishes the impossible: she is innocent, yet sexual; she is naïve, yet aware of how the world works; she is hopeful, yet not easily duped. In short, Betty occupies subject positions that are contradictory and mutually exclusive. This is only possible because she represents a fantasized version of Diane. The distortion of the fantasy allows Betty to be all things – the perfect ideal ego for Diane.”

desejo inatingível, mas nesse caso principalmente pelo fato de Beatriz Viterbo estar morta.

Assim, Borges começa sua narrativa:

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que em nenhum instante se rebaixou ao sentimentalismo ou ao medo, notei que os porta-cartazes de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me tocou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que aquela mudança era a primeira de uma série infinita. [...] depois de morta, eu podia me consagrar à sua memória, sem esperança, mas também sem humilhação. (2008b, p.136)

É “sem esperança”, pois o objeto de desejo está morto, logo, inalcançável, porém tal condição facilita que Borges fantasie Beatriz à sua própria maneira: sua fantasia não será perturbada por nenhuma “atitude” do objeto no qual, da mesma forma, também não poderá ser de nenhuma outra pessoa – assim, como Borges afirma, “sem humilhação”. Uma diferença de *O Aleph* para *As Ruínas Circulares* é a presença do tempo em sua forma convencional: o mesmo é ressaltado pelo protagonista logo no início ao notar que os porta-cartazes haviam sido trocados, o que fará com que o conto siga, durante boa parte, uma ordem cronológica bem linear, ao contrário da narrativa mais fragmentada de *Ruínas...*; uma possível interpretação é de que no primeiro já se trata de um universo fantasiado pelo protagonista, enquanto o segundo se constitui justamente na construção da fantasia malograda. Como já dito, não há cronologia no universo do desejo, e a fantasia vem justamente para estabelecer uma ordem, como aponta Slavoj Žižek (1997, p.10-11, tradução nossa): “fantasia é a forma primordial da narrativa, [...] [e a] narrativa emerge como tal a fim de resolver algum antagonismo básico, rearranjando seus termos em uma sucessão temporal”³⁷.

O personagem de Borges passa a visitar a casa em que Beatriz morava, habitada pelo pai e o primo-irmão Carlos argentino Daneri, sempre no dia do aniversário da moça. Lá, ele observa e estuda os vários retratos de Beatriz: “Beatriz Viterbo de perfil, em cores; Beatriz, de máscara, no Carnaval de 1921; a primeira comunhão de Beatriz; Beatriz, no dia de

³⁷ “fantasy is the primordial form of narrative, [...] narrative as such emerges in order to resolve some fundamental antagonism by rearranging its terms into a temporal succession”

seu casamento com Roberto Alessandri; Beatriz, pouco depois do divórcio, num almoço no Clube Hípico...” (2008b, p.137). O rosto de Beatriz parece ocultar, para Borges, mistérios e segredos por traz da aparência, tais como as mulheres de Lynch, destacadas em *close-ups*. Laura Mulvey (1996, p.133) faz uma associação entre o *close-up* feminino no cinema a essa ideia de segredos e obscuridade, partindo de uma citação de Godard, que diz:

Um rosto bonito, como escreveu La Bruyère, é o mais belo dos signos. Há uma famosa lenda segundo a qual Griffith, tocado pela beleza de sua atriz principal, inventou o *close-up* para captá-la em detalhes. Paradoxalmente, portanto, o mais simples *close-up* é também o mais comovente. Aqui nossa arte revela sua transcendência mais vigorosamente, fazendo a beleza do objeto significado irromper no signo. Com esses enormes olhos entreabertos de descrição e desejo, com esses lábios temerosos, tudo o que vemos em sua angústia é o escuro desígnio aí implícito. Em sua confissão, vemos apenas as ilusões que eles ocultam.

Assim, Godard “associa a imagem e a feminilidade a segredos, a algo que permanece obscuro atrás da máscara. E o espetáculo da sexualidade feminina torna-se um espetáculo da topografia, envolve superfície e segredo” (MULVEY, 1996, p.113). A personagem de Laura Harring, na obra de Lynch, é um típico exemplo desse espetáculo sexual que envolve segredo e superfície: na primeira parte do filme, ao mesmo tempo em que ela atrai, ela esconde mistérios – principalmente pelo fato de sofrer amnésia e não saber quem é – e evoca perigos – a pilha de dinheiro encontrada na bolsa, a suposta colega de quarto que é encontrada morta na cama: Rita, como ela se denomina, assume a personalidade de uma verdadeira *femme fatale*, figura cuja característica mais impressionante, como diz Doane (MULVEY, 1997, p.134), “é o ato de nunca ser o que parece ser. Transformando a ameaça da mulher num segredo, algo que deve ser agressivamente revelado, desmascarado, descoberto”. Na segunda parte, esse perigo se evidencia na mudança radical de comportamento da personagem: ela agora é perversa e usa sua sexualidade não só para atrair, mas para machucar Diane. Enquanto isso, as fotografias de Beatriz Viterbo parecem evocar mistérios e sexualidades semelhantes em Borges – porém, Beatriz é pura superfície, por estar disponível apenas em simulacros, e seus segredos podem ser especulados e fantasiados sem o perigo de se deparar com a essência.

Os anos se passam e Borges continua a frequentar, anualmente, a casa da amiga falecida e, como ele próprio confessa, “todo ano aparecia um pouco mais tarde e ficava um pouco mais” (2008b, p.137), até um dia resolver ficar para o jantar. “Assim, em aniversários melancólicos e inutilmente eróticos, ouvi as graduais confidências de Carlos Argentino Daneri.” (2008b, p.137). Borges exhibe um evidente desprezo com a figura de Carlos Argentino, talvez motivado por ciúmes em virtude da relação próxima que Beatriz experimentava com o primo-irmão. Em uma das visitas, Carlos Argentino exhibe trechos de um poema que vinha trabalhando durante muitos anos, cujo objetivo era versificar cada área pertencente ao planeta – empreendimento definido por Borges como “um poema que parecia estender até o infinito as possibilidades da cacofonia e do caos” (2008b, p.144). Após um período sem contato, Borges recebe uma ligação desesperada de Carlos Argentino: este diz que a casa em que vive será demolida pelos verdadeiros donos e revela o real motivo da aflição.

Vacilou e, com aquela voz neutra, impessoal, a que costumamos recorrer para confiar algo de muito íntimo, disse que, para terminar o poema, a casa era indispensável, pois num canto do porão havia um Aleph. Esclareceu que um Aleph é um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos. [...] o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos. (2008b, p.145)

Borges dirige-se imediatamente à casa de Carlos Argentino. Ao entrar lá, encontra um retrato de Beatriz e, “num desespero de ternura”, tenta travar um diálogo com a imagem: “Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para sempre, sou eu, sou eu, Borges” (2008b, p.146). Carlos Argentino aparece e o acompanha até o porão da casa onde poderá encontrar o Aleph, e acrescenta: “Desça, muito em breve você poderá travar um diálogo com *todas* as imagens de Beatriz” (2008b, p.147). Borges, enfim, entra em contato com todo o conteúdo infinito do Aleph e, com isso, a impossibilidade de descrevê-lo por meio da linguagem escrita. “O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo, recuperarei” (2008b, p.148). São

enumerados diversos elementos, desde todos os espelhos do planeta, sem nenhum o ter refletido, passando por um “câncer no peito” e “sombras oblíquas de algumas samambaias no chão de um jardim-de-inverno”, até imagens de Beatriz Viterbo: “vi numa gaveta da escrivaninha (e a letra me fez tremer) cartas obscenas, incríveis, precisas, que Beatriz enviara a Carlos Argentino, [...] vi a relíquia atroz do que deliciosamente havia sido Beatriz Viterbo” (2008b, p.150).

O personagem de Borges se depara com o peso insustentável de todo o conteúdo do universo e, conseqüentemente, todas as imagens possíveis de seu objeto de desejo. É necessário neste momento retornar para a *Mulholland Dr.* de Lynch: na primeira parte, como dito no capítulo anterior, Betty e Rita se apaixonam e se envolvem sexualmente. Na mesma noite, as duas param em um lugar chamado *Club Silencio*: as duas assistem a um ilusionista no palco, ornamentado no típico estilo lynchiano, repetindo as palavras *No hay banda. Il n'y a pás d'orchestre. It's just illusion*³⁸; após isso, vê-se um homem tocando um clarinete, no qual o som continua mesmo após retirar o instrumento da boca. O show de ilusões continua com a apresentação de uma cantora chamada Rebecka Del Rio; ela canta uma canção de amor e desmaia durante a apresentação, mas, novamente, continua-se a ouvir a música. É nesse momento que Rita descobre uma caixa azul dentro de sua bolsa que, junto com a chave azul, abrirá o caminho para um mundo de frustrações e insatisfações.

Tanto o Aleph quanto a caixa azul parecem cumprir o papel de uma *caixa de pandora*, cujo conteúdo revelado faz com que as fantasias de Borges e Betty/Diane caiam por terra. O Aleph, fazendo uso de um termo de Fredric Jameson, representa uma espécie de conhecimento “pornográfico” ou “obsceno” (BOULTER, 2001, p.358), por revelar toda a ilusão criada ao redor de Beatriz – agora capaz de ser vista em todos os momentos da vida e de todos os ângulos possíveis, como na circunstância em que “traí” Borges ao escrever as

³⁸ Em português: “Não há banda. Não há orquestra. É apenas ilusão”.

“cartas obscenas” a Carlos Argentino; enquanto isso, a caixa azul pode ser vista como uma saída do mundo da fantasia, ao aparecer justamente no momento em que Betty/Diane se confronta com o total vazio de sua experiência, representado no show de ilusões do *Club Silencio*. A aproximação excessiva de seus objetos impossíveis – Borges frequentando a casa de Beatriz todo ano e ficando sempre um pouco mais, a paixão entre Betty e Rita que culmina numa relação sexual – faz com que a narrativa criada pela fantasia atinja uma espécie de *clímax* e seja interrompida.

Mulholland Dr. e *O Aleph* não precisam ser necessariamente encarados como críticas à fantasia, já que esta levaria seus personagens à frustração do objeto impossível. Pelo contrário, é indo até o fim com a fantasia que Borges e Betty/Diane são capazes de experimentar algo talvez próximo de uma realidade – ou seja, insistindo em se aproximar da falecida Beatriz, Borges se depara com outras *Beatrizes* obscenas e até então desconhecidas, da mesma forma que Betty/Diane só parece sair do “teatro de ilusões” após investir até o fim na paixão com Rita/Camilla. “Fantasia nos permite experimentar o real porque torna evidente o local em que a ordem simbólica se quebra. Como Lacan aponta, ‘Não há entrada do sujeito para dentro do real do que a fantasia’”³⁹ (MCGOWAN, 2006, p.210-211, tradução nossa). Entretanto, ambos os personagens, de certa forma, rejeitam tal “realidade” por essa se revelar insustentável: Borges recusa o Aleph ao considerá-lo falso, afirmando que haveria um outro real, talvez na “mesquita de Amr, no Cairo, [...] no interior de uma das colunas de pedra que rodeiam o pátio central” (2008b, p.153). “A atitude de Borges aqui é, finalmente, uma Platônica rejeição do físico em favor do metafísico”⁴⁰ (BOULTER, 2001, p.373, tradução nossa). Betty/Diane também parece optar por uma escolha semelhante ao “suicidar-se” no final da obra de Lynch, em uma possível rejeição do “físico” para um retorno à fantasia.

³⁹ “Fantasy allows us to experience the real because it makes evident a place at which the symbolic order breaks down. As Lacan points out, ‘There is no entrance for the subject into the real than the fantasy.’”

⁴⁰ “Borges position here is finally a very Platonic rejection of the physical in favour of the metaphysical.”

5.3. Labirintos de Espelhos: *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam, O Tema do Traidor e do Herói e Inland Empire*

Desses labirintos circulares, salva-o uma comprovação singular que logo o abisma noutros labirintos mais inextricáveis e heterogêneos... (*O Tema do Traidor e do Herói*, 1969, p.109)

A maioria dos personagens de Borges são construções puramente textuais, “sempre aparecem com um livro, um livro que leem, escrevem, ou interpretam; um livro que eles talvez inconscientemente terminem, um livro que eles próprios são meros signos”⁴¹ (MOLLOY, 1994, p.33, tradução nossa). Não se tratam somente dos escritores criados pelo autor, como Pierre Menard e Herbert Quain, mas em quase todas as outras obras os personagens estão, de alguma forma, ligados à literatura. Em *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, antes da narrativa se iniciar é introduzida a informação de que ela é fruto de uma declaração de Yu Tsun, publicada na página 22 da *História da Guerra Européia*, cujo conteúdo falta as duas páginas iniciais. Assim, desenvolve-se a trama de Tsun, espião à serviço da Alemanha, que está prestes a ser capturado e enviado para a força inglesa pelo Cap. Richard Madden. Desta maneira, Tsun foge para o subúrbio da cidade com o intuito de encontrar a única pessoa talvez capaz de salvá-lo. Lá ele se depara com o jardim de seu antepassado Ts’ui Pen, o *jardim dos caminhos que se bifurcam*, por meio de Stephen Albert, homem encarregado de desvendar tal criação. Para a surpresa do visitante, não se trata de um labirinto físico espacial:

– Um labirinto de símbolos – corrigiu [Stephen Albert]. – Um invisível labirinto de tempo. [...] Ts’ui Pen teria dito uma vez: *Retiro-me para escrever um livro*. E outra: *Retiro-me para construir um labirinto*. Todos imaginaram duas obras: ninguém pensou que livro e labirinto eram um só objeto. (1969, p.78)

⁴¹ “always appear with a book, a book they read, write, or interpret; a book that they perhaps unwittingly finish, a book in which they themselves may be mere signs.”

Ts'ui Pen criou uma obra complexa, fragmentada e contraditória. No terceiro capítulo do livro o herói é morto, no quarto ele está vivo. Albert explica a confusão do romance:

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts'ui Pen, opta – simultaneamente – por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. (1969, p.81)

O romance de Ts'ui Pen reforça a obsessão borgeana por narrativas intermináveis, composta por múltiplos tempos e espaços – em suma, uma narrativa labiríntica, sem início, sem meio, sem fim. Assim, não somente os personagens, mas tudo em Borges parece se desenvolver por meio do texto: o labirinto no qual o conto (um texto) pretende abordar é um labirinto construído também por outro texto. No Lynch de *Inland Empire* – assim como em *Mulholland Dr.* – tal característica também pode ser notada dentro do contexto do cinema: os personagens fazem parte do cinema – são atores e diretores -, transitam pelos estúdios, pela calçada da fama e pela *Sunset Boulevard* de Hollywood e seus dramas e conflitos se desenvolvem por meio de outros cinemas – o filme no qual estão atuando e a lenda que permeia o roteiro da obra. A possibilidade de construir infinitos universos nos cenários de Hollywood, nos quais indivíduos podem atuar e se transformar em outros, faz com que a narrativa de Lynch seja um local fértil para a manifestação de mundos distintos, de indivíduos que se deslocam por esses espaços com personalidades também distintas: mundos paralelos que se edificam, como um típico labirinto borgeano. “Um cinema de mundos paralelos não tem centro, nem ponto central de sentido espacial, e nem ponto de observação privilegiado”⁴² (ORR 2009, p.31, tradução nossa).

O que é encenado e o que não é, o que é teatro, o que é imaginação e o que é realidade, são questões que se evocam durante os 179 minutos de *Inland Empire*, e ingênuo será aquele que espera encontrar uma resposta.

⁴² “A cinema of parallel worlds has no centre, no pivot of worldly sense, and no privileged vantage point.”

Um mundo pode parecer mais real do que o outro, mas qual é qual é quase impossível dizer. [...] Além disso, a narrativa incorpora um paradoxo fílmico. Esses mundos são mundos paralelos que *convergem* em momentos chaves. Mas isso também reflete um *trompe l'oeil*⁴³ cotidiano, a ilusão de trilhos em um ponto de fuga.⁴⁴ (ORR, 2009, p.31, tradução nossa)

Em *Tema do Traidor e do Herói*, Borges também recorre a essa tênue linha que separaria o palco do espetáculo e o palco da realidade, ao examinar a figura do revolucionário irlandês Fergus Kilpatrick. Ryan, bisneto de Kilpatrick, dedica-se a escrever uma biografia do herói e inquieta-se com certas questões envolvendo o assassinato do líder: Kilpatrick foi morto em um teatro e a polícia britânica nunca encontrou o assassino; no bolso do cadáver do herói foi encontrado um bilhete que o avisava do risco de comparecer no teatro naquela noite, tal como o memorial que Julio César recebeu avisando-o da traição de seus amigos. “Esses paralelismos (e outros) da história de César e da história de um conspirador irlandês induzem Ryan a supor uma oculta forma do tempo, um desenho de linhas que se repetem” (1969, p.109). O biógrafo do herói se depara com outras curiosidades: certas palavras registradas num diálogo entre Kilpatrick e um mendigo foram prefiguradas por Shakespeare na tragédia de *Macbeth*. “Que a história tivesse copiado a história já era suficientemente assombroso. Que a história copie à literatura é inconcebível” (1969, p.109). Ryan, por fim, parece desvendar o enigma: pouco antes de deflagrar a rebelião, Kilpatrick nomeia James Nolan para descobrir um possível traidor entre eles; ao excutar a tarefa, Nolan descobre e demonstra, com provas irrefutáveis, que Fergus Kilpatrick era o próprio traidor. O líder irlandês aceita e assina a sua própria sentença, porém implora que seu castigo não prejudique a revolução. Nolan dá início então a um estranho projeto, encenando o assassinato de Kilpatrick junto com centenas de outros atores.

⁴³ Expressão francesa usada para se referir a uma ilusão óptica, cuja tradução literal é *engana o olho*.

⁴⁴ “One world may be appear real and the other virtual but which is which, is almost impossible to tell. [...] Moreover the narrative embodies a filmic paradox. These worlds are parallel worlds that *converge* at key moments. But that too mirrors an everyday *trompe l'oeil*, the illusion of railway tracks at vanishing point.”

Assim foi desprendendo-se no tempo o populoso drama, até que em 6 de agosto de 1824, num palco de cortinas funerárias que prefigurava o de Lincoln, um balaço almejado entrou no peito do traidor e do herói, que apenas pôde articular, entre duas efusões de brusco sangue, algumas palavras previstas. (1969, p.110-111)

Kilpatrick e Nolan são verdadeiras construções textuais, personagens que se manifestam e se constroem por meio da literatura; a história de Kilpatrick é praticamente uma obra de ficção de Nolan – e ambos os personagens são resgatados por meio da literatura do biógrafo Ryan. Assim, Ryan parece ser o único não contaminado pela ficção e não se firmando como personagem dessa imensa trama – entretanto, Borges aponta outro caminho.

Na obra de Nolan, as passagens imitadas de Shakespeare são as *menos* dramáticas; Ryan suspeita que o autor as tenha intercalado para que uma pessoa, no futuro, desse com a verdade. Compreende que ele também participa da trama de Nolan... Ao fim de tenazes cavilações, decide silenciar a descoberta. Publica um livro dedicado à glória do herói; também isso, talvez, estivesse previsto. (1969, p.111)

Ryan não escapa da trama e se torna um dos personagens do grande teatro em torno do mito de Fergus Kilpatrick. Em Lynch, o palco também extrapola as extensões dos cenários artificiais e se faz presente no cotidiano das pessoas, semelhante ao que Deleuze (1990, p.14) aponta no cinema de Fellini – diretor altamente valorizado por Lynch. “[...] não é apenas o espetáculo que tende a extravasar o real, é o cotidiano que sempre se organiza como espetáculo ambulante”, assim, é alcançada a confusão desejada entre real e espetáculo “negando a heterogeneidade dos dois mundos, suprimindo não somente a distância, mas a própria distinção do espectador e do espetáculo”. Na Los Angeles de Lynch, tudo parece ser cinema e artificial e todos parecem estar interpretando papéis para que as cortinas nunca se fechem e a ilusão permaneça; é a América que Baudrillard (1986, p.49) ressalta:

Não é um dos menores encantos da América que o país, mesmo fora das salas de cinema, seja todo ele cinematográfico. Percorre-se o deserto como um *western*, as metrópoles como uma tela de sinais e fórmulas. É a mesma sensação de sair de um museu italiano ou holandês para entrar numa cidade que parece o próprio reflexo dessa pintura, como se tivesse saído dela e não o inverso. A cidade americana parece também ter saído viva do cinema.

Essa homogeneização entre espetáculo e realidade acarreta consigo uma duplicação sempre dúbia dos personagens: Kilpatrick é um traidor ou um herói? Nikki é

adúltera ou não? Em Borges e Lynch nada está encerrado ou definido e nem mesmo a morte parece concluir alguma coisa. No final de *O Jardim...*, Yu Tsun assassina Stephen Albert e é condenado à forca. A morte de Albert, que é noticiada nos jornais, funciona como uma mensagem codificada para os alemães: é a cidade de nome Albert, na Inglaterra, que deve ser bombardeada; e pouco antes de ser executado, Tsun reescreve parte de sua história (e sua morte) com a declaração que dá início ao conto.

Como diz Molloy (1994, p.36, tradução nossa), “a morte [em Borges] fornece ao personagem a possibilidade de modificar, ou até reescrever sua própria morte. [...] ao invés de promover um fechamento narrativo, ela marca uma não-conclusão, um final ilusório”⁴⁵. Assim como no teatro de Kilpatrick, Nikki/Sue é assassinada na calçada da fama de Hollywood, mas a sua morte também não funcionará como um fim: ouve-se “Corta!”, a câmera se afasta e é possível ver uma outra câmera em cena; aplausos e elogios são direcionados à atuação de Nikki, que se levanta deixando a personagem Sue para trás – ao menos é o que se acredita no momento – e caminha para dentro do estúdio. Mas lá ela irá se defrontar com uma sala de cinema e, na tela, é possível ver projetada sua própria imagem, como um espelho. É Nikki olhando para Sue ou Nikki nunca deixou de ser Sue? Em um dos universos possíveis de *Inland Empire*, Nikki/Sue vive com seu marido no Leste Europeu, e durante um churrasco ele derruba um molho vermelho na blusa; mesmo sabendo que não é sangue, a imagem a desconcerta. Em Lynch, o falso, o artificial, adquire a potência do real, da mesma forma que os personagens fictícios de um filme tornam-se tão vivos quanto seus atores.

Esse jogo do falso, explorado por Borges e Lynch, resulta em um novo estatuto da narração, destacado por Deleuze ao definir o que considera como *potências do falso*: a narração deixa de aspirar à verdade para se fazer “essencialmente falsificante. [...] É uma

⁴⁵ “death affords the character the possibility of modifying, or even rewriting, his own death. [...] instead of providing a narrative closure, it marks a non-conclusion, an illusory end.”

potência do falso que substitui e destrona a forma do verdadeiro, pois ela afirma a simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 1990, p.161). Não se trata aqui de uma mistura entre real e falso, pois parece não haver mais divisão: da mesma forma em que tudo pode ser falso, tudo pode ser verdadeiro também. O tema do adultério em *Inland Empire* não é escolhido ao caso, pois este envolve farsas e encenações – os envolvidos precisam *criar uma ficção* para sustentarem o romance proibido; tudo está contaminado pelo teatro da ficção, como a morte ensaiada de Kilpatrick. Desta maneira, a linha que separa a ficção da realidade deixa de ser apenas tênue, para praticamente não existir mais. Por isso que a cidade de Los Angeles, onde tudo parece ter saído do cinema – como apontou Baudrillard – torna-se um terreno tão fértil para as narrativas de Lynch.

O resultado dessas narrativas de Borges e Lynch talvez seja um labirinto de espelhos: espelhos que não apenas refletem os personagens ali inseridos, mas o próprio labirinto e o seu autor – como o Velazquez de *As Meninas*. Assim, persegue-se utopicamente um centro que só existe como ausência porque será sempre o reflexo especular de algum outro centro invisível. Ambos os autores parecem nos conduzir a uma “*mise-en-abyme* que explicita conceitualmente os reflexos infinitos, a ficção dentro da ficção, afetando a nossa crença na verdade da percepção e exercendo uma tensão entre o que pode ser logicamente aceito e sensorialmente percebido”⁴⁶ (MARTÍN, 2008, p.281, tradução nossa). No ensaio *Magias Parciais do Quixote (Outras Inquisições, 2007b)*, Borges explora algumas obras que recorrem a essa estrutura em abismo – *As Mil e Uma Noites*, *Dom Quixote* e *Hamlet* – e cita uma teoria de Josiah Royce, que imagina uma versão do mapa da Inglaterra que ocupe exatamente a mesma extensão do solo do país; assim, o mapa deverá conter um mapa do mapa, que deverá conter outro, até o infinito.

⁴⁶ “mise en abyme que explicita conceptualmente los reflejos infinitos, la ficción dentro de la ficción, hecho que afecta a nuestra creencia en la verdad de la percepción, ejerce una tensión entre lo que puede ser lógicamente aceptado y sensorialmente percibido”

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro das *Mil e uma noites*? Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor de Quixote e Hamlet espectador de Hamlet? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. (BORGES, 2008a, p.65)

Talvez agora seja possível dar uma resposta para a questão envolvendo a cena de Nikki/Sue olhando para si mesma na tela do cinema: ela é, ao mesmo tempo, personagem e espectadora, real e virtual, Nikki e Sue – da mesma forma que Ryan é leitor e personagem da trama de Nolan. Escritor e cineasta aproximam o espectador da narrativa, mas não da maneira clássica de identificação com os personagens e envolvimento com uma história que se aproxima ao máximo do real; trata-se de algo análogo ao que Jonathan Rosenbaum (1995, p.184, tradução nossa) diz a respeito de *Rei Lear* (1987), de Godard, que teria o particular efeito de deixar todos os relacionados com a obra, em qualquer forma, – diretores, atores, produtores, espectadores... – “pareceram, e presumivelmente sentirem, um pouco bobos. Para melhor e para pior, coloca nós todos no mesmo lugar. Como Roland Barthes uma vez escreveu sobre *Saló*, de Pier Paolo Pasolini: impede de nos redirmos”⁴⁷. Em Borges e Lynch parece não haver mais a posição distanciada e confortável de se encarar uma obra de ficção: o leitor-espectador passa a assumir a condição de cúmplice.

⁴⁷ “look, and presumably feel, rather silly. For better and for worse, it puts us all on the spot; as Roland Barthes once wrote of Pier Paolo Pasolini’s *Saló*, it prevents us from redeeming ourselves.”

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Até o fim deste trabalho, um extenso trajeto da história do cinema mundial foi percorrido por meio de Jorge Luis Borges. Desde a rejeição de elementos de *Luzes da Cidade* e a exaltação da estética inovadora de *Cidadão Kane*, passando pela referência no cinema moderno da *Nouvelle Vague* e a aproximação com sua construção narrativa, chegando até o paralelo com os labirintos, espelhos e fantasias do cinema pós-moderno de David Lynch. Em suma, foi possível aproximar Borges do cinema por meio de diversos pontos de partida e de referência.

Cinema e literatura compartilham múltiplos interesses que não se limitam somente à linguagem visual que escritores como Conrad, Dickens e Stevenson instauraram – estética na qual Borges também parece aderir –, mas em outros campos distintos, na maneira como lidam com a ideia de ficção e veracidade de uma história, como constroem seus personagens, como lidam com o leitor-espectador e como desenvolvem a narrativa que irá agregar todos esses elementos que fazem parte de uma obra, literária ou cinematográfica: autor, narrador, personagem, espectador, etc. Estudar cinema e literatura, comparar, aproximar e discernir torna-se uma atividade interessante e produtiva por fugir dos riscos de analisar a arte cinematográfica apenas isoladamente, ignorando os múltiplos diálogos que estabelece com outras manifestações artísticas. Diálogo esse nem sempre direto ou consciente: como foi dito na introdução, Lynch pode nunca ter lido Borges, da mesma forma que o escritor provavelmente não presenciou nenhuma obra do diretor, mas ambos compartilham interesses e obsessões comuns à história da arte.

Comparar cinema e literatura, Borges e Lynch, não é, em nenhum momento, reduzir uma arte à outra, desqualificar um autor perante o outro, ou colocar tudo no mesmo

nível. Pelo contrário, o objetivo é enriquecê-los, pois, ao final do projeto, foi possível concluir que Borges não se limita à América Latina, ou aos autores ingleses que presta referência – na verdade, o escritor é muito mais atual e dialoga com diversas produções *a posteriori*. Da mesma forma, Lynch deixa de ser o cineasta essencialmente influenciado pela pintura, pelo cinema americano e o europeu, para vir estabelecer laços com a literatura latino-americana. A arte está sempre compartilhando interesses em comum, independente do tipo de manifestação – e o cinema, capaz de englobar e desconstruir todas as outras, talvez seja um dos que estabeleça uma comunicação mais nítida, direta ou indiretamente.

Com isso, foi possível estabelecer convergências nas fantasias borgeanas e lynchianas, nos labirintos formados por cenários e palcos que escondem um jogo de encenações por trás de uma suposta realidade, e nos espelhos que parecem refletir tudo, fazendo o leitor-espectador rever sua posição diante da obra e forçando-o a participar de um intenso jogo de reflexos, entre falso e verdadeiro, original e simulacro, fantasia e desejo.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papyrus, 2003.

BARNEY, Richard A (Ed.). **David Lynch Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **América**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BAZIN, André. **What is Cinema?**. Translation: Hugh Gray. Los Angeles: University of California Press, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1994

BORGES, Jorge Luis. **Discussões**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Cinco Visões Pessoais**. Tradução: Maria Rosinda. Brasília: Universidade de Brasília, 1985.

_____. **Esse Ofício do Verso**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. **Ficções**. Tradução: Carlos Nejar. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1969.

_____. **O Aleph**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **Outras Inquisições**. Tradução: David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. **O Fazedor**. Tradução: Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

_____; FERRARI, Osvaldo. **Sobre os Sonhos e Outros Diálogos**. Tradução: John O'Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2009.

_____; CLARET, Martin; FONSECA, Cristina. **O Pensamento Vivo de Jorge Luis Borges**. São Paulo: Martin Claret, 1987.

BOULTER, Jonathan Stuart. Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum. **Hispanic Review**. Antigonish: Saint Francis Xavier University, n.69, p.355-377, Summer, 2001.

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da Visão. Tradução: Ismail Xavier e João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2003, p.341-352.

CARROLL, Lewis. Tweedledum Tweedledee. In: _____. **Alice Through the Looking Glass**. [snt] cap.4. Disponível em: <<http://www.sabian.org/Alice/lgchap04.htm>>. Acesso em: 13 jun. 2010. ISBN: 85-04-01019-8

CHION, Michel. **David Lynch**. Translation: Robert Julian and Trista Selous. London: Publishing, 2006.

COZARINSKY, Edgardo. **Borges em/e/sobre Cinema**. Tradução: Laura J. Hosiasson. São Paulo: Iluminuras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasilienses, 1990.

ECO, Umberto. **Sobre os Espelhos e Outros Ensaios**. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EPSTEIN, Jean. O Cinema do Diabo – Excertos. Tradução: Marcelle Pithon. In: XAVIER, Ismail (Org.) **A Experiência do Cinema**. São Paulo: Graal, 2003, p.292-314.

HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. New York: Routledge, 2006.

HENDERSON, Brian. Toward a Non-Bourgeois Camera Style. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Org.) **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 2009, p.54-64.

LEVY, Emanuel. **Cinema of Outsiders: The Rise of American Independent Film**. New York: New York University Press, 1999.

MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela**. Modos de Enunciação no Cinema e no Ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. São Paulo: Papirus, 2009, p.221-252.

MARTÍN, Maria del Carmen Rodríguez. A Través del Espejo: Doble y Alteridad em Borges. **Anuario de Estúdio Americanos**, Sevilla: Universidad de Buenos Aires, n.65, p.277-291, jan/jun. 2008.

MCFARLANE, Brian. Backgrounds. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Org.) **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 2009, p.381-389.

MCGOWAN, Todd. **The Impossible David Lynch**. New York: Columbia University Press, 2009.

METZ, Christian. **A Significação no Cinema**. Tradução: Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

_____. Identification, Mirror. In: BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (Org.) **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 2009, p.694-701.

MOLLOY, Sylvia. **Signs of Borges**. Translation: Oscar Montero. Durham: Duke University Press, 1994.

MULVEY, Laura. Cinema e Sexualidade. In: XAVIER, Ismail (Org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.123-139.

ORR, John. A Cinema of Parallel Worlds: Lynch & Kiésowski + Inland Empire. **Film International**. Malmö: Intellect Ltd, n.37, p.28-43, fev. 2009.

PINTO-FERREIRA, Cristina. La Narrativa Cinematografica de Borges. **Revista Iberoamericana**, Barcelona: Universidad de Barcelona, n.155-156, p.495-506, abr/set. 1991.

RODLEY, Chris (Ed.). **Lynch on Lynch**. London: Faber and Faber, 2005.

ROSENBAUM, Jonathan. The Importance of Being Perverse: Godard's King Lear. In: _____. **Placing Movies: The Practice of Film Criticism.** Los Angeles: University of California Press, 1995, p.184-189.

SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. O Cinema Independente Americano. In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Org.). **Cinema Mundial Contemporâneo.** São Paulo: Papirus, 2008, p.235-252.

TIRARD, Laurent. **Grandes Diretores de Cinema.** Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência.** São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZIZËK, Slavoj. The Seven Veils of Fantasy. In: _____. **The Plague of Fantasies.** London: Verso, 1997, p.3-42.

8. FILMOGRAFIA

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. São Paulo. Warner Home Video, 2001. 1 DVD (119 min), son., p&b, legendado. Tradução de: Citizen Kane.

CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. São Paulo. Europa Filmes, 2001. 1 DVD (140 min), son., color., legendado. Tradução de: Mulholland Dr.

IMPÉRIO dos sonhos. Direção: David Lynch. São Paulo. Europa Filmes, 2007. 1 DVD (179 min), son., color., legendado. Tradução de: Inland Empire.

LUZES da cidade. Direção: Charles Chaplin. São Paulo. Warner Home Video, 2000. 1 DVD (90 min), sil., p&b, legendado. Tradução de: City Lights.

WEEKEND. Direção: Jean-Luc Godard. London. Artificial Eye, 2005. 1 DVD (90 min), son., color., legendado (eng.).

ANEXO

FILMOGRAFIA DE DAVID LYNCH

Longas

2006 - Inland Empire (Império dos Sonhos)
2001 - Mulholland Drive (Cidade dos Sonhos)
1999 - The Straight Story (História Real)
1997 - Lost Highway (A Estrada Perdida)
1992 - Twin Peaks: Fire Walk With Me (Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer)
1990 - Wild At Heart (Coração Selvagem)
1986 - Blue Velvet (Veludo Azul)
1984 - Dune (Duna)
1980 - The Elephant Man (O Homem Elefante)
1977 - Eraserhead

Televisão

1990 - Twin Peaks (Twin Peaks)
1990 - American Chronicles
1992 - On The Air
1993 - Hotel Room

Curtas

2007 - Boat
2002 - Darkened Room
1995 - Lumière: Premonitions Following An Evil Deed
1990 - Industrial Symphony No. 1: The Dream Of The Broken Hearted
1989 - The Cowboy And The Frenchman
1974 - The Amputee
1970 - The Grandmother
1967 - The Alphabet
1967 - Six Men Getting Sick

Séries Online

2002 - Rabbits
2002 - Dumb Land