

## 1 Introdução

Quando os primeiros espectadores críticos de *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, dirigido por David Lynch, EUA, 2001) foram convidados a expressar sua opinião sobre o filme, um dilema atroz se abateu sobre eles. Entre a denúncia de um hermetismo narrativo gratuito e a declaração do advento de mais uma obra genial do cineasta, muitos preferiram se calar. A indústria cinematográfica, na festa do *Oscar*, deixou evidente sua opinião: não merecia mais do que risos complacentes pela inacessibilidade de sua linguagem (segundo os padrões de Hollywood), resultando em uma difícil apreensão de sua mensagem pelo público.

A ânsia de alimentar a predisposição dos espectadores em sua busca incessante de sentido fez com que, em algumas salas de exibição, fossem distribuídos panfletos contendo dez pistas para “desvendar” o segredo encerrado no filme. Quando lançado em DVD, o encarte também continha as tais dez pistas. Elas orientavam o espectador a prestar atenção a alguns detalhes do filme. Segundo o encarte, as dez pistas teriam sido elencadas pelo próprio diretor, David Lynch. Observando-as mais atentamente e localizando-as no filme, percebe-se que pouco revelam, servindo somente para fixar a atenção do espectador em detalhes que, embora não sejam insignificantes, não se mostram cruciais para o entendimento da trama.

A (má) reputação angariada pelo filme, somada à armadilha do diretor ao fornecer pistas falsas como chaves interpretativas, podem ter obliterado a visão daquilo que o filme tem como qualidade intrínseca inquestionável: a sua estrutura narrativa, que é, por si mesma, uma simbiose entre forma e conteúdo. Dois grandes pilares da tradição narrativa são abalados neste filme de Lynch: a hegemonia da causalidade e a expectativa de univocidade da voz narrativa. O diretor “fratura” seu roteiro no ponto medial de uma suposta linha narrativa e discursiva que obedecia a uma relação causal. Da “fratura”, ressurgiu outro início. A continuidade narrativa ameaçada pela ruptura prossegue, embora diferida. Da fratura à clivagem, a estrutura fragmentada não perde suas propriedades – aqui,

personagens, tempo, espaço, ação -, que se acomodam e prosseguem seu curso. O segundo eixo teria como tarefa esclarecer o primeiro. E assim o faz, a sua maneira. O primeiro eixo também repercute no segundo, mas de forma mais tênue e difusa. Ele, ainda, embora inserido em outro.

A divisão da estrutura narrativa tem como materialização emblemática no enredo a existência de uma chave que busca aquilo a que está destinada a abrir ou fechar: o continente, cujo conteúdo é desconhecido. A chave precede a fechadura, indicando que há um caminho em direção à libertação... de quê? A primeira conclusão a que se chega, após minuciosa e paciente análise, é que do sonho, o primeiro eixo da narrativa, devem-se peneirar as verdades que produzirão os sentidos após o despertar, que é o segundo eixo da narrativa do filme. Assim, a inversão da ordem, fazendo a realidade preceder o sonho, elucidaria os mistérios e atenderia a uma demanda de nexos. Em outra produção cinematográfica experimental, *Amnésia (Memento)*, dirigido por Christopher Nolan, EUA, 2001), o discurso narrativo é fragmentado em eixos diegéticos breves, constituídos pelos eventos ocorridos nos três minutos que a memória curta do protagonista retém. Além disso, os mini eixos temporais estão colocados de trás para diante. O DVD de *Amnésia* traz uma versão em ordem cronológica, o que serve somente para expor a fragilidade da trama em contraste com a complexidade da narrativa.

*Cidade dos Sonhos* foi comparado a um semestre inteiro de um curso de Introdução a Teoria da Literatura<sup>1</sup>, menos pelos clichês que acomoda em sua trama imprecisa (e que povoam a produção cinematográfica de Hollywood), mas mais pela investigação subliminar da linguagem narrativa. Sob o verniz da civilização, as relações que estruturam o mundo dentro do filme – e que, não coincidentemente, contém um filme dentro de si, em uma referência ao romance pós-moderno como “a mirror held to the mirror of art held to nature.”<sup>2</sup> – são relações da ordem da sensualidade e do poder. “A consciência de uma incerteza radical corrompe tudo”<sup>3</sup>, e a frase que ecoa do meio para o fim é o marco zero de um novo paradigma: “No hay banda.” Assim, a dúvida instaurada e que permeia

<sup>1</sup> EDMAN, P.L. “This is not a movie” In: *Metaphilm*. Disponível em: <<http://www.metaphilm.com>>. Acesso em: 27 jul. 2003.

<sup>2</sup> ALTER, R.. Apud FOKKEMA, D.; CALINESCU, M. *Exploring Postmodernism*, p.136.

<sup>3</sup> EDMAN, Peter L. loc. cit.

os diversos níveis da trama avança e cruza seus próprios limites. A “incerteza radical” que é obtida através do simples levantar das cortinas que separam fantasia e realidade remete àquela provocação de Magritte, “Ceci n’est pas une pipe”, que apontava para a autonomia total do significante. No filme, uma mistura heterogênea, um discurso polifônico vê seus elementos constituintes chocarem-se uns com os outros e o resultado, em sua aparência, é caótico e ilógico. Entretanto, um personagem da literatura brasileira poderá, em sua relação com a vida, pôr em xeque noções arraigadas do senso comum: “Mas, a rigor, onde há lógica na Vida?” (APL, p. 33). Sobre o prazer da jornada, a explicação de David Hockney ao título dado a um de seus quadros, *Mulholland Drive*, pode também servir para o filme homônimo: a palavra *drive*, no título, não designa o nome da “estrada”, mas o ato mesmo de dirigir.

*Armadilha para Lamartine*<sup>4</sup> comporta o mesmo olhar, por ser também uma narrativa fraturada, uma aparente justaposição de perspectivas distintas. E também tem suas pistas falsas, suas chaves que perseguem a fechadura – como em uma retrocessão da seqüência lógica. O posfácio de Helio Pellegrino toca no ponto nevrálgico da narrativa: a unidade que os dois discursos efetivamente representam, em oposição a uma aleatoriedade e fragmentação que comprometeriam a apreensão de qualquer sentido ou mensagem subliminar. Um levantamento das impressões de leitura do romance, ao longo de quase trinta anos, seria de grande valia para se perceber em que medida a estrutura narrativa conseguiu conduzir o olhar do leitor em direção à sofisticação do romance, que conjuga uma estrutura canônica transfigurada em estrutura fragmentada, e relega a segundo plano a expectativa de uma narrativa coerente e convencional, dotada de início-meio-fim. Ou, ao contrário, como a estrutura teria acomodado esse olhar nos moldes do senso comum, atribuindo à loucura a natureza insólita de “Duas Mensagens” e, à sanidade, a lógica que parece exsudar da escrita de Espártaco. Essa ambição não cabe na presente pesquisa, embora possa e deva caber em outros espaços, nos quais o tempo de consecução seja mais generoso.

---

<sup>4</sup> As edições utilizadas são as seguintes: *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; *Que pensam vocês que ele fez*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. As citações trarão as siglas APL e QPV e as respectivas indicações de página.

Aqui, resume-se a olhar para a forma, não como oposta ao fundo, mas com um enfoque suplementar e complementar. O termo *forma* poderia também ser substituído por estrutura, e estrutura, por estratégia; e estratégia, por outro termo, *ad infinitum*. A forma, que é interesse desta pesquisa, está impregnada – tanto quanto impregna a história – de sentido. É o sentido produzido pela forma, ou por sua interação com o conteúdo, o que será analisado e mapeado. Há uma abundância de possíveis objetos para a presente investigação. As narrativas filmicas aludidas aqui são apenas ilustrações do objetivo da pesquisa, não se configurando objeto dela.

Uma diversidade de estratégias pode ser arrolada a partir de uma leitura atenta de dois romances de Carlos Sussekind. Algumas delas são de extremo valor em uma análise que se propõe a mapear procedimentos narrativos (e formais) que concorram para a produção de sentido, por pertencerem tanto à tradição quanto à ruptura: as estratégias observadas em romances pós-modernos, que unem, por exemplo, recursos tais como as narrativas encaixada e moldura, somadas ao tom paródico; ou a duplicação e a multiplicação de vozes e instâncias narrativas. Tanto em *Armadilha para Lamartine* quanto em *Que pensam vocês que ele fez*, tais estratégias podem ser localizadas e analisadas em interação com o enredo dos romances. No primeiro, destaca-se a justaposição de duas narrativas distintas que formam uma unidade estrutural, cujo princípio gerador é, paradoxalmente, a cisão que causa a instauração de uma natureza binária, perpassando tanto a forma quanto o conteúdo. A cisão pode, também, encetar outras estruturas produtoras de sentido, nas quais a natureza antagônica das partes também concorre para a instauração de uma unidade. Dessa forma, nega-se uma vocação excludente e privilegia-se um valor complementar, indissociável, como poderia ser muito bem ilustrado com o conceito saussuriano de signo, onde significado e significante estariam intimamente unidos, interdependentes e inseparáveis. Não se quer, com isso, insinuar a impossibilidade de uma abordagem unicamente estrutural ou, por outro lado, a precariedade de uma análise hermenêutica. O que se pretende é sinalizar as relações existentes entre estrutura narrativa e enredo, e de que maneira se refletem no processo de produção de sentido.

O primeiro procedimento, no entanto, regressará a um outro nível de narrativa que inclui o signo pictórico como participante neste processo narrativo. Será já a partir da leitura das capas dos romances que as estratégias se insinuarão, como uma espécie de narrativa prévia sobre as narrativas dentro dos livros. Assim, o livro como suporte da narrativa também será objeto de escrutínio.

Em seguida, o centro das atenções será ocupado pelo mapeamento das estratégias narrativas propriamente dito. Uma descrição que se desenvolverá juntamente com a interpretação – de maneira arbitrária e subjetiva, é verdade -, e revelará os alicerces (em seu sentido mais material possível) sobre os quais a obra se fundamenta. O primeiro romance do autor, *Armadilha para Lamartine*, será lido a partir da perspectiva da justaposição de duas instâncias narrativas, geradas pelo processo de duplicação. O segundo, *Que pensam vocês que ele fez*, será abordado a partir da existência de um procedimento narrativo tradicional, em conjunto com uma ruptura da estrutura diegética aristotélica, além da inserção de um tom paródico em relação a procedimentos tradicionais, tais como o do *manuscrit trouvé*.

Por fim, como uma estratégia narrativa específica, será realizada uma aproximação da escrita diarística enquanto método e estratégia narrativa. O diário talvez seja o protagonista da obra e da vida de Carlos Sussekind. Não o seu próprio, contendo sua escrita subjetiva, mas aquele produzido por seu pai e que contém uma atribuição, compulsória, de subjetividade aos membros da família, através de uma também compulsória atribuição de objetividade à vida familiar, pelo seu relato diarístico. Nem mesmo a subjetividade do próprio diarista aparece nas páginas do diário sem retoques ou sem ser propositalmente construída. O diário de Espártaco, como a chave que antecede a fechadura em *Mulholland Drive*, é uma dissimulação de uma escrita do eu – uma chave que abre um compartimento que se deixa devassar na superfície e que, em seu fundo falso, guarda sua verdade inalcançável. Tanto na vida quanto na obra, o diário original é alvo de ataques, saques e transfigurações. O pouco ou muito que dele aparece em obras separadas pode ter mais força se reunificado, como o fora na origem. Essa reunificação dos diversos diários de Espártaco M., que se encontram citados, transcritos, transfigurados nos romances de Carlos Sussekind, restituem a eles

uma tênue semelhança com a tradição da escrita do diário, e sua missão de construção de individualidade, manutenção de uma ordem e reorganização do universo.

Ao fim do percurso, ficará evidente a contaminação da leitura crítica pela natureza fragmentária e insubordinada das obras que compõem o *corpus*. Será a análise, por seu turno, também uma ruptura de expectativas aristotélicas de inteireza e extensão? Espero que não, para que ela cumpra seu propósito de fornecer uma nova abordagem, mas espero que sim, para que nela esteja impressa a contaminação da ousadia e da sofisticação do objeto.