

# A intermedialidade em *Cidade dos sonhos* de David Lynch<sup>1</sup>

Fernanda Ferreira e Silva do Nascimento  
Universidade Presbiteriana Mackenzie  
Aurora Gedra Ruiz Alvarez  
Universidade Presbiteriana Mackenzie

**Resumo:** O cinema é em si mesmo um objeto intermediário: cenários, enquadramentos de câmeras, textos verbais, figurinos, trilha sonora são todas mídias, dentre outras, que integram o complexo processo de criação de um filme. Em *Cidade dos sonhos* (2001) do cineasta David Lynch, corpus desta pesquisa, há uma constante preocupação em explorar e criar referências a outras mídias para tratar do questionamento da representatividade e da fronteira entre o real e o imaginário no universo artístico. Nesse processo de fusões de mídias estão presentes a pintura cubista/expressionista, as artes circenses, a música e o teatro, que compõem cenas importantes para a significação da narrativa e que são capazes de fazer o espectador perceber outros textos que não só dialogam com o texto fílmico, mas também o constituem. Neste sentido, pode-se dizer que a narrativa cinematográfica se configura como um tecido plurimidiático, complexo, denso. Tendo em vista a natureza do corpus, propõe-se examinar neste estudo a hibridização no filme de Lynch. Para tanto, levanta-se a seguinte questão a ser debatida: como se imbricam as várias artes nessa película e que efeitos de sentidos elas produzem na sua composição? Buscar-se-ão possíveis respostas no exame do texto e nas formulações teóricas dos Estudos da Intermedialidade, especialmente da estudiosa Irina Rajeswsky.

**Palavras chaves:** Intermedialidade; cinema; artes; David Lynch; *Cidade dos sonhos*.

**Abstract:** *Cinema is itself an intermedial object: scenarios, camera frames, verbal texts, costumes, soundtrack are all media that integrate the complex process of making a movie. In Mulholland Dr. (2001), film by David Lynch and the corpus of this research, there is a constant concern to explore and create references to other media to address the question of representativeness and the line between reality and fiction in the artistic universe. In this process of media combination, the movie presents references to cubist/expressionist paintings, circus arts, music and theater, which compose important scenes to the construction of the meaning of the narrative, and that are able to make the viewer understands other texts that not only dialogue with the text, but also constitute it. In this sense, it can be said that the cinematographic narrative is configured as a complex and dense intermedia composition; and considering the nature of this corpus, this essay proposes to examine the hybridization in the Lynch's film.*

---

<sup>1</sup> Este trabalho foi financiado em parte pelo Fundo Mackenzie de Pesquisa.

*Therefore, the following question to be debated is: how are the various arts interwoven in this film and what effects of sense do they produce in their composition? Possible answers will be sought in the examination of the text and in the theoretical formulations of the Studies of Intermediality, mostly based on the research of the specialist Irina Rajeswsky.*

**Key words:** *Intermediality; cinema; arts; David Lynch; Cidade dos sonhos.*

## **Considerações iniciais**

Os estudos da Intermedialidade nasceram no contexto da Literatura comparada, muito embora, esta tinha como proposta inicial encontrar os vínculos entre as produções literárias de distintas nacionalidades, de diferentes estéticas ou escritores, ou até mesmo entre obras de um mesmo autor. Com o desenvolvimento dessa área, incluiu-se nela a preocupação de descobrir as aproximações da Literatura com os diferentes campos do saber. De acordo com Henry H. Remak, um dos expoentes dos estudos comparatistas, a Literatura comparada passou a se ocupar com

o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, as diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, a comparação de uma literatura com outra ou com outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK, 1994, p. 175).

Na busca de relações entre as várias áreas do saber, atualmente, os grandes eventos de Literatura comparada, a exemplo da ICLA (Association Internationale de Littérature Comparée/International Comparative Literature Association) que aconteceu em julho de 2016 em Viena, têm abrigado vários simpósios que discutem não somente as relações entre a literatura e outras áreas do conhecimento, mas também as relações entre as diferentes mídias, como os simpósios da Secção A “Les arts comme code universel”/“The art as universal code”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Conforme se mostra no endereço < <https://icla2016.univie.ac.at/fr/appel-a-contributions/> >.

A partir desse olhar ampliado acerca das relações entre os textos da cultura (literatura, artes e mídias) e os seus intertextos, o “Octavo Simposio Internacional de Narratología” também propôs acolher, em sua chamada, trabalhos que tratassem das “configurações atuais dos campos narratológicos”.

Compreendida em que lugar se situa a Intermedialidade, cumpre conhecer o campo de sua abrangência. Como um fenômeno intertextual, fruto das interações socioculturais, a Intermedialidade, surge para dar conta das relações entre as artes e também entre as mídias e seus textos<sup>3</sup>. Para Claus Clüver (2006), no ensaio “*Inter textus / Inter Artes / Inter Media*”, há quatro formas de configurações midiáticas. Por **multimídia**, quando se apresentam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias<sup>4</sup> diferentes” (2006, p. 15), como é o caso das canções (compostas da mídia verbal, a letra, e da música), de algumas capas de revista quando nelas apresentam chamadas para assuntos diferentes, por meio de textos verbais e não verbais (fotografias, por exemplo); por **mixmídia**, são os objetos que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (2006, p. 15), como as histórias em quadrinhos, selos postais etc.; por **intermídia** ou **texto intersemiótico**, que diz respeito às configurações “que recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (2006, p. 15-16); há, portanto uma fusão de mídias distintas, encontrável no *graffiti*, no videopoema, comercial de televisão etc. Por fim, Clüver (2006, p. 18) menciona a **transposição intersemiótica**, que implica a passagem ou a adaptação

---

<sup>3</sup> O termo “texto” conhece, neste estudo, o significado de unidade de sentido alcançado no processo de produção e recepção, a despeito da linguagem escolhida por seu criador: seja ela verbal ou não verbal.

<sup>4</sup> Segundo Werner Wolf, mídia “pode ser definida como um meio de comunicação convencionalmente distinto, especificado não só por canais (ou um canal) de comunicação particular(es), mas também pelo uso de um ou mais sistemas semióticos que servem para transmitir mensagens culturais.” (WOLF apud CLÜVER, 2006, p. 34)

de uma mídia para outra, como ocorre na transposição ou na adaptação de um romance para o cinema, ou de um conto infantil para o *ballet* (como sucede em *O Quebra-nozes*) etc.

Irina Rajewsky é outra pesquisadora que se debruça sobre a Intermidialidade. Para a teórica, este campo de estudos interessa-se em conhecer como objetos pertencentes a uma determinada mídia podem dialogar com outra, bem como busca compreender o modo de constituição de certas mídias híbridas por sua natureza.

No ensaio “Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”, Rajewski reelabora as categorias concebidas por Claus Clüver em outra classificação, que ela nomeia de subgêneros da Intermidialidade, os quais descrevem os modos de composição dos objetos intermediáticos, a saber: por **combinação de mídias**, ou seja, eles “result[am] ou [são] o próprio processo de combinar, pelo menos duas mídias, convencionalmente distintas, ou mais exatamente, duas formas de articulação” (RAJEWSKI, 2012, p. 24) que abrangem fenômenos como ópera, filme, teatro etc. Rajewski concentra nesse subgênero os textos multimídias, mixmídias e intermídias ou intersemióticos, categorias propostas por Claus Clüver; por **referências intermediáticas**: textos de uma mídia que citam ou evocam de maneiras muito variadas textos específicos ou qualidades genéricas de outra mídia, como será visto neste trabalho a propósito de o cinema fazer referência a qualidades do teatro e do circo (RAJEWSKI, 2012, p. 25). Este modo de constituição do objeto intermediático não foi considerado por Clüver; e, por fim, a **transposição midiática**: segundo Rajewski (2012, p. 24), refere-se ao processo de transformar um texto de uma mídia em outra; é o caso das adaptações de um romance para o cinema, por exemplo, fenômeno nomeado pelo pesquisador alemão de nacionalidade também americana, Claus Clüver, como transposição intersemiótica. Doravante a

classificação de Irina Rajewski será tomada como central no exame do *corpus*, por auxiliar a tratar de todos os procedimentos midiáticos nele inscritos.

### **A narrativa fílmica como objeto plurimidiático**

Em um filme não apenas convergem muitas mídias – daí dizer-se que ele é um objeto plurimidiático –, mas, sobretudo, resulta da fusão de mídias, ou de “interações e interferências de cunho midiático” (RAJEWSKI, 2012, p. 52). Cenários, enquadramento de câmera, figurinos, trilha sonora, performances e texto verbal etc. são todas mídias que se conversam e se complementam no processo de sua criação.

No filme *Cidade dos sonhos* (2001) do cineasta David Lynch, objeto deste pequeno ensaio, a combinação de mídias (subgênero ao qual pertence toda e qualquer narrativa cinematográfica) e a referência intermidiática apresentam-se como procedimentos estruturadores da narrativa, que discutirá o tema do duplo e o da relação entre a realidade e a ficção. A partir do aporte teórico acerca dos estudos da Intermidialidade, estabelecem-se, neste trabalho, os seguintes objetivos: examinar como os processos da intermidialidade mencionados se articulam na composição da película e analisar que efeitos de sentido eles produzem na narrativa. No que diz respeito aos temas explorados em *Cidade dos sonhos*, observar-se-á, na análise, que eles serão materializados nas cenas como um grande jogo, em que as fronteiras identitárias e os limites entre realidade e ficção, dentro do estatuto fílmico, sempre serão colocados em xeque, quer no processo de produção, quer no de recepção.

Convém apresentar David Lynch antes de examinar o *corpus* deste trabalho. Esse diretor é também produtor, roteirista, artista plástico, músico, considerado um dos mais prestigiados cineastas da atualidade. Esta versatilidade em sua formação comparece em obras que apresentam

seu estilo particular, com traços estéticos do Cubismo, entremeados com os do Expressionismo, e, especialmente do Surrealismo. Seus filmes comumente nascem de releituras de outros textos, gêneros e concepções artísticas, com referências diretamente ligadas à pintura surrealista, à literatura, à música, ao teatro – mídias que reverberam seus ecos em *Cidade dos sonhos*.

Esta obra erige-se sob o signo do jogo entre realidades distintas: a ilusão criada pelo *glamour* do mundo do cinema hollywoodiano e os fracassos daqueles que não são aplaudidos por diretores consagrados, nem conquistam os holofotes da imprensa; a tênue linha entre o real e o imaginário – elemento constitutivo da estrutura da narrativa –, que constantemente leva o espectador à instabilidade, desacomoda-o de sua zona de conforto e convoca-o a decodificar se o que transcorre na tela pertence ao plano da realidade ou ao plano onírico dentro do estatuto ficcional.

Antes de entrar nas considerações sobre o modo de construção do filme por meio de processos intermediáticos, vamos à sua fábula. A trama do filme gravita em torno de várias histórias. A de Betty, uma aspirante à atriz, que chega a Hollywood para viver na casa de sua tia, que está no Canadá, e tentar a sorte com alguns papéis. Ao chegar à residência, Betty descobre que uma jovem morena, que se nomeia Rita, sofrera um trauma e por isso não se lembra da sua própria identidade. Betty entusiasmadamente decide ajudar Rita a descobrir o que aconteceu com ela e qual o real nome da jovem. Paralelamente, mas assumindo uma dimensão menor no filme, acontece a história do diretor, Kesher, que, frustrado por não poder escolher a atriz protagonista de seu filme, decide não trabalhar no projeto e perde todos os seus bens para mafiosos da indústria cinematográfica. Um caubói revela ao diretor que a única forma de reaver seus bens é

aceitar a atriz escolhida pelos produtores e Kesher aceita a condição. Neste trabalho, será privilegiada a análise da história de Betty e de Rita.

A sinopse apresentada acima gravita em torno de duas questões relacionadas aos bastidores do cinema, zona encoberta pela celebridade de grandes artistas que alimenta o imaginário do público e até mesmo dos iniciantes que aspiram ao estrelato: a do poder da indústria do cinema que impõe suas escolhas a muitos diretores e o fracasso de alguns destes que se recusam a ceder às pressões do mercado cinematográfico; a segunda questão diz respeito às frustrações sofridas por muitos artistas que não gozam de prestígio junto a diretores e à imprensa.

Para trabalhar o tema do *glamour* exibido pelo cinema hollywoodiano, que envolve tanto cineastas como atores, e o da relação entre realidade e a representação no texto ficcional, a narrativa fílmica estrutura-se em dois segmentos, no que tange às histórias de Betty e Rita: o primeiro exhibe o percurso das jovens, desde o encontro na casa da tia de Betty até a descoberta de uma caixa no clube chamado *Silencio*; e o segundo, percorre desde este último momento até o desfecho da narrativa.

O primeiro segmento centra-se especialmente na investigação de Betty acerca do passado de Rita e na sua audiência para se tornar atriz. Ao lado de Rita, Betty mobiliza esforços para obter informações sobre o passado da amiga, a partir de lembranças de acontecimentos e de pessoas, que afloram na esgarçada memória desta última. Enquanto essas ações de natureza detetivesca se desenvolvem, acontece o teste de Betty. Ela apresenta um bom desempenho e aparentemente conquista o papel. Na cena seguinte, a narrativa envereda pelo caminho da relação amorosa que surge entre Rita e Betty. Agora é mais um componente que se introduz na narrativa ao lado dos dois primeiros. A imbricação entre a investigação do passado de Rita, a discussão

entre a ficção e a imaginação, bem como a relação afetiva entre as duas jovens manifestam-se na cena em que Rita convence Betty a ir ao clube *Silencio*, onde talvez possam descobrir dados que estimulem Rita a recuperar o seu passado. Lá elas assistem a uma performance e encontram uma caixa azul. Quando Rita está prestes a abrir a caixa (seria uma remissão à caixa de Pandora, aquele continente que guarda em si predominantemente os males?), Betty desaparece. Rita decide abrir a caixa mesmo com a ausência da amiga e a câmera mergulha dentro do objeto. Neste ponto cria-se uma ruptura na narrativa: o que vinha sendo narrado desagua num *fade out*<sup>5</sup> e o espectador perde momentaneamente a orientação sobre o que sobrevirá. Deste trânsito de hesitação, reinicia a história das jovens sob a perspectiva de Rita.

Além dessa mudança no andamento da narrativa, a presença do *fade out* produz também outro efeito. Do ponto de vista simbólico, esse recurso pode funcionar como cessação da representação do mundo criado pela imaginação da personagem, enredada pelo devaneio, submersa na zona sombria do inconsciente, e o trânsito abrupto para a percepção da realidade que aparecerá na segunda parte do filme. Neste ponto da narrativa cinematográfica se explicita o tema do duplo, que passamos a examinar.

Na primeira parte do filme, Betty projeta-se em Rita e vê nela o que deseja para si – cria-se o “duplo homogêneo”, expressão cunhada por Nicole Fernandez Bravo (1997, p. 264), para explicar essa forma de duplicidade em que o sujeito se identifica com o outro.

Nos trabalhos de Otto Rank (2013) sobre o duplo, o psicanalista cita vários antropólogos que pesquisaram a crença na existência dúplice do ser em muitas culturas, como Erwin Rohde, um estudioso da cultura grega. Consoante Rohde, os gregos acreditavam que no homem “mora

---

<sup>5</sup> Técnica que atua no processo de redução da visibilidade de uma imagem até a total invisibilidade da mesma. Trata-se de um jogo de luz e ausência dela.

um estranho visitante, um duplo mais fraco, seu outro eu como sua psique... cujo reino é o mundo dos sonhos. Quando o outro eu, o eu próprio, adormece [...], o duplo desperta e atua” (*apud* RANK, 2013, p. 104). O duplo, para Rohde, trabalha na psique humana, quando a consciência perde as referências de si, da realidade, e alimenta-se da fantasia. Na narrativa de Lynch, Diane cria um mundo de ilusão em que ela se espelha em seu duplo, Camilla.

Na segunda parte do filme, no entanto, o “duplo homogêneo” transforma-se em “duplo heterogêneo” (BRAVO, 1997, p. 267), isto é, instala-se o conflito identitário, em que o sujeito se conscientiza da existência do outro e de que “ele é o ‘entre’, o vácuo de si mesmo” (ALVAREZ, 2011, p. 82), ou, tomando o verso do escritor português Mário de Sá-Carneiro em seu poema “7”, de “Indícios de ouro”, inserido em *Poesias* (1973, p. 94), em que o eu lírico afirma: “Eu não sou o eu, nem sou o outro”. Tanto Diane, a personagem do filme, quanto o sujeito poético, cada um de sua parte reconhece “a fragmentação do eu, cindido entre a realidade e o sonho, entre o rosto e a máscara, entre a individualidade e a alteridade” (LOPONDO & ALVAREZ, 2013, p. 213) e caminha a passos largos para a autodestruição, como se vê na segunda sequência da narrativa cinematográfica dirigida por David Lynch.

No âmbito da estética, a decomposição da narrativa em duas histórias lembra a pintura do Cubismo, concepção artística que não visa trabalhar segundo os parâmetros da arte realista que intenta mimetizar a realidade; ao contrário, ela abandona a volumetria, fratura o objeto exposto, para na tela inscrever percepções simultâneas das formas, exibidas de vários ângulos. Situação semelhante acontece em *Cidade dos sonhos*. Na representação fílmica de Lynch, o Cubismo imbrica-se com traços do Expressionismo, pois além do desdobramento do eixo narrativo, acresce-se o contraste de cores fortes, bem como o jogo de luz e sombra, características desta

última estética. Assim, o espectador que conhecera a primeira versão da história de Betty passa, na sequência, a acompanhar outra configuração da narrativa, então, em sua segunda versão. Nesta, todo o início do filme se revela apenas um sonho.

No segundo segmento se descobre que Rita se chama Camilla e é bem-sucedida na indústria cinematográfica. Betty revela-se Diane e é uma atriz que colhe apenas frustrações da sua carreira e vive à sombra do sucesso da amiga, o que explica o seu espelhamento em Camilla/Rita no primeiro segmento. Lá era Betty/Diane que operava para proteger a amiga e mostrava-se talentosa no teste, competente para assumir papéis importantes nos filmes. Apesar de as duas terem um caso amoroso, Camilla abandona Diane para se casar com o diretor Kesher. Sem conseguir lidar com a dor do abandono, Diane encomenda o assassinato de Camilla e depois se suicida.

Para compor essa narrativa detetivesca, de amor, de sucessos e de frustrações em torno do mundo hollywoodiano, acrescenta-se o tema da realidade e da representação. Um dos momentos mais importantes do filme que discute esse tema acontece na mencionada situação em que Rita e Betty vão ao clube *Silencio*. Neste episódio, David Lynch materializa essa discussão com a presença de um ilusionista que, em sua apresentação, repete inúmeras vezes: “*No hay banda. There’s no band! Il n’est pas de orchestra! This is all a tape recording. And yet we hear a band*”<sup>6</sup>. Na sequência, um homem sobe ao palco e toca um instrumento, mas suspende a performance repentinamente, e, ao cessar a execução, o som do mesmo instrumento continua pelo ambiente e o ilusionista reforça que tudo se trata de uma gravação, não existe uma banda.

---

<sup>6</sup> Não há banda! Não há banda! Não há orquestra! Isto é tudo uma gravação. E ainda sim nós escutamos uma banda. – *Cidade dos sonhos* (2001)

Esta cena relembra um famoso quadro de René Magritte, pintor surrealista e uma das inspirações de Lynch, que trata da representatividade com *La trahison des images* de 1929. Nesta tela, o enunciado “Ceci pas une pipe”<sup>7</sup> escrito abaixo da figura de um desenho realista de um cachimbo nega o que estamos a ver. O significado dessa negação torna-se crível, pois o que o espectador vê não é um cachimbo em sua concretude, mas sim a sua representação. A pintura esvazia da materialidade do "cachimbo", compreendido no mundo empírico. Não se identifica essa representação com aquilo que o objeto é, e em decorrência desse jogo verbo-visual gera-se um conflito de mensagens.

No filme *Cidade dos sonhos*, ainda no primeiro segmento, há a mesma questão: o ilusionista afirma que é tudo gravado, que não existe uma banda executando a música, mas nada impede que a apresentação seja capaz de influenciar fortes sentimentos nos espectadores e de fazer crer que estes estejam ouvindo uma banda. Betty e Rita, emocionadas com a apresentação, choram com a canção supostamente interpretada por Rebekah Del Rio. Portanto, da mesma maneira que não há um cachimbo na tela de Magritte, a banda não toca e nem a cantora canta, tudo não passa de uma representação. Lynch trabalha com a diluição das fronteiras entre o real e a ficção.

Outro artifício utilizado nessa cena é o cenário do clube *Silencio* – um exemplo de referência intermediária, segundo o conceito de Irina Rajewski (2012, p. 25), em que o cinema evoca elementos do teatro: o palco, as cortinas vermelhas, a arquibancada são símbolos clássicos que remetem à antiga arte da atuação. No palco, atores interpretam situações humanas com o objetivo de despertar variados sentimentos no público. Como uma das formas de arte mais antigas e tradicionais, é onde o homem representa suas tristezas, alegrias, angústias e expressa a

---

<sup>7</sup> “Isto não é um cachimbo”

consciência de si no mundo. Em *Cidade dos sonhos*, no clube *Silencio*, é o momento em que Betty retoma sua consciência e reassume a sua identidade, e, em decorrência desse acontecimento, o filme apresenta novos fatos à história.

O conjunto de elementos intermediáticos dessa cena obriga o espectador a mergulhar no teatro e a sentir-se parte daquele ambiente: a cor vermelha do cenário instiga a emoção, a atuação dramática das atrizes, a canção à capela, os *close-ups* nos rostos das personagens, todos esses recursos são alocados para influenciar as paixões no espectador. Mesmo com o aviso de que se trata de uma gravação que dá sustentação à apresentação da cantora, o jogo entre realidade e representação prolonga a comoção das personagens, o que, por sua vez, afeta a recepção, que fica em trânsito entre deixar-se levar pelo sentimentalismo da performance ou rir do exagero dramático da interpretação da cantora.

Ainda pensando nas referências intermediáticas desse texto fílmico, segundo o entendimento de Irina Rajewski (2012, p. 25), um dos enquadramentos de câmera mais expressivos resgata as pinturas dos movimentos vanguardistas. Trata-se do momento em que Rita e Betty parecem se tornar apenas uma única imagem/pessoa, na cena em que as faces das duas personagens deitadas compõem um único rosto (Fig. 1), figurativização que relembra as pinturas cubistas de Pablo Picasso, em especial *Le rêve*<sup>8</sup> (1932) (Fig. 2), bem como, a pintura expressionista.

---

<sup>8</sup> A pintura é um óleo sobre tela, de 130 x 97 cm. Coleção particular. A imagem está disponível em: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_R%C3%AAve\\_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_R%C3%AAve_(painting)) > Acesso em: 20 Abr. 2016.

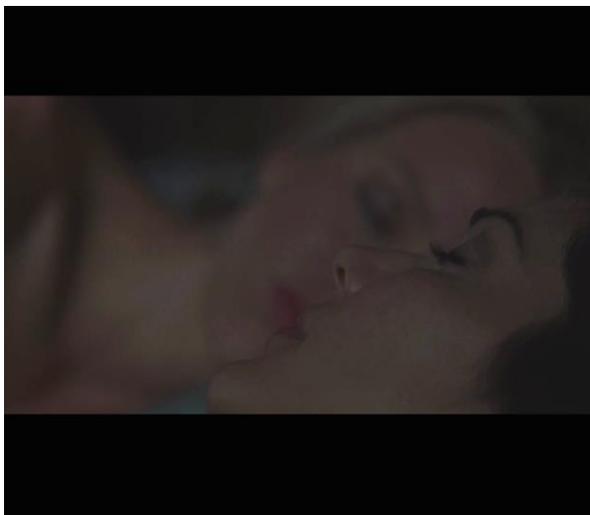


Fig. 1. *Frame* que focaliza a cena íntima de Rita e Betty, em *Cidade dos sonhos* (2001)



Fig. 2. *Le rêve* (1932). Coleção particular

Tanto o filme quanto o quadro de Picasso representam o mundo onírico e as posições em que as personagens se encontram na cena fílmica são semelhantes às de *Le rêve* (1932): olhos fechados, rostos deitados, e a linha que divide os rostos de Betty e Rita aparenta-se ao que vemos na pintura cubista.

Na obra de Picasso, as mãos da mulher na pintura estão no primeiro plano e se percorrer deste ponto até a superposição da cabeça que ocupa uma distância maior em relação à perspectiva inscrita na tela, apreende-se um conjunto de índices que evidenciam a presença do erotismo. A expressões de êxtase dos rostos e as mãos lassas caídas sobre o corpo confirmam a natureza das sensações que animam os corpos na tela. Na película, de sua parte, o percurso da câmera vai dando conta da transição do regrado para a plenitude da manifestação dos sentidos, à semelhança do que é concebido por Picasso, isto é, novo jogo se instaura aqui, que muito se aproxima do Expressionismo, pela forte adesão à manifestação dos sentimentos, pelo jogo de luz e sombra e, em outras cenas, pelo contraste de cores fortes, que remetem a esta última estética.

Ao final da película, em breve passagem, há outra referência intermediática. Neste caso trata-se da referência às artes circenses. Quando Rita, agora Camilla, leva Diane a uma festa e lá esta começa a contar a história da sua carreira e vida. Antes do início da conversa que irá revelar novos dados para a narrativa, a câmara desfoca enquanto um tambor toca. O som desse instrumento antes da revelação aponta para o suspense criado em artes circenses antes de o mágico finalizar o truque ou o acrobata realizar um movimento final surpreendente. Este recurso é introduzido na narrativa fílmica também para criar suspense, mobilizando o espectador a entrar em expectativa sobre o que sobrevirá. O filme encerra-se com a cena da mulher de cabelos azuis, figura que surge anteriormente no clube *Silencio*, e que diz: “Silêncio”, em espanhol, antes de os créditos surgirem na tela. “Silêncio” traduz-se que nada mais pode ser dito após o suicídio de Diane. Este enunciado pode ser uma alusão a uma das obras mais famosas de Shakespeare, *Hamlet*, onde as últimas palavras desta personagem a Horatio são “The rest is silence”<sup>9</sup>, ou seja, nada há que dizer após o desvelamento das motivações que levam ao desfecho trágico das personagens.

### **Considerações finais**

Em suma, *Cidade dos sonhos* pode ser compreendida como uma narrativa cinematográfica de concepção surrealista e cubista/expressionista, em que o tecido narrativo se fragmenta, feito um mosaico, que joga com a realidade e a ficção, a realidade e o imaginário, a realidade e o sonho/mundo psíquico, para discutir questões importantes como: a duplicidade de personalidade, a representação ficcional e a desconstrução do imaginário nutrido pelo mundo hollywoodiano. Estes temas são plasmados em um objeto – o cinema – que se constitui de um texto intermídia ou

---

<sup>9</sup> O resto é silêncio – Hamlet: Cena II, Ato V.

texto intersemiótico (CLÜVER, 2006, p. 15-16), ou, em outros termos, do cruzamento de diferentes linguagens (áudio-voco-visual, performático, cinético), e, que se vale também de referências às outras artes e mídias (teatro, circo). A película apresenta ao espectador, conforme as teorias de Rajewsky (2012) tratadas neste estudo, a combinação de mídias, que diz respeito à natureza híbrida de qualquer filme, e a referência intermediática a vários universos artísticos (teatro, circo), provando-se esse conjunto de recursos de composição serem essenciais para a significação da narrativa e enriquecimento dos temas discutidos que instigam, ao longo da narrativa, a refletir e a decodificar o que se exhibe na tela.

## **Bibliografia**

- ÁLVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. (2001). As versões do mito de Narciso: do relato à imagem. In: ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz Et LOPONDO, Lílian (org). *Leituras do duplo*. São Paulo: Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie, p. 63-99.
- Bravo, N. Fernandez. (1997). Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et alii*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 261-288.
- Briselance, M-F. Et M, J-C. (2011). *A gramática do cinema*. Lisboa: Texto & Grafia.
- Clüver, C. (2006). *Inter textus / Inter Artes / Inter Media*. Revista *Aletria*. Belo Horizonte: Editora da Universidade Federal de Minas Gerais. n. 14, p. 11-41, Jul./Dez.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Intermedialidade*. In *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. v.1, n. 2. Belo Horizonte: EBA/UFMG.
- Lopondo, L. Et ALVAREZ, Aurora Gedra Ruiz. (2017). Entre o rosto e a máscara: identidades e verdades em tensão. *Acta Scientiarum. Language and Culture*. Maringá: Editora da Universidade Estadual de Maringá. v. 35, n. 3, p. 211-219, July./Sept. 2013. Também disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/issue/view/795/showToc>> Acesso em 21 Abr.
- Rajewsky, I. (2012). Intermedialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes – desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, p. 15-45.
- R, O.. (2013). *O duplo: um estudo psicanalítico*. Tradução de Érica Sofia Luísa de Mello Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinensem.

Remak, Henry H. H. (1994). Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo Faria; CARVALHAL, Tânia Franco (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.

----- (1961). Comparative literature: Its definition and function". In: STALLKNECHT, Newton P.; FRENZ, Horst (orgs.). *Comparative Literature: Method and perspective*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, p. 3-37.

Sa-Carneiro, M. (1973). [Poema] "7". In: *Poesias. Obras completas de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Ática, p. 94.

### Referências webgráficas

Association Internationale de Littérature Comparee/International Comparative Literature Association (ICLA) (2017). Disponível em: < <https://icla2016.univie.ac.at/fr/appel-a-contributions/> > Acesso em 21 Abr.

Edelstein, N. Elliason, J. Polaire, M. (Produtores) & Lynch, D. (Diretor). (2001). *Mulholland Dr*. Estados Unidos: Canal+. Filme disponível em: Netflix. Acesso em 20 Abr. 2016.

Picasso, P.. *Le rêve*. (1932). Coleção particular. Imagem disponível em: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Le\\_R%C3%AAve\\_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Le_R%C3%AAve_(painting)) > Acesso em 20 Abr. 2016.

S, W.. *Hamlet*. (2016). Texto disponível em: <[http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet\\_5\\_2.html](http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_5_2.html)> Acesso em 20 Abr. 2016.