
EXERCÍCIOS DE LEITURAS INTERMIDIÁTICAS: A CULTURA POP NO FILME *O MISTÉRIO DE SILVER LAKE*, DE DAVID ROBERT MITCHELL

Vanessa Luiza de Wallau¹
Mestranda em Letras – Unioeste Paraná

Luiz Carlos Machado²

RESUMO: Este artigo objetiva discutir as relações intermediáticas na obra fílmica *O mistério de Silver Lake* (2018), dirigido e produzido por David Robert Mitchell, sob as perspectivas dos estudos da intermedialidade, de modo a perceber, mais especificamente, a maneira pela qual a cultura pop interage com a mídia na construção da narrativa cinematográfica. Para o desenvolvimento das ações, fundamenta-se teórico-metodologicamente nos estudos da intermedialidade, conforme Rajewsky (2012) e Clüver (2011), e suas relações com o cinema, de acordo com Gaudreault e Jost (2009) e Bazin (1991), além de uma perspectiva filosófica, em Adorno e Horkheimer (1947), para compreender as referências à cultura pop.

Palavras-chave: Cinema. Intermedialidade. Cultura pop.

Considerações iniciais

O mistério de Silver Lake, (no original *Under the Silver Lake*),³ é um filme norte-americano, de direção e produção de David Robert Mitchell, lançado no ano de 2018. Seu enredo, com um toque de cinema *noir*, conta a história de Sam (Andrew Garfield), em sua investigação ao súbito desaparecimento de sua vizinha, Sarah (Riley Keough), um dia após terem se conhecido. Ambientado em Los Angeles, a obra fílmica envolve em suas camadas narrativas uma mescla de distintas linguagens, especialmente por intermédio de referências da cultura pop, interagindo com outras mídias, como o próprio cinema, as histórias em quadrinhos e a música. Essas relações entre mídias possibilitam um cotejo da narrativa de *O mistério de Silver Lake* sob um viés dos estudos da intermedialidade, numa leitura intermediática, na medida em que o filme transcende sua materialidade e incorpora outras linguagens, para além da cinematográfica, razão pela qual a obra se destaca.

¹ Endereço eletrônico: vanessadewallau@hotmail.com

² Endereço eletrônico: luicarm lcm@gmail.com

³ Até o momento do presente artigo, o filme encontra-se disponível na plataforma de streaming de vídeo Amazon Prime. Disponível em: https://www.primevideo.com/detail/0QSW4APG5HU69CS39SN4GFUUEX/ref=atv_sr_fle_c_srd5cf4b_brws_1_1. Acesso em 01 jul. 2021.

O termo intermedialidade, como aponta Wolf (2005), foi cunhado por Aage A. Hansen-Löve em analogia aos estudos da intertextualidade, de Julia Kristeva, na preocupação em captar “as relações entre literatura e artes visuais” (p. 252, tradução minha)⁴. Essa analogia, com o desenvolvimento do campo teórico, expandiu-se e tornou a ser aplicada a quaisquer trânsitos e relações entre as artes e mídias. Emergem, a partir de estudos interdisciplinares, possibilidades de percepções de produtos híbridos e essencialmente plurais, que dialogam entre si, como as relações entre aspectos narrativos, teorias do cinema e produtos da cultura pop aqui propostas.

Resguardado, portanto, sob as perspectivas dos estudos da intermedialidade, este estudo se propõe a discutir as relações intermediáticas na obra fílmica *O mistério de Silver Lake* (2018), de modo a perceber a maneira pela qual a cultura pop interage com a mídia na construção da narrativa cinematográfica. Fundamenta-se, para tal, nas concepções teórico-metodológicas calcadas nos estudos intermediáticos (Rajewsky, 2012; Clüver, 2011), e os diálogos estabelecidos com os estudos do cinema (Bazin, 1997; Gaudreault e Jost, 2009; Lavandier, 2003; Mascarello, 2006), além de uma perspectiva filosófica (Adorno e Horkheimer, 1947).

À vista disso, organizam-se as reflexões da seguinte maneira: a primeira seção introduz brevemente as concepções de intermedialidade e mídia, apresentando as subcategorias de práticas de intermedialidade de Rajewsky (2012), pelas quais se busca apontar algumas das relações intermediáticas calcadas na materialidade da mídia, do produto filme, aliadas à concepções teóricas do cinema; a segunda seção se dedica às relações que a mídia estabelece com referências da cultura pop, elementos constitutivos do filme em questão; por fim, conclui-se o estudo com alguns apontamentos aos principais aspectos observados.

Um filme intermediático: questões sobre intermedialidade, mídia e narrativa cinematográfica

Intermedialidade é o termo usado para referir-se, em seu sentido genérico, a todos os tipos de relações *entre* mídias, perspectiva que viabiliza pesquisas nas mais diversas epistemes, principalmente no campo das humanidades, como Letras, Artes, Filosofia e Comunicação. O próprio conceito de mídia encontra problemas de definição, pois, como afirma Clüver (2011), torna-se ponto de discussão de áreas distintas. O autor afirma que, no português brasileiro, mídia tem um significado “normalmente restrito às mídias públicas, impressas ou eletrônicas,

⁴ No original: “between literature and the visual arts” (WOLF, 2005, p .252).

e às mídias digitais” (CLÜVER, 2011, p. 9), tornando-a apenas um sinônimo referido à imprensa e aos meios de comunicação, como os jornais, o rádio e a televisão.

Contudo, na língua inglesa, o termo mídia assume, para além disso, outros usos: os meios físicos usados para a composição de um signo - tela, tinta e pincel usados para uma pintura, por exemplo - são considerados como mídias; os produtos que transmitem um signo, ou uma conjunção de signos em um processo de produção e recepção entre seres humanos - desde a imprensa até as artes já consagradas como a literatura, as artes plásticas e o cinema - também são mídias. Considerar o conceito de mídia, e também de intermedialidade, implica um reconhecimento do grande escopo de abordagens críticas e metodológicas, todavia, faz-se necessário delimitar e apresentar escolhas analíticas específicas, a fim de alcançar discussões rentáveis.

É, diante disso, que se coloca em perspectiva um exercício de leitura intermediática a partir da mídia cinematográfica, percebendo sua materialidade específica em um único filme e sua incorporação de algumas relações estabelecidas com outras mídias. Ao debater uma mídia individual, segundo Rajewsky (2012), nunca se fala em uma mídia enquanto tal, como “a mídia cinema”, mas sim da mídia em sua materialidade, referindo-se a uma obra específica, no caso *O mistério de Silver Lake*. Clüver (2011, p. 9), nesse sentido, afirma que “a nossa relação com a mídia ‘música’, por exemplo, se dá através do nosso contato com signos emitidos pela performance de uma peça musical — de um produto ou uma configuração da mídia ‘música’”. Sem dúvidas, no decorrer da história da arte, o conjunto de produtos midiáticos determinaram características em comum, que permitem classificar e distinguir uma mídia em particular, no entanto, essas definições não são, ou ao menos não deveriam ser, dogmáticas. Cotejam-se características e formas análogas do cinema, portanto, concretizadas na materialidade de um produto de mídia, em seu diálogo com outras mídias, ou para usar a metáfora de Clüver, no cruzamento de fronteiras midiáticas.

Como estratégia de análise, para uma percepção mais restrita da intermedialidade, busca-se em Rajewsky (2012), na sua distinção de três subcategorias de práticas intermediáticas: 1. a transposição midiática, os trânsitos e transformações realizadas de uma mídia para outra (como as adaptações cinematográficas de romances ou vice-versa); 2. a combinação de mídias, a interligação de dois ou mais fenômenos midiáticos (como as histórias em quadrinhos, que unem a mídia verbal e a mídia visual); e 3. as referências intermediáticas, as alusões, citações ou incorporações, em uma determinada mídia única em sua materialidade, de outros produtos de mídia.

Essas subcategorias, baseadas nos Estudos Literários, mas não limitadas a eles, possibilitam um exame mais direcionado, em relação aos vários direcionamentos que permeiam a intermidialidade. A teoria do cinema, por si só, “[...] é palimpséstica” (STAM, 2013, p. 24), sendo impactada pelos discursos de áreas vizinhas. Diretores, roteiristas, críticos e teóricos desenvolveram, ao decorrer dos anos, vastas inter relações teóricas, estéticas e narrativas com outras artes em geral, moldando, por um lado, definições bem determinadas que caracterizam a mídia cinema em particular, e, por outro, produtos de mídias específicos, recursos, estilos e a construção da estética, a relação entre obra cinematográfica e espectador.

Bazin (1991), nessa esteira, reconhece que alguns teóricos do cinema, na ânsia de distingui-lo de outras mídias como o teatro, a literatura ou a pintura, estabeleceram alguns campos regradados. Nessa necessidade de consolidar fronteiras midiáticas, desenvolveu-se a ideia de um “cinema puro”, que não deveria se valer de recursos emprestados de outras mídias ou mesmo da cultura pop, a arte destinada ao público de massa. O autor parece discordar de pressupostos restritos como esse, quando afirma, por exemplo, que “considerar adaptações de romance como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o cinema puro, não teria nada a ganhar, é um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor” (BAZIN, 1991, p. 96).

Aqui, Bazin se refere a transposição midiática em específico (a primeira subcategoria de Rajewsky), pensamento que pode ser estendido para as outras categorias intermidiáticas, uma vez que o próprio cinema, por um ponto de vista ontológico, é o resultado da combinação de mídias, como a mídia verbal, a visual, a teatral, etc. Além do mais, por ser uma linguagem artística de grande alcance popular, ainda mais na contemporaneidade pelos serviços de *streaming* de vídeo (Netflix, Amazon Prime, Globo Play), é natural valer-se de referências de outras mídias como a televisão, os quadrinhos e o videogame. O fato de as obras cinematográficas cruzarem essas fronteiras não deve ser tomado como uma impureza.

Em *O Mistério de Silver Lake*, Mitchell vai além da mera citação ou da justaposição de elementos na tela, pois as relações intermidiáticas entre eles são amarradas na narrativa fílmica e se tornam pontos preponderantes para os desenlaces do roteiro. O argumento básico, isto é, a ideia geral do filme é a rede de intrigas e revelações que o protagonista, Sam, se envolve ao tentar solucionar o sumiço de sua vizinha, Sarah, por quem nutre um interesse amoroso. Em meio a um emaranhado de acontecimentos, Sam, ao desvendar códigos e mensagens subliminares, acaba descobrindo inter relações do mercado fonográfico, publicidade e propaganda, indústria cinematográfica, produções televisivas, personagens de história em

quadrinhos, lendas urbanas e mitos de civilizações antigas. Todas essas áreas se entrelaçam na narrativa, tanto visualmente, tanto pela construção imagética da direção de fotografia e arte (como o papel da câmera e a construção da *mise en scene*), quanto por seu constructo verbal, em termos de roteiro.

Na própria natureza narrativa e estilística do roteiro é possível notar entrelaçamentos de gêneros e estéticas fílmicas, primeiro pela miríades de referências e também pela estrutura do enredo. O filme foi classificado no gênero *Neo-noir*, estilo inaugurado por Roman Polanski em *Chinatown* (1974) que revisitava “filmes policiais dos anos 1940 de luz expressionista, narrados em off, com uma loira fatal e um detetive durão ou um trouxa, cheios de violência e erotismo etc” (MASCARELLO, 2006, p.178). Todavia, o diretor reúne tantos elementos e referências pinçados de diversos gêneros que pode ser apressado generalizá-lo a essa classificação.

Analisar uma narrativa cinematográfica, normalmente, torna-se difícil na medida em que o analista preocupa-se em compreender os vários enunciados (que vão desde as mínimas unidades de um discurso) presentes na imagem. Conforme Gaudreault e Jost (2009), a imagem cinematográfica dificilmente irá significar somente um único enunciado por vez. Segundo os autores, “as dificuldades dessas descrições linguísticas do visual devem-se ao fato de que ‘a imagem mostra, mas não diz’ (JOST, 1978). Nessas condições, podemos perguntar como o plano cinematográfico significa, como ele narra” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 37).

Quando se trata de cinema, fala-se em instâncias narrativas, no plural, uma vez que constitui-se por uma mescla de materiais de expressão, pelos quais se pretende analisar por um viés intermediário, partindo sobretudo das subcategorias de Rajewsky supracitadas. Centra-se nas duas últimas, da combinação de mídias e das referências intermediárias, até porque fala-se em apenas uma mídia, não envolvendo a transformação em si de uma mídia para outra. Apontam-se algumas questões na intenção de compreender *O mistério de Silver Lake* como um filme intermediário, para além da tentativa de formular discussões mais pragmáticas em torno da teoria da intermedialidade.

Logo no princípio do filme, pode-se perceber uma estreita relação com o próprio cinema e diretores já consagrados pela crítica, pela clara referência ao diretor Alfred Hitchcock, especificamente ao filme *Janela indiscreta* (1954):

Figura 1 - Sam observando seus vizinhos.



Fonte: O mistério de Silver Lake, David Robert Mitchell, 2018.

Assim como Jeff, protagonista do filme de Hitchcock, Sam, da janela de seu apartamento, observa seus vizinhos com a utilização de um binóculos. Não há só uma alusão ao cinema, criando uma referência intramidiática (dentro da própria mídia cinematográfica), como também uma referência intermediática, na medida em que apropria-se de elementos característicos de outro produto de mídia, o espionar a vizinhança com um binóculos, que perpassa todo o enredo de *Janela indiscreta* como sendo a essência da narrativa.

Vale lembrar que, Jeff, atentando-se às vidas alheias da vizinhança, percebe as brigas de um casal e um súbito desaparecimento da mulher, passando a suspeitar de um assassinato, investigando a situação, o que se assemelha ao enredo de *O mistério de Silver Lake*. Do mesmo modo, Sam conhece Sarah, observando-a nadar na piscina. Diferentemente de Jeff, que estava com a perna quebrada, impossibilitando-o de trabalhar, sabe-se que Sam não possui emprego, pois, em ligação com sua mãe, mente sobre estar no trabalho. Aliás, ao decorrer do filme, ele é cobrado pelo aluguel atrasado e alertado para um possível despejo.

Com a chegada de uma amiga (Rikk Lindhome), uma atriz que não tem seu nome revelado, planos gerais e planos detalhes apresentam a decoração do apartamento, pelos quais pode-se perceber várias referências visuais que remetem à cultura pop dos anos 1980 a 2000. Logo em seguida, ocorre uma cena de sexo entre os dois quase desprovida de erotismo, o que parece ser uma sátira ao *noir*, já que o erótico é fator importante para esse gênero, pois isso acontece ao mesmo tempo em que se sucede uma antecipação ao primeiro ponto de virada, que é quando o conflito da trama é gerado: enquanto o ato sexual se desenrola, a televisão, que está ligada, noticia o desaparecimento de um milionário de Hollywood chamado Jefferson Sevence, chamando a atenção de Sam imediatamente, e os dois assistem.

Neste ponto, o diretor oferece uma referência de antecipação, a apresentação de um elemento codificado que será desvendado no decorrer da trama. Lavandier (2003) intitula essa ferramenta narrativa de mistério: "consiste em dizer ao público: disponho de uma informação, mas não vou te falar imediatamente, que, em si, já é uma informação, ainda que insuficiente" (p. 300, tradução minha)⁵. O espectador, sendo assim, recebe uma pista, mas não entende exatamente o que lhe foi confiado e só descobrirá no momento oportuno do enredo. Mitchell recorre a esse recurso inúmeras vezes durante todo o filme e o faz entrelaçando mídias e referências midiáticas, revelando, com isso, dois fatores importantes da narrativa: os discursos codificados da cultura pop e as inter relações das mídias.

Essa mesma estratégia é utilizada nas cenas seguintes quando o Sam, ao conhecer Sarah, vai até ao apartamento da moça para assistir a um filme. O apartamento de Sarah é quase um templo *Kitsch*⁶, remetendo, diferentemente ao de Sam, à cultura pop dos anos 1950 a 1960. Novamente, o mistério é preparado por meio da intermedialidade, o filme que os dois personagens assistem é *Como agarrar um milionário* (1953), de Jean Negulesco, que narra a história de três mulheres desejosas de casar com um milionário, interpretadas por Betty Grable, Marilyn Monroe e Lauren Bacall. Essa referência midiática se repete em um cartaz do filme na parede e em três bonecas das atrizes que figuram ao lado da televisão. Na verdade, a representação das três mulheres e o milionário é a verdadeira antecipação do primeiro ponto de virada, pois mais tarde, o milionário desaparecido é encontrado morto com três mulheres e uma delas é Sarah.

Figura 2 - Bonecas de Sarah, representando Betty Grable, Marilyn Monroe e Lauren Bacall.

⁵ No original: "consiste en decir al espectador: dispongo de una información que no te voy a comunicar inmediatamente. Lo cual, en sí, es ya una información, aunque insuficiente" (LAVANDIER, 2003, p. 300).

⁶ Termo alemão que passou a ser usado em Munique a partir de 1860, se refere a utilização de móveis e objetos de decoração baratos e de mau gosto como a representação da cultura de massa com certo sentimentalismo exagerado e sensacionalista. Para Moles, "*Kitsch* é a mercadoria barata (*duden*), é uma secreção artística derivada da venda de produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim, se transformam, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos" (2012, p. 6).



Fonte: O mistério de Silver Lake, David Robert Mitchell, 2018.

Mitchell retoma repetidas vezes essa referência: três mulheres e um homem vestido de pirata que estão no apartamento de Sarah, três atrizes que ajudam Sam na sua busca pela jovem e são três mulheres e um homem que integram o grupo musical “Jesus e as noivas do Drácula”, cujas músicas possuem mensagens subliminares (fato a ser retomado em análise posterior). A insistência neste elemento narrativo gera um mistério ao enredo, revelado apenas ao final do filme, mas que é dissolvido em diversas camadas intermediárias ao longo das cenas. Segundo Lavandier (2003), essa é uma regência que prende o espectador, pois, “parafraseando os filmes de espionagem, o mistério diz muito e ao mesmo tempo, não o suficiente” (p. 300, tradução minha)⁷. Um público atento anseia descobrir os significados por detrás desses fragmentos de informações que lhes foram oferecidos, o que, ao que tudo indica, possibilita uma imersão eficiente na narrativa fílmica.

Distintamente das referências intermediárias supracitadas, que fazem alusões ou até são citadas diretamente dentro do filme, em certo momento, enquanto Sam lê a história em quadrinhos *Under the Silver Lake*, o espaço fílmico realista, em *live action* (termo cinematográfico usado ao se referir a atores e cenários reais), cede seu lugar ao traço e estética de uma HQ em forma de animação. A voz *in off* de Sam, narrando os fatos fora de quadro, remete a um recordatório, construindo a mídia verbal dos quadrinhos em forma de áudio, enquanto a imagem, que até então permanecia na ideia de impressão da realidade no cinema (da verossimilhança com o real), torna-se, para aludir ao termo de Rajewsky (2012a), “como se” fossem páginas de uma história em quadrinhos. O “como se” das referências intermediárias, nas palavras da autora, é “capaz de formar a ilusão de outra mídia” (RAJEWSKY, 2012a, p.

⁷ No original: “Parafraseando las películas de espionaje, el misterio dice a la vez y no lo suficiente.” (LAVANDIER, 2003, p. 300)

28). É uma ilusão que provoca no espectador, em termos de estética, a sensação de características daquele determinado produto de mídia referenciado, no caso, da HQ:

Figura 3 - A referência intermediária aos quadrinhos.



Fonte: O mistério de Silver Lake, David Robert Mitchell, 2018.

A história da HQ é uma das camadas narrativas e retrata, como um recurso metalinguístico, de aspectos do próprio filme. Transcreve-se a narração:

Silver Lake e a zona leste de Los Angeles foram construídos ao redor do estúdio do cinema mudo. Naquela época, a área era conhecida como Edendale. Em 1978, um morador de Silver Lake descobriu uma lata de filme no porão. No filme, um jovem segura uma placa na frente da câmera. Está escrito: “Ninguém será feliz aqui até que todos os cães estejam mortos”. E depois, ele deu um tiro na própria cabeça com uma pistola. O homem era um aspirante a ator que se via como o próximo Douglas Fairbanks. Diziam que ele tinha muito ciúme dos animais. Ele nutria um desprezo particular por Keystone Teddy. Ele invejava o sucesso do cachorro e culpava todos os cães pela sua vida fracassada. Este autor acredita que o suicídio desse ator fracassado e obscuro pode ter inspirado o assassino de cães da atualidade. Edendale é amaldiçoada? As respostas ainda permanecem ocultas nas profundezas da superfície. Sob Silver Lake (MITCHELL, 2018).

Como uma boneca russa, percebe-se nesse momento, dentro da materialidade do filme, a incorporação da HQ narrada oralmente por Sam, e nela o próprio desvelar de um filme. Em termos de espaço narrativo, tem-se Silver Lake em Los Angeles, dentro de uma HQ sobre ambos, retratando um ator fracassado que assassinava cães, na mesma região, crimes que estão acontecendo na realidade atual do filme. Supõe-se aqui que, o espectador, como o morador de Silver Lake, descobre um filme sobre um ator fracassado, que seria Sam, uma vez que ele não tem emprego e reúne, como um grande admirador de cinema, uma coleção de pôsteres de filmes renomados em sua casa, que é, também, assassino de cães. O filme não deixa claro quem é o

assassino, contudo, Sam afirma ter uma relação traumática envolvendo sua ex namorada, que possuía um cão, e o fato dele carregar biscoitos para cães no bolso na espera de reconquistar a ex pela relação com o cachorro, dando os biscoitos e fazendo carinho.

Essa hipótese pode ser notada pela desenvoltura do protagonista durante o filme e suas descobertas tumultuadas a partir de uma pseudo-investigação efetuada por ele, discutida na próxima seção. Evidenciam-se agora, portanto, as relações intrínsecas entre intermedialidade e cultura pop, a partir das investigações de Sam, de modo a traçar os aspectos intermediáticos entre mídia e narrativa.

A cultura pop: as teorias da conspiração, o neo-noir e a pseudo-investigação

Em sua análise multifacetada da sociedade contemporânea, Adorno e Horkheimer (1947), em *Dialética do esclarecimento*, partem de um princípio dual e contraditório do processo de civilização humana: ao mesmo tempo em que ocorre um processo de racionalização, pelos avanços tecnológicos e científicos, instala-se um estado de barbárie:

O mito converte-se em esclarecimento, e a natureza em mera objectividade. O preço que os homens pagam pelo aumento de seu poder é a alienação daquilo sobre o que exercem o poder. O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los (ADORNO; HORKHEIMER 1947, p. 7).

Na medida em que o homem anseia o entendimento, vai contra a natureza das coisas, o estado de soberania propagado pelos mitos. Pode-se utilizar essa metáfora de entendimento ou esclarecimento diluídos em superstição e alienação para a aqui denominada pseudo-investigação, pseudo por ter um teor conspiracionista, realizada por Sam em *O mistério de Silver Lake*. A pretensão de encontrar Sarah o leva a um caminho pela busca de esclarecimento, que na realidade é guiada pelos “mitos” da cultura pop, direcionando-o de possibilidades caóticas e aparentemente abstratas a descobertas que, ao fim, respondem sua pergunta principal (onde está Sarah?), mas levantam uma série de reviravoltas um tanto perturbadoras sobre a indústria do entretenimento.

O início se dá quando Sam vai até o apartamento de Sarah e o encontra vazio, do dia para a noite. Causando um estranhamento, ele passa a investigar e descobrir algumas simbologias, sendo guiado por elas. Trabalhando com a metáfora esclarecimento *versus* mito, o primeiro aspecto a ser discutido é a relação de Sam com a mídia história em quadrinhos. Antes de Sarah desaparecer, Sam compra uma HQ do Homem-Aranha (fazendo uma referência aos

filmes interpretados pelo mesmo ator, Andrew Garfield⁸), e a HQ denominada *Under the Silver Lake*, como citado anteriormente. Sam entra em contato com o autor deste e o visita no dia seguinte, no qual Sarah já havia desaparecido.

A casa do quadrinista, que não leva nome, constitui várias referências do universo da cultura pop: máscaras de resina com o rosto de pessoas famosas, revistas, quadrinhos, máquina de bolinhas, etc. Ele explica a Sam que um símbolo achado no apartamento vazio de Sarah, dois losangos representando a fita de moebius, significa “fique quieto” no código dos moradores de rua e andarilhos, muito usado nos anos 30, presente em um livro com todos os códigos denominado *The Hobo Code* (O Código dos Sem-tetos, em tradução literal). O autor cita fatos como o assassinato de cães, o culto à baleia, cartazes de cachorros e de instrumentos musicais desaparecidos, falando que “algo maior está acontecendo” e que, provavelmente, estaria tudo relacionado ao sumiço de Sarah. Ele teoriza, convencido, de que O Beijo da Coruja, uma das lendas do seu HQ *Under the Silver Lake*, seria responsável por tudo, afirmando que seu símbolo está por todo país, nas notas de um dólar: segundo ele “nosso mundo está cheio de códigos, pactos, acordo de usuário, mensagens subliminares” (MITCHELL, 2018), apontando em várias propagandas supostas mensagens e alusões secretas.

Sam busca suas respostas com o quadrinista, que supostamente teria o esclarecimento, o Beijo da Coruja, e que códigos, propagandas, mensagens ocultas, seriam a resposta ao mistério. O quadrinista mostra, ainda, um quartinho cheio de câmeras de monitoramento, pois segundo ele, várias pessoas morreram com o beijo da coruja, e revela, nas paredes dos cômodos, pesquisas e teorizações diversas, com recortes de jornais e revistas, relacionadas a famosos como Marilyn Monroe. O beijo da coruja, como conta o quadrinista na HQ, é uma lenda folclórica na qual uma mulher nua, exceto por uma máscara de rosto feita de pele de coruja taxidermizada, passa pelas janelas e portas trancadas, à noite, seduzindo homens e mulheres e os matando enquanto dormem. Ela seria responsável por várias mortes, mesmo que nunca tenha sido mencionada pela imprensa e, acredita o autor, ela participaria de um culto americano com origens no comércio e nas finanças.

Percebe-se que o quadrinista, pela vasta coleção e recortes de informações, constrói uma tentativa de esclarecimento, mesmo que seja uma ilusão de esclarecimento, uma vez que ele cria teorias da conspiração, hipóteses e especulações que sugerem acobertamentos de ações ou

⁸ No filme, o ator que interpreta Sam também foi o Homem-Aranha da franquia *O Espetacular Homem-Aranha*, de Mark Webb, lembrado também, em uma cena na qual Sam tem seus dedos grudados na revista, referindo-se às mãos pegajosas do Homem-Aranha.

eventos relacionados a fatos da sua realidade. Essa construção de um esclarecimento alienado o faz crer em lendas urbanas e acreditar que a resposta para os problemas estaria num mapa desenhado em uma caixa de cereais, que teria uma escala perfeita de Silver Lake a Hollywood Hills, uma região de Los Angeles. O quadrinista, supostamente esclarecido, acaba morto pelo beijo da mulher coruja, engolido por sua própria superstição, um esclarecimento que levou à barbárie.

Sam, de certa maneira, passa pelo mesmo processo do quadrinista, da busca pelo esclarecimento e da criação de teorias e hipóteses para encontrar Sarah. Ele até questiona as teorias no princípio, no entanto, é tomado por elas. Sam odeia moradores de rua, mas é guiado por seus códigos e até por um sem-teto rei, com uma coroa de papelão, mas torna-se um, sem emprego, sem casa (por não ter pago o aluguel e ter sido despejado) e cheirando mal (pois foi atacado por um gambá, ouvindo as reclamações do mau cheiro ao longo do filme). Sam se torna agressivo e obstinado a descobrir o que está acontecendo.

Vale salientar aqui que a tentativa de classificação no sub-gênero *neo-noir* ganha força por esses elementos específicos, pois se assemelha às desconstruções do *noir* que o roteirista Robert Towne propôs no *Chinatown* (1974) de Polanski. Além de não ter narração *in off* e de Sarah não ser a quintessência da *Femme Fatale* (mulher fatal), Sam não é um investigador implacável, apesar de seus ataques agressivos, ele é falho e incompetente como o detetive Jake Gittes de *Chinatown*. A filmografia *noir* original já apresentava como tema central o questionamento acerca da representação da masculinidade em seus protagonistas elegantes e viris, mas repletos de atos falhos e moralidade duvidosa:

Tanto a manifestação acadêmica (os estudos sobre a sexualidade noir) como a cinematográfica (a autoconsciência neo-noir sobre o tema) são ainda mais contundentes se contrastadas com o caráter velado, sub-reptício, da tematização do masculino enfraquecido na filmografia noir original e em sua recepção à época (conforme observei, a problematização da crise da masculinidade no noir era sutil, subterrânea). Nesse sentido, o "homem que não estava lá" (como tema) parece agora estar aqui, manifesto: à luz do dia. O que levanta, então, o que aparenta ser a questão central do desejo contemporâneo por noir. o homem que não estava lá (como identidade redimensionada) já estará em vias de estar por aqui? (MASCARELLO, 2006, p. 186).

Tanto Gittes quanto Sam configuram esse enfraquecimento da identidade masculina numa potência ainda maior, pois, de certo modo, representam um apagamento da romantização e da elegância do protagonista. Sam, conduzido pelo falso esclarecimento, assume o papel do

herói que investiga o sumiço de seu par romântico e, levado por forças que passa a não controlar, chegando a acreditar que sua busca é ainda maior e, por conseguinte, relevante à sociedade em geral.

Tomado por esses mitos disfarçados de esclarecimento, Sam vai atrás do compositor, o responsável pela composição de vários sucessos da música pop, questionando-o sobre os códigos nas músicas de Jesus e as Noivas de Drácula. Ele responde: “Não me importo com a mensagem, só a passo adiante. Coloco-a escondida entre as notas para as pessoas que sabem que ela está lá” (MITCHELL, 2018). A figura do compositor, que também não possui nome, é a personificação da reprodutibilidade da indústria cultural do entretenimento, ele continua: “A cultura pop é assim, descartável como um lenço de papel. Eu assoo meu nariz, encontro um lenço usado, o reciclo e aí está a música do seu casamento”.

A mensagem não importa, assim como o esclarecimento, apenas se reproduz e enriquece com isso, o que se nota pela mansão em que mora e pela busca verbalizada no diálogo com Sam: “Só estou tentando ganhar minha vida, ganhar uns trocados”. Contudo, ao Sam afirmar que ele possui tudo, olhando ao redor do cômodo dentro da mansão, o compositor responde com um leve “não”. Isso apenas reafirma a perda da “aura”, como diria Walter Benjamin, em prol da reprodutibilidade técnica.

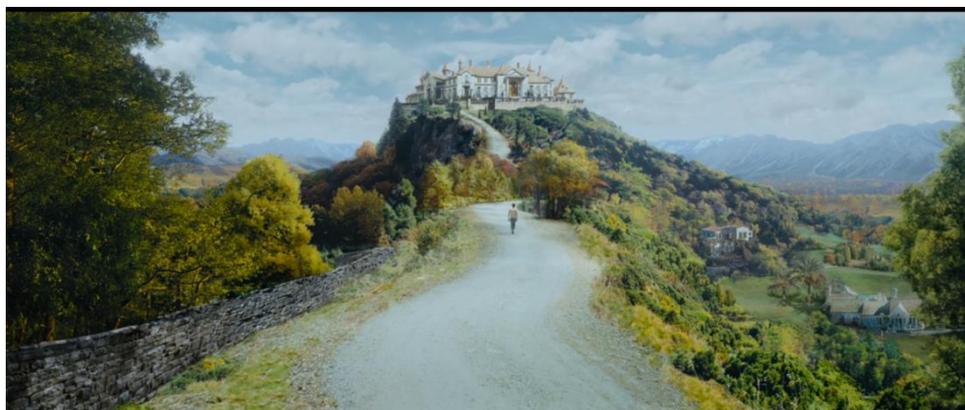
Nesse sentido, Adorno e Horkheimer (1947) falam de um esquematismo da produção:

O esquematismo do procedimento mostra-se no facto de que os produtos mecanicamente diferenciados acabam por se revelar sempre como a mesma coisa. A diferença entre a série Chrysler e a série General Motors é no fundo uma distinção ilusória, como já sabe toda criança interessada em modelos de automóveis. As vantagens e desvantagens que os conhecedores discutem servem apenas para perpetuar a ilusão da concorrência e da possibilidade de escolha. O mesmo se passa com as produções da Warner Brothers e da Metro Goldwyn Mayer (ADORNO; HORKHEIMER 1947, p. 58).

A identificação gera a iconografia, quanto mais uma figura responde ao anseio de uma universalidade, tanto mais acaba se arraigando no inconsciente coletivo. O compositor revela a Sam que é “a voz da sua geração, dos seus avós, dos seus pais e de todos os jovens depois de você”. Neste momento, o protagonista, que segura a guitarra de Kurt Cobain, revelado como seu ídolo em cenas anteriores, é invadido por uma iconoclastia, ao perceber que a suposta originalidade de certos ícones pop não passam de um mecanismo da indústria cultural que recicla a mesma mensagem em uma nova embalagem: “sua arte, sua escrita, sua cultura é o envoltório da ambição de outros homens”, como diz o compositor. Mitchell constrói esse ponto de virada imerso em referências de mídias visuais, cinematográficas e musicais. A mansão no

alto de um monte, a expectativa durante a subida e a revelação do compositor ser um velho atrás de um piano, se assemelha ao decepcionante encontro de Dorothy e seus companheiros com o mágico em *O Mágico de Oz* (1939) de Victor Fleming.

Figura 4 - Sam indo em direção à mansão do compositor.



Fonte: O mistério de Silver Lake, David Robert Mitchell, 2018.

Nesse encontro iconoclasta, o compositor saca uma arma e tenta atirar em Sam, que desvia. Sam, com a guitarra na mão, o acerta e o mata, em um mesmo movimento que Kurt costumava quebrar suas guitarras durante os shows. Por fim, é a representação de suas próprias construções culturais que acabam matando o compositor.

A grande epifania de Sam ocorre quando ele sobrepõe o conjunto de mitos desvelados ao decorrer da sua pseudo-investigação: junta-se as informações da pulseira do milionário Jefferson Sevence, da jogada de xadrez H6 para G4, que o leva a marcar a posição nas casas do tabuleiro, e a “NPM 35 a 37”, que, após muito pensar, descobre ser da revista *Nintendo Power Magazine* (NPM), nas páginas 35 a 37, que equivale a um mapa. Nele, desenha-se as letras do alfabeto no comprimento e os números na lateral, para encontrar a posição H6 e G4. Com isso, Sam abre a caixa de cereais, o que o quadrinista acreditava ser a resposta a tudo, e retira o mapa que vem dentro, sobrepondo-o na revista. H6 corresponde ao reservatório de Silver Lake e o G4 ao monte de Hollywood. Esses elementos se juntam com o código dos sem-teto e a música de Jesus e as Noivas de Drácula, levando Sam ao lugar em que ele esclarece os acontecimentos.

Ao fim de tudo, Sarah está junto com Jefferson Sevence, e mais duas garotas em um bunker construído embaixo de Silver Lake. Explica-se que o lugar é uma espécie de tumba na qual homens ricos pagam para ficar por seis meses aproveitando com comida, bebida, televisão e mulheres e depois esperam para “ascender”, como um paraíso particular. Essa representação remete a prática de soberanos de civilizações antigas, como os egípcios, que acreditavam em

uma eternidade transcendental e material ao mesmo tempo, por isso foram sepultados com seus bens e sua côrte, como fala um homem antes de ir para sua tumba: “Estaremos além deste universo, vivendo juntos, como reis. Sem limitações. Os faraós fizeram isso. Grandes homens, ao longo da história, fizeram o mesmo” (MITCHELL, 2018)

A prática não é considerada como morte, como um fim ou um esquecimento, mas uma maneira de ostentar o poder e sua riqueza. O bunker de Sevence e suas três mulheres, incluindo Sarah, é mostrado quando Sam consegue, finalmente, falar com Sarah:

Figura 5 - A “tumba” de Jefferson Sevence.



Fonte: O mistério de Silver Lake, David Robert Mitchell, 2018.

A tentativa de ascensão, uma espécie de esclarecimento por parte da classe alta, representa, na realidade, um retorno aos pensamentos primitivos da civilização, veja-se como exemplo, na figura 5, o contraste entre o espaço aparentemente moderno com mídias antigas, como o telefone e uma produção em preto e branco na televisão. O filme, em síntese, propõe um comentário ácido aos anseios aristocráticos da elite econômica e suas errôneas epifanias de elevação humana, um esclarecimento de barbárie.

Considerações finais

A proposta deste artigo foi discutir as relações intermediáticas na obra fílmica *O mistério de Silver Lake* (2018), de David Robert Mitchell, atentando-se ao modo pelo qual a mídia cinematográfica, por meio de seus recursos narrativos, utilizou-se de aspectos da cultura pop na construção de significados. A percepção de relações intermediáticas parece se consolidar bem nas práticas referenciais propostas no filme, sem resultar em uma produção hermética

demais, pois, apesar de sua estética pouco convencional, acaba por oferecer um espaço fílmico acessível a um olhar mais popular.

O conjunto de inúmeras simbologias da cultura pop, sobrepostas nas mais diversas mídias, são o reflexo da contemporaneidade: a vida acelerada e dispersa, muitas coisas ocorrendo ao mesmo tempo, os meios de comunicação que oportunizam a dialética da informação e da desinformação (esclarecimento *versus* mito), o prazer acentuado pelo dinheiro e pelo poder, as culturas sobrepostas e até uma espécie de auto alienação, como a pseudo-investigação de Sam.

A narrativa é construída por uma aparente falta de sentido, assim como a vida de Sam, na qual encontram-se significados em qualquer coisa, mesmo em uma caixa de cereais. Com o desenrolar da trama repleta de mistérios e revelações, o público é impulsionado a embarcar numa certa paranoia como o próprio protagonista, procurando significações em todo elemento que aparece na tela. Sam é influenciado pela própria indústria do entretenimento, afinal, não é à toa que a ambientação se passa em Los Angeles, um centro da indústria do cinema e da televisão. Apesar de tudo isso, a jornada se revela inútil, uma vez que Sam se depara com vazio de ter buscado algo que não o levou a nada, o que, novamente, dialoga com o gênero do *neo-noir* por seu desfecho em aberto.

A busca pelo esclarecimento revela a barbárie: Hollywood é construída sob um grande tumulto de pessoas que foram descartáveis para a indústria, úteis até o ponto que geraram lucros, sendo sua ascensão o seu nome redigido em uma estrela na calçada da fama.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos, 1947. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/208/o/fil_dialetica_esclarec.pdf. Acesso em 15 jul. 2021.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: A defesa da adaptação. In: **O cinema: ensaios**. Eloisa Araújo Ribeiro (trad.) São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

COMO agarrar um milionário. Direção: Jean Negulesco. Produção: Nunnally Johnson. EUA: 20h Century Fox, 1953.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Produtor: Robert Evans. EUA: Paramount Pictures, 1974.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v.1, n. 2, p. 8-23, nov, 2011.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Adalberto Müller et al (trad.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

JANELA indiscreta. Direção e produção: Alfred Hitchcock. EUA: Paramount Pictures, 1954.

LAVANDIER, Yves. **La dramaturgia**: Los mecanismos del relato. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

O mágico de Oz. Direção: Victor Fleming. Produção: Mervyn LeRoy. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939.

O mistério de Silver Lake. Direção e produção: David Robert Mitchell. Produtores: Michael De Luca, Chris Bender, Jake Weiner, Adele Romanski. EUA: A24, 2018.

MASCARELLO, Fernando. *Film Noir*. In: **A história do cinema Mundial**. Campinas/SP: Papyrus, 2006.

MOLES, Abraham Antoine. **O Kitsch: a arte da felicidade**. Sérgio Miceli (trad.). 5 ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RAJEWSKY, Irina O. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Vol. 2. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012. p. 51-73.

RAJEWSKY, Irina O. (2005) 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: Editora FALE/UFMG, 2012a, p. 15-45.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Fernando Mascarello (trad.). 5 ed. Campinas/SP: Papyrus, 2013.

WOLF, Werner. Intermediality. In: HERMAN, David; JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure (eds.). **Routledge Encyclopedia of Narrative Theory**. London: Routledge, 2005, p. 252.

Título em língua estrangeira

EJERCICIOS DE LECTURA INTERMEDIA: CULTURA POP EN LA PELÍCULA EL MISTERIO DE SILVER LAKE, DE DAVID ROBERT MITCHELL

Resumo em língua estrangeira

RESUMEN: Este artículo objetiva discutir las relaciones intermedias en la película *El misterio de Silver Lake* (2018), dirigida y producida por David Robert Mitchell, desde las perspectivas de los estudios de la intermedialidad, con el fin de comprender, más específicamente, la forma en que interactúa la cultura

pop con los medios en la construcción de a narrativa cinematográfica. Para el desarrollo de las acciones, se basa teórico-metodológicamente en estudios de intermedialidad, según Rajewsky (2012) y Clüver (2011), y sus relaciones con el cine, de acuerdo con Gaudreault y Jost (2009) y Bazin (1991), además de una perspectiva filosófica, en Adorno y Horkheimer (1947), para comprender las referencias a la cultura pop.

Palabras clave: Cine. Intermedialidad. Cultura pop.

Data de submissão
22 de julho de 2021.

VERBUM – CADERNOS DE PÓS GRADUAÇÃO – ISSN 2316-3267