



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
HABILITAÇÃO EM PUBLICIDADE E PROPAGANDA**

**O império das imagens: o dispositivo, o disnarrativo e a sensorialidade em Inland Empire, de David Lynch.**

**Alan Eduardo dos Santos Góes**

Fortaleza  
Dezembro de 2013

**ALAN EDUARDO DOS SANTOS GÓES**

**O império das imagens: o dispositivo, o disnarrativo e a sensorialidade em *Inland Empire*, de David Lynch.**

Monografia apresentada ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, sob a orientação do Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho.

Fortaleza  
Dezembro de 2013

# **ALAN EDUARDO DOS SANTOS GÓES**

Esta monografia foi submetida ao Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

A citação de qualquer trecho desta monografia é permitida desde que feita de acordo com as normas da ética científica.

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Membro)  
Universidade Federal do Ceará

---

Prof. Dr. Silas José de Paula (Membro)  
Universidade Federal do Ceará

Fortaleza  
Dezembro de 2013

# DEDICATÓRIA

Ao meu irmão, Jean Góes. Pelos finais de semana encontrando conforto para nossas angústias no cinema. Pelas oportunidades que me proporcionou. E pelos sonhos compartilhados e vivenciados em Fortaleza e ao redor do mundo: um dia moraremos em Berlim!

## AGRADECIMENTOS

Inicialmente, gostaria de agradecer a cada gesto ou ato que me aproximou ou me distanciou desse trabalho. De alguma forma, essa pesquisa já se iniciou há muito tempo com a ajuda de diversas forças, algumas identificáveis e outras perdidas pela vida e por minha fraca memória. No entanto, tal agradecimento é muito generalista e sinto que algumas pessoas devem ser nomeadas, mesmo que eu não consiga nomear de forma justa minha gratidão por elas. São estas:

Minha mãe e meu irmão, Fátima Santos e Jean Góes, pelo apoio fornecido na minha formação acadêmica e pessoal. Espero que um dia consigam enxergar com orgulho o cidadão que ajudaram a criar.

Meu pequeno notável Marcio Peixoto, por tornar desde 2004 os dias da minha vida (acadêmica, profissional e pessoal) mais divertidos. Obrigado por ser minha resistência nessa cidade de desafeto. Estaremos juntos till our bodies ache!

Meu orientador, Osmar Gonçalves, por ter acreditado na pesquisa quando nem eu mesmo acreditava. E por ter me aceitado como orientando diversas vezes.

Eduardo Bruno, pelas conversas acadêmicas compartilhadas em bares e caronas que a noite fortalezense nos proporciona.

As amizades construídas e vivenciadas nas noites sem sono de trabalhos acadêmicos: Ana Sales, Lídia Farias, Karina Scramosin, Thaíssa Oliveira, Juliana Oliveira e Emylianny Brasil. Agora estamos nos formando e eu lhes pergunto: por que e como a gente se meteu nessa?

Meus amigos e companheiros: Mayka, Monique Dieb (pelo puxão acadêmico na orelha), Clayton Cruz, Eduardo Mota e Aluisio Moraes (sylvias), Julio Pio, Isadora Rodrigues, Fernando Wisse (pelas dicas conceituais, às quais ainda estou em dívida), Levi Costa, Pedro Cândido (pelas raivas compartilhadas com o curso e o desespero em se formar), Yan Araújo,

Marina Lima (por ter me apresentado Inland Empire), Mateus Lucas ou Freitas (pelas interrupções provocadas tanto nas minhas noites de escrita dessa monografia quanto na minha vida), Tais Monteiro, Lorena Lourenço (por ser um pedaço meu errante no mundo), Maria Pinheiro e Victor Ramalho.

As professoras e os professores: Liana Amaral (por minha primeira monitoria), Gabriela Reinaldo (ainda quero ser como ela quando crescer), Luizianne Lins (por ter despertado meu espírito político, ainda latente, e pela garra e carinho demonstrados na sala de aula e em sua gestão na prefeitura), Rafaela Leite, Deisimer Gorczewski, Gilmar de Carvalho, Marcelo Dídimo e Ricardo Jorge. Todos ajudaram a construir em mim uma nova visão da educação e do ofício de professor. Só posso retribuir com a minha admiração.

Quero agradecer, por fim, à Universidade Federal do Ceará e aos corajosos trabalhadores desse país, que mantêm essa instituição com seus esforços e sacrifícios, pela oportunidade de minha educação formal, a qual levarei para sempre comigo valorosamente.

*"No hay banda! There is no band. Il n'est pas de orchestra! This is all a tape-recording. No hay banda! And yet, we hear a band. If we want to hear a clarinette, listen... It's all a tape. It is an illusion. ."*<sup>1</sup>  
O mágico em Mulholland Drive.

---

<sup>1</sup> Não há banda. Não há banda. Não há banda. Isso tudo é uma gravação. Não há banda! Mas ainda assim ouvimos uma banda. Se quisermos ouvir um clarinete, ouça... É tudo uma gravação. É tudo uma ilusão...

## RESUMO

Esta monografia tem por objetivo investigar as potencialidades das imagens cinematográficas contemporâneas. Para tal, analisaremos a estética do cineasta David Lynch, trabalhada principalmente em seu filme *Inland Empire* (2006). A hipótese é de que o diretor discute questões cinematográficas em suas narrativas e problematiza tais discussões esteticamente, por meio da disnarratividade, da sensorialidade e da representação do próprio cinema em seus filmes. Para isso, encontraremos apoio em alguns conceitos da teoria do cinema, em uma espécie de contraponto entre a estrutura clássica cinematográfica e a estética independente de Lynch. Os trabalhos desenvolvidos por Gilles Deleuze, além de algumas leituras sobre o cinema clássico, ajudar-nos-ão a compreender as rupturas provocadas por Lynch. Além de tais estudos, a noção de dispositivo cinematográfico, a partir de André Parente, apresenta-se como o eixo teórico-metodológico para a análise fílmica. Através dessas teorias, é possível perceber que a filmografia de Lynch nos permite vivenciar uma experiência fílmica onde a imagem encontra sua finalidade em si mesma. O cinema, portanto, expande suas fronteiras e se desterritorializa para além da representação e da narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema independente, Cinema disnarrativo, David Lynch, Dispositivo, Imagem-tempo.

## Índice de ilustrações

Figura 1: A repressão dos trabalhadores em A Greve.....	17
Figura 2: Três fotogramas representativos de Six Men Getting Sick.....	30
Figura 3: A atriz Patricia Arquette interpretaas personagens de Renee e Alice. ....	39
Figura 4: Dois quadros onde a câmera de mão digital torna-se evidente.....	43
Figura 5: Os rostos dos personagens iniciais são desfocados.....	46
Figura 6: Fusão entre imagens de universos diegéticos aparentemente distintos.....	48
Figura 7: Os moradores de rua assistem a morte da personagem passivamente.....	49
Figura 8: Nikki assiste a si mesma no telão.....	49
Figura 9: O uso do vermelho em um plano de Inland Empire.....	54
Figura 10: Nikki é atordoada por luzes e imagens.....	55

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. DO SURGIMENTO DO CINEMA ÀS TEORIAS DO CINEMA</b> .....	13
1.1 O fascínio pelas imagens e os primeiros cinemas.....	13
1.2 As discussões a respeito da noção de realidade no cinema. ....	18
1.3 O cinema do pós-guerra e as discussões a respeito do dispositivo. ....	22
1.4 O cinema independente americano. ....	25
<b>2. A OBRA DE LYNCH E SEUS DESDOBRAMENTOS</b> .....	28
2.1 Filmografia e traços da carreira de Lynch.....	28
2.2 Aspectos principais na obra de David Lynch.....	36
2.2.1 A (des)construção das personagens ....	36
2.2.2 A presença do vídeo e do dispositivo e as discussões acerca do cinema.....	39
<b>3.O IMPÉRIO DAS IMAGENS: INLAND EMPIRE</b> .....	42
3.1 A construção do filme.....	42
3.2 A (des) narrativa de Inland Empire.....	45
3.3 A recusa da representação e a autonomia da imagem.....	50
3.3.1 A desterritorialização dos espaços, tempos e personagens. ....	51
3.3.2 Imagens pictóricas e sensíveis.....	54
3.3.3 A presença do cinema, do vídeo e de Hollywood.....	55
3.4 Conclusão.....	56
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	60

## Introdução

Peço licença e permissão à banca e àqueles que se disporem a lerem esse trabalho para que eu possa contar, em primeira pessoa, um caso que, a meu ver, explica em parte a tentativa de pesquisa no qual consiste esse projeto. Lembro-me de, na infância, nos meus primeiros contatos com o cinema, ser questionado se havia gostado e compreendido um determinado filme. Respondi que a película havia me agradado, mas que não havia entendido a história que se passava.

Meu inquisidor ficou estarelecido e questionou-se: “Como pode alguém gostar de um filme sem entendê-lo?”. Naquele momento pensei em responder-lhe que as imagens me fascinavam, mas a resposta que forneci foi o silêncio. A pergunta posta, no entanto, não saiu da minha cabeça mesmo após anos.

Narro essa pequena história, verídica, para buscar compreender a origem desse trabalho e as perguntas que me afligem e norteiam esse projeto. Tomo liberdade para escrever, na introdução, em primeira pessoa, visto que a raiz e fruto desse texto correspondem a mim mesmo. Ou melhor, minha relação com o cinema. Essa relação, porém, não se encerra na minha individualidade e compreende questões que passam da natureza ontológica da imagem cinematográfica até as problemáticas da arte contemporânea.

Meu intuito não é de me sobrepor ao objeto, que será delimitado com mais clareza a seguir, mas de deixar explícita a razão da existência dessa empreitada. Sem falso distanciamento positivista. Sem limitar-se aos entraves burocráticos da academia. Prefiro, portanto, aproximar-me do conceito de objeto paixão-pesquisa, trabalhado por Baptista, pois como a própria autora afirma “as emoções estão na origem de cada ato – seja uma carícia no ser amado ou a prática de pesquisa científica” (BAPTISTA, 2001, p.7).

Dessa forma, o questionamento praticamente empírico que surgiu na minha infância tomou corpo teórico e suporte a partir do ingresso na faculdade de Comunicação Social. Admitido em 2009, ano em que ainda não era disponibilizado o curso de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Ceará, construí minha carreira acadêmica sempre encarando a comunicação para além dos estudos dos meios de comunicação de massa, mas também como uma prática social, artística e simbólica. Uma prática que afeta a vida no meio social e sensibiliza as individualidades existentes em cada ser.

A partir desse ponto, seria contraproducente produzir pesquisa em comunicação apenas com os referenciais teóricos próprios do campo de saber da comunicação, ou seja, aqueles que se debruçaram sobre as questões específicas dos meios de comunicação de massa. É preciso ir além e buscar em campos diversos, como a estética, a filosofia, a semiótica e a sociologia para que possamos dar conta de todas as potencialidades que o estudo da comunicação nos proporciona. E é nessa interdisciplinaridade, comprometida em realizar uma pesquisa que atravesse os mais diversos campos do saber e que transborde suas possibilidades, que esse projeto resolve encontrar seu apoio.

O objeto do trabalho surgiu em um pequeno seminário apresentado na minha carreira acadêmica sobre o conceito de primeiridade de Peirce. O foco foi, portanto, pensar em pequenos modos de compreender a primeiridade, um conceito por demais abstrato, na nossa própria realidade. O campo escolhido para que entedessemos tal conceito foi obviamente o cinema.

Apesar dos poucos trabalhos nesse sentido<sup>2</sup>, foi possível apresentarmos e tratarmos de algumas questões estéticas do cinema a partir da primeiridade. Além dos trabalhos de Ingmar Bergman, foram analisados trechos de alguns filmes de David Lynch. A obra do diretor norte-americano tornou-se posteriormente o objeto da presente pesquisa, uma vez que ela se mostra rica não só esteticamente mas nas discussões que os próprios filmes propiciam.

O caminho traçado no trabalho remete à tentativa de alcançarmos tais obras. A hipótese é de que Lynch propõe deslocamentos estéticos e artísticos a partir da espécie de metalinguagem que o diretor faz sobre o cinema em suas últimas obras.

O primeiro capítulo consiste, portanto, em uma revisão das principais teorias do cinema, desde o seu advento até noções mais contemporâneas. Caminharemos a partir do surgimento do cinema para que possamos entender por quais razões históricas, econômicas e estéticas o cinema tornou-se o que é hoje. Para isso, encontraremos apoio principalmente dos estudos semiológicos, pós-estruturalistas e do conceito de dispositivo.

No segundo capítulo, adentraremos na vida e trajetória de Lynch, em uma espécie de biografia problematizada. Dessa forma, conseguiremos fazer uma teia consistente das principais influências, discussões e elementos que perpassam a obra de Lynch. Alguns pontos presentes em mais de um de seus filmes serão analisados com mais atenção para que possamos dar base a análise de seus filmes mais recentes.

---

<sup>2</sup> Há uma pesquisa nesse esforço que se apresenta no artigo intitulado “Primeiridade/iconicidade em recortes cinematográficos”, de Eulália Isabel Coelho.

No terceiro capítulo, analisaremos o último filme de Lynch, *Inland Empire*. Lançaremos mão de alguns conceitos e traços analisados nos dois capítulos anteriores para que possamos nos aproximar da obra. O objetivo é mostrar como a imagem cinematográfica, apresentada por Lynch, assume novas formas e existências, afastando-se dos padrões do cinema representativo.

Dessa forma, o presente trabalho configura-se em uma elaboração teórica inicial acerca da estética de Lynch e, em uma visão mais ampla, do cinema contemporâneo independente. As questões trazidas no trabalho, no entanto, não serão encerradas aqui e servem como fertilizante para futuras pesquisas no campo da comunicação e do cinema.

# 1. Do surgimento do cinema às teorias do cinema<sup>3</sup>

Apesar de possuir certas características hegemônicas, o cinema não é um campo homogêneo, com leis e sistema regulamentados. O cinema, tal como o vivenciamos hoje, constrói-se a partir de uma série de fatores históricos, sociológicos, econômicos, dentre outros.

Essa composição em movimento nos leva a compreender que, na verdade, não existe só um modo de entender o cinema, mas várias formas possíveis de explorá-lo. Essas diversas manifestações cinematográficas são alvos de estudo tanto de pesquisadores quanto de experimentações dos próprios cineastas.

Destarte, é interessante e necessário percorrermos inicialmente a trajetória que o dispositivo cinematográfico apresenta, desde suas primeiras experiências até o próprio conceito, um tanto recente, de dispositivo. Esse caminho nos ajuda a pensar e contextualizar as contribuições artísticas de Lynch e quais são as questões centrais tanto de sua obra, quanto do cinema, em geral.

## 1.1 O fascínio pelas imagens e os primeiros cinemas

O fascínio por imagens visuais esteve presente na humanidade desde as pinturas simbólicas rupestres de Lascaux até os outdoors que ocupam as metrópoles contemporâneas. A representação simbólica através das imagens faz parte da comunicação e do modo de vida dos humanos.

Dessa forma, como qualquer outra tecnologia existente, o cinema nasceu intimamente relacionado às demandas da sociedade que o produziu. Uma das últimas linguagens artísticas a ser desenvolvida, o cinema surgiu “fora da arte, como uma curiosidade científica, uma diversão popular e também como mídia (um meio de exploração do mundo)”. (AUMONT, 2008, p;13).

As primeiras experiências cinematográficas consistiam, portanto, em tentativas de registro da vida cotidiana, como *A Chegada do Trem na Estação* (1885) dos irmãos Lumière.

---

<sup>3</sup> Trechos desse capítulo foram publicados no XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste no artigo *Revisão crítica sobre a Teoria Filmica: delimitações e potencialidades da pesquisa em cinema*, sob autoria do mesmo autor.

Não se vislumbrava, naquele momento, quais formas e objetivos a invenção cinematográfica assumiria posteriormente.

A escuridão que envolvia o futuro da sétima arte, porém, não levou muito tempo para se clarear, pois o cinema respondia em determinados aspectos aos anseios burgueses do final do século XIX e início do século XX, como nos mostra o pesquisador Bernardet:

A burguesia pratica a literatura, o teatro, a música, etc., evidentemente, mas estas artes já existiam antes dela. A arte que ela cria é o cinema. Não era uma arte qualquer. Reproduzia a vida tal como é – pelo menos essa era a ilusão. Não deixava por menos. Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntavam-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade. Era fundamental ser uma arte baseada numa máquina, baseada num processo químico que permite imprimir uma imagem numa película sensível, tornar visível esta imagem graças a produtos químicos, projetar esta imagem com outra máquina, e isso para uma grande quantidade de pessoas. Essa complexa tralha mecânica e química permitiu afirmar uma outra ilusão: uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere. (BERNARDET, 1991, p. 7).

O cinema, então, foi rapidamente assumido pelo projeto político-estético capitalista promovido pela burguesia do século XX. A criação de um produto que pudesse legitimar um discurso, mostrando a realidade ‘tal como ela é’. Um meio que se pretendia funcionar sem mediações e influências, tornando-se assim seus discursos mais críveis e sutis.

A conjuntura existente no período de criação do cinema passa, portanto, a dar suporte ao desenvolvimento de uma forma hegemônica de produções cinematográficas, baseadas no modelo industrial, na legitimidade da verdade e no entretenimento. Os filmes são produzidos na lógica industrial capitalista e passam a ser orientados para o consumo, para a diversão e a alienação (conforto) de seus espectadores.

Como o prisioneiro da Caverna de Platão, o espectador é vítima de uma ilusão (impressão de realidade), de uma alucinação, uma vez que confunde as representações com a própria realidade. O cinema é visto, portanto, como uma máquina de simulação, uma espécie de “Matrix”. Segundo Baudry, na demonstração da metáfora da caverna, Platão recorre à descrição de um dispositivo onde o espectador se encontra numa situação (imobilidade, sala escura e projeção por trás) similar a do cinema. (...) Para Baudry esse dispositivo é um aparelho ideológico cuja origem está na vontade burguesa de dominação, criada pela imagem perspectivada. Esta produz uma cegueira ideológica, uma alienação fetichista que remete a essa vontade de dominação (PARENTE, 2007, pp. 6,7).

Tanto Bernardet quanto Baudry, segundo Parente, expõem que o cinema respondia aos anseios estéticos e políticos da burguesia emergente no início do século XX. Essa leitura da

história do cinema corresponde a uma visão crítica acerca das estruturas de representação clássica. É nessa estrutura onde se encontra a maioria dos grandes espetáculos hollywoodianos, as narrativas clássicas e lineares, as montagens discretas, etc.

Tais características, ou técnicas, possuíam como intuito tornar o filme cada vez mais transparente em seus discursos ou experiências, ou seja, fazer com que a própria matéria e essência fílmicas não fossem explícitas em suas construções. De modo que as peças audiovisuais sejam geralmente vistas como se ocorressem independentemente de uma inscrição, de uma voz enunciativa ou de um ponto de vista que emite algo e é responsável pela construção de tal filme.

O intuito de neutralizar a natureza do cinema é frequentemente mais evidente no trabalho de decupar os filmes. Decupagem seria o ato de definir as cenas e cortes dos filmes. Sobre o estilo clássico de decupagem, Ismail Xavier afirma:

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo de efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (...) a opção aqui é, primeiro estabelecer entre os fenômenos mostrados nos dois planos justapostos uma relação que reproduz a “lógica dos fatos” natural e, no nível da percepção, buscar a neutralização da descontinuidade elementar (XAVIER, 2005, p.32).

D.W. Griffith é comumente apontado como o diretor a dar os passos mais significativos na direção da estrutura clássica do cinema. O uso da montagem paralela, de close-ups e histórias extraídas de clássicos da literatura formavam a essência de sua filmografia. A partir de então, muitos dos filmes produzidos passam a possuir uma estrutura regrada. Isso se dá por conta de um objetivo: contar de forma linear determinadas ações, que não demandem muitos esforços de seu espectador para fruí-las.

...a cena clássica prossegue, ou conclui, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores, abrindo, ao mesmo tempo, novas linhas causais para desenvolvimento futuro. Uma linha de ação, ao menos, deve ser deixada em suspenso para servir de motivação à próxima cena, que retoma a linha deixada pendente (frequentemente por meio de um “gancho de diálogo”). Daí a famosa “linearidade” da construção clássica... (BORDWELL, p.282, 2005)

Bordwell nos explica que a ‘linearidade’ está presente com mais frequência no cinema hollywoodiano da década de 1910 à década de 1960. Essas características, porém, se

estendem ao cinema ocidental como um todo, embora não sejam as únicas presentes. O próprio Bordwell nos indica que já, nesse mesmo período, existiam formas diferentes de se encarar a construção cinematográfica, principalmente em termos de estética, narrativa e montagem.

Essa construção cinematográfica é justamente o que Parente chama de “Forma Cinema”, ou seja, apenas um dos formatos que a situação audiovisual assume. Para o autor, o cinema convencional “é apenas uma forma particular de cinema que se tornou hegemônica, um modelo estético determinado histórica, econômica e socialmente.” (PARENTE, 2007, p.4). Vários autores se referem a esse formato estético hegemônico: a estética da transparência para Xavier e o modelo-representativo-institucional de Burch são dois termos que exemplificam tal estética. A base desse modelo é, portanto, a representação de uma situação terceira, narrada de forma encadeada e linear.

Uma das correntes que se opõem em relação à tal estrutura clássica é a representada pelos formalistas russos do início do século XXI. É interessante pensarmos em tal escola estética, pois percebemos que ela contrapõe tanto estética e politicamente o modelo representacional que ganha força no Ocidente. Diversos outros formatos estéticos são experimentados desde o início da história do cinema, mas os formalistas russos também se destacam por se dedicarem não somente a criação de filmes, mas também à própria teoria do cinema, quando essa ainda se encontrava em estado prematuro.

Nessa tradição, o foco central eram as técnicas e as formas do cinema. Constituíam-se, portanto, numa tentativa clara de distanciar o cinema da realidade, com o intuito de atribuir-lhe um estatuto de arte em detrimento do simples entretenimento popular, que caracterizava o cinema norte-americano do início do século passado. Dentre os autores influenciados pelo formalismo, destaca-se o soviético Serguei Eisenstein, também cineasta, diretor dos clássicos *O encouraçado Potemkin* (1925) e *A Greve* (1924).

Para este artista, a montagem se constitui no princípio fundamental do cinema, o recurso próprio da linguagem cinematográfica, uma vez que as outras técnicas, como iluminação, atuação e narrativa já estariam presentes em outras formas de arte. Segundo o próprio, “a montagem tornou-se o axioma inquestionável sobre o qual se construiu a cultura cinematográfica internacional” (EISENSTEIN, 1957, p.257).

Sobre os estudos de Eisenstein, David Cook afirma:

Eisenstein maintained that in film editing the shot, or “montage cell”, is a thesis that when placed into juxtaposition with another shot of opposing visual content- its antithesis- produces a synthesis (a synthetic idea or impression) that in turn becomes the thesis of a new dialectic as the montage sequence continues. This visual opposition between shots may be a conflict of linear direction, planes, volumes, lighting, etc., and need not extend to the dramatic content of the shot. Thus, Eisenstein defined montage as a series of ideas or impressions that arises from “the collision of independent shots...”(COOK, 2003, p.148)<sup>4</sup>

Para o cineasta russo, a composição de um filme funcionaria de modo semelhante aos ideogramas utilizados nas linguagens chinesa e japonesa. Neste tipo de alfabeto, os significados são alcançados através da justaposição de dois símbolos anteriores como, por exemplo, ‘grito’ que é representado pela junção de ‘criança’ e ‘boca’.

Essa concepção surge das influências marxistas<sup>5</sup> que o autor soviético possuía. As imagens funcionam justamente como os agentes operadores da dialética no cinema. Sempre em choque, produziriam novos significados. Dessa forma, o filme não é percebido somente como um aglutinado de cenas ou planos, mas como um fluxo de imagens. Um dos exemplos desse estilo de montagem está presente em justamente um dos filmes de Eisenstein, *A Greve* (1925), como mostra a figura seguinte.



*Figura 1: A repressão dos trabalhadores é alternada com a morte de um animal em um matadouro.*

<sup>4</sup>Eisenstein sustentou que a edição das tomadas de um filme, ou montagem, é uma tese que quando colocada em justaposição com uma outra tomada de conteúdo visual oposto (sua antítese) produz uma síntese (uma ideia sintética ou uma impressão) que, por sua vez, torna-se a tese de uma nova dialética, à medida em que a montagem continua. Essa oposição visual entre tomadas pode ser um conflito entre linearidades, planos, volumes, iluminação, etc., e necessita não se estender para o conteúdo dramático do plano. Destarte, Eisenstein definiu montagem como uma série de ideias ou impressões que surgem das “colisões de independentes tomadas” (tradução do autor).

<sup>5</sup>As ideias marxistas têm origem nos escritos do filósofo e economista alemão Karl Marx (1818 – 1883) a respeito da teoria comunista. Seu pensamento influenciou a própria construção do projeto político da União Soviética, país a que pertencia Serguei Eisenstein.

Na cena em questão, os trabalhadores que paralisaram as atividades numa fábrica recebem a repressão dos soldados do patrão. No primeiro quadro, os operários fogem da ação dos soldados. No segundo, cenas de um matadouro que não possui qualquer relação com o tempo ou espaço representados no filme. No terceiro, os trabalhadores são mortos pelas armas de seus empregadores.

Esse estilo de montagem é denominado por Eisenstein como ‘montagem intelectual’, pois submeteria o espectador a um exercício mental de compreensão e crítica da realidade. O cinema, portanto, seria um meio de reflexão do ambiente que vivemos, tornando-se uma arte revolucionária, pois seria capaz de modificar nossos modos de vivência.

Nota-se que esse pensamento ainda se encaixa dentro das teorias marxistas fortemente presentes na extinta URSS, contrapondo-se às compreensões capitalistas burguesas que, como expusemos anteriormente, inserem-se no modo de organização do cinema clássico hollywoodiano.

Dessa forma, para os cineastas e teóricos russos, o cinema deveria servir como agente transformador da realidade, e não como meio de representação da realidade. A crítica deveria se sobrepor à argumentação e ao discurso moralista.

Tal noção exerce tanta força nos estudos de Eisenstein que o autor chega a contrapor-se, no período de transição do cinema mudo ao sonoro, à representação pura e simples do som. Da mesma maneira que a imagem, o som deveria ser manipulado, trabalhado e deslocado de modo que produzisse novas configurações de compreensão do mundo.

No entanto, o advento dos recursos sonoros associados à imagem fortalecia ainda mais o caráter representativo do audiovisual, em detrimento de seus caracteres político e estético. O estilo clássico americano passa a se consolidar ainda mais no ocidente, produzindo uma espécie de ‘linguagem’ do cinema que presenciamos ainda atualmente em muitos dos filmes contemporâneos.

## **1.2 As discussões a respeito da noção de realidade no cinema.**

A ideia de realidade e o cinema estão ligados de tal modo que é quase impossível negar essa relação, à primeira vista. O homem tenta alcançar a realidade e faz isso por intermédio de signos, ou seja, através de representações das coisas que existem ao seu redor.

De acordo com uma visão semiótica peirciana, desenvolvida por Charles S. Peirce<sup>6</sup>, o indivíduo nunca conseguirá apreender a realidade em si, conhecendo-a apenas pelos signos que a compõem.

As formas de comunicação e expressão humanas se dão, portanto, por intermédio de signos e transmitidos por meios de comunicação. As artes, apesar de não cumprirem necessariamente a função de comunicação ou expressão, também ocorrem através dessas ferramentas. Pintura, teatro, literatura, e todas as outras manifestações artísticas se valem desses artificios, cada uma com suas especificidades.

O cinema, como vimos anteriormente, é um meio e ao mesmo tempo um dispositivo que permite novas formas de significações, percepções, experiências e sensibilidades. Entre outras coisas, o cinema constrói formas de vivenciar o mundo. Isso ocorre, em boa parte, porque o cinema detém a uma capacidade até então impossível antes de sua criação: a representação do movimento num meio material.

A reprodução do movimento no cinema se dá pelo fenômeno conhecido como persistência retiniana. 24 fotogramas são exibidos a cada segundo de modo que a imagem percebida pelo espectador movimentada-se. Dessa forma, não existe movimento na essência da imagem cinematográfica. No entanto, “é preciso observar que reproduzir a aparência do movimento é reproduzir a sua realidade: um movimento reproduzido é um movimento “verdadeiro”, pois a manifestação visual é idêntica nos dois casos” (AUMONT, 1995, p. 149).

A percepção do movimento leva, portanto, o cinema a um patamar diferente das outras artes. Não só pela sua presença, mas pelo caráter de atualidade que o movimento traz para a percepção. Enquanto uma fotografia, imóvel, mostra-se como um registro de algo que aconteceu no passado que se materializou, a imagem cinematográfica, apesar de também ter ocorrido no passado, apresenta-se como algo que ocorre no presente.

Em outras palavras, o fluxo contínuo da vida assemelha-se ao fluxo contínuo de uma película. É o que Metz aponta em seu clássico artigo ‘A respeito da impressão de realidade no cinema’. Apesar das imagens e personagens presentes num filme serem uma representação do passado, o espectador apreende o movimento sempre como algo atual. Não existe movimento passado. Só existe o movimento que se coloca à sua frente.

A questão que perpassa a sensação de realidade existente no cinema foi foco de muitos

---

<sup>6</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo e matemático norte-americano. Seus trabalhos mais influentes estão no campo da filosofia e da lógica (ou semiótica), tendo indicado a última como ciência dos signos e da semiose.

autores e, como dito anteriormente, acentuada, uma vez que o som, e posteriormente, as cores fazem parte da forma cinematográfica. Em seu livro *As principais teorias do cinema*, Andrews aponta dois estudiosos cujas obras são bastante expressivas nesse campo: Kracauer e Bazin. “Para Kracauer, o objetivo do cinema seria proporcionar ao homem uma espécie de reaproximação, re-sintonização com o mundo, com a realidade, com a terra” (FRANÇA, 2002, p.40). Enquanto,

para Bazin, a rigor, o cinema não representa as coisas, ele é um decalque do mundo, e é neste liame essencial com a realidade que se marca o seu valor e destino dentro da cultura. Seu pensamento desloca de modo radical o eixo da questão da especificidade do cinema: ao contrário de privilegiar a montagem, ele privilegia a reprodução do continuum da vida. (XAVIER, 1983, p.23)

É observável um certo tom político em ambos os autores, pois mesmo que a relação entre o cinema e a realidade seja ontológica, o primeiro se torna assim capaz de modificar o mundo em que vivemos. As teorias de Bazin, por exemplo, influenciaram fortemente os cineastas da *Nouvelle Vague*, como Godard, Truffaut, etc.

Para este autor, a fotografia consistiria no modo mais perfeito de representação da realidade, por conta de seu próprio processo de formação. Desse modo, o cinema estaria tão perto da realidade, quanto poderia criar modos de acesso a esta.

A semiologia também despertou seu interesse pelo cinema e pelas discussões sobre representação e realidade. Segundo Lúcia Santaella (1996), a semiologia surge como uma expansão da teoria do linguista Ferdinand Saussure a outros códigos de linguagem, além da língua verbal em si. Como demonstra a autora a seguir, “a teoria semiológica de extração linguística caracteriza-se pela transferência dos conceitos que presidem a análise da linguagem verbal-articulada para o domínio de todos os outros processos de linguagens não-verbais” (SANTAELLA, 1996, p.17).

Desta forma, autores que possuíam suas raízes na semiologia basearam seus estudos em questões extraídas da linguística, como *significante\significado* e *paradigma\sintagma*, aplicando-as a outros campos, como o cinema. O sistema dual presente na teoria saussuriana perpassa toda a corrente semiológica.

A relação dialética entre realidade X cinema se dá, portanto, dentro dessa lógica de oposição. O cinema passa a ser encarado academicamente como uma forma de representação do mundo, sempre na dialética entre aquele que representa e o representado. Tal como o

sistema sócio da língua, o cinema cria seus próprios signos (as imagens) para desempenhar sua função de dar acessibilidade à realidade que conhecemos.

O segundo passo necessário, segundo a semiologia, seria estruturar esses signos de forma que respeitem leis, estabeleçam códigos e sejam compreendidos universalmente. Uma espécie de gramática do cinema, onde o funcionamento dos filmes seria encarado como uma linguagem. Essa teoria é cabível na medida em que os filmes passam a respeitar as configurações clássicas de narração, estética e montagem.

Parte considerável dos estudos do século XX voltados para o cinema possui suas bases na semiologia. Autores como Aumont, Barthes e Metz dedicaram esforços para compreender a estética e o que seria a linguagem do cinema. Sobre esse último, Andrews expõe:

é o estudo interno da mecânica dos próprios filmes que Metz e seus seguidores elegeram para investigar. A semiologia em geral é a ciência do significado e a semiótica cinematográfica se propõe construir um modelo abrangente capaz de explicar como um filme adquire significado ou o transmite a uma platéia. Pretende determinar as leis que tornam possível o ato de se ver um filme e desvendar os padrões particulares da significação que dão a filmes ou gêneros específicos seu caráter especial. (ANDREWS, 2002, p. 171)

Porém, segundo André Parente (2000), Metz tentou se afastar das tendências metaforizantes dos estudos semiológicos, mas não conseguiu deixar de lado a visão reducionista do cinema causada pela aplicação de leis linguísticas, apoiadas ainda na noção de linguagem do cinema.

...cabe a Metz o mérito de ter acabado com as tendências normativas, aplicacionistas e metaforizantes dos modelos anteriores e de ter definido em que o cinema é concernido pela linguística. Mas, se Metz pôs um ponto final no procedimento “metaforizante” das teorias precedentes, e se ele multiplica as precauções “científicas”, é para se permitir aplicações linguísticas reducionistas – redução do cinema a uma linguagem pela redução das imagens, e da narrativa cinematográfica que elas compõem, a enunciados – e normalizantes – redução do cinema a uma sintaxe narrativa veicular que implica uma volta à gramática. Deixando de lado sua tendência normativa e aplicacionista, o procedimento metziano é também metaforizante, pois, a nosso ver, o cinema não é uma língua (PARENTE, 2000, pp. 18-19).

Como visto nas passagens acima, os estudos semiológicos possuíam uma forte tendência de interpretar o cinema como uma linguagem, aplicando a este dispositivo muito dos conceitos dicotômicos desenvolvidos pela teoria linguística. Metz foi um dos autores que mais somou esforços nesse sentido, além de querer justificar e consolidar a semiologia como a

verdadeira ciência do cinema.

No entanto, ao encarar o filme como um ‘enunciado’ é impossível fugir das tendências metaforizantes e reducionistas, como fala Parente, da visão semiológica. O filme diz algo ou propicia uma experiência? É possível pensar no filme como um discurso? O que deixamos de lado ao encarar a experiência filmica apenas pelo aspecto discursivo?

### **1.3 O cinema do pós-guerra e as discussões a respeito do dispositivo.**

Muitas das noções e ideais semiológicos perdem força a partir da análise dos filmes nascidos no período do pós-guerra. Isso ocorre pois cineastas e artistas de diversos países passam a produzir novos modos de cinema, com objetivos, estéticas e influências diferentes do cinema hollywoodiano clássico.

Um dos autores que analisa esse movimento e rompe com a tradição semiológica nos estudos do cinema é o filósofo Gilles Deleuze (1925 – 1995). Para Deleuze, o cinema é pensamento, uma vez que está inserido no campo das artes, que combinado à ciência e com a Filosofia, forma o grupo de habilidades responsáveis pela criação de pensamentos. Para Deleuze, essas três áreas são campos autônomos que não precisam dos outros para a criação de suas noções.

Assim, da mesma forma que um matemático não precisaria de um filósofo para desenvolver seus problemas abstratos, o cineasta não necessitaria de um cientista para produzir seus filmes, por exemplo. O que diferencia esses campos são os modos de pensar. Enquanto o cientista opera através do método e o filósofo, através de conceitos, o cineasta pensaria através de imagens.

Tamanha foi a atenção que o filósofo dedicou ao cinema que boa parte de seu trabalho disserta sobre o assunto. Esses estudos consistem mais profundamente em duas obras: A imagem-tempo e a imagem-movimento, nas quais o filósofo analisa os tipos de imagens que o cinema clássico norte-americano e o cinema do pós-guerra, respectivamente, de modo genérico apresentavam aos seus espectadores. Como mostra o pesquisador Alexandre Rocha da Silva,

Deleuze, nesses livros, se aproxima das noções concebidas por Charles Sanders

Peirce a respeito do signo, dizendo que cada imagem do cinema é um signo capaz de se proliferar no processo da semiose. Nesses livros, Deleuze também problematiza a relação das imagens cinematográficas de dois modos: enquanto o cinema clássico se preocupava com a questões de representação (clássica) de uma dada realidade exterior ao filme, o cinema moderno rompia com esse modelo, trazendo nas suas formas novos processos de significação que tinham como foco o próprio funcionamento do signo cinematográfico (DA SILVA,2011, p.1).

Desse modo, entendemos que Deleuze se aproxima dos estudos semióticos peirceanos e afasta-se dos estudos semiológicos, fazendo diversas críticas à forma como os teóricos desta escola encaravam os estudos cinematográficos. A sua ressalva ao modelo estruturalista são direcionadas, principalmente, ao caráter linguístico dos estudos de Metz, ao encarar o plano como um enunciado, carregado de sentido, e, tal qual um fonema, a unidade mínima da ‘língua do cinema’. Sobre os elementos das imagens-movimento e suas relações entre si, Deleuze afirma:

...mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um *enunciável* (DELEUZE, 1985, p.42, grifo do autor).

Deleuze defende, portanto, que mesmo possuindo elementos verbais, a imagem cinematográfica e suas relações sintagmáticas não devem ser estudadas apenas pelos princípios linguísticos, uma vez que estes não dão conta do caráter de *enunciável* da matéria. Por isso, “devemos definir, não a semiologia, mas a ‘semiótica’, como o sistema das imagens e do signo independentemente da linguagem em geral” (DELEUZE, 1985, p.43).

Como dito anteriormente, podemos perceber que Deleuze se aproxima da semiótica peirceana de tal modo que, segundo este, cinema é pensamento e, como tal, faz parte de uma semiose infinita. E a forma de encarar o cinema faz com que deixemos de pensar na imagem como um significante, no sentido saussurreano, que representa uma realidade, seja ela filmada ou diegética<sup>7</sup>. Passamos a nos questionar, então, de que modo e em que condições essas imagens se apresentam como pensamento.

Segundo Da Silva (2011), é esta a preocupação de Deleuze ao criar os termos, já citados, Imagem-movimento e Imagem-tempo.

<sup>7</sup> O termo diegética faz referência à diegese. Esse conceito consiste no espaço e no tempo existentes dentro de uma determinada trama narrada. Dito de outro modo, a diegese é o universo onde a história contada pela narrativa se insere.

A imagem-movimento é o que podemos chamar de um cinema realista; ou melhor, naturalista. A sua principal característica é ter a pretensão de representar o mundo e suas relações como elas se dão naturalmente. Sua imagem é orgânica, pois opera numa representação ou cópia dos modos de uma dada natureza das coisas (semioticamente falando: das coisas naturalizadas mitologicamente) (DA SILVA, 2011, p.3).

A imagem-movimento está relacionada, de certo modo, ao cinema clássico hollywoodiano, anterior à guerra. Já a imagem-tempo corresponderia ao cinema do pós-guerra, como os filmes neorrealistas italianos, por exemplo. A imagem-tempo é

um cinema que é desligado do mundo naturalizado pelo senso comum, ou seja, do mundo habitado. Não representa uma dada realidade exterior naturalizada, pois ele é da ordem do espírito, e o espírito não representa, mas expressa. Essa contemplação, ou vidência para Deleuze, que faz surgir o tempo é voltada imanentemente para dentro. Ele é o cinema que vai criar novos modos de fazer cinema (o cinema como produção sígnica qualitativa), já que não está mais subjugado à crença de um mundo como tal e às lógicas de representação (DA SILVA, 2011, p.5).

Desse modo, a imagem-tempo surge do enfraquecimento do esquema sensório- motor da imagem-movimento, uma vez que o cinema do pós-guerra se preocupa com outras questões além da representação do mundo, como a expressão e a contemplação. No entanto, devemos nos atentar para o fato de que nenhuma dessas imagens são estritamente datadas às épocas em que Deleuze as posiciona. Esses dois conceitos são percebidos, neste trabalho, como dois modos de constituição da imagem cinematográfica. Compreendemos, no entanto, que no cinema pós-guerra haja uma acentuação da imagem-tempo em detrimento da imagem-movimento.

As noções propostas por Deleuze nos ajudam a entender um pouco melhor as tensões que se estabelecem nas imagens cinematográficas, principalmente no período após-guerra. No entanto, essa dicotomia entre dois tipos de imagem é uma categorização que generaliza diversas formas de se conceber e perceber o cinema. Muitos dos filmes hollywoodianos do pós-guerra ainda respeitam a estrutura da narrativa clássica. Em contraponto, há filmes comerciais que incorporam estéticas e elementos de filmes experimentais e vice-versa.

De que forma podemos categorizar o cinema respeitando as diferentes experiências que se constroem ao longo de toda a sua história? O conceito de dispositivo, muito bem trabalhado pelo já citado André Parente, é o que nos parece atualmente o mais fértil. Segundo este autor, o termo em questão surge principalmente nos escritos e trabalhos dos já citados teóricos

franceses estruturalistas, bem como nos próprios filósofos pós-estruturalistas, a exemplo de Deleuze.

Para Parente, “a grande vantagem de se pensar o dispositivo, é que se escapa das dicotomias que estão na base da representação (sujeito e objeto, imagem e realidade, linguagem e percepção etc)” (PARENTE, 2007, p. 10). Isso seria possível pois o dispositivo não se refere somente a relação entre a imagem e o filmado, por exemplo, mas aos elementos heterogênicos que compõem a experiência fílmica.

A tecnologia, a percepção e a ideologia que fazem parte da experiência fílmica compõem o dispositivo cinematográfico. Ao encararmos as diversas formas existentes do cinema sob essa ótica é possível englobá-las dentro de uma perspectiva que as inclui e ao mesmo tempo respeita as individualidades de cada experiência cinematográfica.

Temos falado em diversas existências possíveis de cinema desde o início desse capítulo, pois o nosso objeto, a obra de Lynch, forma-se justamente nas tensões entre diferentes modos de criar e vivenciar o cinema. O cineasta, inclusive, traz discussões a respeito do dispositivo cinematográfico em sua própria obra, como veremos mais detalhadamente nas próximas etapas da pesquisa.

Antes de entrarmos com mais profundidade na obra de Lynch, é importante tratarmos justamente do contexto cinematográfico no qual o autor se encontra. Dessa forma, é possível compreendermos principalmente questões estéticas que caracterizam o cinema do diretor e o distanciam do já citado cinema clássico.

#### **1.4 O cinema independente americano.**

Nosso último estágio na trajetória do cinema, após percorremos alguns aspectos de sua história e de sua teoria, consiste em contextualizarmos o terreno em que se insere a obra do Lynch mais diretamente. Distanciando-se dos modos de criação, produção e distribuição dos grandes lançamentos hollywoodianos, há uma série de diretores e artistas que produzem seus vídeos de forma mais autoral e independente.

Esses diretores não estão inseridos no ciclo de produção em escala dos grandes filmes e, portanto, não correspondem a exigências estéticas e políticas dos grandes estúdios. Por isso,

muitos são chamados de cineastas 'independentes', mas a que se refere tal denominação? O cinema independente se faz com pouco dinheiro ou com um estilo mais autoral? O movimento segue uma proposta estética hegemônica ou diferentes propostas cinematográficas são experimentadas?

O termo “cinema independente” refere-se a uma prática cinematográfica que, de alguma maneira, apresenta-se como alternativa, ou oposição, ao cinema dominante ou *mainstream*. O termo em si 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. (PEARSON E SIMPSON apud FERRARAZ et al, p.237, 2008)

Segundo os autores Pearson e Simpson, citados por Ferraraz, quando falamos em cinema independente nos referimos a um grupo de cineastas que, de algum modo, opõem-se ao cinema hegemônico, representado pelo formato narrativo-representativo, ou a forma cinema citada anteriormente de Parente. No entanto, Ferraraz pontua ainda que tal cinema ocorreria geralmente em países em que a indústria cinematográfica é forte, como os EUA e/ou a Índia. Nas outras nações, onde o cinema não tem grandes forças industrial e comercial, todo tipo de produção cinematográfica seria, de certo modo, independente.

Essa seria uma configuração, portanto, muito forte nos Estados Unidos, dentro do campo do cinema ocidental. Os cineastas independentes, segundo a definição citada acima, oporiam-se à estética e aos modos de produção hollywoodianos. A relação que o cinema independente possui com Hollywood merece destaque, principalmente, porque ela será explorada nos próprios filmes de Lynch, como veremos adiante.

Ainda na discussão sobre o cinema independente, Ferraraz também atenta para essa relação e cita Levy ao dizer que “os *indies* formam agora uma indústria que funciona mais em paralelo a do que contra Hollywood.” (LEVY apud FERRARAZ, p. 250, 2008)<sup>8</sup>. Ferraraz aponta ainda que muitos atores, atrizes e profissionais de Hollywood atualmente trabalham em produções consideradas independentes. Um dos exemplos dessas ocorrências são os elencos dos filmes de Quentin Tarantino que normalmente incluem atores de Hollywood, como Bruce Willis e Samuel L. Jackson.

---

<sup>8</sup> Indie refere-se a uma abreviação da palavra independent, independente em inglês. O termo indie é usado coloquialmente para artistas de diversas linguagens que trabalham de modo mais autoral e sem grande apoio financeiro.

Esse fluxo de artistas e profissionais entre os dois campos (Hollywood e filmes independentes) contribui para que as fronteiras entre esses dois universos sejam cada vez mais deslocadas e difíceis de serem delimitadas. Atualmente, tanto os artistas independentes são influenciados por Hollywood, quanto o contrário.

Lynch é justamente um desses artistas, suas obras e estética estão sempre em relação com a própria indústria cinematográfica. É nessa tensão entre a padronização industrial do cinema e o processo de criação autoral que seus filmes se situam e é exatamente esse ponto que nos atrai em sua filmografia.

Os processos de criação e as obras do diretor norte-americano serão analisados com profundidade no próximo capítulo, de modo que possamos compreender com mais clareza o terreno em que seus trabalhos mais recentes. Algumas questões frequentes em sua trajetória serão tratadas com mais detalhe para que possamos articular as teorias cinematográficas com as indagações que os filmes de Lynch nos trazem.

## **2. A obra de Lynch e seus desdobramentos.**

Quando tomamos para si a tarefa de analisar uma obra de arte, um dos maiores desafios é certamente encontrar a perspectiva que lançaremos mão para tal fim. Afinal, a quem serve a análise de uma obra, no nosso caso, filmica? Qual caminho devemos traçar para nos aproximarmos das questões e potências que a arte nos sugere?

Dentro desses questionamentos, devemos nos atentar para não cairmos numa espécie de crítica artística pessoal, onde o autor sugere suas ideias e posicionamentos a partir da obra. Sob pena de não estarmos construindo ciência. No entanto, o olhar do pesquisador é ao mesmo tempo essencial no processo da pesquisa científica. Os obstáculos que se colocam, portanto, relacionam-se com a dificuldade de encontrar o limiar entre a ciência e a autoria do texto.

Uma das formas de nos aproximarmos mais da obra em questão seria conhecermos um pouco mais o universo que a circunscreve. Não devemos entender, porém, que as origens de uma peça artística definem completamente as potências e discussões presentes na mesma. O traçado da peça é, todavia, importante para que possamos nos ater a um terreno fértil e equilibrado como ponto de partida.

### **2.1 Filmografia e traços da carreira de Lynch**

Ao pensarmos em David Lynch e em seus filmes, a trajetória do diretor pode nos ajudar a visualizar de maneira mais clara vários aspectos que perpassam a sua filmografia. O cineasta norte-americano nasceu em Missoula, uma cidade no interior do estado de Montana, em 1946. Sua mãe era professora de inglês e seu pai trabalhava para o governo americano, no departamento de agricultura.

Por conta do trabalho do seu pai, a família Lynch costumava viajar frequentemente pelos Estados Unidos. Dessa forma, o futuro cineasta passou parte de sua infância dedicada a conhecer as diversidades culturais e naturais do seu país de origem. Apesar de seu cotidiano itinerante, conseguiu concluir seus estudos no ensino médio. Nesse período, o artista já mantinha uma paixão por aquela que seria a primeira arte que se dedicaria: a pintura.

Dessa forma, decidiu especializar-se no assunto num curso na Boston Museum School, porém, desistiu logo depois para fazer uma viagem a Viena com um amigo em busca de inspiração para seu trabalho. Lynch, no entanto, não conseguiu se adaptar à vida no velho continente, tendo a sua jornada durado em torno de duas semanas somente, decidindo retornar aos EUA.

Chegando em seu país de origem, começou a trabalhar num escritório de arquitetura na Filadélfia. Porém, foi demitido pois não comparecia ao emprego por diversos dias. Em 1965, Lynch deu o primeiro grande passo na sua carreira artística, decidindo apostar em seu potencial e entrar para a Pennsylvania Academy of the Fine Arts, ainda na Filadélfia.

Nessa escola, Lynch passou a desenvolver seus primeiros trabalhos, já expondo uma de suas principais características que perpassam por sua obra: o rompimento com os limites postos de determinadas linguagens artísticas. Seu primeiro curta *Six Men Getting Sick*<sup>9</sup> (1967) poderia ser descrito como uma espécie de quadro animado...

...or, more accurately, disjointed images dominated by the colour red. Playing with representation and distortion, Lynch's film is haunted by the sound of a slightly disturbing and persistent siren which, paradoxically, is the element that probably marks a cinematic awareness emerging in both Lynch's mynd and those of his first viewers. (JOUSSE, p. 8, 2010)<sup>10</sup>

O filme, com duração de pouco mais de quatro minutos e apresentado num concurso de pintura experimental, consiste numa série de imagens de seis figuras abstratas com aparência humana que, aos poucos, são interpeladas por manchas e borrões, remetentes a corações doentes, vômitos e mazelas referentes a doenças.

A mesma série de imagens é transmitida em loop por seis vezes. O número seis se faz presente no curta, portanto, de diversas maneiras. É interessante notar que Lynch, já no seu primeiro trabalho, propõe questões que ainda atualmente se fazem presentes nos âmbitos artísticos e acadêmicos.

Não é fácil situar tal obra numa determinada linguagem artística não só por sua

<sup>9</sup> Os nomes dos filmes e obras artísticas citadas ao longo do texto se encontram no original, quando em inglês ou francês, para evitar possíveis conflitos causados por traduções ao português.

<sup>10</sup> ...ou, mais especificamente, imagens desconexas dominadas pela cor vermelha. Brincando com representações e distorções, o filme de Lynch é assombrado pelo som de uma sirene levemente perturbadora e constante, que, paradoxalmente, é o elemento que marca uma consciência cinematográfica tanto na mente de Lynch quanto de seus primeiros espectadores. (tradução do autor)

estrutura, mas também por suas intervenções. A técnica que salta primeiramente aos nossos olhos é a de stop motion<sup>11</sup>, característica presente principalmente em filmes de animação.



*Figura 2: Três fotogramas representativos de Six Men Getting Sick. Observa-se a influência da pintura e as intervenções que o quadro original apresenta ao longo da projeção.*

Já o modo como a pintura vai sofrendo interferências, ao mesmo tempo em que é fotografada, e posteriormente animada na edição, nos lembra inicialmente às técnicas presentes no que é conhecido por fotografia expandida. Em muitos dos trabalhos envolvidos nesse processo, os negativos recebem intervenções produzindo uma fotografia diferente do esperado.

Essas mesmas características estão presentes no segundo trabalho de Lynch, *The Alphabet* (1968), adicionadas a outras que também comporão o restante de sua filmografia. Seu segundo curta já se mostra um trabalho mais complexo, com uma duração mais longa (se pensarmos que o primeiro consiste de uma edição de 50 segundos em loop) e uso de mais recursos.

<sup>11</sup> Técnica de animação de figuras ou imagens produzidas fotograma por fotograma.

O filme se inicia com a imagem de uma criança dormindo enquanto um coro canta repetidamente as primeiras letras do alfabeto. A imagem é cortada para, mais uma vez, aquilo que seria um quadro animado, ou mesmo uma pintura em construção. Tal imagem se forma à medida em que as letras do alfabeto compõem uma paisagem abstrata.

O desenho alterna com imagens de rostos humanos e outras pinturas abstratas. Enquanto isso, ouve-se o choro de uma criança. Além da convergência de linguagens artísticas, encontramos em tal curta já a presença do universo onírico, na figura da criança com sonhos atormentados.

Não queremos nos adentrar em interpretações psicológicas ou supérfluas das obras de Lynch, porém, é interessantes notar a escolha do alfabeto como tema central desse filme. Em outras palavras, o alfabeto é a própria materialidade da linguagem, ou seja, da capacidade de se comunicar. As discussões sobre as experiências da comunicação se contrapõem justamente ao universo dos sonhos citado acima.

O onírico faz parte também de seu trabalho posterior *The Grandmother* (1970), um média-metragem com duração de 34 minutos. O filme nos mostra novamente uma criança em sua cama, alternando com imagens abstratas tanto cinematográficas como pictóricas.

Com esse trabalho, Lynch é aceito com bolsa de estudos no American Film Institute. Seu trabalho de conclusão de curso deve ser um curta-metragem. No entanto, Lynch não tinha a pretensão de produzir um filme de pequena duração. Por isso, *Eraserhead* (1977), seu primeiro longa e também seu trabalho, durou mais de cinco anos para ser concluído.

*Eraserhead* rapidamente transformou-se numa espécie de 'clássico cult', sendo aclamado em festivais e recebendo a atenção de críticos e outros cineastas. O filme, reproduzido em preto e branco, é marcado por sua atmosfera sombria e claustrofóbica, retratando a vida domiciliar e estranha de seu protagonista, Henry, e de sua mulher, Mary.

*Eraserhead* tornou-se um marco dos chamados *midnight movies*, estabelecendo-se como um dos filmes mais cultuados e influentes do cinema independente americano. A junção entre o cinema experimental (com nítidas influências das vanguardas dos anos 1920, notadamente do expressionismo e do surrealismo) e o cinema de gênero (no caso, o horror), aliada ao apuro visual e sonoro, a serviço da criação de uma atmosfera estranha, geradora de angústia perturbador, virou uma marca em toda obra posterior do cineasta... (FERRARAZ et al, p.244, 2008).

Com o sucesso e a boa recepção de seu primeiro longa-metragem, Lynch é convidado a dirigir *The Elephant Man* (1980). Dessa vez, um projeto mais ambicioso, com a presença de

autores consagrados como Anne Bancroft e Anthony Hopkins, além de contar com um orçamento digno de produções hollywoodianas. Novamente, o longa é bem recebido pela crítica em geral, recebendo inclusive oito indicações ao Oscar.

As experiências bem-sucedidas de seus dois primeiros trabalhos fez com que Lynch fosse mais uma vez convidado para liderar uma outra superprodução. O desafio consistia na adaptação cinematográfica do livro de ficção científica *Duna*, de Frank Herbert<sup>12</sup> No entanto, ao contrário de seus trabalhos anteriores, o processo de produção e criação do filme é afetado pela relação complicada de Lynch com seu produtor, Dino de Laurentiis<sup>13</sup>.

Essa relação problemática (que não afetou somente Lynch na história do cinema, mas diversos outros cineastas como Godard<sup>14</sup>, por exemplo) influenciou diretamente o restante da carreira do diretor. Seu próximo filme é, entretanto, também produzido por Dino de Laurentiis. Porém, nesse momento, David Lynch segue seus próprios termos de forma mais rigorosa, possuindo também um orçamento bem menor que seu antecessor.

O resultado é um dos seus filmes mais aclamados e característicos de sua trajetória, *Blue Velvet* (1986). A película conta a história de Jeffrey Beaumont que acaba por se envolver com o submundo de sua cidade aparentemente pacata ao encontrar uma orelha humana num terreno baldio.

É possível perceber no longa diversos elementos pontuais que estão presentes em várias obras de Lynch. A vida nos subúrbios das cidades norte-americanas e suas estranhas personalidades. A presença do universo onírico mais uma vez. O constante uso da cor vermelha em cortinas, tapetes e objetos cenográficos. Adiciona-se também um outro aspecto interessante que é a influência da produção artística e estética dos anos 1950. O próprio título do longa-metragem remete a uma canção famosa dessa década.<sup>15</sup>

Após *Blue Velvet*, Lynch teria seu trabalho reconhecido ao ganhar a Palma de Ouro<sup>16</sup> no Festival de Cannes em 1990 por *Wild at Heart* (1990). Mais uma vez as principais características de Lynch ocorrem no filme. O que nos chama a atenção aqui é o papel de destaque dado a atriz Laura Dern, que também interpreta a protagonista de seu filme mais recente *Inland Empire* (2006), espécie de musa para o diretor.

<sup>12</sup> Frank Herbert (1920 – 1986) foi um jornalista e escritor norte-americano. Autor de várias obras literárias, em sua maioria de ficção científica.

<sup>13</sup> Dino De Laurentiis (1919 – 2010) foi um produtor cinematográfico italiano. Possui em sua carreira a produção de diversos filmes com diferentes cineastas consagrados, como Fellini, Visconti e Bergman.

<sup>14</sup> Essa relação é, inclusive, representada numa espécie de metalinguagem no filme de Godard, *Le Mépris* (1963).

<sup>15</sup> Canção escrita em 1950 por Bernie Wayne e Lee Morris e gravada por Tonni Bennett.

<sup>16</sup> Prêmio máximo do Festival de Cannes concedido ao considerado melhor filme do ano.

Ao mesmo tempo em que produzia *Wild at Heart*, o cineasta dirigia e coproduzia a série televisiva *Twin Peaks*. O programa de tevê transformou-se rapidamente num grande sucesso. Passado na pequena cidade fictícia de Twin Peaks, o show acompanha a investigação por trás de uma jovem brutalmente assassinada. À medida que a narrativa se desenrola, o espectador passa a conhecer mais as camadas obscuras da vida da cidade e de Laura. O suspense se dá por conta da identidade desconhecida do assassino.

A realização concomitante dessas duas produções e a própria construção de *Twin Peaks*, respondendo igualmente tanto aos anseios do diretor quanto da produtora, evidenciam o que o *Cahiers du Cinema* aponta como uma das principais características de Lynch: o manejo entre as técnicas do audiovisual em escala industrial e o que seria chamado de cinema de autor, ou seja, uma forma de produção cinematográfica mais individual e estilística.

In fact, *Twin Peaks* represents a perfect synthesis of the European idea of *auteur* filmmaking, which seems to best describe Lynch's work. - even though his work is often very American in spirit – and a typically American approach to filmmaking, which emphasizes the collective process of manufacturing images for mass consumption. Seen in this way, *Twin Peaks* can be regarded as Lynch's way of freeing himself from a theory of cinema dominated by the idea of artistic vision and originality, só that he could take advantage of a combination of his own strange universe and the industrial process of filmmaking. At its heart, the series provides an unlikely encounter between soap opera and contemporary art. (JOUSSE, p.65, 2010)<sup>17</sup>

Na sua filmografia como um todo, conseguimos perceber esse aspecto no modo de criação e realização de David Lynch. É justamente isso que faz Lynch ser enquadrado como um diretor independente, ou seja, um cineasta que consegue realiza seus filmes de maneira mais autoral e menos baseada no modo de produção industrial norte-americano.

É nesse direcionamento que ainda na década de 1990, Lynch realiza mais dois longas-metragens, bastante diferentes entre si. O primeiro, *Lost Highway* (1997), aproxima-se de seus trabalhos recentes ao, inicialmente, narrar a história de um músico, Fred Madison, atormentado por um estranho recorrente em seus pesadelos.

---

<sup>17</sup> De fato, *Twin Peaks* representa uma síntese perfeita da ideia europeia de cinema de autor, que parece descrever melhor o trabalho de Lynch, mesmo que a sua obra seja bastante americana em espírito, e uma aproximação da forma típica americana de filmagem, que enfatiza o processo coletivo de criação de imagens com a finalidade de consumo em massa. Visto dessa maneira, *Twin Peaks* pode ser pensado como um modo de Lynch libertar-se de uma teoria do cinema dominada pelas ideias de visão artística e originalidade, de tal forma que ele possa tirar vantagem em combinar seu próprio universo estranho com o processo industrial de filmagem. Em sua essência, a série produz um improvável encontro entre a telenovela e a arte contemporânea. (tradução do autor)

O transtorno aumenta quando Fred passa a receber fitas de vídeo na porta de sua casa enviadas por um remetente anônimo. O conteúdo das gravações é justamente a própria casa de Madison. O músico chega ao limite de sua inquietação ao encontrar o enigmático homem de seus pesadelos num evento social de seus amigos.

Após o encontro, Madison é acusado de ter assassinado a sua esposa em sua própria casa. No entanto, Lynch não dá pistas aos espectadores de que o ato realmente tenha ocorrido ou mesmo que tenha sido cometido pelo músico. De todo modo, Fred é preso, condenado a pena de morte e isolado numa cela individual.

Nesse ponto, Lynch introduz uma reviravolta na narrativa que também estará presente de forma semelhante em seus trabalhos mais recentes. A figura de Madison, na prisão, é intercalada com a de uma cabana em chamas no meio do deserto. De repente, na cena posterior, o guarda escalado para a verificação das celas percebe que Fred Madison não se encontra mais encarcerado. Em seu lugar, misteriosamente, o mecânico Pete Dayton ocupa a cela.

A partir daí, Pete é solto e passamos a acompanhar a sua história que aparentemente não possui ligações lógicas ou reais com a ocorrida por Madison. Como dito anteriormente, essa troca de personagens (ou mesmo de atores) é algo que ocorre tanto em *Mulholland Drive* quanto em *Inland Empire*. Com esse efeito, é impossível para o espectador entender que universo diegético está presenciando. Essa questão será discutida mais atentamente a frente.

Já o último filme realizado por Lynch nos anos 1990 destoa um pouco da estética que o diretor manteve até então. *The Straight Story* (1999) possui uma narrativa clássica sobre um idoso, Alvin Straight, que, ao saber da enfermidade de seu irmão, resolve viajar o país. Porém, por não possuir outros meios de deslocamento, Alvin decide fazer a viagem num cortador de gramas. A história é baseada em fatos reais e chama a atenção pelo forte caráter sensível que Lynch consegue inserir na película.

Nos anos 2000, Lynch resolve se dedicar mais uma vez à televisão. No entanto, o piloto de sua série não é bem recebido pelos produtores do canal ABC. Dessa forma, o diretor norte-americano decide transformar o trabalho em mais uma longa. Nasce assim *Mulholland Drive* (2001), também um de seus mais importantes filmes. Com quatro indicações ao Globo de Ouro e ganhador do prêmio de melhor diretor no festival de Cannes, o longa-metragem é fortemente aclamado pela crítica e festivais.

*Mulholland Drive* toma o título emprestado do nome de uma importante rua em Los

Angeles, exatamente o palco de Hollywood. E é exatamente nessa via que a narrativa se inicia. Sofrendo um acidente, uma misteriosa mulher perde a sua memória e acaba por se refugiar na casa de Betty (Naomi Watts), uma jovem atriz que sonha em entrar na indústria cinematográfica. Enquanto Betty busca seu sonho e Rita (Laura Harring), após sofrer o acidente, procura por sua própria identidade, as duas desenvolvem uma relação que culmina em uma paixão.

Assim como em *Lost Highway*, a narrativa, de certo modo até então clássica por apresentar aos seus protagonistas um problema (a perda de memória de Rita e o sonho de Betty) e a busca por suas soluções, sofre uma reviravolta naquela que é uma das cenas mais emblemáticas da carreira de Lynch.

Após uma noite de romance vivenciada pelas duas protagonistas, Rita acorda com o estranho sentimento de que deve ir a um desconhecido local chamando 'Silencio'. Betty resolve acompanhá-la até o local, similar a uma espécie de teatro *underground*. O espetáculo que se segue consiste em um artista questionando as próprias presenças das experiências sonoras, visuais e estéticas do teatro.

A reviravolta citada se dá ao Betty encontrar uma pequena caixa azul na plateia do clube Silencio. Ao chegar em casa, resolve abri-la, de modo que tudo que acompanhávamos no filme até então se transforma. Naomi Watts agora interpreta Diane, uma jovem que mantém um romance com a bem-sucedida atriz Camilla (Laura Harring).

Essa confusão entre os personagens, causada principalmente pelo fato de diferentes figuras dramáticas serem representadas pelos mesmos atores, também se faz presente no seu filme mais recente até então, *Inland Empire* (2006). Nesse filme, a diegese é indefinida de tal modo que construir sua sinopse torna-se um esforço árduo.

No entanto, o longa se inicia com a história de Nikki Grace, representada pela mesma atriz de *Wild at Heart*, Laura Dern, ao ganhar a oportunidade de interpretar a protagonista de um remake de um filme polonês. Novamente, elementos presentes anteriormente na filmografia de Lynch estão nesse filme, como a importância da figura feminina, a não-identidade dos personagens e, assim como em *Mulholland Drive*, o universo da produção cinematográfica.

É justamente nessa obra que concentramos nossos esforços ao longo desse trabalho. Porém, antes de adentrarmos com mais atenção em seu último longa, e tendo em vista que já percorremos cronologicamente a filmografia do diretor norte-americano, faz-se necessário

analisarmos alguns pontos-chave que se apresentam na obra de Lynch.

## **2.2 Aspectos principais na obra de David Lynch.**

Ao conferirmos a carreira cinematográfica de Lynch, é possível traçarmos um desenvolvimento de questões presentes desde os seus primeiros filmes até seus trabalhos mais atuais. Esses elementos se manifestam em vários aspectos, tanto na estética quanto na desconstrução da narrativa, assim como na montagem, nas suas influências e na construção de seus personagens.

Dentre tantas questões, as mais relevantes serão tratadas nesse momento para que possamos nos aproximar ainda mais das discussões que abordaremos sobre *Inland Empire*.

### **2.2.1 A (des)construção das personagens**

Desde seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*, encontramos nos filmes de Lynch uma preocupação com o universo íntimo de suas figuras dramáticas. A vida domiciliar, os sonhos, os medos e as frustrações de seus protagonistas lideram as situações retratadas em suas películas.

A atmosfera intimista, porém, não se limita a evidenciar os conflitos existentes em seus personagens, passando gradativamente a relacionar o universo interior dos indivíduos com imagens dominadas pelo universo onírico, sensorial e *non sense*. Essas características fazem com que muitos dos trabalhos a respeito de Lynch sejam dedicados à análise e comparação da obra de Lynch com as vanguardas do século XX, principalmente a estética propagada pelos surrealistas.

O surrealismo foi um movimento artístico e literário surgido no período entre guerras, cujas influências remontam às teorias do pai da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939). Caracterizava-se pela tentativa de se aproximar do inconsciente e do universo dos sonhos, ou seja, das camadas mais profundas e desconhecidas do ser humano. No cinema, teve como seus maiores representantes os primeiros trabalhos do cineasta Luís Buñuel (1900-1983) em

parceria com o pintor Salvador Dalí (1904-1989).

A relação entre o surrealismo e o cinema foi imediata pois, para os surrealistas, o cinema mostrava-se como um meio perfeito de expressar todos aqueles valores eleitos como fundamentais ao movimento. Os filmes surrealistas lançaram as bases de uma narrativa que não obedecia a lógica da narrativa clássica, cultivando as rupturas, o onírico, as imagens mentais, as visões provocantes, a atração do e pelo mistério. O discurso cinematográfico possibilitava imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que era, parafraseando Freud, o “preenchimento do desejo” por excelência. O material cinematográfico apresentava exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente, justamente o que os surrealistas queriam expressar... (FERRARAZ, 2000, p.3)

Ferraraz, em sua pesquisa sobre o cinema de Lynch, dedica-se a traçar um paralelo entre as características principais da estética surrealista com a estética lynchiana. Nesse esforço, o autor problematiza os principais aspectos que faz a obra do cineasta norte-americano se aproximar da vanguarda europeia do século passado.

No cinema de Lynch, os espaços de demarcação são abolidos, não há limites entre o real e o onírico. Para ele, bem como para os artistas surrealistas, o que move o homem é o acaso e o mistério. Claro que o cinema de Lynch realiza apenas uma apropriação de certas marcas do surrealismo, ficando um tanto quanto distante dos objetivos e intenções dos artistas do movimento original, mesmo porque o contexto em que Lynch opera sua arte é extremamente longínquo e diferente daquele das décadas de 20 e 30, época mais fértil da arte surrealista (FERRARAZ, 2000, p.2).

Há, portanto, uma aproximação de alguns elementos da estética de Lynch com aqueles presentes nos filmes do movimento surrealista. Principalmente, em relação a montagem não-linear, rejeitando a estrutura da narrativa clássica a qual trabalhamos no primeiro capítulo. No entanto, compreendemos que essa relação já tem sido trabalhada com bastante vigor por autores diversos, inclusive, pelo próprio Ferraraz citado acima.

Dessa forma, entendemos que nossa análise contribui mais com o seu foco justamente ao pensarmos os aspectos da obra de Lynch que não são contemplados ou ficam à margem pela noção de que a sua filmografia consiste em uma forma de 'neo-surrealismo', ou surrealismo revisitado.

Além de explorar o universo onírico de seus personagens, há um outro ponto importante que caracteriza as principais personagens da filmografia em questão. Apesar de ter trabalhado com protagonistas masculinos, as personagens femininas chamam a atenção por

serem desenvolvidas com mais potência.

As mulheres estão presentes com destaque em suas principais obras, desde *Twin Peaks* até *Inland Empire*. Embora não chegue a representar o universo feminino com suas particularidades (distanciando-se das problemáticas trazidas por Almodóvar, por exemplo), Lynch expõe a feminilidade de uma forma dramática e quase voyeurística.

Os problemas do cotidiano feminino dão espaço aos conflitos internos das mulheres, como já citado acima. O amor e a busca por seus sonhos são os principais motores das ações dessas figuras dramáticas. De certo modo, o romance está sempre presente em seus filmes, podendo a mulher ocupar também o espaço de uma *femme fatale*.

Essa relação do cineasta com o universo feminino exposta em figuras dramáticas atraentes, porém, ao mesmo tempo conturbadas aproxima-se, por exemplo, do feminino exposto nas obras de Ingmar Bergman. O diretor sueco trabalhou com personagens centrais femininas tanto delirantes quanto sedutoras. Um dos exemplos mais bem construídos desse aspecto é a protagonista de *Através de um espelho* (1961), interpretada por Harriet Anderson, cujos conflitos existenciais e religiosos afetam àqueles que vivem ao seu redor.

Ingmar Bergman exerce influência em Lynch ainda através de um dos seus trabalhos mais reconhecidos, *Persona* (1966). Nesse filme, uma atriz (do mesmo modo que a protagonista de *Inland Empire*) torna-se muda após a encenação de uma peça. A personagem é levada a um centro psiquiátrico, onde passa a desenvolver uma relação complexa com a enfermeira que lhe acompanha. Questões sobre a linguagem, a comunicação e a representação artística são trazidas à tona.

A presença de personagens atrizes é um símbolo que se repete em seus dois filmes mais recentes. Esse é um aspecto que nos chama a atenção por estar relacionado ao fato de que Lynch traz para a diegese o próprio universo cinematográfico. Isso será discutido detalhadamente no próximo tópico.

Para finalizarmos as questões trazidas pelos personagens da filmografia do diretor, um último aspecto deve ser notado, o qual nomeia o tópico em que nos encontramos. A desconstrução de seus personagens. Não há em Lynch, um processo ou narrativa que nos leve a conhecer com mais profundidade as atitudes e anseios de seus protagonistas. Pelo contrário, o espectador tende cada vez mais a desconfiar da figura dramática que está acompanhando.

Essa característica já existe em seus primeiros filmes, no entanto, como dito anteriormente, fortalece-se a partir de *Lost Highway*. Os espaços, histórias, atores e

personagens se confundem. Nesse longa-metragem, a atuação de Patricia Arquette de duas personagens, Alice Wakefield e Renee Madison, deixa claro esse aspecto.



*Figura 3: A atriz Patricia Arquette interpretando, respectivamente, as personagens de Renee e Alice.*

Desse modo, em grande parte dos filmes de Lynch, os signos ou representações não indicam uma verdade. Não há como saber qual universo estamos acompanhando e quais indivíduos o habitam. Dessa forma, a performance do ator ganha destaque em detrimento da vivência da personagem.

Isso se repete ainda nos 30 minutos finais de *Mulholland Drive*, onde ocorrem as trocas de papéis de Laura Harring e Naomi Watts, como já citado no tópico anterior, e também em *Inland Empire*. Nesse último, a presença do ator é posta em posição extrema, visto que Laura Dern interpreta, inicialmente, uma atriz hollywoodiana envolvida em tantas situações, de forma que não é sensato apontar quem, na verdade, Laura está interpretando.

As discussões sobre a interpretação não se encerram em si e, como dito acima, desenvolvem-se a ponto de Lynch questionar a própria experiência de se fazer ou viver o cinema.

### **2.2.2 A presença do vídeo e do dispositivo e as discussões acerca do cinema.**

As teorizações e discussões acerca da transparência e da opacidade, para utilizarmos os termos de Ismail Xavier, já foram tratadas no início dessa pesquisa, no tópico sobre a questão da realidade no cinema. Elas nos ajudam a pensar e entender um dos elementos contantes em Lynch: a presença do próprio cinema.

Ele já está, de certa forma, aparente em *Lost Highway*, sobre a figura das fitas de vídeo recebidas por Fred Madison no início do longa. As imagens presentes referem-se à própria

casa do protagonista, fato que perturba o personagem e sua esposa e também o próprio espectador.

Isso ocorre pois o observador percebe que, na verdade, ele está sendo observado. Ou ainda, o aspecto inocente, quase voyeurístico, de assistir o outro se torna explícito e aquele que observa é extraído de sua zona de conforto. No caso do protagonista, as imagens, somadas aos seus sonhos e à presença de um estranho homem, o perturbam de tal modo a ponto de levá-lo à virada já citada no tópico anterior.

A mudança da relação do observador-observado não se limita ao espaço diegético, mas também à própria experiência do espectador, ou seja, à situação que o cinema propõe àquele que aceita vivenciá-lo. Por conta do aspecto da transparência do cinema hegemônico, o público de um determinado filme tende a relevar que está assistindo uma obra construída com determinadas condições sociais, econômicas, políticas e estéticas.

E não seria o próprio público observado pelas imagens? Ao levarmos em conta o aspecto industrial já citado no capítulo anterior, percebemos que a plateia também pode ser investigada pelo cinema. Embora essa relação seja mais evidente em produções hollywoodianas, ela está presente nas imagens, como um todo, com as quais a sociedade contemporânea convive.

É interessante notar que a própria Hollywood está também presente nos filmes mais recentes do diretor. Em *Mulholland Drive*, a indústria cinematográfica é apresentada pelo sonho de Diane em construir uma carreira sólida e reconhecida. Também é manifestada na figura do diretor interpretado por Justin Theroux que almeja realizar seus filmes sem a interferência de seus produtores.

Como já citado anteriormente, a relação do diretor com produtor mostra-se problemática, uma vez que aquele que financia a construção do filme tem poder sobre a obra final. O conflito entre as duas autoridades sobre o filme está posta em modo semelhante às figuras do diretor e produtor em *Le mépris*, de Godard.

Do mesmo modo, *Inland Empire* inicia com seu espaço diegético em Los Angeles, cidade de Hollywood. De forma semelhante ao seu filme anterior, a protagonista é uma atriz da indústria do cinema, como demonstrada na fala de um dos personagens, lugar onde “as estrelas constroem sonhos e sonhos constroem estrelas”.

O fascínio que a indústria cinematográfica exerce e todo o seu glamour são retratados nesses filmes e contrapostos com os problemas que suas protagonistas enfrentam. Esse seria

um dos elementos com mais destaque dentro da filmografia recente de David Lynch. As discussões sobre o cinema iniciam-se já com a desterritorialização da arte cinematográfica em seus primeiros curtas, ao entrarem em contato com outras manifestações artísticas.

Isso nos permite pensar que Lynch sempre esteve questionando, de algum modo, a essência do cinema e seu dispositivo, ao mesmo tempo em que provoca tensões em processos que, apesar de hegemônicos, não são rígidos e imutáveis.

### **3. O império das imagens: Inland Empire**

A primeira ideia que vem às mentes dos que ousam analisar um filme provavelmente será construir um encadeamento lógico da narrativa e uma explicação acerca dos significados mais obscuros da obra observada. Essas interpretações são fortemente influenciadas tanto pela narrativa clássica quanto pela influência da psicologia no cinema. Quando a película trabalha com deslocamentos estéticos e narrativos, como é o caso de *Inland Empire*, a tentação de realizar essa prática é ainda maior.

Essa tentativa consiste, na maioria das vezes, em encaixar o fluxo de um filme ou uma obra de arte dentro da estrutura clássica do cinema. Essa estrutura, por ser hegemônica, acaba por influenciar o nosso modo de vivenciar e observar imagens. Por hegemônica, queremos dizer que a narrativa clássica possui um papel importante e central na história do cinema, porém também sofre interferências e resistências de outras estéticas, como questionamos ao tratarmos do cinema independente.

No primeiro contato, portanto, com *Inland Empire*, por exemplo, tendemos a compreendê-lo de acordo com as normas e leis do que identificamos anteriormente como o cinema clássico. Os desafios surgem a partir do momento em que percebemos que nem todas as obras, incluindo a em questão, são passíveis de classificação dentro dessa estrutura.

Porém, a nossa aposta é a de que, se pensamos no cinema em termos de dispositivo, como problematizamos, é possível portanto compreendermos que o audiovisual produz experiências estéticas e sensoriais que afetam e modificam os modos de ser e estar no mundo.

Essas experiências são ainda mais ricas justamente quando a obra apresenta distanciamentos do dispositivo clássico, e é nesse ponto que *Inland Empire* se mostra como um possível espaço de novas construções sensoriais e estéticas no terreno cinematográfico. O modo de realização do filme e alguns pontos centrais de sua estética serão analisados antes de apresentarmos detalhadamente a obra em questão.

#### **3.1 A construção do filme**

Após o bem recebido *Mulholland Drive*, Lynch demorou cerca de seis anos para lançar seu filme mais recente, intitulado *Inland Empire*. Dentro desse tempo, o cineasta dedicou-se a

diversas atividades artísticas, como a pintura e a manipulação digital de imagens fotográficas. Alguns dos seus trabalhos foram expostos na Fondation Cartier<sup>18</sup> em Paris, afirmando assim o diretor como um artista de diversas plataformas, para além da película. Muitas das obras apresentadas em tal exposição traziam componentes também presentes em sua filmografia, como o surrealismo e o abstracionismo.

Depois de ter dirigido diversos filmes e se apresentado como um artista diversificado, Lynch passa a possuir um status de realizador autoral que poucos artistas conhecidos possuem. Sua liberdade de criação e as diferentes linguagens artísticas exploradas pelo diretor tornam-se evidentes em *Inland Empire*.

A obra foi a primeira do cineasta a ser filmada completamente por câmera digital, em detrimento da película. Dessa forma, Lynch rompe com a estética de seus filmes anteriores, pois estes obedeciam a padrões de inscrição e produção regulados pelas próprias formas de filmagem. Isso se torna bastante óbvio, por exemplo, em *Mulholland Drive*, onde os close-ups são frequentes, motivados pelo fato do longa ter sido pensado originalmente como um piloto de série de tevê.

A gravação mais descompromissada e arrojada em câmera digital permite, para citarmos uma possibilidade, uma maior aproximação entre o diretor e os atores. As cenas pousadas, os ângulos planejados e o apuro estético darão, nesse caso, espaço para o acaso, para a performance e para a crueza da imagem.



*Figura 4: Dois quadros onde o uso da câmera de mão digital torna-se evidente. Observa-se a falta de foco e desfoco e a aproximação do aparelho com os atores.*

O uso da câmera de mão digital também dá destaque ao caráter contemporâneo e, ao mesmo tempo, independente de *Inland Empire*. Lynch conseguiu lançar um longa-metragem de circuito internacional, obtido com uma aparelhagem simples, acessível a uma grande quantidade de indivíduos atualmente.

<sup>18</sup> Galeria de arte parisiense dedicada a obras contemporâneas.

A discussão sobre a acessibilidade e a profusão de imagens criadas na nossa sociedade é, no entanto, um campo que merece diversos estudos, nos quais não adentraremos. Mas é importante apontarmos o uso de tal tecnologia como um dos indícios da desapropriação do poder daqueles que antes possuíam os meios para criar arte. Se há pouco tempo, a produção de longas metragens encontrava-se, em sua maior parte, restrita a grandes estúdios (especialmente nos Estados Unidos), atualmente ela é possível para pequenos grupos ou indivíduos, possuidores de tais tecnologias alcançáveis.

Promovendo um encontro entre as possibilidades artísticas e tecnológicas, *Inland Empire* conta ainda com três núcleos dramáticos diferentes. Iremos chamá-los de dramáticos, embora as ações dramáticas inseridas nos mesmos não fiquem muito claras ao espectador.

Há o universo guiado por Laura Dern (dentro dele há possivelmente diversas ramificações), uma série de cenas representadas por atores poloneses e, por fim, excertos de uma web série de Lynch lançada previamente, chamada *Rabbits*<sup>19</sup>.

O mix de influências torna-se completo quando o próprio Lynch é quem assina a trilha sonora do filme, tendo sido diversas faixas compostas e cantadas pelo diretor. Mais uma vez, é possível enxergamos a autonomia que o cineasta possui em relação às suas obras, aproximando-o mais dos modos de criação do chamado cinema de autor do que do padrão industrializado norte-americano.

Como dito anteriormente, é essa independência perante as regras e às normas hegemônicas cinematográficas que permite Lynch explorar estéticas com maior propriedade. Além da estética, a narrativa também é levada a outros níveis, para além da representação típica do cinema clássico, tornando-se praticamente impossível identificar a história ou diegese ocorrida no longa-metragem.

No entanto, realizaremos um esforço que não se constitui em uma narração mas em organizar e transpor textualmente os principais elementos visuais e auditivos presentes no filme. A tentativa não será impune de cometer algumas injustiças ao recriar o conteúdo audiovisual para o texto. Todavia, ela se torna necessária para que possamos organizar de maneira científica e elaborada o pensamento que percorre essa pesquisa.

---

<sup>19</sup> *Rabbits* foi apresentada inicialmente apenas no site oficial do diretor. No entanto, não se encontra mais disponível no portal, sendo disponibilizada atualmente somente na coleção de DVDs lançada em 2008, intitulada *The Lime Green Set*.

### 3.2 A (des) narrativa de *Inland Empire*

Se pensarmos nas definições, apresentadas no primeiro capítulo, sobre a estrutura e montagem das cenas clássicas apresentadas tanto por Bordwell quanto por Xavier, é possível concluirmos que a linearidade presente no cinema hegemônico representativo se dá por conta das relações presentes entre tomadas, cenas e sequências. Um processo lógico de causa e efeito é portanto responsável pela continuidade da história apresentada. Essa configuração seria diferente, por exemplo, da também citada montagem intelectual de Eisenstein, onde os planos entram em choque para produzir um terceiro significado.

A continuidade dos planos conduz a uma estrutura onde existem, portanto, o início da ação, o seu desenvolvimento e a conclusão. Essa ação normalmente é conduzida por um problema influenciador das atitudes do protagonista e do restante dos personagens na busca de sua solução.

Esse estilo de narrativa, no entanto, tem sido deixado de uso atualmente, abrindo novas possibilidades para dramas mais sensíveis. O modo de narrar histórias de Lynch, no entanto, parece se encontrar na fronteira entre esses dois pontos, onde a ação conduz um certo suspense que não será resolvido, ao contrário, será problematizado.

*Inland Empire* se inicia com cenas que mais parecem uma espécie de sonho. A única pista acerca dos personagens é de que eles provavelmente pertencem à Polônia, por estarem falando a língua local desse país. Os diálogos que se seguem, assim como muitas conversas da filmografia de Lynch, não demonstram clareza a respeito do assunto tratado. Os rostos dos personagens estão propositalmente desfocados. O que se tornava incerto por conta da substituição de atores nos filmes anteriores<sup>20</sup>, aqui se faz explicitamente logo de início por meio de intervenções na imagem.

---

<sup>20</sup> Ver tópico a respeito da construção dos personagens nas principais obras de Lynch, no capítulo 2.



*Figura 5: Os rostos dos personagens iniciais são desfocados.*

Seguidas à sequência inicial são apresentadas diversas cenas aparentemente desconectadas. Entre elas, um trecho de *Rabbits* e um plano de uma mulher assistindo a estática transmitida por uma TV. É possível perceber os dois elementos que tratamos no capítulo anterior, personagens deslocados e o vídeo, sendo expostos nos minutos iniciais do longa-metragem. Esses aspectos serão aprofundados ao longo do filme, principalmente a presença da imagem (ou do próprio cinema), na espécie de metalinguagem que Lynch faz.

A presença do universo cinematográfico e imagético manifesta-se majoritariamente por conta das cenas posteriores aos primeiros minutos. Nessa sequência, Laura Dern é apresentada no papel de uma atriz que almeja ser escalada para uma produção hollywoodiana, intitulada *On High In Blue Tomorrows*. A personagem, chamada Nikki Grace, ganha a oportunidade de atuar no longa-metragem, onde acaba conhecendo o também ator Devon Becker. A relação entre os dois fortalece-se à medida em que as filmagens ocorrem.

Apesar das sequências de apresentação de Nikki Grace serem o momento onde a narrativa se mostra mais clássica, a atmosfera de suspense já permeia tal parte do filme. Um dos motivos que constroem essa atmosfera são os diálogos sem relação aparente entre si (e aqui é interessante analisar que *Inland Empire* foi filmado sem a utilização de um roteiro pré-definido).

Além das conversas desconexas entre os personagens, outros elementos contribuem com o estranhamento existente nas cenas iniciais, como a iluminação, por exemplo. Esta é trabalhada de maneira sombria e desfocada, processo que é agravado pelo uso da câmera digital.

As situações oníricas presentes no filme também corroboram com tal atmosfera. O

momento mais emblemático dessa construção é o que, ao ensaiarem o texto de uma cena de *On High In Blue Tomorrows*, os atores e produtores do filme estranham uma presença desconhecida, tanto pelos personagens quanto pelo espectador. Essa aparição, no entanto, será retomada no filme posteriormente, caracterizando um movimento cíclico na narrativa, em detrimento da linearidade.

Por fim, a montagem é um dos fatores que mais contribui para essa sensação de estranhamento, mesmo nas cenas onde é possível identificarmos uma estrutura clássica. Isso se dá pela quebra do *raccord*<sup>21</sup>.

O *raccord* clássico normalmente ocorre através de elementos, visuais ou diegéticos, de causa e efeito. Em *Inland Empire*, não existem elementos que forneçam um *raccord* entre diversas cenas, principalmente aquelas que apresentam close-ups da atriz principal ou sequências localizadas em espaços que não pertencem aparentemente ao universo de Nikki.

A própria relação entre Devon e Nikki também é rodeada por mistérios. Como o mesmo par de atores interpretam diferentes papéis (Laura Dern interpreta Nikki Grace e seu personagem – Susan Blue – e Justin Theroux interpreta Devon Becker e Billy Side), torna-se complicado compreender se o que está sendo mostrado na tela corresponde ao universo diegético, por exemplo, de Nikki ou de Susan.

O que se apresentava através de elementos do figurino, ou mesmo na forma de atuação dos personagens, nos filmes anteriores de Lynch, agora é explorado de outra maneira. Não há indícios que identifiquem Nikki em oposição a Susan, por exemplo. Essa desconstrução será analisada adiante no tópico sobre os deslocamentos da imagem representativa.

Após termos sido apresentados aos personagens, a confusão entre eles se explicita justamente em uma cena em que, supostamente, Nikki e Devon se relacionam amorosamente pela primeira vez. No entanto, há uma dúvida em relação à identidade dos personagens, pois ao passo que a personagem feminina exclama se chamar Nikki, o personagem vivido por Justin Theroux a chama de Sue.

A partir dessa cena, o estranhamento é levado à tona e explorado nas duas horas posteriores da projeção. Espaços, tempos e núcleos diferentes se encontram e, ao mesmo tempo, distanciam-se formando uma espécie de viagem sem distâncias a serem percorridas. São diversos os núcleos presentes. Entre eles, um grupo de prostitutas dentro de uma casa, os

---

<sup>21</sup> O *raccord* é definido por Aumont (2006, p.251), como um “tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual”

coelhos referentes aos excertos de *Rabbits*, um grupo de homens em uma sala mística e um casal polonês, entre outros.

O que se sucede, portanto, é uma série de imagens ainda mais desconectadas entre si. Algumas chegam a apresentar fusões entre diferentes planos ou interferências, colidindo ainda mais os universos apresentados por diferentes imagens. Esse fluxo de cenas confere o tom e o ritmo de todo o filme, sendo essa a estética que se sobressai na obra.



*Figura 6: Exemplo onde ocorre fusão entre imagens de universos diegéticos aparentemente distintos. Os elementos das cenas estão dispostos de maneira semelhante entre si.*

O longa, no entanto, em alguns momentos sinaliza de que poderá adentrar na estrutura da narrativa clássica, porém sempre voltando posteriormente a absorver sua própria estética. Isso ocorre principalmente nos minutos finais do filme, especialmente na cena em que a personagem de Laura Dern é assassinada nas ruas de Los Angeles, especificamente na própria calçada da fama. Mesmo sem haver, inicialmente, indicação de que personagem se trata (Nikki ou Sue, ou até alguma outra não identificada), há um processo de perseguição onde a personagem vivida por Laura Dern é a vítima.

Após o ataque ocorrer (já previsto em uma das cenas iniciais no filme), a personagem de Laura procura refugio na porta de um estabelecimento, onde se encontram três aparentes moradores de rua. A ação que se segue quebra as expectativas ao produzir um diálogo entre os personagens secundários, descomovidos com a situação mortal da protagonista, sobre temas

diversos e surreais.

A ação se torna um nonsense<sup>22</sup> tanto pelo conteúdo da conversa quanto pela natureza com que as personagens reagem à morte de Nikki-Sue. Como uma quebra maior, a câmera se distancia da ação e abre o plano revelando uma filmadora, indicando que a morte era uma encenação, evidenciando mais uma vez a presença do vídeo.



*Figura 7: Os moradores de rua assistem a morte da personagem passivamente.*

Logo após a cena da figura acima, há um outro momento em que a narrativa clássica é novamente evocada. Após a realização das filmagens, Nikki caminha pelos bastidores cenográficos e acaba por encontrar um estranho teatro. Nesse espaço, a imagem da própria personagem é exibida em um telão.



*Figura 8: Nikki assiste a si mesma no telão.*

<sup>22</sup> Nonsense refere-se à expressão em inglês que, literalmente, significaria ‘sem sentido’. A ausência de um sentido lógico é presente principalmente em situações de humor, onde o riso é provocado justamente pela quebra da expectativa. O recurso, no entanto, pode ser usado para extrair outras experiências, como o estranhamento ou a crítica.

Após explorar um pouco mais o local, Nikki entra em o que parece ser um quarto de hotel, onde encontra em um cômodo, uma arma que resolve levar consigo. A presença da arma nos faz sentir que Nikki corre um risco iminente. Essa ameaça se torna mais evidente ao visualizarmos a presença de um estranho homem. Dá-se, então, início há uma sequência que nos lembra uma estrutura comum em filmes de perseguição/suspense.

O clima de perseguição persiste até o momento em que Nikki e sua arma encontram seu alvo: a desconhecida presença masculina que a persegue. Ao ser atingido pela bala, o homem tem sua imagem confundida com a aparição deformada da própria Nikki. Esse movimento presente nas duas cenas indica o quanto Lynch joga com a narrativa clássica e a modifica. Mesmo quando não há indicação de que universo o espectador presencia, há uma espécie de comoção ou tensão em relação às imagens apresentadas.

Afinal de contas, para se comover com o que está a sua frente é necessário que o espectador compreenda o que está acontecendo? Será que é possível sensibilizar o espectador somente pelo uso da imagem em si? Essas questões nos intrigam por parecerem possibilitar novos modos de apreciação da imagem, para além da narrativa ou da lógica. A imagem surge como uma força poderosa e autônoma de invocação de experiências sensoriais e sensíveis.

### **3. 3 A recusa da representação e a autonomia da imagem**

Os questionamentos trazidos no tópico anterior são os pontos de partida do nosso trabalho e nos guiam desde o início do projeto. De forma sutil, elas aparecem ao longo da nossa revisão bibliográfica e na trajetória de Lynch apresentadas anteriormente. São elas que tentamos, se não solucionar, alcançar e a partir dessa elaboração construirmos nosso pensamento acerca de *Inland Empire*.

As discussões sobre o poder da imagem nos nossos modos de vivência existem desde há muito tempo. Porém, as novas tecnologias (tanto de distribuição quanto de produção) criam novas formas de construir e presenciar imagens. Compreendemos que Lynch é um terreno rico para as discussões sobre as contribuições de formas resistentes de concepção das imagens cinematográficas. Por isso, debruçamo-nos em seus trabalhos artísticos.

São diversos elementos que contribuem para nossa hipótese de que o cineasta propõe novas estéticas, a partir da própria discussão sobre o cinema (em uma espécie de

metalinguagem). Esses elementos pertencem a diferentes aspectos da produção cinematográfica, bem como da teoria do cinema. Discussões com origens na estética, na montagem e na narrativa serão percorridas para que possamos dar base ao nosso pensamento da imagem proposta por David Lynch.

Compreendemos, no entanto, que cada um desses aspectos constitui-se num campo rico e profuso de informações, onde poderíamos nos debruçar detalhadamente caso quiséssemos privilegiar apenas um único aspecto. No entanto, a escolha de trazer esses aspectos diferentes da constituição audiovisual ocorre por entendermos que a experiência fílmica é presenciada como um fluxo. Uma vivência que se mostra como única e não como a soma dos elementos que compõem uma obra audiovisual.

A dificuldade em se lançar nessa pesquisa é justamente dar conta desse fluxo cinematográfico, inscrito no tempo, num texto linearmente lógico. Todavia, acreditamos que assim as possibilidades de investigação serão aprofundadas. Possuímos também o entendimento de que isso não esgota o objeto. Inclusive, poderemos futuramente com mais facilidade escolher qual dos dois caminhos possíveis da análise fílmica poderemos traçar: perceber o filme como uma experiência única ou atentar a um aspecto específico de modo a alcançarmos maiores profundidades técnicas e teóricas.

Essa escolha, a nosso ver, não representa uma fraqueza do projeto, mas uma potencialidade de encararmos o filme tal como ele pede. Ou seja, a própria constituição do filme demanda uma análise mais complexa e plural, afastando-se das departamentalizações criadas em cima das obras de arte. Como poderíamos tratar de tantas desterritorializações provocadas por Lynch sem desterritorializarmos nós mesmos? A tentativa que promovemos nas páginas a seguir se orienta a partir dessa perspectiva.

### **3.3.1 A desterritorialização dos espaços, tempos e personagens.**

Como mencionamos, englobaremos, num só tópico, diferentes elementos que correspondem a vários aspectos da constituição cinematográfica. No entanto, tais itens se reúnem por um movimento comum que chamaremos de deslocamento. Entendemos que tais deslocamentos consistem tanto em rupturas estéticas e narrativas com o cinema clássico quanto em distanciamentos na relação entre diferentes imagens.

O item que perpassa todas as desterritorializações que identificamos é justamente a montagem do filme. Conferimos que o cinema narrativo clássico apresenta uma montagem linear e promovida através do uso do *raccord*. Isso faz com que os filmes possuam um caráter de transparência, como se independessem de uma força enunciadora, de um local ou tempo. Houve, no entanto, modos políticos e estéticos diferentes de concepção e produção de montagens, como assinalamos, por exemplo, no cinema soviético.

Em *Inland Empire*, a montagem não segue uma estrutura lógica ou definida por *raccords*. As cenas não se conectam em uma determinada linearidade. Não há ligação entre os elementos indicando que uma cena posterior seja, no caso, o efeito da anterior. Também não há identificação temporal de que as cenas finais, por exemplo, ocorrem em um momento *diegético* posterior ao das sequências iniciais.

Um símbolo importante desse tipo de montagem provocada por Lynch é a presença do telefone. Tal aparelho cotidianamente estabelece uma relação entre dois indivíduos presentes em diferentes espaços, porém no mesmo tempo. Dessa forma, o telefone é um elo entre situações divergentes.

Nas cenas em que o aparelho é apresentado no filme, no entanto, não há relações explícitas de quais situações estão sendo conectadas. O mesmo ocorre também em *Mulholland Drive*, tornando-se um elemento constante em sua filmografia. O telefone seria, portanto, uma força potencial para um *raccord* de continuidade que é totalmente desprezada na montagem.

Da mesma forma que há rejeição a elementos que poderiam estabelecer conexões lógicas (pela própria tecnologia em si ou pela relação de causa e efeito), os espaços também são questionados durante todo o filme. Isso é mais evidente na cena em que a personagem interpretada por Laura Dern entra, nos bastidores do set de filmagem, em um cenário que representa uma casa suburbana. Ao realizar tal movimento, a personagem se vê presente em uma outra localidade, percebendo isso da própria janela da casa em que se encontra.

O mesmo ocorre quando Laura Dern representa a morte de sua personagem, ocorrida no que parece ser a calçada de um estabelecimento comercial em Los Angeles. As cenas externas anteriores contribuem para definirmos inicialmente o espaço da cena como uma real rua de Hollywood. No entanto, após a morte da personagem descobrimos que a calçada é, na verdade, também um cenário.

Dessa forma, o espaço é apresentado em *Inland Empire* como algo possível de

existência, um território que pode ser real ou não. A própria construção de cenários cenográficos trazem essa potência nas suas configurações.

O outro elemento deslocado de seu papel é justamente o tempo. O longa-metragem, obviamente, possui uma inscrição e uma duração no tempo real. Essa dura aproximadamente cerca de três horas. Porém, o tempo diegético mostra-se difícil de ser determinado. Dessa forma, o que se sobressai no tempo diegético é a repetição de certos elementos constantes no filme, provocando uma sensação cíclica na experiência fílmica.

Isso ocorre, por exemplo, com as inscrições Axxon N., presentes em diferentes localidades. O mesmo nome é apresentado logo no início do filme como o título da rádio que escutamos nas cenas iniciais. Do mesmo modo, o pedido ‘olhe para mim e me diga se você já me conheceu antes.’<sup>23</sup> é repetido por diferentes personagens em contextos divergentes.

O uso desses elementos não chega a se constituir em um leitmotiv<sup>24</sup>. No entanto, Lynch acaba por construir uma configuração em que situações semelhantes ocorrem em diferentes espaços e tempos. Não há como assegurar, por exemplo, qual situação faz referência a outra, ou o que vem antes e o que vem depois. É impossível dizer se o nome da rádio está inscrito em diversos locais ou se a inscrição tornou-se o nome da rádio. É impossível nos certificarmos, inclusive, de que os nomes se referem à mesma coisa.

Por fim, o outro elemento que sofre rupturas e contradições já foi apresentado anteriormente nas discussões sobre a obra de Lynch: os personagens. Em *Inland Empire*, estes sofrem fusões e não são plenamente identificados, nem mesmo por seus nomes. Os únicos componentes que os unem são exatamente os atores que os representam, principalmente Laura Dern e Justin Theroux.

Isso faz com que a representação dos personagens seja fragilizada, tornando o ator real mais evidente que o próprio personagem em si. Em vários momentos, a performance do ator se sobressai em relação aos sentimentos ou características da personagem. A relação que Lynch constrói com Laura Dern destaca ainda mais o caráter da exposição do ator em detrimento do roteiro ou da personagem.

A atriz torna-se uma espécie de musa inspiradora para o diretor, sendo inclusive uma das fontes de origem do próprio *Inland Empire*. O monólogo interpretado na sala de interrogatório pela artista foi uma das forças iniciais da criação do filme.

<sup>23</sup> 'Look at me, and tell me if you've known me before' no original.

<sup>24</sup> Leitmotiv é uma expressão proveniente do campo musical que indica a apresentação de um mesmo elemento em diferentes momentos de modo a conferir uma unidade na obra. O mesmo recurso também é utilizado no cinema, principalmente relacionando composições musicais a determinados personagens.

### 3.3.2 Imagens pictóricas e sensíveis

Em diversos momentos, as cenas que apresentam situações diversas em *Inland Empire* são alternadas com planos tomados por luzes, texturas, sons e performances. Isso se torna mais forte nas duas horas finais do filme. Neste período, Nikki presencia várias ações, entre elas a coreografia apresentada por um grupo de prostitutas. Essas mesmas personagens retornam nos créditos finais do filme, compondo uma espécie de videoclipe, encerrando assim a projeção.

O uso dessas imagens sensoriais remete, por exemplo, ao uso do vermelho em *Gritos e sussurros* (1972), de Ingmar Bergman. No longa de Bergman, planos tomados pela cor são alternados e servem como transição entre os planos. Esses planos constroem-se em experiências estéticas qualitativas e propiciam experiências com fortes apelos visuais e sonoros.

São esses planos e imagens que se caracterizam e se aproximam do conceito de imagem-tempo, proposto por Deleuze. Em vez dessas imagens narrarem uma história e propiciarem a formulação de uma ação, elas produzem sensações óticas que sensibilizam o espectador e, ao mesmo tempo, as outras imagens presentes no filme.



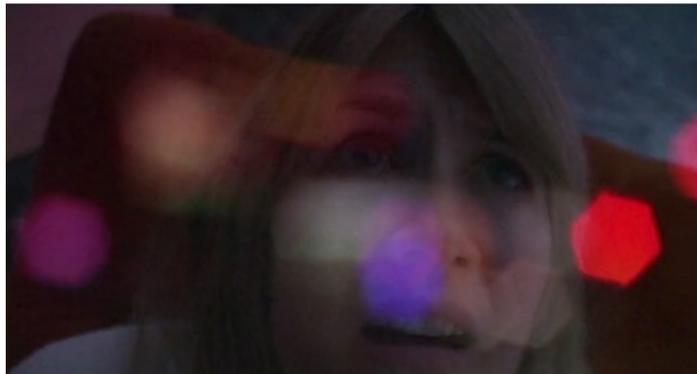
*Figura 9: O uso do vermelho em um plano de Inland Empire*

Da mesma forma que Bergman as utiliza em *Gritos e Sussurros*, Lynch também não focaliza sua produção somente em tais imagens, alternando-as com planos mais próximos de imagens narrativas. É esse movimento que citamos, por exemplo, quando falamos da cena de perseguição nos minutos finais.

No entanto, o encontro desse tipo de imagens produz uma experiência estética, na qual até mesmo a narrativa é tocada pela sensorialidade dessas imagens. A atmosfera do filme possui uma unidade a partir desse movimento.

É interessante notar, ainda, que o uso dessas imagens relaciona-se com o fato de Lynch ser também pintor e fotógrafo. Dessa forma, o artista transpõe técnicas de intervenção da imagem provenientes dessas linguagens artísticas para o cinema. As fusões entre diferentes planos e as alterações provocadas no rosto de algumas personagens são exemplos dessa atitude.

A plasticidade das imagens de *Inland Empire*, portanto, situam-se em um terreno próximo das noções apresentadas por Deleuze e também por André Parente, na sua crítica ao filósofo. Tais planos estão localizados em um espaço onde a imagem acaba por desenvolver uma força estética e, ao mesmo tempo, narrativa.



*Figura 10: Nikki é atordoada por luzes e imagens*

### **3.3.3 A presença do cinema, do vídeo e de Hollywood.**

O último dos nossos elementos apresentados também já foi tratado ao longo do trabalho. Mas é importante que ressaltemos a sua presença em *Inland Empire*, inclusive pelo caminho que Lynch persegue, iniciado desde *Mulholland Drive*. Em ambos filmes, Hollywood é apresentada como um local onde 'sonhos' são feitos realidade. No seu filme anterior, Betty (Naomi Watts) muda-se de sua cidade natal para Los Angeles em busca de realizar seu sonho de se tornar uma atriz consagrada. Já em *Inland Empire*, Nikki é identificada como uma atriz escalada para protagonizar um filme, *On High in Blue Tomorrows*.

Hollywood surge, portanto, em ambos os filmes, como uma espécie de força maior da imagem audiovisual. Lembramos, por exemplo, que as discussões sobre o audiovisual já estavam presentes desde *Lost Highway*. Em *Inland Empire*, ela se manifesta tanto nas referências a Hollywood quanto em cenas onde o vídeo é evidenciado (um desses momentos ocorre duplamente tanto no início quanto no fim da projeção, no qual uma mulher observa acontecimentos serem transmitidos por uma televisão).

As presenças do espectador e das imagens, nas próprias imagens, nos permite pensar que Lynch está discutindo justamente o ato de vivenciar o cinema. Como podemos ver na passagem a seguir:

O cinema de David Lynch é muito sobre o simples gesto de ver cinema, ou imagens, e reagir a elas. Não à toa, sempre houve espectadores em seus filmes (...) Em *Inland Empire*, o espectador se mistura com a própria ficção que lhe é apresentada, a ponto de ser indiscernível para nós distinguir entre visão passiva e produção própria. No filme, a viagem do espectador é identificada à alucinação, ao sonho, ao trabalho do ator: tornar-se outro ou, para usar vocabulário deleuziano, desterritorializar-se, sair dos amparos individuais da percepção, fazê-la cambalear no desconhecido da ausência de sentido e no excesso de intensidades livres de códigos (narrativos). Tema ao qual Lynch sempre retorna (mais evidentemente em *Estrada Perdida* e na "troca" de dois personagens), mas que em *Inland Empire* aparece como uma ontologia do ver cinema e, por extensão, do relacionar-se com o mundo: o que importa é o que se retém da experiência, e não se ela faz "sentido". Aos olhos do espectador de Lynch, a experiência é o sentido, e *Inland Empire* é a imponente comprovação dessa aposta. (GARDNIER, 2006, s.p.)

Ao apresentar na obra a imagem do espectador, Lynch produz, portanto, um dos seus maiores deslocamentos: o do próprio espectador. A cada momento que o vídeo é mostrado como uma imagem é possível nos darmos conta de que aquilo que presenciamos é justamente um filme. Da mesma forma que o observador se sente observado, o espectador atenta para as relações existentes na própria experiência fílmica.

### 3.4 Conclusão

Todos os elementos apresentados acima contribuem para uma desconstrução da imagem e seu papel referencial, ou ainda representacional. Ao presenciarmos imagens em séries sem indicações narrativas de tempo ou espaço, os planos são levados a um nível onde a potência é justamente o plano em si. A imagem alcança uma espécie de autonomia.

Por autonomia da imagem não estamos nos referindo que ela independe de algo, de

alguém ou de um processo de criação, mas de que ela passa a assumir uma força própria capaz de construir experiências e sensibilidades.

Em uma sociedade, onde o cinema alcança formatos e métodos hegemônicos, mas, ao mesmo tempo, a proliferação de imagens se fortalece com o surgimento de novas tecnologias, o poder da visualidade e das próprias imagens se torna cada vez mais evidente. No entanto, ainda se faz necessário nos atentarmos (e nos sensibilizarmos) às imagens que nos rodeiam para que possamos compreender de modos mais diversificados e complexos o mundo em que vivemos.

## Considerações finais

Volto, novamente, em primeira pessoa, não para encerrar a pesquisa, mas para finalizar, como iniciei, o texto presente que o leitor se dispôs a acompanhar. Digo isso, pois compreendo que esse trabalho não consiste na etapa final de meu estudo. Pelo contrário, ele é o momento inicial de uma investigação que poderá fazer parte da minha vida, e daqueles que se dispuserem a estudar o cinema.

Para a minha inicial aproximação à obra de David Lynch (e possivelmente também a primeira do leitor), foi necessário vislumbrarmos, antes de tudo, que cinemas estamos tratando. Compreender quais são as discussões e características presentes no campo da sétima arte. Não podíamos, portanto, deixar de lado as teorias e noções sobre o cinema clássico narrativo, uma vez que esta estrutura ainda se faz presente de forma incisiva no mercado cinematográfico contemporâneo.

Apresentei-lhes que o cinema, apesar de ser uma prática múltipla e diversa, acaba por apresentar uma estrutura, em certo grau, hegemônica. Isso ocorre por forças políticas, estéticas, ideológicas e sensíveis da nossa sociedade. Essa estrutura é palco central de questões relacionadas à representação e à narrativa no cinema. Por isso, considero que nos é necessário compreendê-la nesse momento da pesquisa.

Após tratarmos da trajetória que o cinema percorre na primeira metade do século XX, percorremos um pouco algumas questões sobre as produções do período pós-guerra, à luz principalmente do teórico Deleuze. A maior contribuição que podemos perceber nos estudos de tal filósofo é justamente o entendimento do movimento percorrido pelas imagens audiovisuais, no que o estudioso caracteriza como imagem-movimento e imagem-tempo.

Se antes possuíamos uma imagem preocupada em representar o mundo e as ações ocorridas neste, a partir da segunda metade do século XX, as imagens seguem em outra direção, para um caminho mais estético, sensorial e temporal. Essa orientação provoca novos modos de produzir e de vivenciar cinema.

É necessário entendermos isso para adentrarmos no universo de Lynch, onde a estética e a experiência em si ganham força, em detrimento da narrativa e da representação. Perceber o caminho que essa potência persegue na filmografia do cineasta também nos ajudou a compreender de que modo e por que essas características estão presentes em *Inland Empire*.

Desde seus primeiros curtas, o cineasta já traz elementos onde é possível extrairmos questões a respeito da linguagem, do cinema e da representação. Ao longo de sua carreira, essas características se fazem presente. Às vezes de forma tímida e em outros momentos, de modo mais ousado.

Compreendo, no entanto, que em *Inland Empire*, o diretor norte-americano desenvolve tais características, levando a imagem audiovisual a produzir uma experiência pautada pela própria imagem, ao invés de por uma possível narrativa. As imagens possuem uma espécie de 'autonomia', na qual elas exercem força própria que se estabelece a partir de sua relação com o espectador. Os elementos escolhidos para nos levar a esse pensamento são referentes à montagem, à estética e à própria metalinguagem trabalhada por Lynch.

Concluo, por fim, expondo que tenho ciência de que as questões abordadas ao longo desse trabalho não se esgotam nessa página. Acredito que para um resultado mais completo de nossos objetivos o diálogo com autores de diferentes áreas do conhecimento deve ser aprofundado. Além disso, o objeto apresentado por mim não se esgota nesse trabalho. O recorte apresentado aqui se configura em apenas uma das possibilidades de se alcançar a obra de Lynch, sendo essa uma tarefa futura tanto para mim quanto para aqueles que se sentirem atraídos pelo império das imagens de David Lynch.

## Referências Bibliográficas

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Ed. 2002.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Moderno?** Por que o cinema se tornou a mais singular das artes. Campinas: Papirus, 2008.
- AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2 ed. Trad. bras. Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2006.
- BAPTISTA, M. L. C. Emoção e Subjetividade na Paixão-Pesquisa em Comunicação: Desafios e Perspectivas Metodológicas. Revista Ciberlegenda, Rio de Janeiro, 2001. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/351/232> . Acesso em: 02 ago 2013.
- BERNADET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7168632/Jean-Claude-Bernadet-O-Que-e-cinema>. Acesso em: 06.11.2013
- BORDWELL, D. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, F. P. (org.). Teoria contemporânea do cinema. Vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- COOK, D. A history of narrative film. New York, N.Y. Norton & Company. 2003.
- DA SILVA, A. R. **Semioses do movimento e do tempo no cinema**. Intercom (anais), 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf> Acessado em: 25/11/2011.
- DELEUZE, G. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- EISENSTEIN, Sergei. **Film form and filme sense**. Cleveland. Merieian.
- FERRARAZ, Rogerio. As marcas surrealistas no cinema de David Lynch. Socine (anais), 2000. Disponível em: <http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/60/51> Acesso em: 28\11\11.
- FERRARAZ, Rogerio et al. **O cinema independente americano**. In: Cinema Mundial Contemporâneo. Papirus editora. SP, 2008.
- FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise filmica**. Dissertação (mestrado). Disponível em: <http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>. Acesso em: 30/04/12
- GARDNIER, R. “Império dos sonhos.” **Revista Contracampo**. Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/89/festinlandempire.htm> Acesso em: 02. set. 2013.

JOUSSE, T. **Masters of cinema: David Lynch**. Cahiers du cinéma Sarl, Paris, 2010.

PARENTE, André. **cinema em trânsito: Do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo**. In: MARTINS, I. Mara; PENAFRIA, Manuela (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã: LABCOM, 2007. Disponível em: <http://pesquisacinemaexpandido.files.wordpress.com/2011/05/cinema-em-trc3a2nsito-do-dispositivo-do-cinema-ao-cinema-do-dispositivo.pdf> . Acesso em: 06.11.2013

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas, SP. Papyrus, 2000.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

XAVIER, I (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

\_\_\_\_\_. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo, Paz e Terra, 3ª edição, 2005.

### Referências filmográficas

BERGMAN, I. (Diretor). **Persona**. Filme da Svensk Filmindustri, 1966.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Através de um Espelho**. Filme da Svensk Filmindustri, 1961.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Gritos e sussuros**. Filme da Svenska Filminstitutet, 1972.

EISENSTEIN, S. (Diretor). **A Greve**, 1925.

GODARD, J.L. (Diretor). **Le mépris**. Filme da Les Films Concordia, 1963.

LYNCH, D. (Diretor). **Six Men Getting Sick**. Curta, 1967.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **The Alphabet**. Curta, 1968.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **The Grandmother**. Curta, 1970.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Eraserhead**. 1977.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **The Elephant man**, 1980.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Dune**, 1984.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Blue Velvet**, 1986.

\_\_\_\_\_. (Diretor). **Wild at Heart**, 1990.

\_\_\_\_\_ (Diretor). Twin Peaks: Fire walk with me. 1993.

\_\_\_\_\_ (Diretor). Lost Highway. 1997.

\_\_\_\_\_ (Diretor). The Straight Story, 1999.

\_\_\_\_\_ (Diretor). Mulholland Drive, 2001.

\_\_\_\_\_ (Diretor). Inland Empire, 2006.