

**LEO DINIZ SANTOS**

**ÍNDICES DE UM “CINEMA DE POESIA” EM *ERASERHEAD*.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Messa

Palhoça, 2007.

**LEO DINIZ SANTOS**

**ÍNDICES DE UM “CINEMA DE POESIA” EM ERASERHEAD.**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em  
Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de  
Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestre em Ciências da Linguagem .

Palhoça 05 de Julho de 2007.

---

Professor e orientador: Dr. Fábio de Carvalho Messa

Universidade do Sul de Santa Catarina

---

Prof. Dra. Rosana Cássia Kamita

Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof. Dra. Marci Fileti Martins

Universidade Federal de Santa Catarina

Este trabalho dedico à minha filha Bia Barros Santos.

*À minha esposa Micheline Raquel de Barros,  
pela compreensão e amor dedicados.*

## **Agradecimentos**

*Ao orientador*, Prof. Dr. Fábio Messa, pela seriedade na orientação desta dissertação, pela paciência diante das minhas inquietações acadêmicas e pela confiança creditada nos momentos mais difíceis, o carinho e a amizade partilhada.

*Aos professores*, Prof. Dr. Fernando Vugman, pelas colaborações no trabalho, Prof. Dra. Rosana Kamita e Prof. Dra. Marci Filetti, pela participação na banca desta dissertação. Ao Prof. MSc. Larry Wizniewsky, pela semente plantada na graduação para a iniciação científica.

*Aos meus colegas de Mestrado*, que dividiram comigo as angústias e vitórias nestes últimos dois anos e que, de alguma forma, colaboraram para meu crescimento e amadurecimento acadêmico.

*Às Instituições* - à UNIJUÍ, por trabalhar de modo tão sério e competente com a educação em nível superior; à PUC-RS, na figura do Prof. Dr. João Guilherme Barone Reis e Silva; à UNISUL, por acreditar no curso de mestrado de Ciências da Linguagem e batalhar na construção de um curso forte e de qualidade para o estado de Santa Catarina; à Faculdade Estácio de Sá, na pessoa do seu coordenador, Prof. MSc. Nicolas Cabalero, pela confiança depositada e por incentivar a qualificação de seus profissionais.

*Aos colegas de profissão e amigos*, que se fizeram presentes em todas as etapas da minha formação acadêmica, em especial desta caminhada.

*Aos familiares*, meus pais - Anarosa e Leonel - minha irmã Nara, meu cunhado Paulo, pela compreensão quanto a minha intensa dedicação à vida acadêmica.

O poeta do futuro superará a deprimente idéia  
do divórcio irreparável entre sonho e ação.

(André Breton, Les Vases Communicants)

## RESUMO

O presente trabalho consiste em fazer uma abordagem dentro da área da linguagem, em especial a linguagem cinematográfica, como se configuram as relações entre essas áreas do conhecimento. Identificar principalmente o cinema na sua natureza lingüística e semiológica, ou seja, cinema como língua ou linguagem, e como ele estrutura sua narrativa dentro do modelo clássico e das vanguardas do séc. XX. Nesse sentido, aborda-se conceitualmente o cinema a partir de duas teorias distintas: uma teoria, como elemento de reprodução do real, codificado, portanto, linguagem, conforme Christian Metz, outra teoria, como sugere Pasolini, uma Semiologia que transcende a idéia semiológica habitualmente relacionada à teoria cinematográfica, e se propõe a uma compreensão da própria realidade - compreensão para a qual o cinema será tomado como modelo por excelência. O objetivo desta investigação é realizar uma análise, conforme um modelo de linguagem estruturalista saussureana, aqui apresentado por Metz, a partir dos filmes de David Lynch, em especial o filme *Eraserhead* (1967). Abordando alguns traços que caracterizam o estilo de narrativa do diretor, o qual se aproxima de um “cinema de poesia”, enquanto linguagem, elaborado por Pasolini. Nesta análise, enfatiza-se a similaridade entre este “cinema de poesia” e a concepção de delírio, a partir de Michel Foucault. A pesquisa pretende contribuir com a possibilidade de normatização de um modelo de linguagem delirante e contemporânea apresentada nos filmes de Lynch, em específico, o filme *Eraserhead*.

Palavras-chave: cinema, linguagem, poesia e delírio.

## ABSTRACT

The present work consists in study how configure the relation between Language and Cinema, identifying the Cinema in his linguistic and semiologic nature. The Cinema like a tongue or language, and how the Cinema structure his narrative in the classic model and the vanguard. In this direction, we bords conceptually the Cinema in two theories: one, like an element from real production, codificated like a Language accord Christian Metz or; Pasolini suggests a semiology that transcends the cinematographic theory and proposes a comprehension of own reality – comprehension that the Cinema is an excellence model. The objectiv of this investigation is realise an analisys accords a model of saussurean struturalist language that was presented by Metz, and from the David Lynch films, in special the film *Eraserhead* (1967). Some characteristics of narrative styles of this director, approach to the Poetry Cinema, while Contemporary Language, elaborated by Pasolini. In this analysis emphasis a similarity between Poetry Cinema and a delirius conception, from Michel Foucault. This research intends to contribute with a probability to normalise a model of delirant language and contemporary presented in the Linch films, specialy in the film ‘Eraserhead’.

Key-words: cinema, language, poetry and delirious.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. A LINGUAGEM E O CINEMA.....</b>	<b>14</b>
1.1 HERMENÊUTICA DO CINEMA .....	16
1.2 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS DA LINGUAGEM DO CINEMA .....	18
1.3 O CINEMA COMO LÍNGUA.....	19
1.4 O CINEMA COMO LINGUAGEM.....	22
1.4.1 O SURREALISMO E A CONTRIBUIÇÃO PARA O CINEMA.....	25
1.4.2 CINEMA E PSICANÁLISE.....	27
1.5 A LINGUAGEM DO CINEMA DE POESIA.....	28
<b>2 ENTRE CINEMA E DELÍRIO.....</b>	<b>34</b>
2.1 A TRANSCENDÊNCIA DO DELÍRIO.....	37
<b>3 O CINEMA DE DAVID LYNCH.....</b>	<b>39</b>
3.1 DAVID LYNCH.....	40
3.2 CINEMA AUTORAL-CRÍTICA CINEMATOGRAFICA.....	44
3.2.1 TEORIA DO AUTOR.....	46
3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE LYNCH .....	51
3.4 <i>ERASERHEAD</i> , O FILME.....	56
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>67</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>69</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho, inserido na proposta do mestrado de Ciências da Linguagem da UNISUL, parte de uma necessidade de compreender como se estrutura a linguagem do cinema contemporâneo, aqui caracterizado pelo cineasta David Lynch, e quais seriam suas especificidades na construção de códigos cinematográficos. Para tanto, é importante reacender a discussão sobre as ilimitadas possibilidades expressivas do cinema, um veículo que normalmente vive sob a pressão da cultura de massas, e suas fórmulas de sucesso prontas, distanciando-se de um cinema mais artístico e autoral.

Consideramos necessária a compreensão do modo pelo qual os fenômenos da linguagem e, no caso desta dissertação, da linguagem cinematográfica, são fundamentais à concepção das diversas formas de expressão artística na vida cultural de uma sociedade. A linguagem cinematográfica estabelece relações com outras linguagens, como arte e literatura, sendo comum a tentativa de se enquadrar o modelo da linguagem do cinema ao modelo gramatical da língua, na forma como se estruturam.

Este estudo visa a identificar e analisar a presença de índices de delírio, entendido a partir de Michel Foucault, na linguagem cinematográfica das obras de David Lynch, e busca, através das semiologias de Christian Metz e Pier Paolo Pasolini, sustentar uma concepção sobre cinema de poesia, que aqui é proposta, de que é possível normatizar o delírio como um código cinematográfico de nuance lírica.

Também, objetiva discutir possíveis distinções entre o cinema narrativo e o cinema de poesia, entre uma semiologia interpretação e uma semiologia da representação; relacionar o “cinema de poesia” à estética surrealista e à linguagem delirante; descrever índices do “cinema de poesia” na obra *Eraserhead*, de David Lynch; estabelecer analogias

entre poesia e delírio na linguagem cinematográfica; e constatar, na obra de David Lynch, uma dimensão simbólica própria e padronizada de expressão do delírio.

Nesse sentido, propomos analisar a relação entre “cinema de poesia” e sua proximidade com um discurso similar ao delírio, a partir dos filmes de David Lynch, *Veludo Azul*, *A estrada Perdida* e, em especial, o filme *Eraserhead*, através de uma abordagem qualitativa, percebendo como o “cinema de poesia” estabelece uma possibilidade de a linguagem delirante ser uma experiência também entrecortada e desconexa de um sentido de compreensão usual, possível, assim como a realidade. Com este estudo, pretendemos trazer uma contribuição aos estudos das formas de construção de linguagem poético - cinematográfica.

Quanto à sua estrutura, a presente dissertação está organizada em três capítulos.

No primeiro capítulo, abordamos as questões teóricas que fundamentam a questão da linguagem cinematográfica, onde apresentaremos as questões relacionadas ao estudo do estruturalismo sobre organização e estrutura dos estudos linguísticos a partir do modelo Saussureano, que serviram de modelo para Metz. Abordamos ainda as considerações históricas sobre o surgimento do cinema e da estruturação de sua linguagem, aqui apresentada nas teorias de Christian Metz, que foi um dos precursores na tentativa de compreender a linguagem do cinema, buscando uma analogia com o estudo das línguas feito por Saussure. Temos ciência de que estes conceitos, aqui apresentados por Metz, de certo modo tenham deixado fissuras, por onde outros autores se infiltraram e ampliaram as perspectivas da linguagem cinematográfica, apontando novos paradigmas, num prisma mais filosófico do que semântico. Por isso a escolha de Metz como uma das referências fundantes desta pesquisa, que se pretende mais semântica.

Outra proposição abordada no primeiro capítulo busca dar conta da distinção entre as teorias apresentadas por Metz e Pasolini no que diz respeito ao estudo da Semiologia no

cinema. Um, apontando para o real como objeto a ser analisado, aproximando, desta forma, o cinema a um conceito de língua conforme Saussure, no seu texto intitulado *Semiologia Geral*; outro, que entende o estudo da *Semiologia do cinema*, tendo como objeto a representação do real e, portanto, aproximando o cinema do conceito de linguagem.

Ainda, no primeiro capítulo, será importante compreender a função da abordagem dos conceitos do Surrealismo, que busca desconstruir a lógica vigente no modelo social e ressaltar a importância de conceitos mais abstratos na interpretação e manifestação do homem, para exemplificar conceitos que acreditamos necessários ao entendimento do cinema de poesia apresentado por Pasolini. Consideramos fundamental também esta aproximação entre concepções do Surrealismo e da Psicanálise, que aqui será tomada a partir da relação entre o inconsciente e o processo deste mecanismo: o delírio.

Por fim, neste capítulo, serão apresentadas as idéias de Pasolini deste cinema de poesia, e quais são os principais fundamentos desta teoria que poderão ser aplicados na análise dos filmes de Lynch, para configurar a teoria de cinema de poesia e, num segundo momento, esta aproximação com o delírio aqui apresentado pelo pensamento foucaultiano.

No capítulo seguinte, fizemos uma abordagem sobre a relação e as interligações mais específicas do cinema e da Psicanálise, demonstrando seus pontos comuns enquanto linguagem, dando ênfase ao delírio como um possível estado representado nesta narrativa apresentada por Pier Paolo Pasolini, na sua concepção de cinema de poesia.

No terceiro capítulo, apresentamos o diretor David Lynch, a partir de um breve histórico pessoal e profissional, que busca contextualizar o autor dentro de uma época. Apontando ainda, para uma possível relação entre suas vivências pessoais e seus textos fílmicos, o que consideramos cinema autoral. Faremos então um passeio por seus filmes, com a intenção de identificar elementos e técnicas que são recorrentes em suas narrativas cinematográficas, para classificá-las dentro do contexto de cinema de poesia, de Pasolini e do

conceito de delírio da Psicanálise. Por fim, analisaremos mais detalhadamente trechos do filme *Eraserhead*, na busca de melhor compreender suas significações e seu modelo narrativo, e de que modo podem ser normatizados, conforme Metz. Ao empreendermos uma análise da obra de David Lynch, um dos diretores mais singulares de nosso tempo, propomos um estudo com a intenção de observar a produção de sentidos na linguagem do cinema na mídia contemporânea.

## **! A Linguagem e o Cinema**

Há um grande número de fatos que demonstram o histórico interesse do homem pela linguagem. A linguagem pode ser uma forma através da qual o homem busca o domínio sobre o mundo, conhecendo-o; é o meio através do qual o homem busca explicar algo que lhe é próprio; é parte necessária de seu mundo e de sua convivência com os outros seres humanos. (ORLANDI, 2005). O pensamento, por sua vez, pode ser entendido como atividade da mente através da qual esta tematiza objetos ou toma decisões sobre a realização das ações cotidianas pertinentes à vida do indivíduo.

Para entender a linguagem cinematográfica se faz necessário retomar alguns conceitos da Linguística, como a concepção saussuriana de signo linguístico. Como uma ciência recente inaugurada no início do século XX, a Linguística faz uma reflexão sobre a linguagem falada e escrita, modo pelo qual o homem busca explicar e conhecer o mundo. A linguagem é a maneira de comunicação entre os homens e as sociedades, e é também o canal pelo qual o homem exprime sentimentos, conhecimentos das mais variadas formas, através da literatura, da arte e do cinema.

Foi no séc XX, com a contribuição da escrita fonética, que a Linguística Histórico-comparativa, sobretudo com o Curso de Linguística Geral de Saussure, se constituiu enquanto ciência. O objeto central é a linguagem falada e escrita. Ao construir esta escrita, a gramática histórica utilizou-se de símbolos para descrever a própria língua, ou seja, criou uma meta-língua, a metalinguagem. Esta metalinguagem, de um modo geral, contribuiu para que todas as ciências consigam estabelecer suas definições, conceitos e objetos de análise.

A linguística estrutural, como principal êxito metodológico do século XX, ocasionou uma proliferação de estruturalismos fundamentados na Linguística saussureana. A

figura decisiva para a Lingüística, que deu nome ao modelo, é Ferdinand Saussure, que conceitua a língua como um sistema de signos ou conjunto de unidades que, organizadas, formam um todo, em que cada elemento é sempre definido em relação ao outro, e define então o signo como a associação entre significante e significado. E o que para Saussure é um sistema, para seus sucessores, nas pesquisas, se chamaria estrutura. Surge, então, o movimento intelectual que hoje conhecemos como Estruturalismo.

O advento do Estruturalismo e das transformações terceiro-mundistas minou a modernidade européia. Em algumas esferas, os estruturalistas codificaram o que os pensadores, anti-colonialistas, já afirmavam há algum tempo, o trabalho subversivo de desnaturalização, realizado pelo que se poderia chamar de esquerda semiótica. Tanto o movimento estruturalista como o pós-estruturalista, nesse sentido, coincidiram com um momento de autocrítica, crise de legitimidade, e o descentramento proposto por Jacques Derrida como cultura de referência. A Semiologia do cinema deve ser considerada sintomática não apenas da consciência lingüística que preside o pensamento contemporâneo. (STAM, 2003)

O Estruturalismo, através da Semiologia, pode ser visto, como uma manifestação local de uma virada lingüística mais ampla, ou uma tentativa, segundo Frederic Jameson, de “repensar tudo em termos lingüísticos”. É nesse momento que o cineasta e teórico do cinema Pasolini postulou sobre uma nova semiologia do cinema, centrada no real, e não no signo, como anteriormente havia proposto Christian Metz em uma de suas obras.

## **! HERMENÊUTICA DO CINEMA ENQUANTO LINGUAGEM**

Conforme Jean Ladrière, em seu livro *A articulação do sentido*, (1977. Cap. 1, pág 19-42), é preciso examinar o papel dos signos e conceitos em ciência para se desenvolver uma pesquisa que seja eficaz. De início, será útil propor definições para os termos empregados neste trabalho. Pode-se definir um signo como uma expressão capaz de veicular sentido, e um conceito, como representação ideal, através da qual o espírito visa um segmento do mundo real ou do mundo onírico, ou uma propriedade, individual ou relacional, suscetível de se reportar a uma entidade real ou onírica. Devemos tentar apreender o modo de intervenção dos signos e dos conceitos nas diferentes ciências do conhecimento.

De modo muito particular, será preciso interrogar -se sobre o papel dos conceitos teóricos nas ciências. Têm eles uma função real? São verdadeiramente necessários? E se são, como operam? Para além destas questões, devemos nos esforçar, mais profundamente, por colocar em perspectiva a própria linguagem científica na sua íntegra, ao menos relativamente a um ponto de vista, aquele de interrogação sobre os signos.

Não é possível, contudo, de pronto, a elaboração de uma teoria geral da linguagem científica. Talvez este projeto seja mesmo absolutamente ilusório. No interior do que chamamos ciência, é preciso distinguir grupos bastante diversos de disciplinas. Todavia poderemos aqui nos contentar com uma divisão geral e bastante esquemática, que, para o fim que intentamos, será suficiente. Distinguiremos três grupos de ciências: as ciências formais, as empírico-formais e as hermenêuticas.

As ciências formais são as Matemáticas e a Lógica. É possível designá-las no singular, referindo-se simplesmente à ciência dos sistemas formais. As ciências empírico-formais são aquelas construídas segundo o modelo da Física. Visam a uma realidade

empiricamente apreensível, utilizando, porém, na análise desta realidade, recursos fornecidos pelas ciências do primeiro tipo.

Por fim, as ciências hermenêuticas são as ciências da interpretação. Podemos definir a hermenêutica como a disciplina que se ocupa da interpretação dos signos em geral e dos símbolos em particular. Todo processo interpretativo busca pôr em evidência uma significação não imediatamente aparente. A significação é uma relação entre um signo e uma entidade do mundo real ou do mundo ideal (indivíduo, classe, propriedade ou relação). De fato, as ciências hermenêuticas visam à realidade humana, enquanto apreensível nos traços marcados por ela deixados na natureza, isto é, nas ações, registráveis e efetivamente registradas, e nas obras. Tanto nas ações do homem quanto em suas obras, atesta-se a presença de significações. Portanto, desde que se trate de significações, como é o caso da linguagem, mais especificamente a do cinema, o método hermenêutico deve intervir para desvendar significações não aparentes.

Como todo esse processo se dá em momentos historicamente determinados, a história e a historicidade destes termos também são ponto importante na estruturação de nossas idéias e concepções. Utilizamos-nos das pesquisas e dos conceitos da Semiologia, e de nomes, como Christian Metz, Pier Paolo Pasolini, entre outros, para, de forma consistente, basear a sustentação dos argumentos desse trabalho.

## 1.2 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS DA LINGUAGEM DO CINEMA

O surgimento do cinema, a partir da primeira exibição pública, feita pelos irmãos Lumière, foi apenas a apresentação de uma possibilidade de representação da realidade através de um aparelho cinematógrafo. O maior interessado na época foi o mágico e organizador de espetáculos teatrais Georges Mèlies que, com a intenção de incorporar o aparelho a seus shows, procurou os irmãos Lumière com proposta de compra de seu invento, embora eles insistissem em dizer que aquele instrumento só serviria para experimentos científicos e nunca passaria disto.

Mas o tempo se encarregou de desmentir os irmãos Lumière, pois logo em uma de suas seguintes apresentações, com a cena de um trem chegando à estação, o público e seus inventores percebem que a grande novidade dizia respeito à ilusão: a ilusão de ver o objeto como se fosse verdadeiro, um pouco como no sonho, em que só percebemos que não é real quando acordamos, pois enquanto estamos imersos, este nos parece a mais pura realidade. Essa ilusão de verdade que podemos chamar de impressão de realidade, foi sem sombra de dúvidas a base para o grande sucesso do cinema como meio de contar histórias e instigar a imaginação do espectador.

A concepção de cinema enquanto linguagem artística surge aproximadamente a partir de 1915, quando os cineastas americanos começam com uma linguagem que não se desenvolvia no abstrato, mas, sim, em função de um projeto, o projeto de contar Histórias. A linguagem se desenvolvia, portanto, para tornar o cinema apto a narrar. Os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Um dos primeiros a experimentar as possibilidades do cinema foi Griffith, no filme que ficou como marco do cinema narrativo, ao propor formas lingüísticas inovadoras para a época e organizá-las num sistema (sintaxe do cinema), já que outros

também pesquisavam intuitivamente sobre o assunto, mas não de forma a organizar uma proposta. A partir dessas primeiras descobertas e operações lingüísticas, alguns teóricos começaram a escrever gramáticas cinematográficas.

### **1.3 O CINEMA COMO LINGUAGEM**

Consideram-se inicialmente as propostas do francês Christian Metz, precursor na tentativa de prescrever uma gramática cinematográfica, a qual ainda hoje serve de referência para estudos de cinema e linguagem, já que todas as teorias surgidas, paralela ou posteriormente, na tentativa de apresentar novas leituras, ainda fazem menção a seus estudos.

Em seu livro *Linguagem e Cinema*, Christian Metz apresenta, conceitos fundamentais e necessários para a perspectiva que vamos adotar sobre a normatização da linguagem cinematográfica. Trata-se de uma abordagem teórica que busca relatar os diversos estudos já realizados que têm elucidado as idéias e formulações sobre a questão das aproximações feitas entre o cinema e a escrita. Existem, segundo Metz, dois enfoques para o assunto. O primeiro diz respeito ao pensar a escrita no sentido corrente da palavra (traços gráficos), em que o cinema afasta-se por demais, pois conforme o autor, a câmera não é a caneta, a tela não é uma página em branco, e nem o registro sonoro do cinema encontra correspondência na escrita. O segundo enfoque possível é de pensar a escrita num sentido moderno (como atividade textual), em que não é mais o cinema que pode representar o interlocutor válido na confrontação e, sim, o filme. De acordo com esta afirmação, existe uma escrita fílmica, que, na perspectiva deste trabalho, tem mais sentido. O cinematográfico é um conjunto de códigos (códigos específicos da grande tela), que não poderiam, portanto,

corresponder à escrita: a escrita não é um código, nem um conjunto de códigos, mas, sim, um trabalho sobre códigos. (METZ, 1980)

O problema da significação cinematográfica não pode ser devidamente tratado se não nos ativermos à definição da linguagem como sistema de signos destinados a comunicação. O cinema não é um sistema, mas contém vários sistemas, logo, é um conjunto. Aparenta não ter signos, porque são muito diferentes dos da língua; além do mais, o domínio da significação ultrapassa amplamente o do signo e o da própria comunicação. O cinema não permite o jogo imediato da troca bilateral; ele é o único conjunto semiológico a se portar dessa forma, ninguém responde diretamente a um mito, a um conto popular, a um rito.

Metz inicialmente buscou verificar como a aplicação, das regras de estruturação da gramática, pudesse ser aplicada à linguagem do cinema e encontrou na Semiologia os argumentos fundamentais para sua proposta de normatização de uma codificação da linguagem cinematográfica, chamada de Grande Sintagmática. Ele acreditava no cinema como uma forma de representação simbólica do real. Em contraponto ao desenvolvimento desta normatização de uma narrativa clássica, sugerida por Metz, surgiram importantes movimentos de vanguarda que, como a *Avant garde francesa* e o *Expressionismo alemão*, com raízes no formalismo, buscavam uma contraposição à questão da invisibilidade da técnica, (a sensibilidade perceptiva) proposta pelo modelo clássico de Metz. Estas vanguardas da época buscavam entender como se poderia perceber a intervenção do artista no processo de filmagem e, conseqüentemente, na construção de uma narrativa mais artística do que técnico-manipulatória de um aparato científico.

Reconhecido como um dos grandes pensadores, com trabalhos de relevância para o estudo do cinema como linguagem, Christian Metz, em um primeiro momento de suas pesquisas na busca de uma semiologia do cinema, apresentou o cinema a partir de três conceitos: instituição, dispositivo e linguagem. Para Metz, a instituição cinematográfica

representa o ponto de vista da indústria de produção de cinema, o ponto de vista econômico e ideológico. Economia, no sentido de prover os recursos necessários para sua produção, e Ideologia, no sentido de ser um discurso construído, proposto a atingir determinados fins e convencer com a impressão de pura narrativa. O dispositivo pode ser dado como um mecanismo utilizado como forma de estruturação do espaço em relação a diversos papéis assumidos pelos sujeitos sociais e em função de finalidades pretendidas, no caso do cinema, a relação entre o papel do espectador, através dos recursos técnicos com o sentido previsto pelo diretor-narrador.

Metz herdou a questão da língua/linguagem de Saussure e a da especificidade cinematográfica dos formalistas russos. Ele foi importante por seu método diferencial e diacrítico: a identificação ou construção da especificidade do cinema pela exploração de suas analogias e discrepâncias com os outros meios. O francês substituiu língua e linguagem por um conceito mais amplo de código, um conceito que acaba por se desvincular da Linguística. Para Metz, o cinema é um meio pluricódigo, que combina códigos especificamente cinematográficos, ou seja, códigos que aparecem somente no cinema, com códigos não-específicos, isto é, códigos partilhados com outras linguagens que não o cinema. A distinção entre códigos cinematográficos e não-cinematográficos, sob vários aspectos, torna-se tênue, e os códigos não competem entre si.

Os adjetivos, cinematográfico, filmico, tal como acabam de ser definidos, mantêm, com os substantivos correspondentes, relações não paralelas. Um fato filmico é filmico por sua proveniência: é um fato que foi inicialmente descoberto num filme; um fato cinematográfico é cinematográfico por seu destino: é um fato que o analista pretende transpor para um outro código, que são aqueles próprios do cinema. Assim um fato filmico tem o cinema atrás de si, um fato cinematográfico tem o cinema diante de si. (METZ, 1980:55)

Por último, Metz discorre sobre cinema como linguagem, por apresentar suas regras e convenções e por fazer uso da palavra e dos personagens para contar histórias. (METZ, 1980). Buscou ainda, em suas pesquisas, a distinção entre a linguagem

cinematográfica e os filmes, apresentando a diferença entre elementos relacionados à concepção do cinema (código, teoria, coletivo, cinematografização) e ao fílmico (sistema textual, crítico, individual, filmografização).

O estudo de códigos cinematográficos, conforme Christian Metz, sempre diz respeito a vários filmes, mas só alguns aspectos são abordados, pelo fato de que tal estudo nunca tem oportunidade de apreender um filme na sua plenitude, deixando sempre uma parte do todo em aberto. Nas pesquisas deste gênero, foi necessária uma espécie de triagem para se escolher filmes nos quais códigos e signos se apresentem como índices do cinema de poesia, na construção de uma narrativa delirante. Escolhem-se filmes em que o código a ser estudado apresenta papel particularmente importante na construção da narrativa.

#### **1.4 O CINEMA COMO LÍNGUA**

As teorias de Pier Paolo Pasolini, escritor e cineasta italiano, sobre o cinema são bastante instigantes, embora, quando expostas, receberam críticas de todos os lados, principalmente dos estruturalistas e pós-estruturalistas. De certo modo, seu pensamento antecipou tendências teóricas que se tornaram hoje hegemônicas no campo da crítica cultural e até mesmo da filosofia do cinema. Basta lembrar a forma com que Deleuze (1990) releu certos princípios pasolinianos a respeito do cinema. Na avaliação de Ismail Xavier, enfático na defesa de Pasolini, Gilles Deleuze não poupou Christian Metz e seus seguidores de ironias e incluiu o cineasta italiano na tradição dos lúcidos pensadores que não aderiram ao projeto teórico que terminou por reduzir a sucessão de imagens na tela a algo equivalente a um enunciado lingüístico (Xavier, 1993: 101). A língua da realidade era para Pasolini algo que não misturava expressão com estética e nem meio com conteúdo. Para ele, o cinema era algo

além da expressão de comunicação codificada por qualquer sistema anterior à sua invenção. Não era, portanto, uma língua como a língua sistematizada e codificada. Não possui gramática. É invenção pura, permanente. Apesar de acreditar que algumas constantes acabaram por se impor como uma espécie de solo comum de inteligibilidade e racionalidade, o cinema está sempre configurado pelo terreno da realidade sensível e não tem de onde tirar sua matéria senão dessa mesma realidade. É, pois, um espaço de composição que mistura todas as expressões anteriormente consolidadas. Pasolini colocou na boca de Totò, em tom professoral, a sua definição de cinema. Diz Totò para Nineto, em posição de um atento aluno: O cinema é uma língua, uma língua que nos leva a alargar a noção de língua. Não é um sistema simbólico, arbitrário ou convencional.

O cinema atual está vivendo uma crise de identidade, como todas as outras expressões escritas, visuais ou sonoras, pois as pesquisas formais estão reduzidas quase que exclusivamente às novas tecnologias, deixando de lado propostas mais inovadoras no que diz respeito às linguagens e estéticas. Pasolini foi um inquieto nessa linha de pensamento durante toda a sua vida pessoal e artística. Os postulados por ele formulados são de uma impressionante atualidade. O radicalismo de suas posições teóricas e de suas produções, tanto em cinema quanto em literatura, continua a incomodar o pensamento mais conservador. Do “cinema de poesia” ao compromisso visceral com a realidade, Pasolini construiu uma reflexão avançada e coerente no caminho do esclarecimento dos impasses provocados pela crise da modernidade. Pasolini soube muito apropriadamente construir um modelo de cinema que apontava sempre para a inovação. Quando passou da Literatura para o cinema, ele assim se justificou:

Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse apenas uma linguagem da arte (...) e, portanto, me recolocaria, novamente, na minha experiência literária. À medida que fui trabalhando com o cinema, me dei conta de que não se tratava de uma técnica literária, mas de uma verdadeira língua (...) e aqui já se explica o motivo pelo qual continuei a fazer cinema e abandonei a literatura. Mas, existe um outro motivo, talvez mais simples, mas nem por isso menos importante: todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem

simbólicas (...) e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade (...). Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema fico sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade. (Escobar, in: org. Canziani, 1996: 98)

Para este contexto da pesquisa, consideramos importante trazer as contribuições de Pasolini, principalmente com a proposta do “cinema de poesia”, que em muito inovou com a formulação genérica sobre o signo da Semiótica, através de uma proposta de linguagem cinematográfica, para a qual não acreditava necessária à construção de uma Semiologia do cinema e, sim, de uma Semiologia do real. Pasolini, diferentemente de Metz, que desenvolveu um sistema para a linguagem do cinema a partir do modelo saussureano estruturalista, acreditava que a semiologia metziana (voltada ao significado) se tornaria muito restrita ao objeto de análise. A perspectiva semiológica para o estudo do cinema só seria válida, segundo Pasolini, se partisse de uma semiologia da realidade, pois é ela, a realidade, simplesmente reproduzida pelo cinema.

Ao contrário de Metz, que acreditava no cinema como uma linguagem, Pasolini concebia o cinema como uma língua, uma língua que extrapola a concepção saussureana que, não sendo um sistema de símbolos, arbitrários e convencionais, expressa a realidade com a própria realidade. Pasolini, em conjunto com Luis Buñuel, estabeleceu um possível diálogo entre correntes - realismo e formalismo - que até então eram vistas como opostas.

A essa possibilidade de síntese enunciada deram o nome de “cinema de poesia”, que tinha como foco a reprodução dos mecanismos da mente humana em estado de sonho, a partir de imagens concretas, imagens com um caráter icônico e naturalista destacado, mantendo a aparência dos objetos e seres de que são representações. Tendo em vista que o material básico do cinema são imagens que guardam semelhança com as imagens da memória e do sonho, Pasolini aponta para uma potencialidade quanto à formação de uma “tendência expressivamente lírico-subjetiva”. A constituição de um “cinema de poesia”, ou de um

cinema de prosa, representa uma pendência para uma das configurações. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço do diretor pela produção de sentido seria direcionado apenas para a busca da compreensão, para o “cinema de poesia”, a intenção seria inversa.

#### **1.4.1 O SURREALISMO E A CONTRIBUIÇÃO PARA O CINEMA**

O marco inicial do Surrealismo ocorreu com a divulgação do *Manifesto Surrealista*, pelo poeta e psiquiatra francês André Breton, em 1924. Os artistas ligados ao Surrealismo, além de rejeitarem os valores ditados pela burguesia, criaram obras repletas de humor, sonhos, utopias e qualquer informação contrária às lógicas e normas artísticas vigentes. Outro marco importante do Surrealismo foi a publicação da revista *A Revolução Socialista* e o segundo *Manifesto Surrealista*, ambos de 1929. Os artistas do Surrealismo que se destacaram na década de 1920 foram: os pintores espanhóis Salvador Dalí e Joan Miró, o belga René Magritte, os escritores franceses Paul Éluard, Louis Aragon, Jacques Prévert e Pier Paolo Pasolini, além do cineasta Luis Buñuel.

A década de 1930 é conhecida como o período de expansão surrealista pelo mundo. Artistas, cineastas, dramaturgos e escritores do mundo todo assimilaram as idéias e o estilo do surrealismo, porém, no final da década de 1960, o grupo entrou em crise e acabou se dissolvendo. E os cineastas quebraram com o tradicionalismo cinematográfico. Demonstrando certa despreocupação com o enredo e com a história do filme. Os ideais da burguesia são combatidos, e os desejos não racionais afloram. Um filme representativo deste gênero do cinema é *Um Cão Andaluz* (1928), de Luis Buñuel, feito a partir de sonhos relatados por Salvador Dalí.

Essa idéia de automatismo psíquico, escrita automática, prosa espontânea, proposta pelo manifesto, pode ser relacionada, por extensão, ao que posteriormente Jacques Lacan (depois da releitura das tópicas freudianas) designou como inconsciente, não mais como aparelho, mas como estrutura. As teses lacanianas determinaram, por exemplo, as quatro formas distintas de abertura para o registro de conteúdos do inconsciente. Os sonhos, os atos falhos, os chistes e os sintomas são as possíveis fontes, para Breton, de onde nasce a poesia, de onde se produz o *nonsense* entre palavras e imagens, onde se grifam lacunas, lapsos, reticências... A poesia seria, então, capaz de transformar a realidade ao conciliá-la com o onírico.

O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem a narrativa. É preciso introduzir a ruptura no próprio nível da construção do espaço, quebrando a tranquilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER apud SAVERNINI, 2004:93).

O cineasta quando realiza um filme traduz o real e, no cinema, há, basicamente, quatro modos de representação da realidade: (1) o realismo e suas variadas vertentes (neo-realismo, realismo poético, realismo socialista); (2) o idealismo (também conhecido como intimismo, cujo apogeu se dá com a idade de ouro do cinema americano – anos 30 e 40); (3) o expressionismo (Alemanha, nos anos 10 e 20); e (4) o Surrealismo, que tem em Luis Buñuel a sua maior expressão. O grande público está mais acostumado com o realismo e o intimismo. A expressão surrealista sempre deixa no espectador uma impressão confusa, já que está habituado a decodificar sintagmas lineares, com uma explicação racional e lógica para as artimanhas do enredo. O Surrealismo tenciona apresentar a realidade interior e a realidade exterior como dois elementos em processo de unificação, e nisto está sua capacidade de passar do estático para o dinâmico, de um sistema de lógica a um modo de ação, o que é uma característica da dialética marxista. O cinema se revelou como o instrumento ideal para a

conquista da supra-realidade, pois a câmera é capaz de fundir vida e sonho. O presente e o passado se unificam e, deixam de ser contraditórios; as trucagens podem abolir as leis físicas. Assim o espectador não pode racionalizar dentro de uma lógica prevista. É claro que os significados existem, amplos, dissonantes e insólitos.

#### **1.4.2 CINEMA E PSICANÁLISE.**

Desde o seu surgimento, a experiência cinematográfica foi comparada à experiência onírica. As semelhanças entre filmes e sonhos são inúmeras, a mais evidente é o fato de ambos serem discursos essencialmente audiovisuais. Diversos autores, especialmente a partir das décadas de 60 e 70, com a descoberta da interface entre cinema e Psicanálise, discutiram os aspectos dessa semelhança.

Na obra de David Lynch, o aspecto onírico é perceptível mesmo para o espectador comum, especialmente em filmes como *Mulholland Drive (Cidade dos Sonhos - 2001)*. Metz defende a tese de que a nossa relação com o cinema se dá principalmente no âmbito do imaginário, como descrito por Lacan.

Na pesquisa, empreendemos uma descrição analítica da obra de David Lynch, situando-a no conjunto das teorias existentes tratando de cinema de poesia e linguagem delirante. Algumas das características podem ser relacionadas aos filmes de David Lynch, em especial a desconsideração com a realidade, geradora do absurdo nos sonhos, e o absurdo é uma das marcas registradas de Lynch, especialmente *Eraserhead*, o primogênito.

Buscaremos também demonstrar a relação que se dá entre cinema e Psicanálise e qual sua importância para a compreensão desta relação entre cinema e poesia. Para Fernão Pessoa Ramos, cinema e Psicanálise sempre mantiveram uma atração mútua, pois os dois pressupõem uma estrutura narrativa. A Psicanálise fundou seu método de trabalho, na análise

de grandes mitos da humanidade, através da compreensão dos seus discursos narrativos. Já o cinema, em torno desta mesma necessidade narrativa, constituiu -se num modelo de narrativa tradicional, clássica, aqui neste trabalho designado provisoriamente de cinema de prosa. Outro fator que aproxima o cinema e a Psicanálise é o que Oudart define como sutura, termo primeiramente apresentado na Psicanálise para designar a ausência do sujeito enunciante, em sua conformação na cadeia do discurso. Este conceito foi logo importado pelo cinema para designar a impossibilidade de fechamento subjetivo do campo do imaginário e problematizar um elemento estilístico central que estrutura a narrativa cinematográfica.

### **1.5 A LINGUAGEM DO CINEMA DE POESIA**

A relação entre cinema e poesia talvez se justifique, porque escrever em imagens, desejo das vanguardas do século XX, sempre se imaginou de forma complexa, por se tentar encontrar equivalência ou até imitar a escrita em todas suas possibilidades de expressão, mas isto nunca se fez possível, pois na cine -escrita sempre haverá uma grande quantidade de expressões conotativas, metafóricas. Talvez por isso linguagem e imagem em movimento tenham buscado explicar essa relação, não no campo lógico e, sim, no campo poético , porque é ali, onde a própria linguagem se faz imagem, que a imagem deveria ter mais chance de equivaler à linguagem, imitando-a, ou não.

A tentativa de compreender os mistérios da poesia já foi iniciada por inúmeros cineastas desde os anos 20. Cineastas geralmente marginais, que transitavam por várias formas de arte na intenção de definir poesia. Conforme Jean Epstein, poesia é algo que não se teoriza. No ocidente, poesia é sinônimo do inefalável, daquilo que justamente só é possível se dizer em poesia, aquilo ao que a linguagem racional não tem acesso. A teoria da poesia cinematográfica seria, portanto, rara, difícil, excepcional, singular.

A expressão “cinema de poesia” foi usada pela primeira vez em uma conferência do cineasta Pier Paolo Pasolini, depois publicada no livro *Empirismo Herege*. Em síntese, ele dizia que, assim como na Literatura, o cinema possui várias formas de expressão. Uma mais convencional seria a prosa. O cinema narrativo que se preocupa em contar histórias e apresentar os acontecimentos da trama em ordem lógica, observando relações de causa e efeito. Na prosa, o importante é o tema, o objeto, aquilo que está sendo mostrado. Por outro lado, na poesia, não importa tanto o que se fala, mas "como" se fala. O estilo se torna protagonista, e as escolhas do realizador (seja ele poeta ou diretor de cinema) ficam mais evidentes ao espectador, apesar de seus significados permanecerem mais abertos ou até misteriosos. Buñuel, que esteve sempre comprometido com o Surrealismo, em uma de suas conferências no México, apresentou as bases de sua proposta e apontou alguns dos seus objetivos com relação ao cinema, o qual acreditava que fosse capaz de construir sentidos que transcendessem o mundo tangível, para desvendar aos espectadores um universo de informações encobertas pela percepção cotidiana das coisas.

Este desvelamento se faria possível pela diferenciação da imagem cinematográfica sem perder o referencial à realidade tangível do que é a representação. Uma das bases de Buñuel, para o desenvolvimento do caráter surrealista deste cinema de poesia, é o estabelecimento de uma ligação entre imagens dissonantes, o repertório do espectador e o inventário cinematográfico. Para Buñuel, o “cinema de poesia” buscava ampliar o espaço para expressão do artista na narrativa cinematográfica.

Pasolini considerava o “cinema de poesia” uma forma de produção que se propusesse a explorar as possibilidades expressivas e a qualidade onírica intrínseca ao cinema. Em um de seus textos sobre o “cinema de poesia”, Pasolini ressaltou que as novas propostas e estratégias narrativas são rapidamente incorporadas à gramática cinematográfica, isto para dar conta de um espectador cada vez mais exigente e que teve, no incremento do

inventário imagético, um aumento na codificação dos estilos pessoais. Isto faria com que o “cinema de poesia” deixasse logo de ser uma novidade, uma ruptura à regra, para ser incorporado a uma gramática convencional, como a proposta por Metz. O cinema de poesia, por outro lado, se apóia no aproveitamento desta convencionalização, pois a codificação permite a construção poética, portanto, o “cinema de poesia” se aproveita desta incorporação à gramática cinematográfica que se forma em torno dos estilos dos grandes cineastas, neste caso, de David Lynch.

Conseguimos encontrar possíveis ilustrações dessas principais características indicativas do cinema de poesia, conforme a concepção pasoliniana, na filmografia de Lynch, transformadas pelo estilo pessoal do cineasta. Questões como a representação formal do mundo interior das personagens são alcançadas por outros artifícios que não apenas o uso da câmera subjetiva. O texto fílmico apresenta-se como local de reflexão do cineasta, que expõe seu pensamento, seu olhar sobre o mundo, suas dúvidas e vivências.

A constituição de um ‘cinema de poesia’ ou de um cinema de prosa representa pendência para uma das duas configurações. Enquanto no cinema narrativo convencional o esforço seria direcionado para fazer-se compreender e compreensível, no ‘cinema de poesia’ a intenção estaria na outra ponta, a da criação da ambigüidade, do imaginativo, subjetivo, não concreto, impalpável. Com essa dupla natureza da imagem, a narrativa oscila entre a prosa e a poesia.

Segundo Savernini, o que viabiliza uma língua técnica de poesia no cinema como uma “subjetiva indireta livre” é a releitura do discurso indireto livre e o monólogo interior, conforme Pasolini. Os filmes em que se pode observar essa tendência para um “cinema de poesia” caracterizam-se pela existência de um personagem central que domina a narrativa de tal forma que parece representar a sua subjetividade (ainda que tecnicamente o filme não se apresente como uma câmera subjetiva constante). Esse cinema vem realizando-se sob a forma

de uma narrativa metafórica refletida pela contraposição entre a personalidade do cineasta, como autor-modelo, e a da personagem, como desdobramento do autor, com uma segunda personalidade, autônoma. O sistema significativo e perceptivo da personagem não interfere apenas no desenvolvimento narrativo, mas também na sua visualidade, na articulação dos planos, enfim, na estrutura.

Existe no “cinema de poesia” um nível aparente de metalinguagem, em que a percepção da técnica é exigida para que se alcance um segundo nível narrativo. É a ruptura na linguagem que denuncia uma diferença fundamental entre autor e personagem, revelando uma existência de duas vozes.

Após defender o cinema como uma língua em contraposição a Metz, Pasolini propõe uma gramática constituída de quatro principais modos: 1) os modos de reprodução ou ortográfico, representados pelas técnicas que reproduzem a realidade, dentre elas os conceitos de posicionamento de câmera, planos, iluminação, composição; 2) os modos de substantivação, momento em que os objetos da realidade são selecionados, ainda sem articulação; 3) os modos de qualificação, correspondentes à qualidade que os substantivos constituídos pelo cineasta recebem; e 4) os modos de verbalização, que correspondem à montagem, na função de síntese do sentido.

A sensibilidade perceptiva da montagem seria atingida no ‘cinema de poesia’ pelo descompasso nessas duas fases (denotativa e rítmica), estabelecendo relações estranhas entre os planos, seja em relação ao seu conteúdo denotativo, seja quanto ao seu ritmo - uma estratégia de deslocamento bastante explorada pelos surrealistas.

Embora o ‘cinema de poesia’ seja considerado um esforço estilístico do cineasta, o seu estudo interessou a Pasolini por questões lingüísticas. Sua proposição em torno dessa configuração fílmica se baseia na admissão de que a narrativa clássica cinematográfica tenha sido assimilada pelo espectador como uma espécie de gramática, como se houvesse uma

convencionalização imposta como o modelo de cinema por excelência, assim como a arbitrariedade das palavras em relação às coisas. Utilizando-se deste inventário imagético comum, o 'cinema de poesia' alcançaria um rebuscado nível de elaboração estilística.

Pasolini desenvolveu seus estudos sobre as relações entre cinema e realidade, com intuito de definir a convencionalização cinematográfica a partir de seu material básico, as imagens concretas. Quando buscamos compreender a imagem cinematográfica como ícone dos objetos reais, ressaltamos a idéia de que a realidade captada pelas câmeras é também uma convenção pela qual se aceita que esse equipamento seja capaz de reproduzir imageticamente os objetos.

Embora nos pareça um raciocínio óbvio que o cinema não seja capaz de captar a vivência direta, mas apenas sua representação, a contribuição de Pasolini volta -se à questão de trazer à consciência do seu espectador os mecanismos pelos quais se dá essa convencionalização. É que no estágio de elaboração que a gramática da prosa cinematográfica, ou modelo narrativo clássico, havia chegado, o espectador tendia a perceber como natural os seus pressupostos e preceitos implícitos sobre a narrativa clássica, que acabavam por se confundir com a própria língua cinematográfica e suas especificidades. As operações básicas de decodificação da língua cinematográfica já teriam sido assimiladas pelo espectador, que tenderia a atualizar o código inconscientemente. Esta característica estende -se desde a percepção da imagem em si até a articulação entre planos e seqüências. A reprodução da lógica do olhar perseguida pela narrativa clássica, por exemplo, acostumou o espectador a uma série de estratégias convencionais. Assim, quando um personagem olha para fora do campo de visão de uma tela e o próximo plano, mostra outra pessoa à porta, o espectador percebe uma continuidade (conceito central na narrativa clássica). Decodifica-se que a primeira personagem olhou para a pessoa à porta, assim o corte tende a não vir à consciência, embora tenha sido recurso que propiciou tal operação.

Nesse sentido, o “cinema de poesia” representa uma força em conflito com a narrativa clássica convencionalizada, denunciando-a. Na montagem entre planos consecutivos pode-se, por exemplo, fazer com que o personagem, estando num ambiente interno e fechado, olhe para uma paisagem deserta de um campo aberto. Esse tipo de deslocamento espacial lembra ao espectador de que se trata de uma obra cinematográfica, cuja capacidade de manipulação de impressão de realidade e do verossímil vem imediatamente à tona, a função da meta linguagem vem para o primeiro plano perceptivo. No cinema de poesia, proposto por Pasolini e Buñuel, não é o jogo de metalinguagem que interessa, mas o poético. Os deslocamentos e desvios da norma favorecem a construção de um sentido além da denúncia de um código. Por isso, ambos enfatizam o caráter onírico como um potencial do cinema. Estando codificados tais procedimentos, sobremaneira o da montagem, uma associação mais livre de imagens pode ser alcançada, escapando por vezes às amarras do funcionalismo.

Do espectador é exigido um nível de atividade intelectual mais acentuado, na medida em que a metalinguagem é uma chave importante na narrativa e na interpretação, mesmo que esteja implícita na narrativa e não ocupe o papel central. A montagem possibilita a ocorrência de zonas indeterminadas sob uma aparência de continuidade da linguagem.

Essas “zonas indeterminadas”, ou, também chamadas “pontos de indeterminação” designam aberturas no texto, ou seja, possibilidades de interpretação dos vazios que são deixados a cargo da atualização do espectador. Tais zonas de indeterminação possuem dois níveis básicos: um sob a forma funcional que aponta, indica ao espectador um resultado preciso, unívoco na condução da narrativa; e outro, sob a forma mais indefinida, que apenas induz o espectador a procurar formas possíveis de relação com aquele texto fílmico. A interpretação da narrativa cinematográfica, seja ela em prosa ou em poesia, pode ser visualizada como uma constante alternância e combinação desses dois tipos de construção narrativa.

No caso dos vazios funcionais, pode-se pensar em termos de uma atualização primeira, referente a procedimentos convencionais assimilados pelo espectador. Quanto aos vazios de indeterminação, estes são assimilados de acordo com o repertório e a subjetividade do espectador, transcendendo a atualização primeira e desfolhando o texto em camadas mais profundas de significação. Ambas são estratégias do texto que prevêem na narrativa a participação do espectador, que varia de acordo com o seu comprometimento, seja ele maior ou menor, na interpretação do texto fílmico.

## 2. ENTRE CINEMA E DELÍRIO

A instituição cinematográfica tem a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico, insiste nos jogos de identificação e nos complexos mecanismos que regulam o funcionamento de nossa psique, de nosso inconsciente. A partir desta relação entre instituição cinematográfica e inconsciente talvez seja relevante salientar que este estudo tangencia a Psicanálise, não de forma singular e enfática, mas providencial.

A Psicanálise surge com o propósito de provocar o desrecalcamento, que advirá pela fala. Esta põe em exercício o mecanismo que rege o funcionamento da linguagem, em tudo similar ao dos sonhos: a condensação e o deslocamento. Do ponto de vista da lingüística, estes dois conceitos equivalem à metáfora e à metonímia, os principais fenômenos conotativos, também conhecidos como figuras de retórica ou figuras de linguagem. Na linguagem simbólica, tanto o deslizamento metonímico quanto a condensação metafórica acontecem em todo momento, pois são as bases para que o mecanismo da linguagem se estabeleça isto, também ocorre no sonho e no cinema. Daí seu aspecto enigmático e às vezes absurdo.

Para Freud, os indivíduos possuem duas linguagens: uma estruturada, codificada, convencionalizada e externa, que é utilizada para comunicação oficial. A outra, cifrada, segunda, cheia de incógnitas, lacônica e que, insistentemente, busca espaço para se expressar. É o inconsciente, que tem dois públicos: o próprio sujeito e o público externo. No primeiro caso a forma de comunicação é o sonho. No segundo, é uma manifestação vinda diretamente do inconsciente e que, obtendo espaço no indivíduo, ganha a esfera pública por meio do ato falho, chiste, lapsos.

Nos dois modos em que se comunica, a segunda linguagem, o inconsciente, encontrou forma de aparecer, quer fantasiando-se em símbolos conhecidos, quer aparecendo

de forma inesperada em atos falhos. A intenção hermenêutica de Freud, na prática da Psicanálise, baseava-se principalmente no desvendamento do significado dos sonhos. O sonho, para ser decifrado, poderia ser diluído em dois processos básicos: condensação e deslocamento. Sendo uma linguagem cifrada, importava a Freud traduzi-la, passá-la para a primeira instância, simbolizá-la, no dizer dos psicanalistas. Esses dois mecanismos são as formas de mascaramento das intenções reais mais utilizadas pelo inconsciente. Condensação é a reunião de muitos signos em um só. O fato de uma idéia assumir formas múltiplas no sonho significa que ela é sobredeterminada. Deslocamento é a transferência de um elemento de forte conteúdo emocional, cuja presença na consciência seria desagradável, para um outro objeto com quem tem relação de proximidade, aparentemente sem problemas que, dessa forma, ganha acesso à consciência.

Os sonhos, ora tão enigmáticos, ora tão reveladores, são para Freud a porta do inconsciente. Sabe-se que o sonho é a realização do desejo inconsciente, mas este desejo não se apresenta de forma clara, muitas vezes de modo inverso, contraditório, enigmático, surrealista.

Não podemos esquecer que, por decorrência do advento da Psicanálise, surgia o Surrealismo, conseqüência da constatação da crise da razão e do sistema lógico, numa proposta de fuga para o inconsciente, o qual possibilitaria a única saída para a complicação que a razão humana havia se metido. Com isso anulava-se a contradição entre sonho e realidade.

De acordo com Freud, o homem deve libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais estabelecidos pela sociedade e dar vazão aos sonhos e às informações do inconsciente. Freud busca desenvolver a idéia de que o delírio é uma tentativa de reconstrução do mundo após a catástrofe. O delírio não é, portanto, como pressupomos, um

produto patológico, mas uma tentativa de cura ou de reestrutura da percepção, uma tentativa de re-estabelecimento, um processo de reconstrução.

Para tanto será conveniente delimitar aqui a concepção de delírio, a partir da qual nortearmos nossos argumentos. Antes, porém, faz-se necessário apontar algumas definições mais frequentes de certas áreas do conhecimento. Inicialmente, delírio é uma palavra que deriva de uma metáfora camponesa, do ato de *de-lirar*, de ultrapassar a lira (leira), a fronteira entre dois sulcos. Tradicionalmente, conforme Bodei, o delírio apresenta-se como sinônimo de irracionalidade, absurdidade, falta de fundamento, caos, contrapondo-se à razão que se define, por contraste, mediante os atributos da evidência, da demonstração, da verdade e da ordem, o que se poderia entender aqui como algo relativo ao cinema de prosa ou à narrativa clássica.

O sujeito delirante, compreendido aqui como espectador, acha-se no centro de um embate entre lógicas que, em diferentes períodos, estruturaram, separadamente, a experiência atingível do filme e agora não conseguem explicar a ‘con-fusão’ dos respectivos conteúdos. Preso no meio disso, ele é obrigado a moldar para si uma personalidade e uma realidade que estejam sincronizadas com os diferentes pontos de equilíbrio alcançados durante a luta entre essas lógicas. Sua mente torna-se, então, matriz de novas traduções impróprias, absurdas e bizarras, mas adequadas ao novo mundo em que ele se encapsula. No delírio procuram-se, portanto, áreas ‘extraterritoriais’ aos interesses e às preocupações do presente filme, mas em paixões que, inevitavelmente, o imitam.

## **2.1 A TRANSCENDÊNCIA DO DELÍRIO**

Para discutirmos estes fenômenos, convém, também, ficarmos à sombra das considerações analíticas de Michel Foucault sobre o discurso da loucura, no que se refere à

transcendência do delírio, levando em conta algumas concepções psicanalíticas pertinentes. Vale aqui esclarecer que toda a trajetória de análise do filósofo francês se estende entre os níveis da percepção e do conhecimento. Ele privilegia o primeiro pelo fato deste abarcar toda a experiência trágica da loucura, isto é, de saberes esotéricos, mágicos e reveladores das profundezas da alma humana e do universo. E deixa em segundo plano o nível do conhecimento, justamente pelo fato deste ter subordinado o primeiro aos critérios de racionalidade e objetividade científica - que tem seu marco no advento da Psiquiatria.

De fato, o que Foucault postulava com muita precisão era a insuficiência do nível do conhecimento para dar conta das condições que torna possível, no século XIX, a constituição da Psiquiatria enquanto ciência da loucura. O que lhe interessou preponderantemente foi saber como a loucura era percebida antes de toda a tomada de consciência e de formulação de saberes.

Para Michel Foucault, a linguagem do delírio é a verdade essencial da loucura na medida em que é sua forma organizadora, um princípio que determina todas as suas manifestações, sejam elas provenientes do corpo ou da alma. Ao especular sobre a transcendência do delírio, o filósofo vai da fisiologia do sono às interpretações dos sonhos.

Vejamos os argumentos que sustentam a tese de Foucault, quando afirma que o delírio é o sonho das pessoas acordadas.

O discurso fundamental do delírio, em seus poderes constituintes, revela assim aquilo pelo que, apesar das analogias da forma, apesar do rigor de seu sentido, ele não mais é o discurso da razão. O delírio como princípio da loucura é um sistema de proposições falsas na sintaxe geral do sonho. A loucura encontra-se exatamente no ponto de contato entre o onírico e o erro; ela percorre, em suas variações, a superfície em que ambos se defrontam, a mesma que ao mesmo tempo os separa e os une.<sup>1</sup>

Vemos que, desde o século XVII, é tradição assemelhar sonho e loucura pelo valor de seus signos, seu desenvolvimento e sua própria natureza. Segundo Foucault, ambos

---

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. p. 242.

pertencem à mesma substância e têm o mesmo mecanismo. Só que esta comparação não se realiza pelos seus fenômenos tidos como positivos, mas a uma totalidade que abrange o sono e o sonho. Neste conjunto, residem às imagens, as recordações, as fantasias, o vazio do sono e, principalmente, a noção de vigília - a única capaz de intervir na distinção entre os loucos e os apenas adormecidos - que compreende sua negatividade.

No âmbito do cinema, decorrente da idéia de que as estruturas poéticas consistem num investimento preponderante do eixo paradigmático sobre o sintagmático, a designação “índice do delírio” surge, então, como possibilidade de caracterização dos momentos dissonantes da narrativa de Lynch, que se aproximam do que se considera cinema de poesia.

### 3. O CINEMA DE DAVID LYNCH.

O mecanismo que dá liga aos filmes de Lynch parece ser mesmo esse, originário da lógica dos sonhos. Se a base do pensamento lógico racional é o princípio das contradições, que vê o mundo cirurgicamente dividido entre bem e mal, certo e errado, na lógica dos sonhos esse princípio é quebrado. Na realidade onírica, a própria contradição é a norma. A noção de um tempo cronologicamente linear desaparece, o mundo revela-se fragmentado, e tudo que era guardado a sete chaves vem à tona. O cinema de Lynch percorre essas diversas camadas, num movimento que vai do aparente para o latente – assim como o trabalho do sonho – libertando-o, de fantasmas de, medos e também dos sentimentos mais belos e intensos. Se há uma função que a obra re-visionária de Lynch cumpre é a de abrir caminhos, estradas. Nesse sentido, realmente, nada pode ser mais ousado e generoso consigo, conosco, com o próprio cinema.

A impressão que nos dá ao assistirmos, pela primeira vez, um filme de David Lynch é a de completo estranhamento. Signos aparentemente sem nexos surgem ao acaso na narrativa. O que se vê em Lynch é uma constante busca pela “imagem diferente”, uma imagem arrebatadora e inesquecível, cuidadosamente trabalhada e que, por vezes utiliza-se de índices do Surrealismo e do obscuro para causar impacto e fazer-nos entrar no clima. Clima: essa sim é a palavra adequada para definir a obra do diretor.

Há de se perceber também que Lynch não é um diretor de cinema, e sim, um artista – uma das características que o ‘cinema de poesia’ permite - utiliza o meio cinematográfico para a expressividade, embora antes já tenha buscado em outras formas artísticas, como a pintura, fotografia e escultura.

### 3.1 DAVID LYNCH

David Lynch nasceu no dia 20 de janeiro de 1946 numa pequena cidade no interior dos Estados Unidos. Passou boa parte da infância entre mudanças de um lugar a outro, até seu primeiro contato com arte, aos catorze anos. Naquele tempo, Lynch não acreditava que fosse possível sobreviver da arte, no seu caso, dos desenhos que fazia, mas isso durou pouco tempo, até encontrar um colega que lhe falou sobre o pai, um pintor profissional. A partir de então, Lynch passou a se dedicar mais às artes e, aos dezenove anos, ingressa na Academia de Belas Artes de Pensilvânia, na Filadélfia. Começou com pinturas abstratas e, logo em um de seus primeiros quadros, um aspecto mórbido se fez presente, acidentalmente, enquanto esperava a tinta secar de sua recém-pintada tela, uma mariposa pousa sobre ela e prende-se na tinta, onde acaba morrendo. Lynch gostou tanto dessa dicotomia entre o vivo (a mariposa) e o morto (a pintura em si), que a deixou lá. Passou, então, a inserir em seus quadros objetos do mundo real, animais mortos, folhas secas e pedaços de carne. Sua aproximação, com o cinema, se deu através de uma experiência que, ao observar um de seus quadros, ouviu o vento soprar e imaginou as folhas da pintura como se estivessem em movimento. Lynch então percebe uma grande limitação das artes plásticas (a imobilidade). A partir disso, decide incluir movimento em seus quadros e passa então das pinturas abstratas de quadros parados para a produção de quadros em movimento, no cinema. Faz seu primeiro filme em 1966, um filme em curta metragem de animação, *Six Figures Getting Sick*, no qual seis cabeças esculpidas por ele aparecem vomitando seis vezes seguidas. Depois disso produziu mais dois curtas, *The Alphabet* (1968) e *The Grandmother* (1970), antes de se mudar para Los Angeles. Em Los Angeles faz seu primeiro longa metragem, *Eraserhead*, que demorou longos sete anos para ser produzido, pois com verbas restritas e esporádicas da AFI

não consegue dar ritmo à produção. Depois de finalizado, *Eraserhead* se torna um filme *cult* nas rodas de cinema americano e no mundo todo.

Contratado em seguida pela indústria cinematográfica americana, Lynch se depara com alguns fracassos na tentativa de produzir e dirigir obras no modelo clássico de narrativa cinematográfica hollywoodiana. Acaba por abandonar o mercado cinematográfico dos moldes industriais e se desvencilha do chamado “sistema”, para voltar aos seus filmes autorais, quando dá início a novos projetos que se estendem até hoje. Seu segundo longa metragem foi *Blue Velvet* (*Veludo Azul*/1986). Neste, Lynch então dá seguimento a seu estilo autoral de narrativas com recursos de linguagem, que vão se fazer presentes em todas suas obras. Talvez o mais marcante em seus trabalhos seja o recurso que utiliza com a intenção de confundir o tempo. Em *Veludo Azul*, Lynch demonstra toda sua capacidade de confundir os espectadores em relação ao tempo na narrativa. Além de definir uma marca do cinema atual, remete também a uma característica da estética surrealista, a beleza convulsiva, resultante do encontro de realidades distintas (às vezes, contraditórias) em um mesmo espaço, e tempo. Depois de *Veludo Azul*, e nos mesmos moldes, Lynch inicia um projeto para televisão, *Twin Peaks*, um seriado que se tornou amplamente cultuado e redefiniu o conceito de programa televisivo. Deste trabalho surge uma parceria com o roteirista Mark Frost para a adaptação do seriado para as telas, mas essa já não obteve o mesmo sucesso, pelo contrário, foi um novo tropeço de bilheterias para a carreira do diretor. Aparece então a oportunidade de fazer um novo filme, *The Lost Highway* (*A Estrada Perdida* - 1997), que definitivamente caracteriza o diretor como exímio na arte de construir narrativas poéticas. Neste filme, o diretor faz um projeto experimental, misturando música eletrônica e videoarte a uma narrativa fragmentada, e um roteiro (co-escrito por Barry Gifford) que parece não fazer sentido. No filme, é contada a história de Fred, um jazzista que mata sua mulher por ciúmes e é condenado à morte. Na prisão, passa a ter alucinações e cria outra personalidade. Diferente do primeiro personagem,

o jovem Peter é induzido por Alice a cometer um assassinato. O filme virou *cult*, e foi bastante citado pela crítica, que chegou a descrevê-lo como uma divagação sem sentido. Como resposta, ele então dirige *História Real* (1999), uma produção tão serena e fora de seus padrões que quase não dá para notar a mão dele. O filme foi aclamado pela crítica, mas preocupou os fãs, que temiam que o diretor fosse abandonar de vez o estilo que o deixou famoso. O ano de 2000 marcaria o retorno de Lynch à televisão, visando uma nova série sobre o submundo do crime de Los Angeles, para reprisar o sucesso que teve *Twin Peaks*. Mas os tempos haviam mudado, a televisão estava entrando numa faxina moral contra a violência e temas pesados, e a série, depois de ter seu piloto gravado, foi cancelada pelo estúdio. Só que Lynch, muito cultuado na França, leva o seu projeto-piloto para o estúdio francês Canal +, que libera a verba para transformá-lo em um filme longa metragem. Depois de pensar como condensar as várias histórias produzidas no projeto-piloto, Lynch decide usar elementos já trabalhados em *A Estrada Perdida* e termina o filme longa metragem *Mullholland Drive* (*Cidade dos Sonhos*/2001). Nele, vemos duas versões de uma mesma história, uma onírica e outra ainda mais onírica, em que personagens trocam de nome e identidade, num conto de amor e ciúmes, ambientado na chamada 'fábrica de sonhos', que é Hollywood. Em 2002 ele dirigiu, exclusivamente para exibição em seu site, a minissérie de oito capítulos, chamada *Rabbits*, na qual três personagens vestidos de coelhos habitam a mesma casa. A câmera nunca se move, não há cortes, nunca sabemos direito o que está acontecendo, e os diálogos estão espalhados aleatoriamente no roteiro. É um dos projetos mais sombrios e ousados do diretor, voltando às raízes de seus filmes curtos e à de *Eraserhead*. Atualmente, o cineasta, em seu *website*, *davidlynch.com*, apresenta várias amostras dessas diferentes mídias em que ele trabalha, assim como a produção de novas séries.

### 3.2 Teoria do Autor e crítica cinematográfica

Quando se fala em crítica de cinema, um nome surge imediatamente: André Bazin, o francês que fundou, em 1951, a publicação mais famosa na área de crítica cinematográfica, a revista Cahiers du Cinéma. Mas, Bazin morreu jovem, aos quarenta anos. André Bazin entrou na Escola Normal Superior de Saint-Cloud aos vinte anos, para tornar-se professor. Atraído pelo cineclubismo, em 1942, ele fez de sua vida uma combinação de dois grandes interesses, duas paixões: o ensino e o cinema. A função essencial do crítico, me parece, é esta: ensinar, oferecer instrumentos para o olhar, para abrir os olhos dos espectadores para outras possibilidades de leitura de um filme. Fazia isto através das páginas de jornais e debates em cineclubes. Escreveu em vários jornais antes de fundar o Cahiers e, ao mesmo tempo, fazia o que muitos críticos, cujo papel se mostra relevante na comunidade onde atuam, fazem. Promovia a aproximação do público com o cinema.

Sem nunca ter escrito um tratado, Bazin legou uma teoria, uma concepção da história do cinema. Ensaísta de mão cheia, ele possuía dois elementos essenciais para um crítico: estava sempre atento ao novo, às novidades, sem abandonar a tradição, colocando o novo e o velho sempre em diálogo. Foi Bazin o crítico que melhor soube avaliar o impacto de Cidadão Kane e suas extraordinárias contribuições para a linguagem cinematográfica. Também foi Bazin que chamou atenção sobre o neo-realismo, em ensaios famosos, reunidos no livro Cinema/Ensaios, da Brasiliense.

Bazin, juntamente com Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol e Eric Rohmer foram críticos do Cahiers, antes de se tornarem diretores e produzirem uma revolução na história do cinema no momento em que, eles próprios, foram rodar seus filmes e constituíram o movimento de renovação da linguagem cinematográfica, no final dos anos cinquenta: a Nouvelle Vague. Enquanto escreviam suas críticas ferozes contra os filmes que lhes desagradavam, e apaixonadas por aqueles de que gostavam, estavam apenas se

preparando para o que de fato fizeram de mais importante na vida: dirigir filmes.

Foram chamados de jovens turcos e desenvolveram a teoria do autor, analisando filmes americanos. Para a França, berço de uma cultura extraordinária, com uma tradição literária que gerara nomes como Balzac, Flaubert e Proust, não haveria vida inteligente nos filmes produzidos por Hollywood. Pela polêmica que envolve o cinema desde o seu surgimento: é arte ou é indústria? Sem dúvida, é a arte da era industrial e tecnológica. Hoje, está perfeitamente claro que o cinema é plural em suas definições. Os jovens turcos olhavam os filmes de Nicholas Ray, Howard Hawks e Alfred Hitchcock e diziam que, filmes produzidos, dentro da indústria cinematográfica, que praticamente anula, escamoteia, esmaga o ego, tinham por trás um autor, ou seja, um intelectual, um artista, que se manifestaria apesar deste cerceamento e dos filmes serem resultado do trabalho de imensas equipes.

Caracteriza o autor, para estes críticos cinematográficos, o fato de ele expressar algo pessoal, que aparece em toda a sua obra. Fellini, por exemplo, trabalha sempre a memória pessoal, possui fixação por tipos estranhos, mulheres enormes e gordas; ou Michelangelo Antonioni, que vai trabalhar a incomunicabilidade em toda a sua obra; ou ainda Ingmar Bergman, um verdadeiro psicanalista, cuja obra trata sempre do ser humano frente à culpa e o castigo.

Define o autor o fato de sua obra apresentar uma matriz, um elemento de redundância presente no conjunto de seus filmes. O crítico está sempre buscando este elemento na obra do autor. Faz parte de seu trabalho conhecer o conjunto da produção e estabelecer relações entre momentos diferentes do cineasta, já que estamos falando de cinema. Ocorre que os críticos do Cahiers, na ânsia de buscarem esta idéia -mãe-mestra, criaram uma distorção, realmente vendo coisas que não havia nos filmes.

O crítico não é um profissional pela metade, um autor frustrado que se contentaria em criticar o trabalho de outros autores. Esta é uma visão errada, atribuída ao crítico

principalmente quando ele é severo demais em sua análise. O crítico, com seu comentário consistente, sua reflexão respaldada pelo conhecimento, pela pesquisa, pode oferecer ao artista uma contribuição significativa para o desenvolvimento do trabalho. E ao público, uma leitura possível da obra-de-arte.

Uma crítica séria e consistente produz frutos e é respeitada. Luís Buñel fazia filmes, movido pelo instinto e pelo irracional. Um Cão Andaluz foi feito a partir do método psicanalítico de Freud, da livre associação. O cineasta espanhol não apenas respeitava a crítica de André Bazin, como aguardava os comentários do crítico, seduzido pela lógica e pelo rigor formal deste, esperando dele a explicação e o comentário de seus próprios trabalhos, que lhe revelavam aspectos desconhecidos de sua própria obra. É um extraordinário exemplo do papel positivo e complementar que pode desempenhar o crítico.

É equivocada a idéia segundo a qual o crítico decifra a obra -de-arte. Ora, se o artista não se faz compreender, não será o crítico a fazê-lo. A diferença entre o crítico e qualquer outra pessoa, está no fato de ele ser preparado, através do exercício de sua profissão, com leituras específicas, principalmente sobre estética, para fazer uma leitura mais rica, mais consistente.

### **3.2.1 Teoria do Autor - Bernardet**

Para Bernardet, todas essas tentativas de buscar o autor, revelam um pouco mais do que o mal-estar causado pela repercussão do anti-humanismo de Foucault. Na concepção da política de autor francesa, sem unidade não há mais autor, "mas com certeza um outro autor". A discussão sobre autoria apresenta ainda duas vertentes a serem consideradas: A que discute a presença do autor na obra enquanto revelação de sua personalidade, de uma perspectiva mais próxima da Psicanálise do que aquele da crítica ou da comunicação, hipótese rejeitada pelo Estruturalismo, em que a obra revela seu narrador, que não coincide necessariamente com o autor. Do ponto de vista da análise da obra, sua unidade ou seu estilo, são dados

inerentes que não dizem respeito diretamente aos autores.

O chamado estilo autoral se manifesta na obra e não necessariamente no autor. Mais relevante neste estudo é a noção de estilo poético que, no caso do documentário, toca na questão da isenção do autor diante da realidade, como vimos anteriormente.

Sobre essa dificuldade de classificação, alguns podem encontrar mais um aparente paradoxo expresso no fato de seus filmes serem, estruturalmente, filmes de gênero e serem, profundamente, autorais. Na verdade, essa dicotomia entre cinema de gênero e cinema de autor já está teoricamente superada, desde 1954, quando François Truffaut publicou na Cahiers du Cinéma um dos textos fundamentais para o pensamento cinematográfico: a famosa Teoria do Autor.

Truffaut defendia a autoralidade como elemento fundamental na produção e na apreciação cinematográficas. Um filme deveria ter, antes de tudo, um autor por trás: uma visão de mundo, um ente subjetivo com opiniões, sensibilidade, poesia, erros e acertos. Criticava fortemente o cinema francês daquele momento, classificando-o como pouco autoral, um apêndice do cinema norte-americano, fraco em vida, em autoralidade, em potência cinematográfica.

Porém, um problema parece surgir de sua ideia: como criticar o cinema francês daquele momento como sendo “apêndice do cinema norte-americano” se, como é sabido, os franceses da Nouvelle Vague nutriam fortíssima admiração e devoção a nomes como John Ford, Howard Hawks, Nicholas Ray e vários outros expoentes do cinema clássico industrial do cinema dos EUA?

Reside aí a chave que nos trará de volta a David Lynch: para Truffaut, o cineasta, mesmo fazendo filmes dentro de regras pré-estabelecidas, dentro de um sistema industrial ou dentro de um determinado gênero, poderá ainda ser um autor de cinema. Um filme de John Ford, antes de ser um *western* clássico, é um filme de John Ford: ali, onde aparentemente só

há clichês de gênero e personagens, encontramos subjetividade, visões particulares, fortes traços e *insights* pessoais. Vejamos, por exemplo, o que Jean-Luc Godard, que fundou, junto com Truffaut, a Nouvelle Vague, diz a respeito de Howard Hawks, mais especificamente a respeito de *Onde Começa O Inferno* (*Rio Bravo*, no título original, um dos grandes filmes de todos os tempos):

“Os grandes cineastas sempre se limitaram a si próprios por obedecerem às regras do jogo. Não fiz isso, porque sou apenas um cineasta menor. Tomem-se, por exemplo, os filmes de Howard Hawks, particularmente *Rio Bravo*. É uma obra com *insight* psicológico e percepção estética extraordinários, mas, ao lado disso, Hawks realizou o filme de tal forma que o *insight* pode passar despercebido, sem perturbar o público que foi ao cinema para assistir a um *western* como qualquer outro. Hawks é o maior, porque teve sucesso ao encaixar num tema batido tudo aquilo que considera mais precioso.”

Não há, portanto, nenhuma contradição quando Truffaut defende Hitchcock, Ford, Hawks e outros cineastas que filmavam em Hollywood, e critica os cineastas franceses daquele momento por fazerem um cinema pífio, que considerava arremedo do cinema americano. Truffaut não admirava todo o cinema dos EUA, mas os **autores** que lá existiam. E o que clamava na França àquele momento era um cinema de autor, que não repetisse modelos cinematográficos de outro país, de outra cinematografia, de outros autores.

Embora as reflexões de Bernardet acerca da questão do autor no cinema apontem para o desvelamento das contradições entre a proposta de crítica cinematográfica denominada **política dos autores**, e, as obras, realizados sob sua égide, tal estudo encontra-se por fazer e os limites do presente trabalho não nos permitem ultrapassar o mapeamento de indícios. A priori, cumpre salientar a persistência de ambigüidades quanto aos sentidos do termo "autor":

O que é um autor? Com certeza nada que possa ser definido de forma precisa, nem em geral, nem nos quadros da política. Os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina quer a política quer a noção de autor. (BERNARDET, op. cit.)

Num certo sentido, que ainda está por esclarecer, os fundamentos básicos que nortearam as obras teóricas da política nos permitem compreender o que, segundo os "Jovens Turcos", faz de um cineasta um autor, mas também explicitam as contradições advindas da matriz estruturalista desta proposta crítica.

Ao propugnar pela concepção do cineasta como fusão de funções - roteirista, realizador e produtor - a política dos autores poderia indicar a negação do cinema-indústria em benefício de um retorno (sem que isso signifique retrocesso) ao cinema -técnica, apesar da existência de uma atitude de desvalorização da técnica.

Outro elemento sistematicamente desvalorizado é a técnica, o que é compreensível, pois neste sistema ela só pode ser um instrumento a serviço de outra coisa, sem valor nem significação próprias. Em poucas palavras: "Toda técnica remete a uma metafísica", afirma Bazin, retomando uma frase de Sartre referente à técnica do romance. A técnica só importa enquanto não-ela, enquanto remete a algo que a ultrapassa, sem o que não se justifica. (BERNARDET, op.cit.)

A referência literária presente no horizonte da noção de autor cinematográfico nos fornece outra perspectiva: a ultrapassagem crítica do modo de produção industrial pela afirmação do cinema como uma arte moldada pela experiência cultural do escritor e do livro. Por que, então, os adeptos da política trabalham principalmente com cineastas norte-americanos, buscando "a expressão pessoal do diretor em filmes de produtor, expressão do autor que emerge no filme de produtor, isto é, em terreno adverso" (BERNARDET, op. cit.)? Nas relações ambíguas que estabelecem com a Literatura, diretores e críticos não estariam reencenando a atitude do escritor diante do cinema descrita por Hauser? No entanto - quem diria - a Literatura é a grande inimiga. Pois esses críticos querem um cinema que seja cinema - cinema, e não um cinema reflexo da Literatura. O cinema não está para contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele. Querem um cinema livre da trama como já queriam

cineastas da Vanguarda dos anos 20. (BERNARDET, op. cit.)

A contradição, no entanto, não está apenas nesta relação dúbia com a Literatura, mas, particularmente, no fato de a crítica valorizar o enredo, a trama, ou seja, o caráter narrativo e, portanto, literário do filme. Apesar de todo o empenho metodológico dos críticos em evidenciar o "estilo" individual em busca da matriz, do arquetipo (no sentido platônico) que determina a unidade entre autor e obra, apenas uma excessiva violência reducionista nos permitiria olvidar as ambigüidades e rupturas que caracterizam os filmes dos realizadores do cinema moderno.

A indecidibilidade quanto à noção de mise en scène, bem como a construção de um cinema-discurso que denuncia simultaneamente os seus artifícios e o projeto ilusionista do sistema de representação ("impressão de realidade", transparência, realismo mimético, decupagem clássica, naturalidade da linguagem etc.) nos permite afirmar que os filmes das diversas correntes do cinema moderno não se realizam de acordo com os paradigmas propostos pela crítica engendrada sob os seus auspícios. Não tardaria o parricídio, com o questionamento e a dissolução da herança existencial-fenomenológica de Henri Agel, Jean Mitry e, principalmente, André Bazin [14](#).

Neste sentido, a **desconstrução** foi fundamental, mesmo quando submetida a "traduções" reducionistas [15](#). A urdidura da tela platônica começa a ser desconstruída pela crítica do aparato técnico como aparelho ideológico, tendo em vista o perspectivismo da câmera-olho, que oferece ao espectador a ilusão do sujeito como centro. Nas palavras de Félix Guattari:

Talvez os efeitos de dessubjetivação e de desindividualização da enunciação que são produzidos pelo cinema ou por situações similares (drogas, sonhos, paixões, criações, delírios etc.) representem apenas casos excepcionais com relação ao caso geral que se supõe ser o da comunicação intersubjetiva "normal" e da consciência "racional" da relação sujeito-objeto. Aqui é a própria idéia de um sujeito transcendental da enunciação que deveria ser posta em questão... O sujeito consciente de si mesmo, "mestre de si como do universo", não deveria mais ser considerado como um mero caso particular - o

de uma espécie de loucura normal. A ilusão consiste em crer que existe um sujeito, um sujeito único e autônomo correspondendo a um indivíduo, quando o que está em jogo é sempre uma multidão de modos de subjetivação e de semiotização. (GUATTARI, Félix. O divã do pobre. In: METZ, Christian, KRISTEVA, Julia, GUATTARI, Félix, BARTHES, Roland. Psicanálise e Cinema. Trad. Pierre André Ruprecht. São Paulo : Global, 1980, p. 105-17.)

### 3.3 CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE LYNCH

Desde seus primeiros filmes, Lynch demonstrou sua proximidade com os temas bizarros e perversos, numa fisionomia de humor negro, através dos quais sempre buscou criticar as bases institucionalizadas da sociedade norte-americana, como a Igreja, a Família, o Estado e os mitos e clichês do cinema de hollywood. Assim, outra característica do cinema de Lynch é a recorrência de elementos bizarros, que tendem ao grotesco, como partes decepadas do corpo humano, insetos, pessoas com deformações, enfermos, cegos, anões, enfim, elementos que escapam do padrão e até mesmo o enfrentam.

Entre filmes tão diferentes, podemos notar a marca do diretor em cada quadro e, apesar de ele ter suas situações tipicamente “lynchianas”, o que está mais presente é o som. Lynch sempre trabalhou o som de forma muito peculiar, tanto que poderíamos fechar os olhos e reconhecer qualquer filme dele apenas por este aspecto. No início do cinema falado, alguns críticos apontaram a nova tecnologia como a morte do cinema, que havia acabado o mistério e o refinamento, indicando uma arte banal e vazia. Um dos problemas foi, na época, o fato de os diretores ainda desconhecerem o uso do som como ferramenta de linguagem. Talvez isto que David Lynch, mais tarde, tenha realmente entendido e aplicado de forma tão eficaz. Todo clima do filme vem do som, feito sempre pelo próprio Lynch (inclusive, pensando no som antes de pensar no próprio filme) e por seu compositor habitual, Angelo Badalamenti. Esse clima de tensão e medo que predomina em seus filmes seria impossível caso o filme fosse mudo. O medo de que falamos aqui não é o horror puro - aliás, quase nunca tomamos sustos

nos filmes dele – mas, sim, um medo trabalhado, sempre crescente, que por horas quase nos sufoca; um medo do desconhecido, a falta de tato com o real que os personagens sentem transcendendo a tela e que os mantém em animação suspensa. Todo esse clima é produzido pela estranheza do som em si, como se ele estivesse em constante jogo de frustração entre o que percebemos como real e o que de fato está (ou não está) acontecendo.

Queremos ressaltar outros dois aspectos da obra de Lynch que têm papel vital na elaboração do clima. O primeiro diz respeito à direção de arte: se em seu filme preto-e-branco - *Eraserhead* - havia um intenso jogo de luz e sombra, que remete ao cinema *noir* e ao expressionismo, para criar a visão de um mundo não-natural, é no uso das cores que ele se destaca. Cortinas vermelhas marcam uma presença quase obrigatória em seus filmes e sempre anuncia a chegada de algo inesperado, uma mudança de eventos; quando vemos as cortinas pela primeira vez, em *Veludo Azul*, é no momento em que deixamos a pacata cidade e penetramos em seu lado obscuro, com o aparecimento de Frank Booth; em *Twin Peaks*, a famosa seqüência do sonho é toda dada em uma sala cercada de cortinas vermelhas; em *Cidade dos Sonhos*, a primeira vez em que tomamos a noção da grandiosidade do problema é numa sala com cortinas vermelhas, onde um anão, chefe do submundo, dá as ordens para acharem Rita; em *Estrada Perdida*, vemos as cortinas no apartamento de Fred pouco antes de ocorrer o assassinato. Aliás, este apartamento é extremamente macabro, com seus longos e escuros corredores dos quais queremos fugir, mas a câmera nos obriga a entrar. Apenas com uma arquitetura arrojada (bem moderna, nada de casa dos horrores) e jogos de iluminação, Lynch transformou o lar - por si só, nosso abrigo contra as mazelas do mundo - em algo assustador, que nos suga para dentro, um reflexo do mal que paira lá fora. O mesmo ocorre em *Twin Peaks* e *Veludo Azul*, onde o ambiente de familiaridade da cidade é desmascarado, e não reconhecemos mais a proteção que nosso lar nos proporciona (respectivamente, os reflexos de Bob na casa de Laura, e a orelha decepada na vizinhança).

O segundo aspecto diz respeito ao duplo. O duplo é uma característica também bastante presente e novamente serve para realçar o sentimento de estranheza em relação que conhecemos, ou àquilo que aceitamos. O duplo é tudo aquilo que nós não somos, seja aquilo que queríamos ser ou aquilo que queremos esconder. Em toda sua obra, Lynch cria vários duplos de si mesmo, sendo os dois mais famosos (e óbvios) Henry Spencer, de *Eraserhead*, e o agente Dale Cooper, de *Twin Peaks*, mas também poderíamos citar Jeffrey, de *Veludo Azul*, e Adam Kesher, de *Cidade dos Sonhos*. Entre os personagens, o duplo começa a aparecer em *Veludo Azul*, com a constante indecisão de Jeffrey pela misteriosa e perturbada Dorothy (que aqui assume o papel de mãe) e a inocente e calma Sandy (que assume o papel de irmã). O duplo voltaria a aparecer em *Twin Peaks* com Madeleine, prima de Laura; Madeleine é alegre, introvertida, todas as qualidades que Laura passava aos outros eram na verdade da prima, além do fato, de ser loira e a outra morena, e ambas serem interpretadas pela mesma atriz. Essa dicotomia do positivo/negativo voltaria a aparecer em *Estrada Perdida*, em que temos Alice como a projeção de tudo que Fred gostaria que sua esposa Renée fosse: fiel, apaixonada, amável. Mas o duplo não serve meramente como uma antítese a alguém, ele é um reflexo da pessoa. Alice é um reflexo de Renée, e Fred começa a perceber isso ao olhar uma foto onde estão as duas e perguntar "Essa é você? Ambas são você. Em *Cidade dos Sonhos*, temos vários duplos, a começar com o casal principal, Betty e Rita. Betty é esperançosa, confiante e independente, enquanto Rita é a mulher indefesa, que não se lembra de nada e se mostra mais dependente do que a companheira; já na versão do pesadelo da história, as duas trocam de papéis, e Betty se torna a dependente, demonstrando claramente sinais de dependência e loucura quando Rita a deixa. Também temos nesta parte todos os outros personagens aparecendo com nomes e personalidades diferentes, duplos de si mesmos, convidando Betty/Diana a enxergar a realidade - "*Time to wake up, pretty girl*".

Outro elemento predominante na obra “lynchiniana” é a presença de cenários pouco identificáveis, com pouca luz. Isto, de certa forma, parece nos atormentar e ao mesmo tempo revelar algo que não percebemos. Vivemos na escuridão, cegos aos problemas que ocorrem a nossa volta, e esta narrativa lynchiana nos serve como um veículo para mostrar a realidade. Isso não ocorre com a luz do sol, pois, durante o dia, todos são amáveis; é durante a noite que a máscara social cai, e a eletricidade, uma forma de luz, nos permite ver o que há por trás dela. Isso é mostrado também em *Veludo Azul*, quando Frank Booth, após ter estuprado Dorothy, apaga as luzes e diz "Agora está tudo escuro". Esta frase pode ser traduzida por “agora está tudo bem”, como se voltássemos à aconchegante escuridão. Mas não é isso que ocorre, uma vez que já deparamos com a realidade onírica, e voltamos à escuridão com medo. Lynch nos apresenta então a dois escapismos: o suicídio e a ilusão. Em *Estrada Perdida*, Fred percebe, pela primeira vez, os seus atos ao contemplar a lâmpada em cima de sua cela, e cria a ilusão de Peter e Alice, reflexos idealizados de sua própria vida. Mesmo quando a ilusão acaba, ele permanece nela, em sua eterna fuga (aliás, neste filme temos a constante presença de correntes elétricas vindas do nada, como se quisessem chamar Fred de volta à realidade); Henry, de *Eraserhead*, busca a morte para fugir da realidade; Diana, em *Cidade dos Sonhos*, tenta ambos, falhando na ilusão e se suicidando em seguida. Há também muita especulação sobre a construção de personagens com características monstruosas ou deturpadas.

Os monstros “lynchinianos” não são propriamente reais e, sim, manifestações do real. Eles são uma forma quase metafórica de nos mostrar a realidade, aquilo que não queremos enxergar. É como aquele medo de infância de olharmos embaixo da cama ou dentro do armário. O Homem Misterioso, de *Estrada Perdida*, é a personificação do ciúme de Fred pela traição da esposa, e a primeira vez que o percebemos é numa gravação de vídeo; Frank Booth, em *Veludo Azul*, nos mostra o lado negro e violento do mundo a nossa volta; o Bob de

*Twin Peaks*, é a própria manifestação do mal presente no assassino de Laura, enquanto o mendigo de *Cidade dos Sonhos* é o detentor da caixa azul (realidade). Assim como aquele personagem enfrenta as alavancas que parecem controlar todo o enredo narrativo, em *Eraserhead*. Ainda neste filme temos na figura do filho, uma criatura que caracteriza bem esta preocupação do diretor em chocar seu público com anomalias. O filho mostra a Henry seu novo universo de responsabilidades ao qual está preso. A mulher que aparece num palco dentro do aquecedor elétrico, numa clara referência ao onírico, também apresenta o rosto com deformidades; assim como o cowboy de *Cidade dos Sonhos*, ambos vindos de um pique de luz, e ambos carregando consigo a percepção da realidade. Todos estes personagens (e outros) estão de alguma forma, conectados à questão da luz presente nos filmes e, de certa forma, servem como ponto inicial para desestruturar aquilo que temos como palpável. A eletricidade também pode ser vista como luz artificial, uma crítica à artificialidade do mundo vista na paisagem industrial de *Eraserhead*, nas 'cidades perfeitas' de várias outras obras, e à própria artificialidade do cinema, em *Cidade dos Sonhos*.

Há outros elementos recorrentes na sua obra, como a freqüente presença de telefones pretos, que sempre tocam, mas parece nunca ter ninguém na outra linha. Ocorrem também as já mencionadas cortinas vermelhas, o fogo e a pirotecnia em geral como símbolo da fragilidade psicológica do personagem no momento. Cantoras de cabaré, várias cenas de estrada, tanto para escapar da realidade quanto para encontrá-la, e uma fixação por olhos, bocas e dentes. Outra marca de Lynch são seus atores; ele teve vários regulares durante a carreira, com destaque especial para Jack Nance (seu maior colaborador até *Estrada Perdida*, quando faleceu após o filme), Laura Dern, Kyle MacLachlan, Isabella Rossellini, Dennis Hopper e o famoso anão Michael Anderson. Seu trabalho de ator também é bastante conhecido; Sheryl Lee, que interpretou Laura/Madeleine em *Twin Peaks*, conta que foi chamada para fazer o teste, e tudo que fez foi conversar com Lynch sobre diversos assuntos,

nenhum relacionado ao seriado; a presença de Bob no seriado foi dada totalmente ao acaso, uma vez que o ator Frank Silva (que na verdade era apenas uma ajudante na produção) apareceu sem querer, refletido num espelho durante uma cena, Lynch achou aquilo fantástico e resolveu incluir o sujeito com aquela mesma expressão no episódio seguinte, e assim escreveu todo o papel para Bob. Robert Blake, que fez o Homem Misterioso, disse que tinha uma idéia de como o personagem seria fisicamente, e Lynch pediu para que ele lhe mostrasse, e não falasse. Blake então foi ao camarim, raspou o cabelo, pôs uma densa maquiagem, vestiu-se de preto e, para sua surpresa, o diretor adorou. São apenas detalhes, mas servem para traçar uma maneira bastante livre em que ele trabalha. Só por curiosidade, durante os seis anos de filmagem de *Eraserhead*, Jack Nance permaneceu o tempo todo com aquele excêntrico corte de cabelo de seu personagem.

### **3.4 ERASERHEAD, o FILME.**

Nesta seção, fazemos uma análise para identificar algumas especificidades da linguagem cinematográfica na obra de David Lynch. Entre todos os seus filmes, o que será objeto específico da análise, é seu primeiro longa, *Eraserhead*, não descartando eventuais comentários sobre trechos isolados de seus outros filmes.

Tomemos aqui por base que o presente estudo optou por enfatizar a presença do delírio como componente temático, ou seja, apresenta o delírio como tema ou conteúdo do filme através dos seus personagens, e/ou componente estrutural da narrativa, como essa linguagem, recortada nos seus sentidos, aparentemente próxima no sentido da comunicação, mas ao mesmo tempo tão distante e plural no sentido de sua interpretação, é construída pelo diretor e em que nível de intencionalidade ela é apresentada e reconhecida. Para tanto, se faz

necessário retomarmos alguns aspectos interessantes que unem o filme e o diretor David Lynch. Assim como o personagem principal do filme, David Lynch também passou por traumas na vida pessoal, quando, ao engravidar sua namorada, se vê obrigado a casar com ela. Todo esse pesadelo claustrofóbico em relação ao matrimônio, Lynch faz transparecer em *Eraserhead* o sentimento de ter perdido o tato com o real (ou o que lhe era entendido como real), juntamente com o sentimento que constrói o cenário da cidade no filme, a assustadora paisagem industrial de Pensilvânia.

Em *Eraserhead*, Henry (Jack Nance, um dos muitos alter-egos de Lynch) parece estar preso a esse estranho mundo onde nada faz sentido, quando sua namorada lhe diz que engravidou e teve um filho. Só que o filho é, na verdade, uma espécie de monstro (numa possível alusão alegórica à sua filha Jessica Lynch, que nasceu com os pés disformes), e sua namorada, com o passar dos dias, não agüenta os constantes choros da criança à noite, deixando-a aos cuidados do marido. Henry se vê escravizado pela constante atenção necessária ao filho. Esta escravidão força-o a procurar um paraíso dentro de seu inconsciente, de seus sonhos. Acredita-se, portanto, que esta seja a obra mais pessoal do diretor.

Aproveitamos a concepção de Pasolini sobre o cinema de poesia para identificarmos algumas de suas características no filme *Eraserhead*. Embora Pasolini tenha proposto uma semiologia do referente, distinta da semiologia do signo cinematográfico, para Christian Metz, este trabalho não considera excludentes as duas teorias. Pelo contrário, utilizamos, como instrumental de análise do filme de Lynch, a terminologia proposta por Metz, na semiologia do cinema. Ou seja, ficaremos com a concepção de Pasolini sobre cinema de poesia, mas levaremos em conta o modelo de análise de Metz para a descrição analítica da obra de Lynch.

Podemos perceber, logo na abertura do filme *Eraserhead*, que não se trata de uma obra que irá seguir apenas os preceitos do cinema narrativo clássico, fazendo uso de técnicas e

estratégias narrativas que se aproximam muito dos filmes de vanguarda das décadas de 20 e 30. Podemos também relacionar certas passagens da obra com o cinema dos primeiros tempos em, que Pasolini chamou de “cinema de poesia”. Para Pasolini, há uma oposição “cinema de poesia” e cinema narrativo ou de prosa. Ele não acredita na vertente que vê uma separação entre cinema documental (irmãos Lumière) e cinema ficcional (Georges Méliès). O conceito de narrativa não existiria nem nas vistas dos Lumière nem no cinema de magia de Méliès. Por isso, era um cinema exibicionista por excelência, que acabou influenciando diversas manifestações de cinema antiilusionista e de vanguarda, como o expressionismo alemão e o surrealismo, duas escolas que acabaram por ecoar no cinema de Lynch. Este primeiro cinema não era tão preocupado com a narrativa, ou melhor, com o que estava sendo narrado, contado. A história não era mais do que um pretexto para se fazer efeitos de palco, efeitos de cena, desenvolver trucagens. Teríamos, portanto, segundo Gunning, uma oposição entre a confrontação exibicionista (cinema de poesia) e a participação voyeurista ilusionista (cinema narrativo).

A primeira imagem de *Eraserhead*, logo após o crédito inicial, é a cabeça de Henry Spencer em primeiro plano. Ela está na posição horizontal, como se ele estivesse deitado. Seu corpo não aparece na tela, ele que flutua no espaço. Surge, então, uma espécie de mundo, de planeta em sobreposição à cabeça de Henry, como se estivessem relacionados. O ruído, que antes era quase inaudível, é amplificado. Posteriormente, iremos saber que este “planeta” tem a forma semelhante à da cabeça do bebê monstruoso de Henry.

A seqüência seguinte passeia pelo que imaginamos ser um planeta, até a imagem se dissolver num *fade*. Volta então num *fade*, num contexto que parece ser uma casa com um buraco sobre o telhado, por onde a imagem mergulha. Aqui vale ressaltar que passagens de um lugar a outro, sem explicações nem de onde estamos, muito menos para onde vamos são frequentes na narrativa lynchiana, o que ajuda na não compreensão de sua narrativa. Voltando

às imagens, o mergulho antes citado da câmera parece adentrar em um lugar onde um ser, semelhante a um homem, mas com textura de pele de aparência rugosa, está sentado em frente a uma janela com vidros quebrados, onde seu reflexo pode ser visto. Na sua frente, alavancas, e esta imagem é intercalada com a imagem de Henry, ainda na forma horizontal como na primeira imagem do filme, que expõe um ser com forma alongada e que parece ter uma cabeça, talvez em analogia a um espermatozóide. Cabeça esta que depois veremos aparecer no filho de Henry, e fica sobre a imagem de Henry, até que volte a imagem do homem acionando a alavanca, no mesmo instante em que o ser expelido é arremessado dentro de um buraco, que parece uma cratera de vulcão, numa provável metáfora da fecundação. Mistura-se então o fundo deste local com água com a tela preta de onde aparece um novo buraco, contrastando com a tela preta, remetendo a algum lugar fora, com luz, talvez como uma nova metáfora do ato de nascer. Esta nova passagem de um lugar a outro, no contraste do preto com o branco, dá início ao que podemos identificar como o único trecho do filme em que se identifica uma construção narrativa clássica ou linear, que aqui também consideraremos como linguagem de prosa, em contraposição a linguagem de poesia do capítulo anterior. A cena segue e termina com o aparecimento de Henry em frente a uma fábrica, para onde o personagem se dirige e entra; neste momento, um som como um apito de trem soa. Na nova imagem, vê-se Henry num local próximo à janela em que antes apareceu o homem em frente às alavancas, mas do outro lado da janela, do lado de fora; ele caminha por lugares que, em momento algum, conseguimos fazer referência de onde seja, prédios antigos, o que parece ser um indústria abandonada, pois embora se ouçam barulhos característicos, não há nenhum personagem. Até que parece chegar em prédio, que momentos depois identificaremos como sua casa. Nas cenas desta locação, os planos são extremamente longos e demorados, quando não repetitivos, o que causa um desconforto e cansaço ao espectador. Ao chegar em sua casa, Henry recebe um recado de sua vizinha – uma mulher bonita e misteriosa - de que sua namorada o espera para

jantar com seus pais. Aqui, outro ponto interessante e que costuma aparecer em todas as obras de Lynch, são os números, como 26, 27, 24, são recorrentes nos filmes do diretor. A questão da atuação dos personagens, quase teatral, também é uma marca nos filmes de Lynch. Nesta primeira aparição da casa do personagem já percebemos um cenário completamente onírico e surreal, onde capim ou húmus, são guardados sobre a cômoda. Na seqüência, em uma cena em que Henry tira o sapato e a meia de um único pé e coloca sobre um aquecedor a água, parece dar início a um deslocamento temporal ou pensamento do personagem que parece observar aquele amontoado de capim e começa a ter atitudes completamente anormais e que serão recorrentes ao longo da estória.

Em seguida, Henry encontra uma foto rasgada ao meio, e que posteriormente veremos que é de sua namorada. Henry olha para a parte de trás da foto como se procurasse algo. Na cena seguinte, a namorada de Henry aparece emoldurada pelo vidro da porta, apenas mostrando o rosto, e com uma cortina que parece remeter a um palco, o que acontece mais adiante no filme. Henry novamente aparece em lugares escuros e indecifráveis, ao chegar próximo à casa de sua namorada, que parece morar ao lado de uma indústria, pára e guarda a foto dela no bolso e entra na casa para o jantar.

A cena em que Henry conhece os pais da namorada, já sugere toda uma proposta delirante, onde cada personagem parece um ser estranho e desconexo do enredo narrativo, como se cada um fosse uma estória à parte do enredo fílmico principal. Inclusive a namorada parece sofrer de algum distúrbio de comportamento, quando aparece tendo uma crise semelhante a uma epilepsia. Neste momento, outro plano, em que uma cachorra amamenta seus filhotes, aparece novamente como uma metáfora relacionada à maternidade que está por vir. A entrada do pai vem colaborar com este enredo de confusão e delírio para o espectador. Seu personagem pára em total afastamento do real, com um discurso que mais parece uma alucinação, com enunciados sem sentido para a evolução da cena. Outro plano importante

nesta cena é o do jantar. Volta à figura do pai com um discurso fora do contexto da cena e que parece antecipar uma cena surreal, onde Henry corta seu pedaço de frango, que, como se estivesse vivo, mexe as pernas e expele um líquido parecido com sangue. De pano de fundo a isso tudo, a mãe de sua namorada, ao contemplar a cena, parece ter um orgasmo, numa analogia ao momento do ato sexual e de possível perda da virgindade. Em um próximo momento da cena, Henry é abordado pela mãe da namorada e questionado sobre a virgindade da filha, que ela julga ter sido tirada por Henry. A mãe tenta então beijá-lo numa clara demonstração de excitação, ao saber que sua filha não é mais virgem. Esta cena talvez possa ser mais uma aproximação entre a psicanálise, através dos desejos reprimidos, e o cinema, como meio de dar vazão estes contextos.

A seqüência seguinte mostra o cotidiano de Henry com a na morada cuidando do filho, que aparece, pela primeira vez, e que talvez possa ser definido como um pequeno ser com cabeça de ET, muito semelhante com aquele ser expelido por Henry no início do filme. O cotidiano do casal, dividido entre cuidar do filho, com viver como casal, já causa em Henry um início de alucinação, enquanto sua namorada é tomada por um desespero e acaba saindo de casa, deixando o filho aos cuidados do pai. Henry então é obrigado a cuidar do filho, que logo adoece. Sozinho, Henry começa a ter dificuldades para cuidar do filho doente, o que acaba sendo metaforizado através de um sonho. Nele, Henry vê sua namorada também deformada na face, com bochechas enormes, dançando em um palco de onde caem alguns seres semelhantes ao filho, mas em estado embrionário, que são pisoteados e esmagados pela mãe. Esta cena transcorre como se Henry fosse espectador desse ato. Henry desperta com o desconforto do sonho e do sono, por estar sendo empurrado para fora da cama pela namorada, que, sem nenhuma explicação narrativa, aparece dormindo ao seu lado. Percebe, então, novamente em contexto surreal e poético, que sua namorada, numa metáfora da menstruação, parece expelir vários seres em estado embrionário, que são tirados dela por Henry e

arremessados contra a parede do quarto, enquanto a mulher se revira na cama, a trilha ajuda na construção de um ambiente surreal. Henry então parece ser jogado em um outro nível de consciência, ou de alucinação, em que se imagina transando com a vizinha em um ofurô, que mais parece um ambiente ou analogia a uma placenta, onde os dois acabam mergulhando e desaparecendo.

Na cena seguinte, sua namorada, deformada na face, aparece no palco de seu primeiro sonho, cantando para Henry como se estivesse se remetendo à morte. Henry então parece se deslocar do real até o sonho, ou mesmo dentro do próprio sonho até o palco onde ela está. Um campo magnético parece ser construído entre os dois, impedindo que se aproximem, e mostrando ao espectador que estão em níveis diferentes de realidade, a té que ela desaparece como numa mágica. Henry, então, numa seqüência rápida de planos desconexos, surreais e poéticos, acaba por perder sua cabeça, aqui tomado, como vize literal. A cena segue com Henry sem cabeça, e de seu corpo brota uma nova cabeça, com a aparência do filho, junto a um efeito sonoro de choro do bebê. A cabeça de Henry misteriosamente é arremessada por uma janela até a rua, onde um jovem, que parece esperar por ela, a recolhe e sai em disparada para levá-la a um lugar que parece uma fábrica de lápis. A cabeça então é entregue a um homem que faz uma perfuração nela de onde retira um pedaço cilíndrico em forma de caneta e que, posteriormente, é colocado em uma máquina que produz lápis - borracha. A parte retirada da cabeça de Henry é colocada como borracha nos lápis, que é testado por um funcionário que escreve em um papel e depois apaga; os restos de borracha são lançados ao espaço. Este plano serve para ligar o final do sonho ao despertar de Henry e fazer o espectador perceber que isto era um segundo nível de sonho que fora apresentado.

Henry, então desperta e entre algumas alucinações que aparecem em forma de pensamento com a vizinha, percebe que seu filho está muito doente. E no que parece inicialmente ser uma tentativa de salvar o filho, pega uma tesoura para cortar as ataduras que

envolvem o corpo todo da criatura e, ao retirá-las, se defronta com a imagem dos órgãos internos do filho a mostra. Henry então perfura o que parece ser o coração da criatura, que agoniza e expele uma quantidade enorme de gosma. Inicia-se aí a metáfora entre a morte e a queda de luz, ou um curto circuito, que ocorre no apartamento de Henry. Ele passa em seguida a ter alucinações com a imagem do filho que aparece para assustá-lo. No próximo plano, Henry surge envolto em uma nuvem de resíduos de borracha, numa alusão à imagem da fábrica. Em contra partida manifesta-se, o que no início do filme parece ser um planeta, com a forma da cabeça do filho, em processo de autodestruição. O espectador então é novamente jogado para dentro desse planeta, onde, mostra-se o homem em frente às alavancas, que parece agora tentar conter sua própria morte.

A cena que se segue apresenta uma gama de indícios que apresenta personagens e ações num contexto surreal. Henry surge abraçado a sua namorada num ambiente que nos remete a um céu. E o filme termina de maneira abrupta nesse abraço em meio a sonho e realidade. Essa seqüência final desencadeia um processo de reflexão sobre o próprio filme, numa espécie de meta-cinema, numa construção que denuncia a ilusão de realidade fabricada pelo cinema. Há um processo de presentificação daquele fato, daquela imagem. Uma cópia do real, mas que carrega indícios de surrealidade. Lynch parece brincar com os conceitos de realidade e cópia, de materialidade e imaterialidade, de corpo e espírito nessa seqüência, colocando o espectador no meio de um jogo marcado pelo processo de estranhamento.

Neste contexto, *Eraserhead* lembra também *Sangue* de um poeta (1930), do diretor francês Cocteau, cuja obra trazia as inquietações do artista-poeta frente às (im) possibilidades criadoras e criativas. Mesmo contestada por muitos, a ligação da obra com uma estética surrealista dava-se através de certas características, como as imagens oníricas, as visões provocativas, o respeito ao mistério e aos domínios do inconsciente.

Lynch trabalha as relações entre sonho e realidade, entre o ato de dormir e o ato de despertar de uma maneira a causar uma inquietante estranheza, se lembrarmos do termo delírio, usado por Freud. Muitas vezes, quando Henry acorda, a seqüência, que seria a representação de um sonho, continua. Esse tipo de construção ocorre em vários filmes de Lynch, que dialoga, dessa forma, com o tratamento dado ao sonho no cinema expressionista alemão, mas, principalmente neste caso, com a visão surrealista.

O jogo é entre o filme e nós, espectadores, que tentamos juntar cacos e peças para completar a história, como num quebra-cabeça. Mesmo tipo de jogo, aliás, desenvolvido em *Eraserhead*; *Veludo Azul* e *A estrada perdida*.

Para a análise de *Eraserhead*, procedimentos adotados por Lynch precisam ser pensados aqui. A forma de interpretar dos atores é um deles. Basta observarmos o protagonista, Henry, para notarmos que Lynch dirigiu seus atores para a fuga do modelo de representação convencional dos atores, tão cara ao cinema narrativo clássico. Em *Eraserhead*, é a própria expressão corporal do ator que provoca tal efeito. O jeito de andar de Henry lembra a forma com que os atores caminhavam nos filmes da época do cinema mudo. Não se trata de um caminhar normal. Seus gestos são forçados, realizados para evidenciar que estamos diante de um personagem de uma história específica, daquele universo diegético e nada mais. As ações e falas dos personagens também são incomuns, longe dos padrões convencionais. À primeira vista, poderíamos classificá-los como loucos, doentes, mas não é bem assim. Na diegese do filme, essas ações e falas são perfeitamente normais, os personagens não sofrem julgamentos morais por parte do narrador.

Outro procedimento utilizado por Lynch que causa estranhamento é o posicionamento da câmera. Em *Eraserhead*, nas seqüências na casa, a câmera aparece inúmeras vezes apontando para baixo. A câmera parece ter uma relação de imanência com o lugar que ela mostra, mas não sabemos se ela faz parte dele ou se ele só existe em função

dela. Parece antecipar a ação de Henry, pois sempre focaliza o ambiente antes de ele entrar em quadro, e não se importa com a ação futura dele, pois permanece por um bom tempo mostrando o lugar mesmo depois da passagem do protagonista. Essa câmera não é subjetiva. Trata-se de um narrador em 3ª pessoa, característica da narrativa clássica, mas que já conhece essa história tão bem que pode abrir mão de ficar colado ao protagonista, como acontece na narrativa clássica. No entanto, se temos um narrador em 3ª pessoa e uma câmera objetiva, em certos momentos, teremos concomitante, o ponto de vista subjetivo, ou seja, de Henry. O que vemos nos é mostrado pelo narrador, mas o que ouvimos nos é transmitido por Henry. Numa seqüência, a construção fica ainda mais complexa porque, inicialmente, ouvíamos uma música diegética, oriunda do rádio ligado por Henry. Ou seja, tanto a imagem quanto o som nos eram mostrados pelo narrador em 3ª pessoa. De repente, o volume da música vai diminuindo e ouvimos, com intensidade, o ruído vindo do radiador, por exemplo, e acompanhando o que Henry estava ouvindo, ou, imaginando ouvir. Mesmo o radiador fazendo parte da diegese, o ruído é extradiegético, pois nada nos faz crer que ruído tão intenso fosse real. A câmera, nesse momento, torna-se subjetiva, pois vemos o que Henry vê.

Acreditamos que, utilizando os procedimentos descritos, Lynch nos permite ver melhor tais convenções e alcança o que poderíamos chamar de supra-realismo ou de hiper-realismo, distante, é claro, da vertente realista iniciada por Jean Renoir, desenvolvida pelo cinema italiano nas décadas de 40 e 50, e defendida por André Bazin, mas igualmente distante do cinema de cunho naturalista, fundado na ilusão de realidade, e largamente praticado em Hollywood. Ao misturar estilos, formas e temas de diversos momentos, escolas e gêneros do cinema, como o expressionismo, o surrealismo, o filme *noir* e o de horror, Lynch realiza uma espécie de cinema de poesia, embaralhando conceitos, como transparência e opacidade, em narrativas ao mesmo tempo ilusionistas e anti-ilusionistas, que têm como marcas maiores a

valorização do mistério, o estímulo das contradições e, principalmente, o despertar do processo de estranhamento no espectador.

O próprio título do filme (*Eraserhead*, cabeça de apagador) já é um símbolo na filmografia de Lynch. Numa cena espetacular, a cabeça de Henry é reciclada e transformada num apagador de lápis. Apagar é verbo chave. Apagar da memória lembranças traumáticas.

Sobre a interpretação dos simbolismos presentes no filme, o cineasta não falava nada nem para o elenco. Segundo ele, seus filmes são comparados ao teste de Roscharch e a interpretação de qualquer espectador é válida. Até mesmo os efeitos especiais usados na criatura são guardados em segredo. Lynch não quer que seu trabalho seja analisado apenas como um efeito técnico, mas como algo tão misterioso quanto a temática do filme.

#### **4. CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este estudo propôs aproximar três áreas distintas do conhecimento, a semiologia, o cinema e a Psicanálise, todos tendo como fio condutor a linguagem, dentro da proposta de análise da narrativa do filme *Eraserhead*, e com intuito de caracterizar a obra de Lynch como um modelo de linguagem poética e delirante ao mesmo tempo.

Observou-se ainda que este modelo de linguagem cinematográfica dita por Pasolini como cinema de poesia em muito se assemelha ao conceito de delírio, com sua forma criteriosamente construída para a não compreensão, para a confusão, para a alienação e, desconstrução de um modelo de linguagem clássica, o qual o espectador espera encontrar frente ao filme *Eraserhead*. Acreditamos que este cinema de poesia trás para a linguagem cinematográfica uma concepção diferente para a narrativa cinematográfica, para as imagens, movimentos de câmera, ritmo de cortes e montagem, numa infinidade de novas formas de abordar o cinema como meio de ruptura e de expressão artístico-poética e surrealista.

Ampliou em muito a noção que temos sobre as possibilidades criativas até hoje desenvolvidas pelo modelo clássico do cinema.

Em *Eraserhead* nos defrontamos com constantes argumentos não-compreensíveis. Isto ocorre desde o primeiro plano em que percebemos a cabeça do personagem horizontalmente a tela e sobreposta a um planeta, já nos propondo um abandono das relações com o real. Real este que só parece ser identificável em um pequeno trecho da história, que cumpre os preceitos da narrativa clássica, ordenada, linear e compreensível. A cena descreve a chegada de Henry à casa da namorada e cenas do convívio do casal após o nascimento do filme. Mas, mesmo nestes momentos, a narrativa é entrecortada por sonhos e delírios dos personagens que aparecem imersos num cenário e numa narrativa que, às vezes, parece se apresentar incompreensível até para os próprios personagens.

O constante uso de passagens de um lugar a outro, na história, através de buracos e orifícios, que não podem ser identificados, ajuda na des-construção da compreensão do espectador. Até mesmo o aparecimento de personagens que, num primeiro momento, não podem ser contextualizados, contribuem para a confusão entre o real, que já parece um mundo onírico, e o próprio mundo onírico que, por vezes, mergulha no que poderíamos chamar de segundo estágio do sonho, ou seja, o sonho do sonho. Há ainda o componente da *performance* dos atores, que, se analisado independente do contexto fílmico, já constrói uma linguagem delirante e poética. A aparência de Henry, seu comportamento inocente, seu andar por vezes quase teatral, desconcertam o espectador. Algumas cenas parecem funcionar estancas ao restante do contexto narrativo, algumas reações dos personagens, como a namorada de Henry, que tem seus cabelos penteados pela mãe para acalmar uma crise de epilepsia, ou a cena de sua avó, que permanece inerte como se não existisse, e ainda a cena onde sua mãe, no jantar, ao ver o pedaço de frango que Henry corta expelir um pouco de sangue, comporta-se como se estivesse tendo um orgasmo. Podemos falar também da personagem do seu pai, que, além de

um comportamento que caracteriza um sujeito em algum tipo de delírio ou loucura, sua fala é desconexa à ação, e não encontra respaldo em momento algum da narrativa do filme, sempre se referindo ao passado ou futuro. Enfim, a caracterização dos personagens da história apresenta, em determinados momentos, um tipo de interpretação que em momento algum se justifica ou contribui para compreensão da narrativa.

A apresentação de deformidades, outra expressão recorrente nos filmes de Lynch, também contribui para o estranhamento da narrativa, seres que não podem ser entendidos senão a partir de um esforço metafórico, como o filho, que parece saído de um quadro surrealista, ou o ser expelido pela sua boca no início do filme, que acreditamos ser uma analogia ao espermatozóide.

Enfim, todos estes recursos utilizados por Lynch na construção desta obra, parecem reforçar, e por que não dizer, aproximar-se da teoria de cinema de poesia de Pasolini e da concepção de delírio descrita neste trabalho.

Acreditamos que esta pesquisa, apresentou novas inquietações no que diz respeito às possibilidades da linguagem cinematográfica e a como alguns teóricos se posicionam frente a estes postulados. O trabalho também foi importante para o crescimento e amadurecimento acadêmico deste pesquisador.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREW, J.Dudley. *As Principais teorias do cinema: uma introdução*. Trad. Tereza Ottoni. Rio: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Papirus (1994)
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Papirus, 2004.
- ARRIVE, Michel /MAGALHAES, Lucy. *Linguagem e Psicanálise Linguística e Inconsciente*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro, 1999.
- BAHIANA, Ana Maria. *A subversão dos sentidos*. Bravo!, maio/2002.
- BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BODEI, Remo. *As lógicas do delírio*. Bauru. EDUSC, 2003.
- BUÑUEL, Luis. “*Cinema: um instrumento de poesia*”. In: XAVIER, 1983.
- COSTA, Antônio. *Comprender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- COUTINHO, Marco Antonio. *Lacan, o grande freudiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DESNOS, Robert. “*O sonho e o cinema*”. In: XAVIER, 1983. Editores, 1980.
- EPSTEIN, Jean. “*O cinema do diabo: excertos*”. In: XAVIER, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987g.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias em psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago, 1987b.
- FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen: escritores criativos e devaneio*. Rio de Janeiro: Imago, 1987e.
- FREUD, Sigmund. *O inconsciente*. Rio de Janeiro, Imago, 1987f.

- FREUD, Sigmund. *Sobre os sonhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1987h.
- GUIMARÃES, Dinara M. *Voz na luz: psicanálise & cinema*. Garamond, Rio de Janeiro, 2004.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Siglo Veintiuno, Mexico, 1993-1994.
- METZ, Christian (et al.). *A análise das imagens*. Vozes, Petropolis, 1973.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Perspectiva, Sao Paulo, 1980(a).
- METZ, Christian. *Psicanálise e cinema*. Global, Sao Paulo, 1980(b).
- METZ, CHRISTIAN. *Significação no Cinema*, Sao Paulo, Perspectiva, 2004.
- RAMOS, Fernão Pessoa. “*Teoria do cinema e psicanálise: interseções*”. In: BARTUCCI, 2000.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia*. UFMG, 2004.
- STAM, ROBERT. *Introdução a Teoria do Cinema*, PAPIRUS, 2003.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, - a invenção do século*. OBJETIVA, 2000.