

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**ALEXANDRE SOUZA CARDOSO**

**Unheimlich e David Lynch:  
O inconsciente como tema na técnica da produção cinematográfica**

**SÃO PAULO - SP**

**2018**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**ALEXANDRE SOUZA CARDOSO**

**Unheimlich e David Lynch:  
O inconsciente como tema na técnica da produção cinematográfica**

Monografia apresentada ao curso de especialização em Semiótica Psicanalítica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo a ser utilizado como Trabalho de Conclusão de Curso.  
Orientadora: Prof. Fani Hisgail

**SÃO PAULO - SP  
2018**

Dedico este trabalho à minha mãe por acreditar em mim e em meus esforços. À minha orientadora Fani Hisgail pelo apoio e dedicação ao me instruir no processo da pesquisa e por todo conhecimento incorporado em sala de aula e grupo de estudo. E, por fim, aos amigos que me inspiram a pensar sobre cultura.

## RESUMO

Este trabalho reflete sobre a relação entre o artigo “das Unheimliche” escrito por Freud em 1919 e os filmes do diretor norte-americano David Lynch. O desenvolvimento do presente estudo possibilitou a análise de sua obra através de um breve panorama guiado por passagens em que o efeito unheimlich - descrito por Freud como impressão assustadora que se liga à coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre - é identificado e seus assuntos relacionados devidamente abordados.

Compreendemos com Freud que as emoções são desencadeadas de maneira brusca por um objeto e revelam questões da vida psíquica do sujeito. Desta forma, a produção artística utiliza do manuseio dessas emoções para provocar o espectador, e este reage projetando seus próprios processos psíquicos inconscientes na obra.

**Palavras-chave:** Unheimlich; psicanálise; David Lynch.

## ABSTRACT

This work reflects on the relationship between the "Unheimliche" article written by Freud in 1919 and the films of the American director David Lynch. The development of this study made possible a analysis of Lynch's work through a brief panorama guided by passages which the unheimlich effect - described by Freud as a frightening impression that binds to things long known and familiar from all time - is identified and also his related subjects issues.

We understand with Freud that emotions are abruptly triggered by an object and reveal questions of the psychic life. In this way, artistic production uses the manipulation of emotions to provoke the spectator, and they react by projecting their own unconscious psychic processes into the work.

**Keywords:** Unheimlich; psychoanalysis; David Lynch.

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	<b>06</b>
<b>2. Unheimlich</b>	<b>08</b>
<b>3. O Universo Lynchiano</b>	<b>11</b>
<b>4. Lynch e a Psicanálise</b>	<b>14</b>
<b>5. A fantasia e o espelho</b>	<b>18</b>
<b>6. Inconsciente e produção cinematográfica</b>	<b>25</b>
<b>7. O prazer do espectador</b>	<b>30</b>
<b>8. Conclusão</b>	<b>34</b>
<b>9. Referência bibliográfica</b>	<b>36</b>
<b>10. Imagens</b>	<b>38</b>

## 1. Introdução

Entre o cinema e o sonho sempre houve uma conexão íntima, de certa forma ambas tratam da mesma coisa: projeção em forma de narrativa fantástica. Tanto a invenção quanto o fenômeno, inevitavelmente, seriam fruto de interesse da psicanálise. A semiótica como ciência que estuda a criação de sentido e seus processos de significação participa em interdisciplinaridade na busca pela compreensão dos signos do cinema. Refletir sobre a cultura contemporânea é um dos objetivos da semiótica psicanalítica, entender como o cinema opera a comunicação e seus espectadores a processam faz parte de sua finalidade.

Quando Freud iniciou sua teoria, de maneira concomitante o cinema era criado. Mesmo com a resistência do pai da psicanálise perante o cinema e os vários movimentos vanguardistas de sua época, é admirável a série de simultaneidades entre a evolução de sua teoria, a história inaugural do cinema e os demais movimentos artísticos contemporâneos seus.

A publicação de “Das Unheimliche” por Freud em 1919, artigo que constitui e fundamenta a pesquisa aqui proferida, coincidiu com o surgimento do cinema expressionista alemão, cuja característica principal era distorção dos cenário e personagens através de enredos policiais com temas sombrios e misteriosos.

Este movimento instigou e instiga uma série de autores dentro e fora do cinema, “Influenciados pela filosofia de Nietzsche e pela teoria do inconsciente de Freud, os artistas alemães do início do século fizeram a arte ultrapassar os limites da realidade, tornando-se expressão pura da subjetividade psicológica e emocional.” (Monteiro, 2007)

O surrealismo segue também como movimento artístico referenciado pela psicanálise, sobretudo no cinema em 1929 com o filme “O Cão Andaluz”, de Luis Buñuel e Salvador Dalí. Freud, mesmo sem a intenção, impulsionou a reflexão dentro das artes sobre o universo fantástico que habita a mente humana.

Desde então, o caráter experimental de algumas obras, com a intenção de brincar com os sentidos dos espectadores e sua cognição, assim como a introdução do inconsciente como abordagem de seus enredos, se tornou recorrente na história da cinematografia moderna. Diretores como Alejandro Jodorowsky, Jan Svankmajer e David Lynch passam a utilizar o inconsciente como tema e técnica em suas produções, e posteriormente passam a inspirar outros novos autores.

É comum o uso do horror como artifício e ferramenta estilística para lidar com a imaterialidade do inconsciente desde o expressionismo alemão, característica que perdura no cinema contemporâneo e perpassa a filmografia de novos cineastas e outros já consolidados. O estranhamento, além e antes mesmo do medo, é o sentimento que emerge a primeira instância desse tipo de produção. Tal sensação foi estudada por Freud ao analisar o conceito de *unheimlich*, termo usado por ele para representar a sensação de estranhamento ligada a figuras desde sempre conhecidas e a priori inofensivas. Entender tal sensação e como ela é provocada, dentro e fora da arte, é de grande importância para a compreensão do sujeito humano.

A psicanálise nos mostra que essa emoção é mais complexa do que uma mera resposta perante um acontecimento. Apresenta um viés no qual o fenômeno estudado possui correspondência direta a formação psíquica do eu e como nos constituímos como sujeito.

Diante disso, a investigação da relação do ser humano com as obras de arte, sobretudo o cinema, é de imenso valor, ainda mais inserido no contexto da contemporaneidade, onde as relações interpessoais e com o mundo são intensamente intermediadas por diversas mídias audiovisuais. A forma em que o espectador reage a obra e o como a obra atua sob o espectador reflete o mundo em que vivemos.

“A psicanálise reduzida a um trabalho artesanal de seletas elites e o cinema designado a preencher a função de divã dos pobres, ambos produzem um escândalo.” (Fernandes, 2005). A princípio a psicanálise era acessível apenas a um número seletos da burguesia, e o cinema, por um tempo, a principal válvula de escape e reflexão da vida que era vivida. Uma não se propõe a ser substituída da outra, mas ambas representam a função polêmica e muitas vezes assustadora de aproximar o sujeito de si próprio.

Desta forma, o presente trabalho tem como objetivo analisar na obra do cineasta David Lynch recursos que colaborem na compreensão do conceito de *unheimlich*, assim como a influência do inconsciente na produção do cineasta e seus efeitos nos espectadores. De maneira que contribua na compreensão do papel social do artista e sua obra, seja ele quem for, e como o espectador reage e se beneficia da produção artística em geral.

## 2. Unheimlich

Em 1919 Sigmund Freud publica o ensaio *Das Unheimliche*, onde ele introduz o conceito de *Unheimlich* - palavra alemã, sem tradução para o português, cuja a desambiguação e suas diversas tentativas de tradução enriquecem o valor do seu sentido. Nesse artigo "... Freud chama de Unheimlich ("estranha familiar") a impressão assustadora que "se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre"" (Roudinesco; Plon, 1997).

Etimologicamente *heimlich*, tem o significado inicial de doméstico, familiar, caseiro, aconchegante, confortável: elaborando o sentido de algo que remete a segurança e a intimidade do lar. Acompanhada a essa significação admite-se um segundo sentido aparentemente incompatível de secreto, oculto, vedado ao conhecimento de fora. A expansão do significado da palavra permite a analogia entre *heimlich* e o papel do lar como um espaço de conforto, afastado aos olhos de estranhos e de proteção do externo, logo oculto e secreto.

A negação *unheimlich* funciona como negativa de ambos significados. Inicialmente como algo não-familiar, da ordem do estranhamento, que causa desconforto e na qual expressa o sentimento de incômodo e mistério no mundo da nossa experiência cotidiana. Em segundo lugar como não-secreto, algo que era para ter mantido-se oculto, mas que por algum motivo deixou de sê-lo.

A partir da desambiguação da palavra *unheimlich*, Freud descreveu e analisou a impressão assustadora que se liga a elementos familiares, usando como base o conto O Homem de Areia (1817), de E. T. A. Hoffmann. Essa sensação de estranheza surge na vida cotidiana, mas também é uma ferramenta na criação estética, sendo usada por autores para criar narrativas que não correspondem completamente a realidade exterior e a experiência recorrente.

Para o português se reconhece uma grande quantidade de traduções que se aproximam do sentido original alemão, mas que falham ao tentar captar a completude da palavra. Dentre elas estão O Inquietante, O Estranho e O Sinistro.

Este último, preferido por Oscar Cesarotto, tem, como adjetivo, a dupla conotação de "funesto" e de "esquerdo" (...). "Esquerdo" é uma tradução interessante para *unheimlich*, porque sugere visualmente algo que faz parte de nós, é uma metade nossa, mas ainda sim é

visto como um lado cego, reprimido, a quem não é permitido tomar a iniciativa, manejar instrumentos, etc. (Tavares, 2007).

O unheimlich como metáfora de algo que faz parte de nós, mas que se mantém oculto em primeiro momento, permite uma associação entre o conceito e os conteúdos do inconsciente, estes presentes em nossa subjetividade através do mecanismo do recalque. Por recalque se entende o processo que visa manter no inconsciente todas as ideias ligadas às pulsões que representam uma ameaça ao equilíbrio do funcionamento psicológico, tornando-se gerador de desprazer.

O que é recalado não é a pulsão propriamente dita, mas o seu representante ideativo, que em seguida torna-se conteúdo constituinte das formações inconscientes e seu núcleo, o elemento que constitui e funda o inconsciente. “Na verdade, a pulsão está aquém da distinção entre consciente e inconsciente, na medida em que ela jamais pode tornar-se objeto da consciência e que, mesmo no inconsciente, ela tem de ser representada por uma idéia.” (Garcia-Roza, 1985). Logo, são essas ideias que habitam o universo do inconsciente, e que buscam incessantemente um destino além do corpo.

É possível encarar o sentido de unheimlich como uma metáfora do retorno daquilo que foi recalado. Uma vez constituindo nosso aparelho psíquico, parte de quem nós somos, isso surge como um elemento externo reconhecível porém assustador. Na teoria freudiana o retorno do recalado é um processo natural dos conteúdos inconscientes que lutam pelo acesso ao sistema pré-consciente/consciente, e que emerge de maneira deformada e de diversos aspectos - por exemplo como sintoma ou sonho.

Visto que unheimlich se origina de ideias abandonadas e reprimidas, podemos traçar duas gêneses: o unheimlich oriundo de crenças passadas e o de experiências passadas. Possíveis produtoras do sentimento de unheimlich são as crenças de onipotência dos pensamentos, das forças ocultas malélicas e do retorno dos mortos, por exemplo.

Nós - ou nossos ancestrais primitivos - já tomamos essas possibilidades por realidades, estávamos convencidos de que esses eventos sucediam. Hoje não mais acreditamos neles, superamos tais formas de pensamento, mas não nos sentimos inteiramente seguros

dessas novas convicções, as velhas ainda subsistem dentro de nós, a espreita de confirmação. Quando acontece algo em nossa vida que parece trazer alguma confirmação às velhas convicções abandonadas, temos a sensação do inquietante (...) (Freud, 2010).

Por sua vez, quando o unheimlich resulta de complexos infantis reprimidos, ou seja, decorrente de experiências reais, ele difere em sua forma: desconsiderando a questão da realidade material, reconhecemos a realidade psíquica.

Trata-se da efetiva repressão de um conteúdo e do retorno do reprimido, não de uma suspensão da crença na realidade desse conteúdo. Poderíamos dizer que num caso foi reprimido um certo conteúdo ideativo, e no outro, a crença na sua realidade (material). (Freud, 1919).

Logo, podemos concluir que a experiência de unheimlich se produz quando complexos infantis reprimidos são novamente despertados, ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente relevantes.

O unheimlich na ficção é mais amplo que nas vivências, abrangendo todo este e ainda outras questões que não se aplicam no vivencial, visto que seu conteúdo não está sujeito à prova de realidade. Segundo Tavares (2007), na narrativa fantástica podemos observar três tipos de autores: 1) o profissional, 2) o simpatizante e 3) o autor fantástico. O profissional explora os temas do fantástico de maneira técnica, trata-se apenas de um banco de dados que ajuda na elaboração de seus roteiros. O simpatizante é o autor que assume a possibilidade do fantástico fazer parte da vida cotidiana, partindo da impossibilidade de explicar o universo plenamente. Já o autor fantástico literalmente experimenta rupturas com a realidade, apresentando em sua narrativa aspectos da alucinação e do delírio, cultivando o estado alterado de consciência como fio condutor.

O diretor norte-americano David Lynch é um ótimo exemplo de autor fantástico. Ele é reconhecido por métodos não tradicionais em seu trabalho artístico e por obras surreais caracterizadas por imagens com elementos perturbadores e místicos, fazendo uma cisão recorrente na realidade e na cronologia temporal.

Suas primeiras obras possuem uma semelhança estética muito próxima ao do expressionismo alemão, principalmente no seu primeiro longa metragem *Eraserhead* (1977) e nos curtas progressos *Six Men Getting Sick* (1966), *The Alphabet* (1968), *The Grandmother* (1970) e *The Amputee* (1974). À vista disso, o autor recorreu as referências originárias da temática no cinema para, então, progressivamente construir seu próprio universo, que, mesmo hoje em dia, agrega, conserva e atualiza os conteúdos dessas referências primordiais.

### **3. O Universo Lynchiano**

O absurdo e o maravilhoso são terrenos férteis que coexistem na obra de David Lynch. Em seus filmes somos constantemente desafiados a reconhecer o racional e o irracional como dois lados da mesma moeda, de forma que se um lado não é explorado o outro não é capaz de existir. É uma proposta narrativa que rompe com os modelos tradicionais de cinema e enfrenta o olhar acostumado à fórmulas dos espectadores comuns.

Um bom exemplo é a cena introdutória de *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), David Lynch nos apresenta a um jardim com belas flores, cercas brancas, crianças na rua, dentre outros elementos do cotidiano de uma cidade no subúrbio norte americano.

A imagem deste cenário tipicamente tradicional de um ambiente centrado em valores familiares e boa convivência é interrompida por um ataque cardíaco de um senhor cuidando do jardim. Em seguida a câmera se aprofunda na grama verde revelando um novo cenário antes submerso. O solo escuro dá vazão a mudança na trilha sonora, sendo substituída por uma sonoridade tensa e obscura, e por fim somos apresentados as criaturas peçonhentas que vivem por debaixo do jardim superficialmente belo .



Como uma lupa David Lynch amplia a visão do corriqueiro em busca de novas camadas. Metaforicamente o diretor propõe ir além do que é dado, colocando em cheque a nossa forma de olhar e interpretar o que é visto. “Ao tentar sintetizar o cinema de Lynch, Eric Dufour diz: “[...] consiste em tornar estranho tudo que é cotidiano e, de forma simétrica, tornar cotidiano tudo que é estranho”” (Tavares, 2009). Assim, podemos afirmar que para acompanhar sua obra é necessário ver além do que se olha, reconhecer que não se sabe completamente daquilo que entramos em contato e que as possibilidades do oculto são infinitas.

Em seu livro sobre meditação transcendental “Em Águas Profundas” (Lynch, 2006), o diretor ao falar de onde tira suas criações afirma: “Os pequenos peixes nadam na superfície, mas os grandes peixes nadam em águas profundas”. Sugerindo imageticamente que para fazer emergir idéias inovadoras é necessário mergulhar no vasto mar do inconsciente, em busca de ideias-peixes que revelam fielmente aspectos profundos do que ele pretende explorar. Assim como acontece ao dissecar a experiência de *unheimlich*, onde os conteúdos ideativos inconscientes uma vez revelados se apresentam de maneira inquietante e possuem profundo valor pessoal.

É tema recorrente na obra de Lynch o conflito entre duas forças contrárias, ou duas faces de um mesmo fenômeno. *Veludo Azul* é um bom exemplo dessa dinâmica: por um lado temos a vida simples de uma pequena cidade e do outro seu lado obscuro que envolve sequestro, sadomasoquismo, assassinato etc. A cena introdutória do filme antes descrita funciona como uma prévia daquele universo construído.

Por sua vez, em *Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997) David Lynch vai além da simples contraposição de opostos. A cisão na narrativa aparece como o divisor desses dois universos que coexistem.

Assim, em vez da oposição clássica entre superfície idílica hiper-realista e seu universo pavoroso, temos a oposição entre dois horrores: o horror fantasmático do universo noir medonho, feito de sexo perverso, traição e assassinato, e o desespero (talvez muito mais perturbador) da nossa vida cotidiana monótona e “alienada”, marcada pela impotência e pela desconfiança. (Zizek, 2009).

Em *Veludo Azul* somos apresentados a clara oposição de dois universos idealizados e fantasiosos: o contraste entre um polo pacífico, representado pela vida familiar em cidade pacata, e o polo destrutivo em excesso. Já em *Estrada Perdida* a narrativa é transgredida como se fossem dois filmes diferentes, mas com personagens que se equivalem, mesmo que distintos na moral ou em sua fisionomia.

É como se a unidade de nossa experiência da realidade apoiada na fantasia se desintegrasse, se dividisse em suas duas componentes: de um lado, a monotonia asséptica “dessublimada” da realidade cotidiana; de outro, seu apoio fantasmático, não em sua versão sublime, mas encenado de maneira direta e brutal em toda sua crueldade obscena. (Zizek, 2009)

Em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) a apresentação destes universos coexistentes acontece de maneira semelhante a *Estrada Perdida*, mas o pareamento entre realidade cotidiana e apoio fantasmático é mais evidente. Podemos falar que neste filme David Lynch introduz o tema da vida onírica dividindo a narrativa em sonho e realidade.

Na primeira metade somos expostos às fantasias inconscientes da protagonista, para só depois conhecer a trama real que influenciou essa primeira sequência de imagens. Sigmund Freud em ‘*A Interpretação dos Sonhos*’ (1899) estabeleceu que a combinação de ‘resíduos diários’ (elementos do cotidiano recente) e o conteúdo profundo do inconsciente são os elementos que formam e

estruturam o sonho, justamente os componentes presentes na segunda metade do filme.

A obra de Lynch é coerentemente surrealista, mas é possível enxergar em sua filmografia um pendular entre aspectos do cinema clássico e do experimental. Filmes que tendem a uma estrutura mais tradicional temos Uma História Real (The Straight Story, 1999), Duna (Dune, 1984) e O Homem Elefante (The Elephant Man, 1980). Por sua vez, a restante filmografia pesa muito mais em transgressões experimentais, cada filme com uma intensidade diferente: Twin Peaks (Twin Peaks, 1990-2017), Império dos Sonhos (Inland Empire, 2006), Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive, 2001), Estrada Perdida (Lost Highway, 1997), Hotel Room (Hotel Room, 1993), Coração Selvagem (Wild at Heart, 1990), Veludo Azul (Blue Velvet, 1986), Eraserhead (Eraserhead, 1977), e seus diversos curta metragens.

Independente desta categorização, a filmografia por completo equilibra os tradicionalismos do cinema clássico americano com o experimentalismo avant garde de inspiração diversa - artes plásticas, música, meditação, e, sobretudo, as inúmeras camadas da consciência humana. Sintetizando, o universo criado por Lynch vive na constante passagem entre a experiência concreta e a experiência abstrata, ou no ponto de ligação que acorrenta as duas.

#### **4. Lynch e a Psicanálise**

São perceptíveis as semelhanças entre a experiência psicanalítica e a estrutura de muitos dos filmes do David Lynch. Se em Cidade dos Sonhos inicialmente somos apresentados aos sonhos da protagonista, a segunda metade do filme que retrata sua realidade pode funcionar como subsídio para análise destes sonhos, como proposto por Freud. Cenas pouco importantes da segunda metade, que mostram a experiência vivida pela personagem da atriz Naomi Watts, tomam outras proporções e formatos na metade sonho, assim como a lógica da metáfora e metonímia introduzida por Jacques Lacan.

Metáfora e metonímia estão relacionados aos conceitos de condensação e deslocamento, elaborados por Freud em A Interpretação dos Sonhos (1899). A condensação é o conjunto de informações análogas, liga a imagem a ideia em comum, logo, o conteúdo manifesto em relação ao conteúdo latente. Assim como o

uso da metáfora como figura de linguagem, que associa dois conceitos com características em comum. Ex.: a lua é uma bola de queijo.

Por sua vez, o deslocamento no sonho acontece quando um elemento latente é substituído por um de seus fragmentos constituintes, transferindo a importância que tem esse elemento por algo que se relaciona mas é completamente diferente e afastada dela. A metonímia se caracteriza resumidamente como a parte tomada pelo todo. Ex.: ele bebeu o copo inteiro. Através desses dois processos que o aparelho psíquico organiza o material contido no sonho (resíduos diários e o conteúdo inconsciente).

É válido ressaltar que a segunda metade do filme apresenta não fatos, mas as impressões dos acontecimentos sob a ótica de Diane (Naomi Watts), sendo uma narrativa pouco imparcial. Logo, na segunda metade do filme Camila (Laura Harring), ex-namorada da protagonista, é apresentada como uma mulher provocadora que constantemente a despreza e humilha - sendo essa a percepção de Diane, ferida no relacionamento. No sonho ela se transforma em seu oposto, uma mulher que não se lembra nem ao menos do próprio nome e que precisa da ajuda constante da protagonista. Assim como a representação de Diane em seu próprio sonho como um mulher determinada, alegre e talentosa, e na realidade como uma mulher frustrada e em profunda crise.



Para falar sobre os mecanismos constituintes dos sonhos no filme podemos também citar como exemplo situações aparentemente pouco relevantes para o enredo da segunda metade, demonstrando que resíduos diários inclui também situações que se passam despercebidas.

Na sequência de sonho somos apresentados à figura enigmática do Cowboy (Monty Montgomery), um homem vestido de cowboy com ar soturno e que aparenta predizer um desastre. Na segunda metade ele aparece brevemente como um convidado da festa de noivado de Camilla com o diretor de cinema Adam para onde Diane fora convidada e segue tentando controlar um possível colapso nervoso. A impressão estranha da figura de um homem vestido de cowboy numa festa elegante somada a angústia sentida por Diane na situação gerou o personagem do Cowboy na primeira sequência de acontecimentos do filme.



Não é só em relação a formação dos sonhos e sua interpretação que os filmes de David Lynch se aproximam da experiência psicanalítica. Em Estrada Perdida, a primeira frase proferida no longa é a enigmática “Dick Laurent está morto” escutado pelo protagonista, Fred Madison (Bill Pullman), pelo interfone e que anuncia a morte de um personagem ainda não apresentado. Todos os acontecimentos do filme ocorrem entre este momento e a cena em que descobrimos que o próprio Fred pronuncia essas palavras, formando uma situação circular.

Slavoj Zizek em sua análise de Estrada Perdida levanta o questionamento:

(...) não estaríamos aqui diante uma situação semelhante à da psicanálise em que, no início, o doente se sente perturbado por uma mensagem obscura e indecifrável, mas insistente - o sintoma - que, por assim dizer, o bombardeia de fora; e depois, na conclusão do tratamento, o doente é capaz de assumir essa mensagem como sua e pronunciá-la na primeira pessoa do singular?” (2009).

A psicanálise dispõe de temas significativos que são elementos recorrentes na obra de David Lynch, permitindo diversas possibilidades de cruzamento. A

incapacidade de atribuir significação lógica em grande parte de seus filmes por um lado afasta o espectador comum, no entanto, por outro, estimula a investigação do espectador de perfil pesquisador, sendo a psicanálise uma ferramenta usual nesse processo.

Averso a insistência interpretativa em relação aos seus filmes, David Lynch preza pela qualidade da experiência em detrimento da criação de sentido. Em relação ao uso da psicologia para a análise fílmica, em entrevista ele afirma: "Psychology destroys the mystery, this kind of magic quality. It can be reduced to certain neuroses or certain things, and since it is now named and defined, it's lost its mystery and the potential for a vast, infinite experience." (Cozzolino, 2014). Essa citação demonstra não só o preciosismo do diretor em relação à experiência, mas também reforça o ponto de vista lacaniano de que "a palavra é a morte da coisa".

Segundo Lacan, por intermédio da simbolização, algo perece do Real e emerge no Simbólico, onde passa a fazer parte da realidade (que difere do Real enquanto registro lacaniano). O Real lacaniano é o que escapa à simbolização, é o registro psíquico que se mantém impenetrável ao sujeito e que funciona como algo que articula os registros do Simbólico e do Imaginário, mas que se distingue de ambas, escapando de qualquer tipo de materialização. Logo, o Real é a coisa antes de sua gênese, quando sem formato e significado originário, onde tudo a posteriori é do domínio dos outros registros - Simbólico e Imaginário.

Assim, grande parte da fascinação causada pela filmografia de David Lynch decorre justamente da dificuldade interpretativa e suas infinitas possibilidades de interpretação. Ao assistir alguns de seus filmes é inevitável a busca por sentido, pois naturalmente tentamos organizar as imagens exibidas de maneira compreensiva e com base no nosso repertório, como um espectador-detetive que coleta informações e procura por respostas.

Por mais que o autor não seja um grande entusiasta da insistência na interpretação de suas obras, o próprio formato delas e a angústia que elas causam pela dificuldade na criação de sentido que se constituem os apelos naturais para a busca de significados. "É porque o homem tem palavras que ele conhece as coisas. E o número de coisas que ele conhece corresponde ao número de coisas que ele pode nomear" (Lacan, 1981)

A maneira que David Lynch faz cinema produz um jogo de quebra-cabeças, onde a junção das partes monta uma imagem de múltiplos significados e que se

desdobra conforme mais interpretações são feitas. Não se fala em explicação oficial, mas em algo que toca os diversos signos usados e repetidos. A falta de sentido em seus filmes gera o excesso de significados.

## 5. A fantasia e o espelho

A dificuldade de tradução para o português da palavra *unheimlich* evidencia diversos nuances característicos do termo. Cada versão traduzida exprime uma variante diferente, mas não representa de maneira fiel o sentido em sua totalidade, como acontece no original alemão. Na tradução de *unheimlich* como *sinistro* é marcante a dupla conotação que sugere seu sinônimo como “*esquerdo*” e sua dualidade com “*destro*”.

Chama a atenção que um dos polos da lateralidade receba conotações tão negativas. Especialmente, estabelece-se uma dicotomia imaginária, que distribui valores e emblemas segundo uma ordem espúria. Esta dialética teria seu fundamento no “estádio de espelho” formalizado por Lacan, o momento fecundo de cristalização do eu, na pregnância da forma especular. (Cesarotto, 1996)

O estágio de espelho é uma expressão criada por Jacques Lacan e se refere à fase em que a criança antecipa o domínio de sua unidade corporal a partir da identificação com a imagem do semelhante e sua própria figura no espelho. O fator de exterioridade dessa experiência proporciona um retorno interno, onde o sujeito se reconhece como um corpo e um indivíduo, em detrimento de se ver como um outro.

A relação de semelhança e estranheza se funda, nesse caso, pela vivência do similar e da diferença a partir do corpo do outro e pelo reflexo da própria imagem. De ordem plenamente imaginária, essa dinâmica alcança a dimensão do narcisismo, motivando a aproximação do que se julga similar e afastamento do que se julga diferente. Porém, a assimetria demarca a frustração quanto a expectativa de completa identificação exterior, que jamais acontece. As peculiaridades constituem nossa formação de eu, mesmo referente ao reflexo especular onde a imagem se apresenta invertida, coincidindo lado esquerdo com o direito, e vice-

versa. “Por este viés, aquilo que seria o mais conhecido e familiar, a própria imagem, vira estranho” (Cesarotto, 1996).

É possível interpretar a dinâmica entre os discordantes *heimlich* e *unheimlich* sob a ótica do estágio de espelho. Enquanto *heimlich* se refere ao que é familiar e confortável e que se mantém oculto, *unheimlich* representa o estranho que deveria permanecer oculto mas que veio à luz. As duas palavras debatem a problemática do que é familiar-estranho e daquilo que é oculto-público, questões de grande relevância para a constituição da unidade do eu.

Freud, ao analisar o conto “O Homem de Areia” de E. T. A. Hoffman, lista uma série de temas com efeito de *unheimlich* que estariam presentes na obra em questão, em outras ficções, e de maneira fantasiosa na vida prática. Um desses exemplos é o “doppelganger”, ou “duplo”, um ser mítico que assume a imagem de um indivíduo e que, comumente, representa uma ameaça.

De forma literal significa “duplo-ambulante”, e em suas variações do tema apresenta íntima relação com aquele “copiado” ou até mesmo “fracionado”. Esse vínculo se desdobra na passagem de processos psíquicos de uma pessoa para outra, sendo o doppelganger capaz de possuir não só a imagem física como também o saber, os sentimentos e as vivências da outra.

Esse tema tem profunda relação com o estágio de espelho e o narcisismo, e Freud, a partir dos estudos de Otto Rank, afirma que a ideia do duplo foi originalmente uma defesa contra o desaparecimento do Eu, a morte, sendo a alma “imortal” provavelmente o primeiro duplo do corpo.

... essas concepções surgiram no terreno do ilimitado amor a si próprio, do narcisismo primário, que domina tanto a vida psíquica da criança como a do homem primitivo, e, com a superação dessa fase, o duplo tem seu sinal invertido: de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte. (Freud, 2010)

A ideia do duplo adquire novas proporções ao ser relacionada às instâncias que servem à auto-observação e a autocrítica. A ideia de um âmbito da consciência que trata o restante do Eu como um objeto e que permite que o ser humano seja capaz de “se observar” atualiza a concepção de duplo e assume a figura desse outro eu que censura e observa.

Podemos analisar essa metáfora da “dupla consciência” superegóica no cinema de Lynch, aproveitando os exemplos antes citados da protagonista de ‘Cidade dos Sonhos’ que assume um outro eu na sequência que se refere a sua vida onírica (se atribui a mesma personagem, mas age de maneira a corrigir seus defeitos morais e assume qualidades que em si julga enfraquecidas) e do protagonista de ‘Estrada Perdida’ (na primeira metade do filme um homem atormentado pela própria impotência sexual e na segunda metamorfozido em um rapaz mais jovem em pleno vigor sexual).

A temática do duplo envolve grande parte da obra de David Lynch. Em ‘Estrada Perdida’ a figura da parceira sexual do protagonista impotente se duplica conforme a versão do herói se apresenta.

... de início temos o casal “normal” constituído por Fred, impotente, e Renée, sua mulher, reservada e (talvez) infiel, atraente, mas não fatal; depois de Fred tê-la matado (ou fantasiado isso), somos transportados para o universo *noir* e seu triângulo edipiano: a reencarnação mais jovem de Fred é associada a Alice, a reencarnação de Renée em *femme fatale*, sexualmente agressiva, ao lado da figura adicional do obsceno pai-jouissance (Eddy), que se imiscui no casal enquanto obstáculo a sua relação sexual (Zizek, 2009)

Curiosamente, Freud em ‘Des Unheimliche’ ao falar sobre a origem do duplo como um apelo humano para evitar a morte, afirma que o “desdobramento para defender-se da aniquilação tem uma contrapartida na linguagem dos sonhos, que gosta de exprimir a castração através da duplicação ou multiplicação do símbolo genital” (Freud, 1919), conforme ocorre em relação a impotência em primeiro momento como obstáculo para o ato sexual e Eddy, a figura paterna fálica excessivamente agressiva, em segundo momento como o novo impedimento.



Das obras do diretor a que mais se debruçou na temática do duplo foi Twin Peaks, franquia que possui um longa metragem (Twin Peaks: Fire walk with me, 1992) e a série televisiva de três temporadas - duas exibidas entre 1990 e 1991, e a última produzida em 2017. Nele seguimos a investigação do agente do FBI Dale Cooper (Kyle MacLachlan) sobre o assassinato da estudante Laura Palmer (Sheryl Lee). A série revolucionou a maneira de fazer TV na época, devida a complexidade e enredo surrealista, tão incomum na televisão deste período.

Explorando a multiplicidade de universos, Lynch em Twin Peaks criou ambientes fantásticos que coexistem com a realidade material. Um desses ambientes se chama *black lodge* e seria uma espécie de locação extra-dimensional que abriga seres demoníacos, dentre eles os doppelgangers - duplos maléficos dos personagens. Como outra modalidade de duplo na série existem as *tulpas*, uma espécie de cópia manufaturada não necessariamente maléfica mas que existe sob as ordens de seu criador - a referência para o conceito de *tulpa* em Twin Peaks nasce do budismo tibetano e seria um pensamento tornado tão real que assumiria uma forma física.

Dale Cooper é o protagonista da série e na terceira temporada, recentemente produzida, o personagem possui um doppelganger e uma tulpa, seu duplo maléfico e a cópia criada por ele de Cooper.



O doppelganger no caso é representado conforme seu sentido tradicional literário, ou seja, um ser idêntico ao referenciado, mas que representa o mal e o infortúnio. A imagem semelhante mas de conteúdo invertido. Por sua vez, a tulpa de Cooper não oferece mal algum, muito pelo contrário. É uma figura inocente, desprovida de fala ou qualquer habilidade, como se fosse um bebê recém nascido no qual todo tipo de acontecimento sugere uma novidade nunca vivida.

Interessante observar o desdobramento do conceito de duplo proposto por Lynch. Em primeira instância como figura ameaçadora e na segunda como um ser ainda sem maturidade, ambas sob a figura de um outro. Se antes o duplo, pela metáfora do espelho, a figura refletida ameaçaria a original, nessa outra proposta, seu reflexo representa um estado de ignorância primordial que precisa de cuidados e instruções para sobreviver, como o primeiro estado da infância e seus intensos processos de desenvolvimento e individuação.

No estudo de Rank sobre o mito do duplo, Freud (1919h/1987) destaca o seguinte aspecto: a um primeiro tempo, do duplo como segurança, sobrepõe-se um outro tempo, do duplo anunciador da morte. Ao tempo primordial da imagem idealizada, "His Majesty the Baby" (Freud, 1914c/2004), sucede-se um segundo tempo, de um estranho que me observa criticamente. Aquilo que era familiar se tornou não familiar. O *Heimliche* se torna *Unheimliche* quando eu não mais o reconheço. (D'Agord e col., 2013)

Dale Cooper e seus duplos parece emular os dois tempos da metáfora do espelho destacados por Freud. Cooper é o objeto de

referência de suas cópias: aquela que persegue e anuncia a morte, e aquela que incorpora a expressão de Freud "sua majestade o bebê" - como um ser que depende do investimento dos outros (os pais) para sobreviver.

Em ambos os momentos, o "eu" é objeto, eu sou o objeto, o objeto de amor, o objeto da observação. Eu não estou lá onde sou amado ou perseguido; é a minha imagem alienada que eu amo e que também odeio. Mas quem agiria seria um outro: eu sou um outro. Até o momento em que assumo que aquele no espelho é apenas a minha imagem. (D'Agord e col., 2013)

A relação do personagem com suas cópias aparece aqui como elemento metafórico associado ao estágio de espelho, fase do desenvolvimento que conduz a individualidade, e funda as questões do narcisismo. Sendo o narcisismo entendido como a "atitude resultante da transposição, para o eu do sujeito, dos investimentos libidinais antes feitos nos objetos do mundo externo" (Roudinesco; Plon, 1997).

A tulpa de Dale Cooper personifica o narcisismo primário, que diz respeito à posição da criança como objeto de amor, antes mesmo de ser capaz de se voltar para objetos externos. Em contrapartida seu doppelganger personifica a ameaça de aniquilação do Eu e sua substituição pelo Outro . Ambas figuras se materializam como indício assustador de fragmentação da unidade, sua iminente substituição e a falta de autonomia.

A metáfora do Outro que reflete ameaçadoramente o íntimo do sujeito aparece de outra forma também em Estrada Perdida. Na primeira parte do filme, Fred e sua mulher, respectivamente o marido impotente e a esposa suspeita, vão para uma festa. A celebração é palco de desconfiança do marido a respeito da fidelidade de Renée sua esposa.

No mesmo cenário Fred conhece Mystery Man (Robert Blake), homem de aparência bizarra e olhar penetrante que afirma estar ao mesmo tempo na casa vazia de Fred e a sua frente na festa, contradizendo qualquer lei de tempo e espaço. Sua presença representa a total falta de privacidade, demonstrando conhecer profundamente Fred e possuir pleno acesso a todo o seu universo pessoal. O personagem intimida não como um risco eminente à vida, mas como um

invasor furtivo que acompanha o protagonista e filma todos os seus passos e espaços.

Análoga ao espelho, o Mystery Man personifica a câmera na dimensão de observação neutra, neste caso não registrando a realidade comum, mas diretamente a fantasia fundamental do sujeito.

Nesse contexto, devemos conceber o Mystery Man como o horror definitivo do Outro que tem acesso direto à nossa fantasia fundamental. Seu olhar impossível/real não é o olhar do cientista que sabe muito bem o que sou objetivamente (como, por exemplo, o cientista que conhece o meu genoma), mas o olhar capaz de distinguir o núcleo subjetivo mais íntimo inacessível ao próprio sujeito. É o que indica sua máscara de morte grotescamente pálida: estamos diante de um ser em que o mal coincide com a mais extrema inocência de um olhar frio e desinteressado. (Zizek, 2009)



Freud apresenta a fantasia como construção imaginária produzida pelo sujeito para amparar suas frustrações. A fala e os pensamentos servem a simbolização por meio da significação investida de afeto e libido, e a fantasia é o suporte que permite esse investimento. Por sua vez, Lacan enfatiza que a relação do sujeito com o mundo é sempre frustrante, o que nos condiciona a construir uma *fantasia fundamental*: uma proteção estrutural contra essa frustração inseparável da existência, como núcleo mais íntimo do sujeito e que permanece inacessível à percepção. A partir da fantasia é desenvolvido o nosso “sentido de realidade” e as formações do inconsciente - sintomas, atos falhos, sonhos, etc., que passam a conduzir a libido cuja descarga total é sempre frustrada.

O Mystery Man é o único personagem a atuar diretamente nos dois espaços do filme, a realidade enfadonha cotidiana (o drama asséptico de Fred e Renée) e a fantasia noir encobridora (o universo obscuro de sexo e violência de Pete e Alice) - sendo o segundo a transgressão inerente fantasiosa do primeiro, a superfície e seu recalçado.

Em ambas situações o Mystery Man confronta o protagonista - em sua respectiva personificação - evidenciando a insuficiência da fantasia do personagem e a eminente frustração. Logo, o protagonista fracassa nas duas partes do enredo, primeiro Fred humilhado pela condolência de Renée em relação a sua impotência sexual e na segunda devido a afirmação "Você nunca me terá!" sussurrado por Alice ao ouvido de Pete após cena de sexo excessivamente apaixonada.

## **6. Inconsciente e produção cinematográfica**

O tema do duplo, dentre outros de efeito unheimlich, representa uma regressão à determinadas fases da evolução do sentimento do Eu, mais especificamente quando o Eu não se delimitava satisfatoriamente em relação ao mundo externo e aos outros. O conflito psíquico decorrente da experiência dinâmica entre o interno e o externo é decisivo para compreender tal impressão inquietante.

A repetição, mesmo que isoladamente possa não admitir a todos como fonte do sentimento unheimlich, é um fator inegável em determinadas condições e circunstâncias como provocador deste sentimento. Em *Das Unheimliche*, Freud expõe uma experiência pessoal que explicita bem o fator inquietante da repetição:

Em certa ocasião, ao andar pelas ruas desconhecidas e ermas de uma pequena cidade italiana, cheguei a um lugar que não me deixou dúvida quanto ao seu caráter. Havia apenas mulheres maquiadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me em virar no cruzamento seguinte para abandonar aquela rua. Mas, depois de vagar sem orientação por algum tempo, encontrei-me novamente ali, onde começava a chamar atenção, e meu apressado afastamento só teve o resultado de que, por um novo rodeio, caí pela terceira vez no mesmo local. Então fui tomado por um sentimento que posso qualificar apenas de inquietante (...) (Freud, 2010)

Outras situações como essa de retorno não intencional podem resultar na mesma sensação de desamparo e inquietude. Freud comenta a trivialidade dessa condição também no contexto da busca pela saída de um ambiente e a eminente repetição de um cômodo, por exemplo, e no contexto de um sujeito perdido em uma floresta e o reconhecimento constante do mesmo espaço.

Lynch usa esse tipo de situação como artifício, e tais exemplos aparecem de forma nítida em suas obras. Especificamente em *Twin Peaks*: Dale Cooper ao ficar preso no *black lodge* tenta de maneira insistente encontrar uma saída, mas sempre é surpreendido pelas mesmas salas e corredores de cortinas vermelhas e pisos listrados. Também, Laura Palmer - uma jovem que esconde segredos obscuros apesar da fama de bondosa e aparente perfeição - irracionalmente e de forma constante é atraída pela floresta que ronda a cidade de Twin Peaks, local que se materializa o acesso ao *black lodge*.



Curiosamente é possível interpretar a estranha atração à selva e sua subsequente desorientação como uma metáfora do chamado da própria sexualidade e seus mistérios, como sugere Rodriguez em sua análise do filme *Mogambo* (John Ford, 1953) “É o chamado da selva que a atrai fortemente. A selva, com suas feras, armadilhas e caçadores pode ser interpretada, a partir das análises dos contos infantis, como a metáfora de um chamado, um apelo do sexo” (Rodriguez, 2011). Não seria o exemplo de Freud perdido pelas ruas italianas similar ao chamado de Laura Palmer a adentrar no terreno do sexo e da violência?

São conhecidos nas obras de Lynch uma série de “lugares pecaminosos” que servem de cenário para acontecimentos ultrajantes, de plena violência e obscenidade, onde os personagens devem atravessá-lo para resolver os problemas,

e posteriormente estabelecer uma distância com relação a ele. Zizek descreve esses espaços como “(...) lugares em que encontramos (não a verdade, mas) a derradeira mentira fantasmática” (2009), ou seja, o lugar da fantasia fundamental, que representa a cena primordial de gozo pesadelar.

Além do *black lodge* em *Twin Peaks*, dentre outros, podemos citar a casa pornográfica em *Estrada Perdida*, o apartamento de Dorothy em *Veludo Azul*, e a minissérie menos conhecida *Hotel Room* (1993), sobre um quarto de hotel que em cada episódio serve de palco para acontecimentos sobrenaturais e violentos.

Em 1915, no artigo “*Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença*”, Freud introduz o conceito de fantasia fundamental, e elege a observação da relação sexual dos pais, presente no reservatório de fantasias inconscientes que emergem na clínica, uma das formações fantasistas originárias, assim como a fantasia de sedução, a da castração e outras. Em *Veludo Azul*, podemos usar uma cena perturbadora que acontece no apartamento de Dorothy como simulação metafórica de um desses episódios originários: escondido no guarda roupas, Jeffrey (Kyle MacLachlan) protagonista do filme, observa Frank (Dennis Hopper) abusar sexualmente de Dorothy (Isabella Rossellini).



“Além da diversidade das fantasias de cada sujeito, Lacan postula a existência de uma estrutura teórica geral, a fantasia fundamental, cuja “travessia” pelo paciente assinala a eficiência da análise, materializada num remanejamento das defesas e numa modificação de sua relação com o gozo” (Roudinesco; Plon, 1997). A rememoração das fantasias originárias em seu aspecto traumático de pesadelo, presente na clínica psicanalítica, entra em consonância com a jornada dos heróis lynchianos e sua posterior redenção.

Se por um lado a maldade nos filmes de David Lynch aparece como uma caricatura exagerada da figura do pai castrador em sua violência excessiva e

sexualidade repugnante, por outro a redenção também assume um apelo estético ridículo e exagerado, o que Zizek nomeou como o universo do “sublime ridículo”, como o aparecimento de um anjo no final de “Twin Peaks: Fire Walk With Me”, de uma fada madrinha em “Coração Selvagem” e o pintarroxo em “Veludo Azul”.



Podemos dizer que tais representações seguem a lógica do trabalho do sonho, onde a figura expressa e sua relação com o conteúdo latente são intimamente interligadas. Em termos linguísticos, o deslizamento do significado sob o significante. A dualidade bem - mal é representada através de elementos literais, com relação direta ao que pretende simbolizar, e que por sua vez poderiam ser substituídas por significantes outros que conservem seu significado.

O manuseio engenhoso da significação está de acordo com o método surrealista, sobretudo ao que o Manifesto Surrealista defende em relação ao *automatismo psíquico* - "estado puro, mediante o qual se propunha transmitir verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento; ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral" (Breton, 1924), conceito claramente baseado na da *associação livre* de Freud e que define a metodologia criativa do surrealismo.

O método da associação livre na psicanálise consta em sugerir que o paciente se esforce a dizer tudo que pensa, principalmente aquilo que se sentir tentado a omitir. Tal método permite atingir com maior facilidade os assuntos carregados de afetos, as lembranças reprimidas e as representações construídas pelo sujeito. Sendo a escolha dos significantes em detrimento de outros a formação

estética do mais próximo que se pretende expressar, considerando que um significante leva a outro e assim por diante.

Com base na associação livre e no automatismo psíquico, podemos dizer que tanto a narrativa do paciente clínico quanto o texto surrealista é formado pelo movimento contínuo da palavra e das imagens descontínuas.

Uma História Real (The Straight Story, 1999) é considerado o filme mais atípico da filmografia de Lynch, baseado em fatos reais e seguindo uma narrativa simples e linear, é um dos seus poucos filmes tradicionais. Conta a história de Alvin Straight (Richard Farnsworth), um veterano da II Guerra Mundial que decide cruzar a América rural dirigindo um trator para visitar seu irmão que sofrera um AVC.

O movimento constante de Alvin em seu trator, apesar de funcionar como linha discursiva sobre a qual vai se desenrolar toda a história, é uma maneira de manter a continuidade da palavra poética, de deixar que as imagens apareçam e sejam reiteradas, como no tempo mítico, circular, onde tudo se move e permanece ao mesmo tempo. (Tavares, 2009)

Apesar de ser mais fácil reconhecer o surrealismo em outros filmes de Lynch, Uma História Real é um ótimo exemplo da fluidez narrativa que a associação livre - automatismo psíquico pretende alcançar. Porém, é reconhecida a imensa dificuldade de imprimir um grande grau de automatismo na realização de um filme.

Quanto a técnica, Império dos Sonhos (Inland Empire, 2006) é o filme em que Lynch se aproxima mais deste método e recorre ao maior número de recursos surrealistas "(...) tais como a já referida autonomização de planos, a suspensão do tempo linear, a supressão da "pontuação" no encadeamento de imagens e, principalmente, a (con) fusão, em uma mesma sequência, do mundo consciente e do mundo dos sonhos das personagens." (Tavares, 2009).

Conta a história de uma atriz (Laura Dern) em um filme, a criação de realidades paralelas e suas constantes distorções: o sonho e a realidade se fundem rompendo qualquer tipo de linha divisória. Numa das cenas a protagonista exclama "This is a story that happened yesterday. But I know it's tomorrow", mostrando o presente como o único tempo possível, onde o futuro e passado coexistem na

mesma temporalidade, como o discurso de um paciente que migra do futuro para o passado para falar do presente .

Foi inteiramente filmado sem argumento pré-escrito, dependendo principalmente da direção e do desempenho dos atores, que muitas vezes não sabiam exatamente o sentido das cenas e o caráter dos seus personagens até o momento da filmagem. Inicialmente não seria um longa metragem, mas um exercício experimental do diretor onde dirigiria cenas aleatórias de ideias que simplesmente surgiriam. Conforme o filme foi feito se observou que as cenas estavam interligadas, mesmo que despropositadamente, e se seguiu desta maneira até o que se tem ao final de suas 3 horas de duração. Talvez uma das mais genuínas tentativas de aplicar o automatismo psíquico - associação livre na linguagem cinematográfica.

## **7. O prazer do espectador**

O prazer cinematográfico se baseia no fator de envolvimento entre a imagem e o espectador. A partir do estudo das imagens psíquicas (fantasmas, sonhos, devaneios) e as imagens-objetos construídas (pinturas, fotografias, etc.), Serge Tisseron (apud Gardies, 2006) define três funções à imagem geral: a função de representação, que consta na materialização de um objeto ausente - o objeto representado; a função de transformação, na qual a imagem mobiliza o comportamento do espectador - por exemplo as imagens propagandistas; e a função de envolvimento, pela qual o objeto representado e o espectador coexistem no mesmo revestimento através da ilusão de uma percepção compartilhada.

O estádio de espelho para o processo identitário também se configura como uma experiência partilhada, a construção da imagem unificada de si passa pelo testemunho do olhar do outro. O cinema permite que o espectador acredite no espetáculo representado na projeção e, ao mesmo tempo, compartilhe um estado de sonho com outros. Nessa perspectiva, assim como no estádio de espelho, a força de envolvimento das imagens enfatiza a ilusão do ser na imagem e da imagem que engloba o mundo.

Os limites da tela do cinema, assim como as imagens fixas enquadradas, se assemelham ao espelho ao qual o sujeito-espectador desempenha a construção imaginária de sua identidade e se tornam foco de atenção. Neste processo o cinema

induz a três estados regressivos de identificação: com o foco da representação, mesmo que se saiba da irrealidade do que se está registrado; também com a narrativa e sua reprodução de situações que refletem a realidade; e identificações polimórficas com as personagens e seus posicionamentos de atividade e passividade.

A aproximação do filme com o sonho também é um fator de sedução para o espectador, assimilação feita desde o princípio do cinema:

Numa perspectiva psicanalítica, observa-se que as características que aproximam o filme do sonho, tal como definido por Freud (processos de figuração generalizada, de dramatização, de condensações e deslocamentos, lógica e cronologias alteradas), atribuem ao espectador, imobilizado numa sala escura e entregue ao fluxo de imagens que ele não controla, o lugar do sonhador. (Gardies, 2006)

O espectador procuraria no cinema a representação e a realização dos seus desejos inconscientes. Filmes e autores contribuem mais ou menos no uso da linguagem onírica para posicionar o espectador como sonhador em sua atividade fantasiosa.

Mesmo quando a imagem propõe-se encobridora, tendendo para a vertente da imagem-muro, pode haver nela brechas que nos apontem fugazmente seu avesso, convidando-nos ao estranhamento da imagem-furo. A imagem nunca é espelho perfeito, onde nós, Narcisos apaixonados, miramos nosso reflexo apaziguador e sem falhas. A própria imagem de Narciso convida, como sabemos, à vertigem que o faz cair e afogar-se no rio. (Rivera, 2008)

O olhar é preenchido pelo unheimlich, o estranho familiar que implica o sujeito a indagar a coerência da sua própria figura. “Viver um acontecimento “em imagem”, como diz Maurice Blanchot, é colocar-se fora de si” (Rivera, 2008). Desta forma, o espelho implica tanto na familiaridade alienante e limitada de seu reflexo, quanto na estranheza que tal reflexo de nós mesmos reproduz, nos constituindo como sujeitos além dela.

O olho desejante do cinéfilo busca representações que se associem com as percepções e suas abstrações, ou seja, desejo de uma realidade que se confunda com a imaterialidade da alucinação. A pulsão escópica, conceito criado por Freud e nomeado por Jacques Lacan, discute a satisfação pulsional característica ao objeto olhar. Neste campo, o olhar não se trata apenas de uma visão atenta e dirigida, mas sim um símbolo da angústia de castração. Ou seja, o olhar como falo, não enquanto tal, mas na medida em que ele faz falta.

Nos relacionamos com o mundo pelas vias dos sentidos, sobretudo as vias da visão dirigidas à figuras de representação. A pulsão do olhar vai além do que é visível, rompe a simples figuração das imagens representadas no olho, e se configura pelo desejo inconsciente de tornar presente um substituto ao vazio deixado pela castração. Em outras palavras, o órgão da visão se divide da ação de olhar, este olhar que se posiciona como causa do desejo da pulsão escópica.

O olhar é contextualizado pela visão e se origina na experiência de fascinação emergente do campo global da vista, formação figurativa construída não de coisas mas de imagens. “O mundo que vemos - para a psicanálise - é um mundo de imagens, não é a coisa em si. E quem vê não somos nós, não são os olhos do corpo, quem vê é o eu” (Nasio, 1992). As imagens percebidas, uma vez inscritas no eu, se tornam sua substância. Ou seja, entre o eu e as imagens do mundo esculpe-se uma única dimensão, chamada dimensão imaginária. Este enlace nos une à cultura e à sociedade, na medida em que atuamos e modificamos o mundo este mundo nos constrói.

A partir do que foi exposto sobre o estádio de espelho e sobre as funções pulsionais do olhar, Lacan no seminário intitulado “Do Olhar como Objeto a Minúsculo”, presente no livro 11 (1985), afirma “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte”. Tal afirmação expõe o caráter imaginário e relacional entre o sujeito e o mundo, sob a condição de constituição mútua.

O contato do espectador com a arte, neste caso as artes visuais, também representa essa troca de olhares: “Frente ao objeto, o sujeito olha e é olhado, expõe-se e é exposto.” (Almeida, 2010). Portanto, nessa perspectiva, o indivíduo é a referência em relação ao desejo inconsciente pelo contato com a obra de arte e sua consequente sedução. “Sem dúvida, no fundo de meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (Lacan, 1985).

Aquilo que o eu acredita desejar se encontra cifrado na obra de arte. Essa relação do olhar a isso que se quer ver, afinal, é uma relação de engano. O sujeito se posiciona como o que não é, e isso que lhe é dado a vista não é de fato a materialização de seu desejo, pois este não possui forma visível. Para além da imagem na tela não há nada. Desta forma, a obra de arte em si é inalcançável e sua admiração é feita através de um crivo pessoal de emoções a serem descobertas. “Uma vez que o sujeito não pode o ver diretamente, o verdadeiro objeto de fascínio, ele realiza uma espécie de ‘reflexão acerca de si’ através da qual o objeto que fascina se torna o próprio olhar.” (Zizek, 2009).

A obra de David Lynch de maneira surreal levanta questionamentos e reflexões sobre nossa vida cotidiana prática, que inclui intensamente a vida onírica, a subjetividade e as emoções, ou seja, o funcionamento da mente humana em relação e fusionado ao corpo físico. Esses temas surgem na tela como enigmas que o espectador se propõe a desvendar através da identificação e da sensorialidade.

É frustrada qualquer tipo de interpretação pautada pela lógica tradicional e a obra, se desta forma lida, categorizada como bizarra e irracional, erro de ocorrência comum pois nos é ensinado enxergar os fenômenos através da razão e da lógica linear com maior frequência.

A ludicidade usada por Lynch para falar do cotidiano põe em destaque seu aspecto perturbador e coloca em evidência os fenômenos obscuros encobertos daquilo que é trivial. “O domínio do olhar é, assim, assombrado pelo Estranho familiar que Freud, em seu famoso texto de 1919, opõe ao Belo como categoria estética.” (Rivera, 2008).

Seus filmes provocam não a óbvia identificação com uma imagem idealizada na projeção, mas sim demanda um posicionamento do espectador e propõe uma vivência que coloca em pauta o lugar do eu. O manejo da cinematografia de Lynch parte não de meros reconhecimentos empáticos com o superficial dos acontecimentos e suas imagens, mas com o que tem de mais profundo e incompreensível neles.

## 8. Conclusão

Ao compreender os processos psíquicos do espectador diante uma produção artística admitimos que a arte possui uma função de grande importância na constituição dos indivíduos. Seu papel supera o simples benefício do entretenimento momentâneo e individual, se constituindo como uma atividade indispensável para o entendimento do mundo e de nós mesmos.

Desta forma, a arte contribui socialmente em diversos aspectos, seu contato pode promover uma sociedade consciente de sua história e incentiva o autoconhecimento, desenvolve valores de caráter tanto coletivos quanto individuais. Proporcionar a acessibilidade as obras artísticas, sem censuras, para a sociedade como um todo é uma questão que deve ser colocada em prática para a construção de uma comunidade mais saudável, responsável e culta.

A psicanálise nos ajuda a entender o funcionamento social da cultura, além de fornecer ferramentas interpretativas das obras e como elas são feitas, usando como referencial principal as motivações humanas. Mesmo o cinema sendo uma produção artificial de sensações, por exemplo, podemos afirmar que a psicanálise e a sétima arte têm em comum a aproximação do indivíduo de si próprio.

Ambas refletem o que é estar no mundo e agir nele, o espectador diante da imagem exercita o sentimento e suas cargas de afeto ao mesmo tempo que se transfere na fantasia do que está sendo exibido. Essa simulação que envolve sentimentos reais sentidos na pele dialoga com a experiência analítica, e sua complexidade confronta e demonstra quão excepcional pode ser a mente humana.

Pensar o *unheimlich*, sentimento tão específico e trivial, faz refletir como uma reação emocional pouco discutida pode estar carregada de tantas informações valiosas e inconscientes sobre nós mesmos. Essa reflexão também pode ser feita relacionada a outros sentimentos, cada um deles com suas especificidades e processos, e é rica não só para problematizar a relação entre o sujeito e as obras de arte, mas também para a prática da clínica psicanalítica e a vida cotidiana, dentre outras aplicações onde as interações humanas devem ser consideradas.

Os temas propostos nos filmes de David Lynch, seu formato e conceito, refletem questões inconscientes da vida psíquica de seus espectadores. É possível observar na narrativa de grande parte de sua obra o tema do *unheimlich* e da

subjetividade sendo abordada como fio condutor da trama e principal gerador de angústia em busca da criação de sentido.

Os métodos criativos usados por ele em sua produção artística - que envolve a prática da Meditação Transcendental estimulando a criatividade e a consciência - colabora no manejo do sentimento inquietante como ferramenta na construção da cinematografia do diretor.

A singularidade do seu trabalho o colocou no patamar de um dos diretores mais cultuados do cinema de autor, isso se deve não só pela habilidade técnica que conduz seus filmes, mas também sua capacidade de envolver o público com histórias, a princípio julgadas como irracionais e sem sentido, mas que entretanto escondem mistérios instigantes em um formato que se assemelha aos enigmas da mente humana.

Por vezes, Freud se debruçou no estudo do processo criativo de artistas, assim como a análise de suas biografias e obras, demonstrando que a arte é uma preciosa fonte para o entendimento dos processos mentais. Ela genuinamente propõe se a dar novas configurações, materiais ou imateriais, às formações do inconsciente.

Desta maneira, podemos dizer que a arte regularmente antecipa questões que só após são tratadas pela psicanálise. Os sentidos e os motivos dos sonhos e atos falhos, por exemplo, sempre foram ferramentas na produção artística e por elas abordadas. Assim, afirmar que a verdade tem estrutura de ficção, como diz Lacan, no contexto do cinema especificamente, espelha que entre a realidade cotidiana e as obras de ficção encontram se mais congruências do que disparidades.

## 9. Referências Bibliográficas

ALMEIDA, C. V. Georges Didi-huberman: o que nós vemos, o que nos olha. Porto: Dafne Editora, 2010.

BRETON, A. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro, Editora Nau, 2001

CESAROTTO, O. No olho do outro: "O Homem de Areia" segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996

COZZOLINO, R. David Lynch: The Unified Field. California: University of California Press, 2014

D'AGORD, M. R. de L., BARBOSA, M. R. de O.; HASAN, R. & NEVES, R. C. O duplo como fenômeno psíquico. São Paulo: Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, 2013

FERNANDES, A. L. S. Cinema e Psicanálise. Estud. psicanal. n.28 Belo Horizonte, 2005

FREUD, S. O inquietante (*Das Unheimliche*), *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. 14. São Paulo: Cia das Letras, 2010

FREUD, S. Um caso de paranóia que contraria a teoria psicanalítica da doença. *Obras Completas de Sigmund Freud*, Vol. 12. São Paulo: Cia das Letras, 2010

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. Rio de Janeiro: Imago; 1987

GARCIA-ROZA, L. A. Freud e o inconsciente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985

GARDIES, R. Compreender o cinema e as imagens. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006

LACAN, J. O Seminário, livro 11; os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

LACAN, J. *O Seminário: Livro 3: As Psicoses*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981

LYNCH, D. Em águas profundas: criatividade e meditação. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.

MONTEIRO, P. O Expressionismo Recriando conceitos e Valores. 2007. Disponível em:<<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-expressionismo-recriando-conceitos-e-valores>> Acesso em: 20 jul. 2018.

NASIO, J.-d.. O olhar em psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

RODRIGUEZ, V. B. C. Além do espelho: análise de imagens da arte, cinema e publicidade. São Paulo: Casarão do verbo, 2011

ROUDINESCO, E. & PLON, M. Dicionário de Psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

RIVERA, T. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

TAVARES, B. Freud e o estranho: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TAVARES, M. Do surrealismo em David Lynch. São Paulo: ARS, 2009.

ZIZEK, S. Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno. São Paulo: Boitempo, 2009.

## 10. Imagens

Cena 01



Fonte: Blue Velvet (1986)

Cena 02



Fonte: Mulholland Drive (2001)

Cena 03



Fonte: Mulholland Drive (2001)

Cena 04



Fonte: Lost Highway (1997)

Cena 05



Fonte: Twin Peaks: season 3 (2017)

Cena 06



Fonte: Lost Highway (1997)

Cena 07 e 08



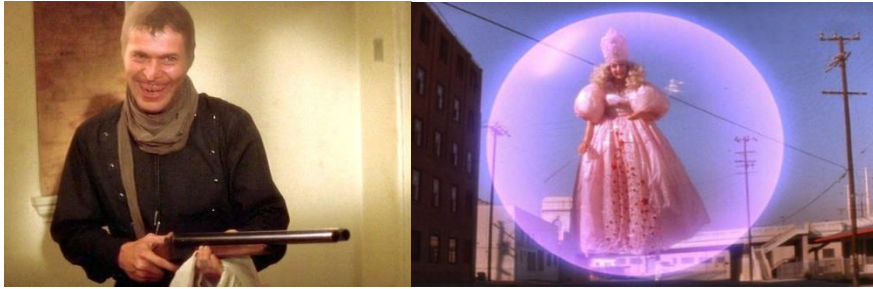
Fonte: Twin Peaks: season 2 (1990)

Cena 09



Fonte: Blue Velvet (1986)

Cena 10 e 11



Fonte: Wild at Heart (1990)

Cena 12 e 13



Fonte: Twin Peaks: Fire walk with me (1992)

Cena 14 e 15



Fonte: Blue Velvet (1986)