

# As marcas surrealistas no cinema de David Lynch\*



Renee Magritte

Por Rogério Ferraraz\*\*

Através deste ensaio, tentaremos resumir os pontos principais da dissertação de mestrado *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*, defendida em outubro de 1998, no Departamento de Mídias do Instituto de Artes da Unicamp, sob a orientação do professor Ivan Santo Barbosa.

O objetivo do trabalho era demonstrar que o cineasta norte-americano David Lynch renova algumas características do surrealismo no cinema. Através da análise de seus filmes, especialmente *Veludo azul* (1986), buscamos identificar quais são essas características e como elas foram apropriadas e atualizadas por Lynch, que estabelece, assim, novas contribuições e significações à estética surrealista.

Em 1966, aos 20 anos, Lynch realizou seu primeiro curta-metragem, *Six Figures ou Six Men Getting Sick*. Dois anos depois, em seu segundo curta, *The Alphabet*, ele reproduziu alguns quadros do pintor surrealista belga René Magritte, artista cuja plástica tornou-se uma forte influência visual na carreira do cineasta. Com estes curtas, ele obteve uma bolsa de estudos no American Film Institute (AFI). Lá, Lynch fez, também em 1968, o curta *The Amputee* e, em 1970, o curta de animação *The Grandmother*, que o levou para o Centro de Estudos Avançados de Cinema de Los Angeles. Em 1972, com 20.000 dólares obtidos novamente no AFI, ele iniciou a realização de seu primeiro longa, *Eraserhead*, finalizado em 1977.

Segundo Claude Beylie, o cineasta "provou, desde (...) *Eraserhead*, pesadelo experimental nascido de um cruzamento de *Frankenstein* com *Um cão andaluz*, que deveríamos contar com a sua poesia tenebrosa." Uma das imagens mais conhecidas do filme é o próprio rosto do protagonista, vivido por Jack Nance, com os cabelos arrepiados, numa expressão extremada de mistério, de incertezas diante da vida.

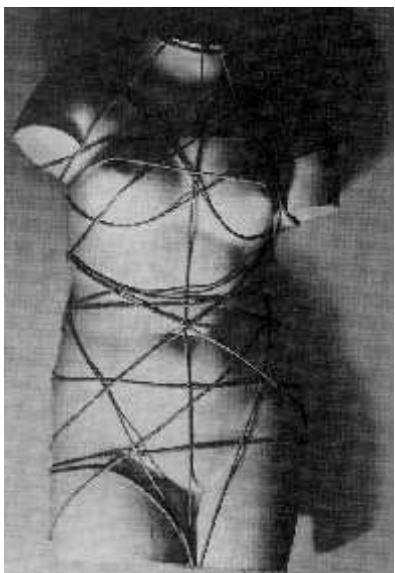
*Eraserhead* é repleto de passagens que contrariam a lógica das coisas, com saltos no tempo e no espaço, que, na verdade, nem se apresentam como saltos, pois a própria lógica de tempo e espaço é modificada pelas ações e pelas personagens. Elas não pertencem a nenhum tempo e espaço demarcados, retomando algumas características presentes em *Um cão andaluz*, de Luis Buñuel e Salvador Dalí, filme marco do surrealismo no cinema, realizado em 1928.

Outro filme com o qual *Eraserhead* - bem como o posterior *A estrada perdida* - dialoga é *Sangue de um poeta*, de Jean Cocteau, de 1930. Esta obra traz as inquietações do artista-poeta frente às (im)possibilidades criadoras e criativas. Certas características ligavam o filme à estética surrealista, como as imagens oníricas, as visões provocativas, o respeito ao mistério e aos domínios do inconsciente. A questão do espelho em que o artista mergulha, numa viagem para dentro de sua mente e de sua alma, é retomada em *Eraserhead*, como também em *A estrada perdida*, em que corredores, portas e espelhos levam personagens e espectadores a lugares estranhos, primitivos e surreais.

\*-Trabalho apresentado originalmente no IV Encontro da Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema), realizado entre os dias 08 e 11 de novembro de 2000, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Os surrealistas gostavam de trabalhar o objeto *espelho* na tentativa de questionar os limites da reprodução e do reflexo, do que era material e do que era imaterial. Um dos quadros mais famosos de Magritte, por exemplo, *A reprodução interdita (retrato de Edward James)*, de 1937, traz a figura de um homem que se olha no espelho e a imagem refletida é a mesma de quem o olha por trás, ou seja, no espelho, a figura também está de costas, contrariando a "lógica tradicional das coisas". Essa figura, com terno e penteado impecáveis (presente em outras obras do pintor belga), é bem semelhante ao agente *Dale Cooper*, criado por Lynch para *Twin Peaks*. Uma cena chave no longa *Os últimos dias de Laura Palmer* retoma algumas questões do quadro de Magritte, mas agora, ao invés de um espelho, temos um circuito interno de vídeo, no prédio do

FBI na Filadélfia. *Cooper* olha para a câmera num corredor e entra numa sala para ver o que aquela câmera registra. Na terceira vez em que faz isso, ele vê sua imagem congelada no monitor e o personagem de David Bowie passar ao lado dela, numa seqüência que, da mesma forma que o espelho de Magritte, contraria a "lógica tradicional das coisas".



Man Ray

Desde seus primeiros filmes, Lynch demonstrou sua proximidade em relação a temas bizarros, perversos e ao humor negro. Graças à *Eraserhead*, ele foi convidado para dirigir *O homem elefante*, de 1980, que o lançou mundialmente. Em 1984, dirigiu *Duna*, uma experiência não tão bem sucedida, fato que o diretor creditou às intervenções do produtor Dino DeLaurentis na finalização da obra. A partir de 1986, com *Veludo azul*, o cineasta volta a apresentar obras que trazem características próximas às vistas nos filmes surrealistas. Citamos, entre outros, *Coração selvagem*, a série de tevê *Twin Peaks*, de 1990, *Twin Peaks - Os últimos dias de Laura Palmer*, de 1992, e *A estrada perdida*, de 1997. (Como essa pesquisa consolidou-se antes da finalização de seu último longa, *The Straight Story*, de 1999 - que, infelizmente, ainda não foi exibido no Brasil-, este não foi analisado.)

Nessas obras, sonho e realidade relacionam-se, cruzam e fundem-se. No cinema de Lynch, os espaços de demarcação são abolidos, não há limites entre o real e o onírico. Para ele, bem como para os artistas

surrealistas, o que move o homem é o acaso e o mistério. Claro que o cinema de Lynch realiza apenas uma apropriação de certas marcas do surrealismo, ficando um tanto quanto distante dos objetivos e intenções dos artistas do movimento original, mesmo porque o contexto em que Lynch opera sua arte é extremamente longínquo e diferente daquele das décadas de 20 e 30, época mais fértil da arte surrealista.

### *Mapeando a estética surrealista*

O surrealismo surgiu como um movimento que pretendia negar a estética, os valores estabelecidos de uma sociedade burguesa e burocrática. Primeiramente, as pesquisas plásticas e literárias realizadas por artistas desde o início dos anos 20 - muitos ligados ao Dadaísmo - procuraram uma ruptura completa com as tradições aceitas da expressão artística. A fundação teórica do Surrealismo como movimento organizado ocorreu em 1924, com a publicação do *Manifesto do Surrealismo*, escrito por André Breton. Eles não queriam criar uma nova estética, mas transformar o mundo. Para tanto, uniram o universo freudiano de estudos do inconsciente humano com o pensamento social de Marx, Engels e Trotski.

O surrealismo foi considerado por seus fundadores como um meio de conhecimento, e investiu sobre continentes até então pouco explorados: o sonho, o inconsciente, o maravi-lhoso, a loucura, os estados de alucinação. Essas características re-fletiram-se na arte surrealista. Podemos eleger como valores maiores da arte surrealista a beleza convulsiva, o humor negro, o amor louco e o acaso objetivo. A beleza convulsiva significava aquela que era resultante da oposição de duas realidades distintas na busca da supra-realidade. O humor negro objetivava uma espécie de terrorismo contra os valores "morais" da sociedade. O amor louco era o único que os interessava e, pelo qual, os surrealistas elegiam a mulher como a representação do objeto do desejo. E o acaso objetivo se dava através das relações de coincidências recorrentes na vida.

Um dos escritores que mais encantaram e influenciaram os surrealistas, Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de Conde de Lautréamont, definiu certa vez o belo como o encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de operações. Talvez, essa

imagem estivesse na mente de André Breton quando ele defendia que só era "possível (...) haver beleza convulsiva mediante a afirmação da afinidade recíproca existente entre o objecto considerado em movimento e esse mesmo objecto uma vez em repouso (...) como complemento ilustrativo deste texto, a fotografia de uma locomotiva velocíssima, entregue, durante anos e anos, ao delírio de uma floresta virgem".

Os surrealistas buscavam representar uma realidade sensível, trabalhando com formas da natureza ou mesmo fabricadas, mas sempre pensando em deslocar e embaralhar os sentidos usuais das coisas. Assim, eles conseguiam atingir os estados misteriosos e obscuros da (sur)realidade.

A relação entre o surrealismo e o cinema foi imediata pois, para os surrealistas, o cinema mostrava-se como um meio perfeito de expressar todos aqueles valores eleitos como fundamentais ao movimento. Os filmes surrealistas lançaram as bases de uma narrativa que não obedecia a lógica da narrativa clássica, cultivando as rupturas, o onírico, as imagens mentais, as visões provocantes, a atração do e pelo mistério. O discurso cinematográfico possibilitava imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que era, parafraseando Freud, o "preenchimento do desejo" por excelência. O material cinematográfico apresentava exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente, justamente o que os surrealistas queriam expressar e, entre os principais filmes surrealistas, figuram o já citado *Um cão andaluz* e *A idade de ouro*, de 1930, também de Buñuel, isso sem falar nos curtas de Man Ray e nas primeiras obras de René Clair.

*Um cão andaluz* tornou-se uma referência sobre a relação entre surrealismo e cinema. Os espanhóis Buñuel e Dalí tiveram a idéia de realizar um filme juntos. A obra nasceu de dois sonhos: Buñuel sonhou com uma nuvem cortando a lua e Dalí sonhou com uma mão cheia de formigas (estas eram um motivo extremamente comum nas obras do pintor espanhol). Assim, começaram a trabalhar o roteiro de uma forma nada habitual, cuja premissa básica era, segundo Buñuel, "não aceitar nenhuma idéia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional". Só incluir as imagens que tocassem profundamente a psique humana. O filme virou um marco na história do cinema, cultivando a quebra da narrativa

tradicional, da linearidade, da continuidade de espaço e tempo, e apresentando temas como o desejo, o acaso e o mistério.

A estética surrealista continuou influenciando artistas mesmo depois do fim do movimento organizado, como podemos observar no cinema de David Lynch. Algumas características surrealistas revistas e atualizadas por Lynch que tentamos explicitar em nossa pesquisa são:

- A beleza convulsiva, decorrente do encontro de realidades distintas (e muitas vezes conflitantes, conforme o pensamento tradicional) num mesmo espaço e tempo;

- O amor louco, mola propulsora da vida e da arte, em que, geralmente, a mulher representa, substitui o objeto do desejo indecifrável e imprevisível;

- O humor negro, com o qual buscava-se criticar e destruir as bases institucionalizadas da sociedade, como a Igreja, a Família e o Estado. No caso de Lynch, vale ressaltar que ele também promove o ataque ao jogo das aparências da sociedade norte-americana e aos mitos e aos clichês do cinema hollywoodiano (que veio tornar-se uma das instituições principais de seu país), realizando até mesmo um "metacinema", ou no mínimo, um cinema repleto de citações, um cinema de paródia por excelência, aliás, um fator típico da cena cultural em que vivemos;

- O acaso objetivo, tanto na concepção filosófica e temática das obras, como na intervenção no próprio decorrer da elaboração dos filmes, o que lhes possibilita novos rumos estéticos;

- Junto com o acaso, e até um pouco como decorrência, uma valorização grande do mistério, impulsionador das descobertas surrealistas e que, em Lynch, tende-se mais para o suspense e para uma ambientação de caráter *noir* e até próxima do expressionismo;

- Aliado ao acaso e ao mistério, o mundo onírico, em que os sonhos fazem parte do real, acabando assim com os limites e com as barreiras que separam sonho e realidade;

- A não continuidade do espaço e do tempo, o uso de *faux raccords* e de elipses, a não linearidade;

- A recorrência de elementos bizarros, que tendem ao grotesco, como partes decepadas do corpo humano, insetos,



Esse Obscuro Objeto do Desejo - Buñuel



peças com deformações, enfermos, cegos, anões, enfim, elementos que escapam do padrão tradicional e que até mesmo o enfrentam.

### *O universo obscuro de David Lynch*

Em quase toda sua obra, seja nos filmes, nos trabalhos para a TV, em seus quadros, em suas fotografias - que apresentam uma proximidade muito grande com os universos imagéticos retratados por Man Ray e com quadros de Dalí, como em *Clay Head with Turkey, Cheese and Ants*, de 1991 -, percebem-se as marcas da estética surrealista, apresentadas agora com outras roupagens e com outras propostas.

Podemos destacar, por exemplo, as principais personagens femininas de *Veludo azul*, *Coração selvagem*, *Twin Peaks* e, principalmente, *A estrada perdida* (respectivamente, *Dorothy Vallens*/Isabella Rossellini, *Lula/Laura Dern*, *Laura Palmer/Sheryl Lee* e *Renee Madison - Alice Wakefield*/Patricia Arquette), que retomam a figura da mulher como representação do objeto de desejo surrealista - lembremos da *Conchita*, de *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), de Luis Buñuel. Se Buñuel utilizou duas atrizes, Carole Bouquet e Angela Molina, para representar faces distintas de uma mesma personagem, em *A estrada perdida*, Lynch faz o contrário ao mostrar Patricia Arquette como duas mulheres, *Renee Madison* e *Alice Wakefield*, ao mesmo tempo tão diferentes e tão semelhantes, causando uma inquietante estranheza, num complexo jogo de trocas de identidades e personalidades múltiplas.

Vale citar também a crítica aos valores burgueses, que neste último chega às raízes da paródia e do escárnio, abolindo o véu social hipócrita e conservador (seria o veludo azul que preenche a tela no início e no final do filme?!). E o que dizer, então, da orelha decepada, repleta de formigas, encontrada por acaso em *Veludo azul* e que inicia todo o processo de descida às entranhas da pequena cidade de *Lumberton*?!

Por falar nisso, lembremos que os surrealistas tinham obsessão ou pelo desmembramento de partes do corpo, ou pelo seu corte, com algum objeto rasgando a carne humana. Essa característica pode ser observada na fotografia, por exemplo, de Man Ray, em que podemos citar *Lips of Lee Miller* (1930), *Torso* (1931) e *Dora Maar* (1936), entre outras; na escultura, como na *Vênus de Milo com gavetas* (1936), de Dalí

(assim explica-se a verdadeira obsessão que os surrealistas tinham pela *Vênus de Milo*, como também observamos em *Vênus restaurée*, de Man Ray, do mesmo ano); na literatura, se pensarmos em *História do olho*, de Georges Bataille; e na pintura, como por exemplo, *Equilíbrio Intra-Atômico de Uma Pena de Cisne* (1947), de Dalí, *Mão* (1931), de Man Ray, ou *Eterna Evidência* (1930) e *O Modelo Vermelho* (1937), de Magritte. Sem falar nos quadros em que Vitor Brauner se autoretratava, sempre tendo um olho perfurado, o que faz com que lembremos da abertura de *Um cão andaluz* novamente ou, então, da perna amputada de Catherine Deneuve em *Tristana*, para ficarmos apenas em dois exemplos famosos. Nos filmes de Lynch, bem como em seus quadros e fotografias, essa obsessão retorna com muita força, como vemos na comentada cena da orelha em *Veludo azul*, na mão decepada que é carregada por um cachorro e na cabeça arrancada de *Bobby Peru* em *Coração selvagem*, ou na cabeça que se desprende do corpo do protagonista e que serve para fabricar borrachas para lápis em *Eraserhead*, na seqüência onírica mais impressionante do filme. Além disso, o cineasta, como nas obras de Buñuel, também focaliza figuras que fogem do dito padrão normal, tais como os anões, os gigantes, os cegos, os deformados e os aleijados. Basta lembrarmos do anão, do gigante e do homem sem braço que estão no centro do mistério em *Twin Peaks*, do bebê monstruoso e das personagens deformadas de *Eraserhead*, e do próprio homem elefante, da obra homônima.

Através da observação dessas características surrealistas “retrabalhadas” por Lynch, pode-se compreender melhor os contrastes e os contrapontos existentes em suas obras. O interesse está centrado, principalmente, nas questões da beleza convulsiva, das rupturas sonoras e imagéticas e na valorização do mistério. Esses três elementos são essenciais em seu cinema, em particular nas seqüências analisadas de *Veludo azul*. Como *Um cão andaluz*, o filme nasceu de um sonho do *voyeur* Lynch: entrar no quarto de uma mulher desconhecida e observá-la durante toda a noite. As analogias entre esses dois filmes não acabam nessa relação: o sonho de Dalí era sobre uma mão humana cheia de formigas; em *Veludo azul*, como vimos, toda a ação decorre do fato de que o jovem *Jeffrey Beaumont* (Kyle MacLachlan), ao ir para a cidadezinha de *Lumberton* visitar o pai doente, descobre, num terreno baldio, uma

orelha humana em fase de decomposição, repleta de formigas, as quais também aparecem na citada fotografia feita por Lynch em 1991, bem como em seu autorretrato.

Em *Veludo azul*, Lynch conseguiu construir uma trama que contém, ao mesmo tempo, elementos típicos do cinema *noir* e dos filmes policiais de Hollywood e apresenta características marcantes revisionistas da estética surrealista no cinema, como o jogo com o mistério, com o acaso, o amor louco, a mulher como o centro do desejo que nunca é inteiramente compreendido, além de trazer uma crítica mordaz, feroz à hipocrisia e aos valores de uma sociedade que tem como pilares a Igreja, a Família, o Estado, enfim, tudo que inibe o desejo e a vontade humana. Se em *O homem elefante*, Lynch abaixava o véu de um ser deformado para mostrar a bondade humana ali existente, aqui ele explicita a podridão e a sujeira que está por trás do belo veludo azul que cobre a tela.

Depois de achar a orelha decepada, *Jeffrey* a leva para o detetive local, mas decide investigar o fato por conta própria, com a ajuda da filha do detetive, *Sandy* (Laura Dern). Eles se apaixonam, mas ele também se envolve com a cantora *Dorothy Valens*, a *Mulher de Azul*, depois de invadir seu apartamento e ficar espiando-a de dentro de um armário, momento em que ele também vê *Frank Both* (Dennis Hopper), um sádico, viciado em gás hélio, estuprando *Dorothy* mordendo um pedaço de veludo azul. *Frank* havia seqüestrado o marido e o filho de *Dorothy* e obrigava-a a fazer sexo violento. Mas, ao mesmo tempo que ela mostra ódio e repúdio, também deixa transparecer um certo prazer no ato. Ao se envolver com *Dorothy*, *Jeffrey* mergulha em sua investigação e descobre um mundo perverso, perigoso, que se escondia nas entranhas de *Lumberton*: um mundo de drogas, prostituição, policiais corruptos e violência. Ao final, ele consegue matar *Frank*, libertar o filho de *Dorothy* e ficar com *Sandy*, num desconcertante *happy end*.

Vale dizer que, na obra de Lynch, várias vezes nos deparamos com histórias de amor, com enredos sobre relacionamentos humanos. No entanto, ao contrário da maioria dos filmes sobre casais apaixonados, em que o encontro carnal mal acontece e a estética lacrimogênea se sobressai, em seus filmes, o amor é acompanhado pelo prazer físico, do orgasmo, sempre próximo dos elementos escatológicos, numa arte em que o gozo e o excremento parecem estar sempre em comunhão, como na plástica de

Dalí. Talvez o exemplo mais claro dessa questão seja *Coração selvagem*.

Lynch trabalha sempre com contrastes e contrapontos sonoros e imagéticos. Em *Veludo azul*, ele monta um complexo jogo (que será ainda mais intenso em *A estrada perdida*) entre o diegético e o extradiegético para reforçar os contrastes do filme, e o uso das músicas é exemplar. Geralmente, extradiegética, elas tornam-se diegéticas em momentos chaves do filme como, por exemplo, quando *Dorothy* canta *Blue Velvet* na boate, aticando a libido de *Frank* e de *Jeffrey*; na casa de *Ben* (vivido por Dean Stockwell), quando ele coloca um disco no aparelho e dubla a canção; e na cena em que *Frank* e seu bando espancam *Jeffrey* ao som de uma música pop/rock, transmitida no rádio do carro de *Frank*.

Aliás, a cena na casa de *Ben* é exemplar da construção contrastes/contrapontos que Lynch realiza. O personagem *Ben* é um homossexual sensível, bem feminino, o oposto total de *Frank*, que é duro, viril. Porém, *Ben* também é violento como *Frank* e este mostra-se sensibilizado ao escutar a música pop/romântica que aquele dubla. Facetas opostas compondo o ser humano. Isso é evidenciado quando essa música (“açucarada”) é usada como fundo musical na cena em que sabemos que *Jeffrey* vai ser espancado, como de fato acontece. A música não corresponde à atmosfera da ação, ou melhor, o que a música diz/transmite e o que se passa nas imagens são visões e sensações opostas, até mesmo contraditórias.

Como nessa seqüência, em todo o filme a música e o som não servem apenas para confirmar o que as imagens já mostram: eles estão a serviço da criação da atmosfera misteriosa da narrativa e, muitas vezes, podem vir a negar ou a se contrapor às imagens.

Outro contraste existente no filme está no uso das cores. Observando-as nos planos iniciais e em relação aos créditos que os antecedem, percebemos que, apesar do filme se passar na pequena cidade de *Lumberton*, sua história vai ao encontro da crítica social e refere-se à toda sociedade norte-americana. O veludo azul sob os créditos estende-se por todo campo de imagem, cobrindo toda a tela, ele movimentando-se como se fosse uma bandeira sendo mexida pelo vento. No plano de abertura, a câmera focaliza o céu azul, desce e focaliza rosas vermelhas com uma cerca branca por trás, que se movimentam da mesma forma que o veludo. Essas cores

são verdadeiros símbolos dos Estados Unidos da América: o azul, o vermelho e o branco de sua bandeira - as mesmas cores que podem ser observadas no plano seguinte, em que temos os bombeiros vestidos de azul, o carro de bombeiros vermelho e as casas brancas ao fundo. Tudo embalado por mais um símbolo da aparente felicidade norte-americana - a canção pop dos anos 50. A cidade parece ter parado naquela década, apesar da história ser

assustadoramente atual. Assim, Lynch expõe uma das facetas da arte pós-moderna, a confusão e a mistura de diversos universos artísticos e estilísticos e de épocas distintas.

O contraste das cores tem paralelo com o contraste no som, como na seqüência em que o pai de Jeffrey tem um enfarte, no início do filme, enquanto está regando seu jardim. A música alegre toca no rádio, as cores são vivas, tudo está calmo; ele, então, sofre o enfarte, cai, e a água continua jorrando da mangueira. A música vai diminuindo e estranhos sons são

amplificados, a câmera acompanha a água e, lentamente, vai descendo pela terra, onde os insetos e os vermes se movimentam freneticamente, num delicado e constante balé pútrido.

Os ruídos dos insetos transformam-se em acentos musicais, essa técnica que realça a tensão e o mistério da cena, criando um clima de suspense. Do mesmo jeito que os insetos estão devorando a terra (o interior), contrastando com as imagens anteriores, que mostravam as cores vivas e alegres das flores, das casas, das roupas, os acentos musicais que realçam a ação dos insetos contrasta com a música anterior, bem pop, estilo anos 50.

O próprio Lynch diz gostar de contrastes, principalmente no cinema, pois o que mais interessa para ele é explorar a vida e a morte em seus aspectos mais radicais. Não é difícil entender, portanto, as relações da obra do cineasta com as propostas surrealistas, principalmente no que diz respeito à questão da beleza convulsiva.

Nas cenas finais de *Veludo azul*, temos a confirmação das críticas realizadas por Lynch durante o filme. O final feliz é uma grande ironia do diretor, que mostra que os véus sociais continuam por toda

parte. Uma das cenas mais interessantes e simbólicas dessa seqüência final é aquela em que Jeffrey, sua tia e Sandy observam o robin comendo um inseto/besouro. O robin é um pássaro típico do interior dos Estados Unidos e outro símbolo para os americanos (lembramos do personagem de mesmo nome das histórias de *Batman*, e do robin que está na placa de entrada da cidade de *Twin Peaks*). O alimento do pássaro é um inseto, mas, no início, eram os insetos que devoravam as entranhas da terra. A perversão, o lado obscuro estão nas veias da sociedade, alimentando-a. A realidade não tem apenas uma face, mas várias. As falas dessa cena são exemplares. A tia não entende como os pássaros podem comer insetos e diz que nunca faria isso. Mas ela, ironicamente, prepara um churrasco! E Sandy conclui, de modo perfeito, a atmosfera da obra e sintetiza o pensamento e o cinema de Lynch ao comentar: *Mundo estranho, não?!*

Figuras marcantes povoam o filme, reforçando os contrastes emergentes da realidade. Segundo Arthur Kroker e Michael Dorland, "*Veludo azul* é o mundo pós-moderno. Aqui, apenas os predadores, como Frank, têm energia e fazem as coisas acontecerem". [Tradução minha]

A cantora *Dorothy Vallens* também merece atenção especial, pois, como a maioria das personagens mostradas por Lynch, em seus retratos múltiplos do ser humano, ela apresenta duas faces: a mulher dominadora, que não reluta em fazer sexo oral no rapaz desconhecido que a observava (*Jeffrey*), ameaçando-o com uma faca, e a mulher desprotegida e frágil, que pede socorro a esse mesmo rapaz. Isso nos faz lembrar mais uma vez do mestre espanhol Luis Buñuel e um de seus temas freqüentes: a mulher como objeto de desejo inatingível e indecifrável. O exemplo máximo encontramos na já citada *Conchita*, de *Esse Obscuro Objeto de Desejo*, mas não podemos esquecer de *Viridiana*, de *Severine*, a bela da tarde, de *Tristana* e de tantas outras.

### O encontro das estradas surrealistas

Mas, se os "burgueses" retratados por Buñuel caminhavam pela estrada das incertezas, dos desejos reprimidos, passando pelos lugares e pelos jogos da vida social, os personagens de Lynch são seres "sem rumo", que rapidamente locomovem-se pelas estradas perdidas, mergulhando dentro de suas dúvidas, de suas buscas pelo prazer mais íntimo. Se nos filmes surrealistas havia um olhar diferenciado sobre os



Man Ray/adaptação

problemas do homem em meio às amarras sociais, na obra de Lynch, observamos uma preocupação maior em mostrar os dilemas psicológicos do homem perdido em meio ao caos urbano e às descobertas do mundo adulto. Isso sem perder, no entanto, o poder de crítica à sociedade, principalmente, nos filmes de Lynch, aos clichês de Hollywood. Complexos e radicais, seus filmes, do primeiro longa - *Eraserhead* - ao penúltimo: *A estrada perdida*, trazem marcas e características que dialogam com vários estilos, momentos e escolas da história do cinema, como o expressionismo alemão, o filme *noir*, o cinema de horror e ficção científica, entre outros. Para nós, uma de suas mais importantes relações é com o cinema surrealista.

Resumindo, como relatamos, o cinema de Lynch resgata o acaso, o sonho, o mistério, as imagens transgressoras. Dialogando com o surrealismo, podemos perceber, em alguns filmes do cineasta, a presença de universos distintos num mesmo espaço e tempo, a quebra da continuidade temporal, a figura indecifrável da mulher, o humor negro, enfim, todos os valores que sedimentaram a estética surrealista no cinema. Porém, essas marcas aparecem sob uma nova óptica, colocando novas estratégias e novas possibilidades, derivadas de um processo histórico que estabelece uma revisão sobre a arte de antes e apresenta propostas criativas para a arte de agora.

#### Filmografia de David Lynch (Longas)

- 1977 - *Eraserhead*
- 1980 - *The Elephant Man* (O homem elefante) \*
- 1984 - *Dune* (Duna) \*
- 1986 - *Blue Velvet* (Veludo azul) \*
- 1989 - *Wild at Heart* (Coração selvagem) \*
- 1992 - *Twin Peaks - Fire Walk with Me* (Twin Peaks - os últimos dias de Laura Palmer) \*
- 1997 - *Lost Highway* (A estrada perdida) \*
- 1999 - *The Straight Story* (A história real) \*
- 2001 - *Mulholland Drive* (Cidade dos Sonhos) \*

\* Disponíveis em vídeo no Brasil

#### Bibliografia

- ALEXANDRIAN, Sarane. *O surrealismo*. Trad. de Adelaide Penha Costa. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- ATKINSON, Michael. *Blue Velvet*. Londres: British Film Institute, 1997.
- BAHIANA, Ana Maria. "David Lynch". In: *A Luz da Lente: conversas com 12 cineastas contemporâneos*. São Paulo: Globo, 1996. p. 39-47.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. de Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.
- BEYLIE, Claude. *As obras-primas do cinema*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 268.
- BRESKIN, David. "David Lynch". In: *Inner Views: Filmmakers in Conversation*. Nova York: Da Capo, 1997. p. 51-96.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Trad. de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Nadja*. Trad. de Ernesto Sampaio. Lisboa: Estampa, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O amor louco*. Trad. de Luiza Neto Jorge. Lisboa: Estampa, 1971.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.). *Um jato na contramão: Buñuel no México*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Surrealismo: rupturas expressivas*. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.
- CHION, Michel. *David Lynch*. Trad. de Robert Julian. Londres: British Film Institute, 1995.
- CORRIGAN, Timothy. *A Cinema Without Walls: movies and culture after Vietnam*. New Jersey: Rutgers University, 1991.
- DUPLESSIS, Yvonne. *O surrealismo*. Trad. de Luís Felipe Serrão. Cadernos Culturais. Lisboa: Inquérito, 1983.
- FERRARAZ, Rogério. *O veludo selvagem de David Lynch: a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista*. Dissertação de Mestrado [Mestrado em Múltiplos Meios]. Campinas, SP: Unicamp, 1998.
- FERRARAZ, Rogério; OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Retratos do eu-surreal: uma análise metafórica de determinadas obras de S. Dalí, L. Buñuel, R. Magritte e D. Lynch*. Projeto experimental [Comunicação social Jornalismo]. Bauru, SP: Unesp, 1995.
- FREUD, Sigmund. "O Mal-Estar na Civilização". in: *Sigmund Freud*. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 75-282.
- GRUBER, L. Fritz; et al. *Man Ray* (1890-1976). Trad. de Zilda Villa (parte em português). Alemanha: Benedikt Taschen, 1993.
- HILL, Geoffrey. "Blue Velvet: Embracing the Shadow". In: *Illuminating Shadows: the mythic power of film*. Boston & Londres: Shambhala, 1992. p. 212-227.



- HOBBERMAN, J. *Vulgar Modernism: Writing on Movies and Other Media*. Filadélfia: Temple University, 1991.
- HOBBERMAN, J. & ROSENBAUM, J. *Midnight Movies*. Nova York: Da Capo, 1991.
- HUYSEN, Andreas. “Mapeando o Pós-Moderno”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-Modernismo e Política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 15-47.
- INFANTE, Guillermo Cabrera. “David Lynch”. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 02/5/1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1991.
- KALETA, Kenneth C. *David Lynch*. Coleção Twayne's Filmmakers Series. Nova York: Twayne, 1993.
- KUENZLI, Rudolf E. (org.). *Dada and Surrealist Film*. Londres: MIT, 1996.
- KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Arcanes, 1953.
- LYNCH, David. *Lynch on Lynch*. Ed. por Chris Rodley. Londres: Faber and Faber, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Images*. Nova York: Hyperion, 1994.
- LYNCH, David e GIFFORD, Barry. *Lost Highway*. Boston: Faber and Faber, 1997.
- MAGID, Ron. “Blue Velvet Small Town Horror Tale”. In: Revista *American Cinematographer*. novembro de 1986.
- MOURÃO, Maria Dora. “Considerações sobre o filme Un Chien Andalou a partir da análise de duas sequências”. in: *Revista de Comunicações e Artes*. no. 17. São Paulo: USP, 1986. p. 91-99.
- NADEAU, Maurice. *História do surrealismo*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza. Col. Debates. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- NAGIB, Lúcia. “A droga perfeita que vem do som”. In: *Folha de S. Paulo* (Caderno Mais! especial sobre *A estrada perdida*). São Paulo, 27/4/1997.
- NÉRET, Gilles. *Salvador Dalí*. Trad. de Lucília Filipe. Benedikt Taschen, 1996.
- NEWMAN, Kim. “The weirdo horror film”. In: *Nightmare Movies: a critical history of the horror film, 1968-88*. Londres: Bloomsbury, 1988. p. 127-141.
- PAQUET, Marcel. *René Magritte: o pensamento tornado visível*. Trad. de Lucília Filipe. Benedikt Taschen, 1995.
- POWERS, “Last Tango in Lumberton / David Lynch”. In: *L. A. Weekly*. Los Angeles, 12-18/09/1986.
- REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986.
- SHARRETT, Christopher (org.). *Crisis Cinema: The Apocalyptic Idea in Postmodern Narrative Film*. Washington: Misonneuve, 1993.
- TALENS, Jenaro. *The branded eye: Buñuel's Un chien andalou*. Trad. para o inglês de Giulia Colaizzi. Minneapolis: University of Minnesota.
- TELOTTE, J. P. (org.). *The Cult Film Experience: Beyond All Reason*. Austin: University of Texas, 1991.
- WILLIAMS, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Berkeley & Los Angeles: University of California, 1992.
- WOODS, Paul. *Weirdsville USA: the obsessive universe of David Lynch*. Londres: Plexus, 1997.



Renee Magritte/modificado

---

**\*\*Rogério Ferraraz** é jornalista, formado pela Unesp/Bauru, Mestre em Multimeios pela Unicamp, e doutorando em Comunicação e Semiótica na PUC/SP.