



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

ANNA CAROLINA MENDES RAMOS

**A representação do (des)pertencimento no audiovisual: a noção de
David Hummon aplicada à obra de David Lynch e à série Eles**

Goiânia, Goiás

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Anna Carolina Mendes Ramos

3. Título do trabalho

A representação do (des)pertencimento no audiovisual: a noção de David Hummon aplicada à obra de David Lynch e à série Eles

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Coordenador de Pós-graduação**, em 06/09/2022, às 16:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Anna Carolina Mendes Ramos, Discente**, em 01/12/2022, às 16:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3168801** e o código CRC **821439BA**.



ANNA CAROLINA MENDES RAMOS

A representação do (des)pertencimento no audiovisual: a noção de David Hummon aplicada à obra de David Lynch e à série Eles

Dissertação de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Goiânia, Goiás

2022

ANNA CAROLINA MENDES RAMOS

O (des)Pertencimento e o Cinema de David Lynch

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus

Aprovado em: 11 de jul. 2022

Membro externo (ECA - USP): Prof. Dr. Cristian da Silva Borges

Membro interno (PPGACV): Prof. Dr. Paulo Henrique Duarte Feitosa

Suplente interno (PPGACV): Profa. Dra. Carla Milani Damião

Orientador (PPGACV): Samuel José Gilbert de Jesus

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Ramos, Anna Carolina Mendes

A representação do (des)pertencimento no audiovisual: a noção de David Hummon aplicada à obra de David Lynch e à série Eles [manuscrito] / Anna Carolina Mendes Ramos. - 2022.
XCVIII, 98 f.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. Sense of Place. 2. Cinema. 3. Familiar. 4. Pertencimento. 5. Lugar. I. Jesus, Samuel José Gilbert de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 09/2022 da sessão de Defesa de Dissertação de **Anna Carolina Mendes Ramos**, que confere o título de Mestra em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos onze dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois, a partir das quatorze horas, realizou-se por videoconferência, a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “ O (des)Pertencimento no cinema de David Lynch”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus (FAV/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Cristian da Silva Borges (ECA /USP), membro titular externo; Professor Doutor Paulo Henrique Duarte Feitoza (FAV/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho: A representação do (des)pertencimento no audiovisual: a noção de David Hummon aplicada à obra de David Lynch e à série Eles. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Samuel José Gilbert De Jesus, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos onze dias do mês de julho de dois mil e vinte e dois.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 11/07/2022, às 15:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristian da Silva Borges, Usuário Externo**, em 11/07/2022, às 18:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Henrique Duarte Feitoza, Professor do Magistério Superior**, em 12/07/2022, às 11:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3029325** e o código CRC **07B0A801**.

Referência: Processo nº 23070.036014/2022-57

SEI nº 3029325

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu orientador, professor Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, por aceitar embarcar nesta pesquisa e me auxiliar no melhor caminho para sua realização.

À minha mãe, Maria, e irmão, Israel, pela paciência e ajuda.

À Capes, por financiar esta pesquisa em uma realidade difícil para a educação superior.

Aos meus amigos, que sempre estão do meu lado, apesar de um ano de distanciamento físico, nunca me deixaram sozinha.

Ao grupo de orientandas do professor Samuel: Marina, Carla e Keith, que me inspiram todos os dias.

A todos os professores, de profissão e de vida, que ajudaram esta pesquisa a tomar forma.

RESUMO

Esta pesquisa tem a proposta de refletir sobre o conceito de *sense of place* e sua presença no cinema de David Lynch. Para tanto, a base para trabalhar esse conceito foi a da pesquisa prática realizada pelo sociólogo David Hummon, entre 1986-1992, que define o *sense of place* em termos de formas através das quais as pessoas constroem laços com suas comunidades e seus arredores, e como elas podem promover identidades ligadas aos locais de moradia e convivência. Identificamos, na obra cinematográfica de David Lynch, uma aplicação prática desse conceito sobretudo através da atmosfera criada em seus filmes. Desse modo, o que realizamos nesta pesquisa é um transporte conceitual de uma área, que é a sociologia, por meio da pesquisa prática de Hummon, para o cinema, especificamente em alguns exemplos escolhidos na obra de Lynch – que transforma a atmosfera fílmica em um espaço de reflexão sobre identidades, senso de comunidade e a relação com o Outro. Iniciaremos essa pesquisa ao tratar do filme *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986), assim como iremos trazer, ao longo do seu desenvolvimento, outros filmes do diretor que nos auxiliaram a tratar de conceitos correlatos, como os segmentos sociais apresentados. A análise fílmica utilizada teve como base uma metodologia que direcionou nosso olhar para além do “imediatamente visível” e do simbólico no filme escolhido para chegar ao *sense of place*. Nesse sentido, a construção de uma narrativa crítica sobre e para a sociedade norte-americana proposta por Lynch em seus filmes vem dialogar com a bordagem norteada pela pesquisa sociológica de Hummon.

Palavras-chave: Sense of Place. Cinema. Familiar. Pertencimento. Lugar

ABSTRACT

This research aims to reflect on the concept of sense of place and its presence in David Lynch's cinema. Therefore, the basis for working on this concept was the practical research carried out by sociologist David Hummon, between 1986 and 1992, which defines the sense of place in terms of the ways in which people build bonds with their communities and their surroundings, and how can they promote identities linked to places of living and living. We identified, in the cinematographic work of David Lynch, a practical application of this concept, mainly through the atmosphere created in his films. In this way, what we carry out in this research is a conceptual transport of an area, which is sociology, through Hummon's practical research, to cinema, specifically in some examples chosen in Lynch's work - which transforms the filmic atmosphere into a space for reflection on identities, a sense of community and the relationship with the Other. We will begin this research by dealing with the film *Blue Velvet*, realized in 1986, as well as bringing, throughout its development, other films by the director that helped us to deal with related concepts, such as several social segments presented. The film analysis used was based on a methodology that directed our gaze beyond the "immediately visible" and the symbolic in the chosen film to reach the sense of place. In this sense, the construction of a critical narrative about and for North American society proposed by Lynch in his films comes to dialogue with the approach guided by Hummon's sociological research.

Keywords: Sense of Place, Cinema, Familiar, Belonging, Place.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Print de uma página do livro <i>Catching the Big Fish</i> , 2007, p. 68, Editora Tartcher Perigee. Autor: David Lynch	9
Figura 2 - <i>The Grand Canyon of the Yellowstone</i> , 1872, oil on canvas mounted on aluminum. Department of the Interior Museum. Thomas Moran. 1837-1926	22
Figura 3 - O <i>cowboy</i> conversa com Adam, <i>Cidade dos Sonhos</i> . Fotograma retirado do filme	38
Figura 4 - <i>Cleaning the Drapes</i> , Série <i>House Beautiful: Bringing the War Home</i> . MoMA Collection. Martha Rosler. 1967-72.....	41
Figura 5 - A vida pacata em Lumberton, <i>Veludo Azul</i> . Fotogramas retirados do filme. David.....	50
Figura 6 - Sandy surgindo da escuridão, <i>Veludo Azul</i> . Fotogramas retirados do filme. David.....	53
Figura 7 - Marietta perde o controle: <i>Coração Selvagem</i> . Fotograma retirado do filme. David.....	57
Figura 8 - A Visão de Fred: <i>Lost Highway</i> . Fotogramas retirados do filme. David	68
Figura 9 - Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	74
Figura 10 - Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	74
Figura 11 - Dorothy canta “Over the Rainbow”: <i>O Mágico de Oz</i> . Fotograma retirado do filme. Victor Fleming. 1939.....	75
Figura 12 - Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	77
Figura 13 - Inscrição na tela que lê “O que se seguirá aconteceu durante 10 dias na casa nova da família na Palmer Drive, 3011: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	78
Figura 14 - O mapa na abertura da série: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	79
Figura 15 - O subúrbio em Them: Eles. Fotograma retirado do 2º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021	80
Figura 16 - Senhora Johnson: Eles. Fotograma retirado do 6º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021.....	82
Figura 17 - Aparição do personagem Da Tap Dancer ou Jim Crow: Eles. Fotograma retirado do 3º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021.....	84

Figura 18 - Aparição do personagem Da Tap Dancer ou Jim Crow: Eles. Fotograma retirado do 4º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021..... 85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. (des)Pertencimento	
1.1 O “sense of place”	12
1.2 “O mundo é estranho, Sandy”	16
1.3 Quem Sou Eu e Onde Vivo?	24
1.4 A identidade a partir da comunidade.....	29
1.5 “Mais azul que o veludo era a noite” – Veludo Azul e o “ <i>sense of place</i> ”.....	46
2. O infamiliar	56
2.1 Contrastes e oposições	56
2.2 Familiar, Infamiliar, Pertencimento e Não Pertencimento.....	65
2.3 Papel do Cinema para o Imaginário Comunitário	69
3. Um Recorte de Raça para o Pertencimento	73
3.1 Quem São “Eles” em “ <i>Them</i> ”?	73
3.2 Pertencer é para Poucos.....	81
3.3 <i>Jim Crow</i> – Uma Personagem que Permanece.....	84
3.4 Visões e Aparições	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	89
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	91

INTRODUÇÃO

A ideia para desenvolvimento deste projeto iniciou em 2017, a partir do contato que eu tive com dois livros distintos: “*Catching the Big Fish – Meditation, Consciousness and Creativity*” do cineasta David Lynch (2007) e “*Commonplaces – Community Ideology and Identity in American Culture*”, do sociólogo David Hummon (1990). No livro de David Lynch, o diretor trata de temas que vão desde curiosidades sobre o set de filmagem de seu filme *Eraserhead* (1977), passando pela Meditação Transcendental e delineando o seu processo criativo e a sua relação com as artes plásticas. Em um dos pontos de seu livro, Lynch traz a noção do que chama de “*sense of place*”, que intitula uma das passagens do livro [FIGURA 1].

A SENSE OF PLACE

A sense of place is so critical in cinema, because you want to go into another world. Every story has its own world, and its own feel, and its own mood. So you try to put together all these things—these little details—to create that sense of place.

It has a lot to do with lighting and sound. The sounds that come into a room can help paint a world there and make it so much fuller. While many sets are good enough for a wide shot, in my mind, they should be good enough for close scrutiny, for the little details to show. You may not ever really see them all, but you've got to feel that they're there, somehow, to feel that it's a real place, a real world.

Figura 1 – Print de uma página do livro *Catching the Big Fish*. Autor: David Lynch, *Catching the Big Fish*, 2007, p. 68. Editora Tartcher Perigee.

A passagem do livro me deixou curiosa e prendeu a minha atenção por tratar da criação de uma atmosfera específica no cinema e da importância de detalhes que, mesmo que não sejam vistos, eles são sentidos. Lynch fala que, de alguma forma, esse “*sense of place*” tem a ver com a iluminação e o som para criar um mundo mais rico no filme – um mundo, um lugar, que parecem reais. Algumas perguntas começaram a surgir em minha mente: como o diretor consegue estabelecer esse *sense of place* em seus filmes, se ele diz que vai além da iluminação e do som? Quais outros elementos ele cria para proporcionar a sensação de que aqueles lugares, aquelas cidades e aqueles mundos em seus filmes sejam reais? Por que eu me sinto

pertencente ao universo que o diretor cria em seus filmes, aos lugares pelos quais as suas personagens transitam, estando em uma realidade totalmente diferente, em outro país? Como a sensação de pertencer a um lugar é transposta para o cinema de David Lynch?

Percebi que a curiosidade que me movia em relação a essa passagem do livro devia-se à sensação que eu tinha ao assistir aos filmes de Lynch, uma sensação de pertencimento que eu não sentia com filmes de outros (as) diretores (as). E essas perguntas me moveram ainda mais quando comecei a analisar essa sensação de pertencimento com o universo lynchiano e compará-la com as temáticas sombrias, alucinantes e bizarras de seus filmes. Suas personagens passam por situações inimagináveis, que colocariam em xeque o real. Mas que, por algum motivo e pensando no “*sense of place*”, traziam um pertencimento e que o próprio diretor pontuou em seu livro ser fundamental para o seu cinema.

Passei, então, a me interessar pela temática do pertencer, especialmente tratando-se de pertencer a lugares, a comunidades e o sentimento de pertencimento em si. Dessa forma, entrei em contato com o livro de David Hummon e sua extensa pesquisa sobre o pertencimento com o lugar. Hummon (1990) realizou uma pesquisa prática com 77 residentes de áreas diferentes dos Estados Unidos: o subúrbio, a zona rural, a metrópole.

O sociólogo entrevistou os residentes de localidades específicas, tomando o cuidado e modificando o nome das regiões – mas dando a pista de que se tratava do estado da Califórnia. As entrevistas eram em forma de questionário e, no decorrer do relato da pesquisa, Hummon foi pincelando as perguntas e as respostas dadas pelos residentes dentro de categorias, como quais eram os pontos positivos de morar naquele local; se a pessoa trocava aquele lugar para viver na cidade grande ou no campo, quando estava falando com um residente do subúrbio; entre outras questões levantadas para realizar um quadro geral de onde vinha a sensação de pertencimento com o local.

As respostas de pessoas do campo sobre a cidade grande variavam entre ser um local onde relações comunitárias não tinham lugar ou que as pessoas da cidade não se importavam umas com as outras, diferente das zonas mais rurais, onde as pessoas são hospitaleiras e se importam com o outro. As pessoas do subúrbio valorizavam uma vida tranquila e boas escolas para os filhos, coisas que não teriam nem na zona rural nem na cidade grande ao mesmo tempo: boa educação, proximidade com o lazer e tranquilidade. As pessoas da cidade grande valorizavam o dinamismo dos centros urbanos e o acesso fácil a museus, galerias de arte e o afastamento de visões que consideravam retrógradas, tradicionais, conservadoras e problemáticas, como viam

nas pessoas das zonas rurais.

O contato com a pesquisa do sociólogo fez com que eu começasse a fazer um paralelo entre as realidades de residentes de locais específicos dos Estados Unidos e a história daquele país com a atmosfera de pertencimento criada por Lynch em seus filmes – um diretor norte-americano que vive, até os dias de hoje, na cidade de Los Angeles e cujos filmes ou se passam na cidade de Los Angeles, como a trilogia de Los Angeles (*Estrada Perdida/Lost Highway*, 1997; *Cidade dos Sonhos/Mulholland Drive*, 2001 e *Império dos Sonhos/Inland Empire*, 2006), ou que possuem localidades bem demarcadas e pertencentes ao imaginário norte-americano, como a cidadezinha de *Twin Peaks* (1990-2017) e o subúrbio de *Wilmington* em *Veludo Azul (Blue Velvet)*, 1986).

No capítulo 1 – Pertencer é Transitivo Direto, trazemos o “*sense of place*” como conceito para o sociólogo David Hummon e o relacionamos com a atmosfera criada no cinema de David Lynch. Tratamos do simbólico nos filmes do cineasta e das diferenciações deste simbólico para o Surrealismo no cinema. Entramos em detalhes sobre a pesquisa de Hummon (1990) e sobre as personagens em Lynch e como representam estereótipos de pessoas – estereótipos que relacionam-se com os lugares nos quais essas personagens estão inseridas – fazendo, então, um paralelo com os resultados encontrados na prática do sociólogo. Fazemos a análise de *Veludo Azul (Blue Velvet)*, 1986).

No capítulo 2 – Familiar e Infamiliar, tratamos dos conceitos de “*heimlich*” e “*unheimlich*”, familiar e infamiliar, em Sigmund Freud (1929) e como o infamiliar se embrenha na obra cinematográfica de Lynch. Relacionamos o cinema do diretor com o movimento cinematográfico do Expressionismo Alemão e trazemos um histórico da Grande Migração ocorrida nos Estados Unidos e a segregação racial que dividiu a nação entre brancos e negros, sul e norte. Argumentamos sobre o pertencimento levando em conta o familiar e o infamiliar dentro da obra de Lynch.

Com os levantamentos do capítulo 2, pudemos desenvolver, no capítulo 3 – Um Recorte de Raça para o Pertencimento, uma análise da série antológica *Eles (Them)*, Little Marvin, 2021). A escolha pela série deve-se ao fato de que é um retrato contemporâneo a Lynch e que trata de pertencimento, com o importante adicional do recorte de raça. Denotamos que, com esse recorte, o não pertencimento faz-se presente e muda toda a dinâmica da história e de como a atmosfera de pertencimento é colocada no audiovisual. Isso ocorre pela utilização de clichês e personagens estereotipadas que aparecem como visões da família protagonista da série – uma família negra – e que modifica a forma como as personagens transitam pelos lugares que não são seus e aos quais não conseguem e são impedidos de pertencer.

1 (des)Pertencimento

1.1 O “sense of place”

O conceito de *sense of place* é compreendido a partir de uma base bastante multidisciplinar. Essa base passa pela antropologia, sociologia, arquitetura e também pelo cinema. Trata-se da sensação de pertencimento com um local físico, sendo uma significação dual – que depende da interpretação subjetiva do ser humano sobre esse ambiente/local, mas também a sua reação emocional ao ambiente/local. O “*sense of place*” diz respeito a como um indivíduo se identifica com o lugar, a comunidade – seu “*sense of place*” – a partir de e imaginário construídos e partilhados por mais indivíduos e grupos sociais.

De acordo com David Hummon (1990, p. 36), a comunidade, como ambiente espacial e construído, influencia as orientações das pessoas, como elas vivem, se comunicam, entendem seus arredores e se identificam. Nesse sentido, o “*sense of place*” demonstra as formas de pertencimento das pessoas, sendo que os contextos sociais e culturas dos lugares em que as pessoas residem dão forma a como as pessoas enxergam esses locais, se identificam com eles e com suas comunidades e consideram um tipo de lugar como ideal. “(...) A história residencial do indivíduo altera mapas mentais, a satisfação e o sentimento comunitários, assim como preferências comunitárias mais abrangentes” (HUMMON, 1990, p. 36, tradução livre).¹

O sociólogo David Hummon estudou o termo de “*sense of place*” ao realizar uma pesquisa sobre as percepções objetivas e subjetivas de pessoas que moravam em localidades urbanas centrais e não centrais dos Estados Unidos, dividindo a pesquisa em blocos para compreender como ocorria o senso de familiar dos pesquisados sobre seus locais de moradia, suas comunidades. A divisão em blocos auxiliou o sociólogo a perceber as dimensões que promovem a adesão ao local, dimensões essas que se juntam para formar diferentes “*senses of place*”: “Americanos, sejam romancistas ou ministros, agricultores ou banqueiros, têm repetidamente usado imagens de lugares para descrever, e frequentemente discutir, a vida americana” (HUMMON, 1986, p. 3). Tradução livre.²

David Lynch concebe o *sense of place* como um elemento fundamental para

¹ “One’s residential history alters mental maps, community satisfaction and sentiment, as well as broader community preferences” (HUMMON, 1990, p. 36).

² “Americans—whether novelists or ministers, farmers or bankers—have repeatedly used place imagery to describe, and often argue about, American life” (HUMMON, 1986, p. 3).

criar uma atmosfera específica em um filme. Nesse sentido, é importante para a sua filmografia a concepção do termo. Nesta pesquisa, achamos coerente traduzir o termo para o português como sensação de pertencimento, tendo em vista que se aproxima da forma como é concebido por Lynch para o cinema:

O *sense of place* é tão fundamental no cinema, porque você quer ir para outro mundo. Toda história tem um mundo próprio, e um sentimento próprio, e um estado de espírito próprio. Então você tenta juntar todas essas coisas - esses pequenos detalhes - para criar o *sense of place* (LYNCH, 2007, p. 68). Tradução livre.³

A decisão por traduzir o termo “*sense of place*” para sensação de pertencimento se deve por uma questão de aproximação do que Hummon (1992) concebeu sobre o termo a partir de sua pesquisa, e como essa sensação de pertencimento é transposta por Lynch em seu cinema.

Para Lynch, o cinema é uma experiência subjetiva e que depende do olhar – tanto do cineasta quanto do espectador. Propomos que a sensação de pertencimento no cinema gera identificação entre o espectador e a obra; em relação à obra de Lynch, o interesse recai sobre a forma como ele estabelece a experiência do familiar para gerar a identificação, mas a partir de elementos que normalmente promoveriam o efeito oposto: o afastamento do espectador. Percebemos isso especialmente a partir de como Lynch constrói a experiência do real no filme por meio da sensação de pertencimento.

O realizador estima que um filme deve existir por si só, e não depende de informações adicionais à sua realização para que o espectador entre neste universo do filme e passe pela experiência cinematográfica e vivencie a identificação com a obra – identificação essa que argumentamos não se tratar somente de aproximação pela semelhança versus diferença ou da identificação por elementos similares e afastamento de elementos diferentes pelo espectador.

O cineasta acredita que o espectador sabe mais do que imagina saber quando assiste a um filme, sobre seus elementos e seus sentidos. Desse modo, o realizador não detém o poder sobre o sentido do filme, nem sobre suas intenções com a realização do mesmo, visto que o espectador também constrói esse sentido juntamente com o seu realizador. Lynch (2007, p. 68) relaciona o cinema com a música ao mostrar que, apesar de poder ser bastante abstrata, ela pode ser compreendida pelo intelecto, assim como ocorre com o cinema. Segundo Lynch:

³ A sense of place is so critical in cinema, because you want to go into another world. Every story has its own world, and its own feel, and its own mood. So you try to put together all these things—these little details—to create that sense of place (LYNCH, 2007, p. 68).

É absurdo que um cineasta precise dizer o que um filme significa por meio de palavras. O mundo no filme foi um mundo criado, e às vezes as pessoas amam entrar naquele mundo. Para elas, aquele mundo é real. E se elas descobrirem certas coisas sobre como algo foi feito, ou como isso ou aquilo significa aquilo outro, (...) essas coisas entram no caminho da experiência (LYNCH, 2007, p. 20).⁴

O sentido lógico do filme não é um elemento que Lynch perceba como imprescindível no seu cinema, na medida em que, para ele, é mais importante as significações apreendidas pelo espectador a partir de sua própria experiência ao assistir a um filme do que um sentido objetivo permeando a obra. Além disso, a experiência do cinema, segundo o diretor, é algo que deve ser mais sentida do que compreendida pelo intelecto: "(...) em qualquer jornada lynchiana, o percurso é sempre mais importante que o destino" (ZANINI, 2017, p. 13). Dessa forma, a presente pesquisa procura estabelecer a relação entre a forma que David Lynch enxerga e produz no seu cinema a experiência do familiar.

A sensação de pertencimento é o elemento que gera identificação por meio da experiência cinematográfica de Lynch, mas a partir da estética e da forma de narrar específicas do trabalho do cineasta, cuja proposta não é considerada convencional em sua forma e também no conteúdo.

O grotesco, bizarro e o estranho são elementos recorrentes em suas obras, além de temáticas sobre violência e mistério, sempre trabalhando com uma relação entre o real e o onírico. Juntos, esses elementos poderiam criar uma atmosfera oposta à identificação: o afastamento do espectador da experiência do familiar. Buscamos propor como ocorre a identificação entre espectador e o cinema lynchiano apesar dos elementos não convencionais de sua filmografia, identificação essa ocorrida a partir do estabelecimento da sensação de pertencimento.

Existem muitas aproximações entre a sensação de pertencimento como concebida por Hummon (1992) e como o termo é trabalhado de forma prática na filmografia de Lynch, que o percebe como primordial na construção da atmosfera em seus filmes. Segundo Hummon: "Essa complexidade teórica é inevitável pois os laços emocionais das pessoas e dos lugares surgem de locais que são, ao mesmo tempo, ecológicos, construídos, sociais, e ambientes simbólicos" (HUMMON, 1992, P. 253). Tradução livre.⁵ Desse modo, é importante que delimitemos os pontos de abordagem sobre o termo dentro desta pesquisa.

⁴ It's absurd if a filmmaker needs to say what a film means in words. The world in the film is a created one, and people sometimes love going into that world. For them that world is real. And if people find out certain things about how something was done, or how this means this or that means that, the next time they see the film, these things enter into the experience. And then the film becomes different. I think it's so precious and important to maintain that world and not say certain things that could break the experience (LYNCH, 2007, p. 16).

⁵ "This theoretical complexity is inevitable, for the emotional bonds of people and places arise from locales that are at once ecological, built, social, and symbolic environments" (HUMMON, 1992, P. 253).

A pesquisa realizada por David Hummon tratou da sensação de pertencimento no que tange seus aspectos objetivos e subjetivos dentro do que ele chama de sentimento comunitário [*community sentiment*]. A pesquisa tomou como base um grupo focal formado por norte-americanos de áreas urbanas centrais, subúrbios e zonas rurais sobre suas percepções objetivas e subjetivas sobre seus bairros, locais de moradia, entre outros elementos para denotar suas diferentes formas de pertencer.

Os contrastes entre as comunidades fizeram e fazem parte da forma como os americanos entendem suas comunidades e suas identidades. As comunidades são tipos de lugares com características, muitas vezes, idealizadas pela iconografia popular e que representam linguagens específicas, formas de viver que contrastam com outras comunidades da nação e que são celebradas de forma comparada com as outras formas de viver, mesmo dentro do próprio país. Contrastes entre o subúrbio e a cidade grande, o Sul e o Norte, fazem parte da forma de pertencer e de identificação dos americanos (HUMMON, 1986, p. 4).

Para Lynch, a experiência do familiar é importante, porque promove um senso de realidade a partir do seu estabelecimento na obra cinematográfica. A linguagem cinematográfica defendida pelo cineasta procura criar um *sentido de real*, mesmo por meio da utilização de elementos que podem ser considerados fora do padrão, estranhos e oníricos. As duas concepções, tanto de Lynch quanto de Hummon, abarcam um sentido de pertencimento e identificação por meio da sensação de pertencimento, que se configura como essencial para o sentido de real, de criação de vínculo emocional.

Não focaremos na experiência do familiar apenas a partir do ambiente físico, mas trataremos também de outros elementos importantes para a criação dessa experiência dentro do cinema de Lynch. É importante salientar que vamos tratar dos espaços físicos pelos quais os personagens transitam nos filmes do cineasta e a especificidade da forma de apresentar esses espaços, que cria laços em relação ao espectador e ajuda a promover a sensação de pertencimento. Iremos, também, dar vazão à importância da fisicalidade dos locais nos filmes para atingir a identificação com o espectador e como isso ocorre como um dos elementos para produzir a experiência do familiar em sua filmografia.

O cinema de Lynch dá importância para a criação do familiar, do laço de identificação entre espectador e obra, mas sem deixar de lado a relação entre o real e o onírico na diegese de seus filmes. Uma das características mais marcantes de suas obras cinematográficas é a presença de elementos que são considerados grotescos, como partes decepadas de corpo humano, personagens com anomalias físicas, entre

outras características excludentes.

(...) por um lado, o aspecto peculiar destes personagens desestabiliza e potencialmente causa reações que vão da estranheza ao nojo; por outro lado, tais deformidades nos atraem (ZANINI, 2017, p. 19).

Um dos pontos criados para gerar a sensação de pertencimento não está, necessariamente, nos elementos das características físicas de suas personagens, mas sim no que é considerado estranho, na atmosfera específica criada. O estabelecimento do estranho em sua obra vem, muitas vezes, de um lugar onde a atmosfera apresentada promove o estranho, a partir, por exemplo, da iluminação e do cenário. Não deixaremos de tratar da caracterização das personagens e seus trejeitos estranhos, além de acontecimentos específicos que auxiliam na produção do estranho. Também iremos tratar dos elementos do grotesco e de que forma os mesmos contribuem para um senso geral de mistério e especificam a obra do cineasta, mas vamos dar um foco maior no que acreditamos ser os elementos de maior importância. Desse modo, a atmosfera do estranho nos é mais importante para esse estabelecimento da experiência do familiar e a sua compreensão do que o estranhamento inicial causado pelos elementos bizarros.

Cada história tem o seu próprio mundo, e o seu próprio sentimento, e o seu próprio estado de espírito. Assim, tenta-se juntar todas estas coisas – estes pequenos detalhes – para criar essa experiência do familiar. (LYNCH, 2007, p. 68).⁶

1.2 “O mundo é estranho, Sandy”

A questão do onírico também é importante para a filmografia de Lynch, especialmente quando se trata do estabelecimento de uma atmosfera específica. Mas é um onírico que perpassa o conteúdo dos sonhos sem, contudo, promover um simbolismo para o qual o espectador deveria procurar significados específicos em suas obras. Assim como os primeiros surrealistas do cinema, Lynch não está preocupado em promover respostas para o espectador a partir de seus filmes, mas, diferentemente daqueles, não quer “abrir todas as portas para o absurdo” (BRETON, 1924). A questão de uma possível relação entre David Lynch e os surrealistas é um ponto que não podemos deixar de fora, visto que o diretor é considerado por muitos críticos e estudiosos como sendo um diretor surrealista ou neo surrealista.

Defendemos que a sua obra cinematográfica possui alguns aspectos semelhantes com os surrealistas, especialmente no que diz respeito ao emprego de

⁶ “Every story has its own world, and its own feel, and its own mood. So you try to put together all these things—these little details—to create that sense of place” (LYNCH, 2007, p. 68).

atmosfera onírica e de colocar o sonho como elemento importante em muitos de seus filmes. Mas a característica que parece fazer com que todos o considerem surrealista é o estranho em sua obra.

Propomos que esse elemento seja trabalhado de uma forma diferente pelo diretor: o estranho promove o familiar, ao contrário do que ocorre em filmes como *Um Cão Andaluz* (*Un Chien Andalou*, 1929), por exemplo. “Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral” (BRETON, 1985, p. 58). O diretor promove a razão e a crítica às verdades pré-estabelecidas e carimbadas, mesmo que por vias da narrativa não-linear e até tortuosa.

O simbólico nos filmes de David Lynch toma uma posição diferente do que nos filmes dos primeiros surrealistas do cinema. O símbolo, no caso dos surrealistas, perpetua a ideia do que está no subconsciente, dos símbolos nos sonhos, trazidos à luz pelo cinema. Esse aspecto fica ainda mais visível pela influência que os surrealistas obtiveram da Psicanálise com Sigmund Freud. “(...) Os surrealistas buscaram em suas obras revelar os mistérios do inconsciente humano” (FERRARAZ, 1998, p. 32).

Já em David Lynch, o simbólico não tem a mesma conotação: ele está ligado ao subconsciente, mas não necessariamente do externo que influencia o interno de forma subjetiva por meio dos sonhos, mas aos aspectos objetivos da sociedade, retratada por meio de personagens-tipo e dos lugares. Em um segundo momento, os surrealistas viram em Marx e Engels uma base materialista para pensar o indivíduo dentro do meio social, deixando de lado o subjetivismo anterior (FERRARAZ, 1998, p. 32). Nosso argumento é o de que as semelhanças de Lynch com os surrealistas estão mais alinhadas às propostas de conteúdo do segundo momento do surrealismo do que às premissas visuais relacionadas ao onírico e grotesco.

Para tratar do simbólico em Lynch, buscamos fazer um paralelo com a noção de perspectiva em David Hummon. De acordo com Hummon, as comunidades dão forma às interpretações das pessoas sobre os locais a partir de uma determinada ideologia sobre o lugar. Isso quer dizer que as percepções das pessoas são moldadas por meio de interpretações que passam por ideologias sobre os locais, e que essas ideologias, muitas vezes, não são conscientes. A ideologia comunitária molda não só a perspectiva sobre um local, mas também a própria experiência dentro do local. Segundo Hummon:

Como outras ideologias, elas realizam essas funções através de trabalho simbólico: categorizando, caracterizando e explicando a realidade de formas que produzem e legitimam o compromisso com uma forma de comunidade. Adotando essas concepções, valores e suposições de ideologia comunitária, indivíduos constroem uma perspectiva que faz suas comunidades o foco da boa

vida (HUMMON, 1986, p. 12). Tradução livre.⁷

Acreditamos que a principal diferença entre o simbólico nos surrealistas do cinema e em Lynch está na forma como esse simbólico é apresentado: o onírico nos filmes surrealistas vem de um lugar de sonhos do subconsciente da forma que Freud propôs em seu *A Interpretação dos Sonhos* (1899) – o pensar sobre as construções do inconsciente do indivíduo; já em David Lynch, esse onírico está posto a partir da atmosfera na diegese do filme, não remetendo a símbolos advindos de sonhos do subconsciente na forma Freudiana de enxergar o sonho. Na filmografia do cineasta, o mistério está na atmosfera construída, mistério esse que coloca o espectador em contato com o estranho, e o familiar a partir do estranho.

O que queremos dizer com o familiar a partir do estranho é que o estranho na filmografia do diretor é proposto não no sentido que queriam os surrealistas, como “Não dar nenhuma resposta intelectual, social etc, e abrir todas as portas do subconsciente, do absurdo” (BRETON, 1924), mas colocar o espectador diante do inapreensível do cotidiano. É como a experiência virtual do espectador tomando uma dimensão inédita, que vai além da experiência real.

Podemos dizer que em todos os filmes de Lynch existe a utilização de clichês para fazer uma denúncia ou criticar uma ~~aspecto~~ característica da sociedade norte-americana. Em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), temos a cidade de Los Angeles como um local de extrema importância dentro da narrativa: as palmeiras, o céu ensolarado; mas também a noite, as luzes turvas da cidade vistas da estrada perto do letreiro onde lê-se “*Hollywood*” em letras garrafais; a atriz que busca, a qualquer custo, virar uma estrela de cinema; o horror de uma cidade que, na luz do dia, parece calma e alegre mas, a partir de acontecimentos bizarros, torna-se sombria e soturna.

Em *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1997), o casamento entre o saxofonista e sua esposa começa a ruir a partir do momento em que o casal percebe que está sendo vigiado através de câmeras em sua própria casa. Por fora, o casal perfeito. Dentro, a ruína. Percebemos que um tema recorrente nos filmes de Lynch gira em torno do funcionamento interno das famílias e comunidades, principalmente quando prestamos atenção nos clichês e personagens-tipo que exemplificam certos tipos de comportamento e estilos de vida. Para além da apresentação de questões a serem criticadas na sociedade, Lynch cria um foco de luz sobre esses comportamentos,

⁷ Like other ideologies, they accomplish these functions through symbolic work: by categorizing, characterizing, and explaining reality in ways that produce and legitimate commitment to a form of community. In adopting the beliefs, values, and assumptions of community ideology, individuals construct a perspective that makes their community the locus of the good life (HUMMON, 1992, p. 12).

foco esse que não reflete de forma literal a crítica, mas de forma a dar familiaridade para o estranho diante dos olhos do espectador.

É inegável o tema do corpo em vários pontos da filmografia do diretor. De acordo com Massias (2017, p. 149), o termo lynchiano vem desse lugar onde temas familiares e corporais ganham cena e vez na obra de Lynch. Para o autor, o familiar tange as relações interfamiliares, o papel de cada pessoa dentro do núcleo familiar, papel esse que se estende ao ambiente comunitário.

Já a faceta corporal possui dois parâmetros: o sexual e a volúpia, de um lado, e os corpos doentes ou deformados, de outro lado. Artistas do Surrealismo, como Salvador Dalí, exploraram temas relacionados ao inconsciente e à vida, além da relação entre essas duas temáticas (MASSIAS, 2017, p. 150). Ao levantar a questão de saber onde se observaria a influência do Surrealismo na obra de Lynch, o autor traz Richardson que, problematizando a sinalização de Lynch dentro do movimento Surrealista, o autor denota que essa alcunha tornou-se, na contemporaneidade, um termo vago.

O surrealismo se tornou uma coisa 'amorfa' que pode, geralmente por nenhum motivo aparente, ser atribuído por críticos em relação a certos filmes ou diretores que melhor se encaixe na análise que eles pretendem fazer (RICHARDSON, 2006, p. 72 apud MASSIAS, 2017, p. 151).

Desse modo, nossa intenção recai não sobre a negação dos elementos do Surrealismo ou neo surrealismo na obra cinematográfica de David Lynch, mas em no modo como os elementos surreais tomam um novo sentido nas temáticas e nas narrativas dos seus filmes. As influências do Surrealismo e do campo da Psicanálise estão presentes no decorrer de sua obra, tanto no cinema quanto na música e nas Artes Plásticas; porém é no elo que se busca para traçar um paralelo entre o indivíduo e o que o cerca, a sociedade e suas problemáticas relacionadas ao convívio em comunidade de uma forma direta e em constante diálogo com a matéria do real, que sobressaem em sua obra.

Apesar de muitos autores não o considerarem como Surrealista pelo fato de um dos elementos principais do surrealismo - a fantasia da cultura popular como horizonte de transgressão promovendo um projeto político direto – de modo que Lynch não estaria atrelado a um projeto político explícito com seus filmes (RICHARDSON, 2006, p. 72 apud MASSIAS, 2017, p. 151). É exatamente por conta desse aspecto político explícito que muitos autores apontam como não existente em Lynch, que podemos sustentar que está seu elo de ligação mais forte com o Movimento Surrealista, para além dos elementos “primários” do onírico e do bizarro que, na obra lynchiana, tomam um outro viés, diferentes da forma como os surrealistas propunham.

O foco de luz sobre determinados comportamentos, comunitários e

individuais, tem como base uma metodologia que o diretor cria para complexificar a simplicidade dos clichês desses comportamentos. Nesse sentido, Zizek (2000, apud Wieczorec, p. 2-3) enxerga uma discordância entre a realidade vista de forma afastada, segura, e uma aproximação perigosa do real. O real invade de forma estranha o cotidiano, com close-ups e detalhes sinistros através de um exterior que, a distância, é seguro. O ato de aproximar o real a uma distância desconfortável se estabelece, no universo lynchiano, como uma forma de tratar do objeto sublime, trazendo à luz este objeto que, por mais que possa ter uma natureza cotidiana, alcança um status de sacralidade. A criação lynchiana busca trazer de volta, então, a base cotidiana do objeto sublime.

Zizek (2000) estabelece que essa metodologia do diretor, que tem como base a aproximação do que é externo ao olhar com uma lente de aumento, não cai na simplificação “*New Age*” da oposição da vida social com todos os seus clichês e um interior subconsciente onde flui uma energia vital. A visão “*New Age*” sobre a obra lynchiana diz respeito a um olhar dualista gnóstico, em que existiria uma batalha entre duas forças espirituais escondidas: a escuridão destrutiva e a calmaria. O autor argumenta que essa visão possui um ponto que culmina em uma forma otimista de enxergar o que há por trás da força destrutiva por meio da qual Lynch trata um tema e por meio da qual expõe, a partir da retirada do véu do cotidiano, o que seria uma realidade boa e pacífica. A leitura do dualismo gnóstico sobre a obra do diretor, desse modo, simplifica as oposições criadas e a complexidade com que os clichês cotidianos são tratados, com personagens que, apesar de parecerem um clichê simples, guardam uma complexidade que os torna múltiplos por trás da fachada.

A história de vida do diretor teve influências bem marcadas da vida de cidade pequena no interior dos Estados Unidos durante os anos de 1950. Nascido no estado de Montana, na cidade de Missoula, David Lynch viveu uma infância típica de cidade pequena, principalmente porque a profissão de seu pai demandava que a família vivesse em contato com a natureza. Donald Lynch era um “cirurgião de árvores”, e trabalhava para o Departamento de Agricultura dos Estados Unidos na cidade de Missoula. Pesquisava o solo e as características da flora local e prestava consultoria para trabalhadores rurais da região (LYNCH & MCKENNA, 2018, posição 97).

Nesse sentido, o impulso criador de Lynch e a consequente abordagem em sua obra tiveram influência direta de suas experiências no meio oeste americano e também de pensadores que tratavam da relação entre indivíduo e natureza. Uma das grandes influências do diretor na época em que era estudante de Arte foi o livro *The Art Spirit*, de Robert Henri, escrito em 1923. O livro traz referências sobre

pintores de paisagem do século XIX, além de fazer uma ponte entre a teoria da arte entre os séculos XIX e XX (MACTAGGART, 2010, p. 155). Essas referências também abarcavam as experiências pelas quais a juventude norte-americana estava passando nos anos 50, em que a emergência do capitalismo e o consumismo desenfreados foram os ingredientes para o prato cheio do pensamento da contracultura.

No período de pós Segunda Guerra Mundial, a busca pelo consumo e pelo luxo deixaram a juventude com um sentimento de revolta em um caldeirão de acontecimentos que já estava bastante borbulhante e turbulento. A ideia da contracultura tinha como base que esse “novo”, o consumismo desenfreado e a relação desarmônica com a natureza eram destrutivos. Nessa cena, os jovens passam, então, a contestar as bases dessa sociedade capitalista que tem o consumo como arauto, formando um movimento contrário que passou a ser chamado de Ambientalismo. (BRANDÃO; DUARTE, 1991 apud ROCHA, 2018, p. 67).

O Ambientalismo, ou Movimento Verde, teve como base, principalmente, as ideias de pensadores como Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson, filósofos transcendentalistas do século XIX que acreditavam na harmonia da relação entre homem e natureza. Com a obra “Walden: ou vida nos bosques”, Thoreau influenciou as gerações futuras a criticar o mecanicismo e a meritocracia que, para o pensador, seriam incapazes de satisfazerem as necessidades físicas, espirituais e materiais dos indivíduos (PEÇANHA, 1988 apud ROCHA, 2018, p. 68). Desse modo, os ideais de Thoreau refletiam os ideais da juventude dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos, seus anseios, sua postura diante da industrialização e urbanização maciças na sociedade e a intensificação do consumo nos Estados Unidos do Pós-Guerra (ROCHA, 2018, p. 73).

O que percebemos nas passagens bucólicas é que Thoreau aproveitou todos os momentos ao ar livre para observar e “sentir” tudo ao seu redor, observar minuciosamente os processos da natureza ao qual se colocava inserido como indivíduo racional, pensante e capaz de produzir bens para a sua sobrevivência em completa harmonia com o que a natureza poderia lhe proporcionar (Rocha, 2018, p. 71).

Na filmografia de Lynch, a relação entre natureza e cultura está bem evidente. A relação é dialética e complexa, na medida em que o sublime, o pitoresco do mundo natural contrasta com a produção capitalista. O “mal” pode emergir a qualquer momento do bucólico a partir de sua relação com o capitalismo e a industrialização (MACTAGGART, 2010, p. 155). O capitalismo e modernização que emergem das veias dos interiores e das cidades pequenas nos Estados Unidos, a partir do século

XIX, influenciaram vários pintores de paisagens da época a voltarem-se para o bucólico, visto que a mesma estava sendo modificada e a relação harmônica do homem com a natureza, posta em perigo [FIGURA 2].



Figura 2 - . Thomas Moran, *The Grand Canyon of the Yellowstone*, 1872. Óleo sobre tela montado sobre alumínio. A obra pertence ao Departamento do Interior dos Estados Unidos (U.S. Department of the Interior).⁸

Essa relação complexa entre indivíduo e natureza, especialmente levando em conta a industrialização e a emergência do capitalismo, pode ser vista com clareza na abertura da série televisiva escrita e dirigida por Lynch e Mark Frost em 1990:

A ponte ferroviária rústica, emblemática da transformação da natureza pelos colonos do século XIX, na estrutura simbólica capitalista da indústria moderna, é representada com um contra plongée de plano aberto (MACTAGGART, 2010, p. 154). Tradução livre.⁹

Essa relação complexa permeia a obra de Lynch de várias formas – as personagens e suas caracterizações que denotam lugares onde moram, dentro dos quais convivem e pelos quais transitam e onde não querem ou não devem transitar; a caracterização dos lugares, como o subúrbio e as cidades pequenas, perpassadas pelas marcas do desenvolvimento capitalista e a industrialização; além de cidades grandes, como Los Angeles, vistas sob uma ótica que não compactua com o estereótipo que normalmente é atribuído à metrópole, no caso de Los Angeles, as palmeiras, o calor e o acolhimento do clima escondem dramas e mistérios quando a noite cai.

Para além da dicotomia na relação entre homem e natureza, um outro aspecto que emerge das influências dos pintores de paisagens na obra de Lynch diz respeito ao reflexo que as modificações pelas quais a paisagem da cidade do interior americana passou entre os séculos XIX e XX e que mudaram a própria identidade nacional, a religião, a relação ecológica, entre outros aspectos relevantes na forma

⁸ Fonte: artsandculture.google.com

⁹ “The rusticated railway bridge, emblematic of the nineteenth century settlers’ transformation of the wilderness into the capitalist symbolic structure of modern industry, is depicted in a low angle long shot” (MACTAGGART, 2010, p. 154).

de se enxergar e de transitar por posições e espaços experienciados pelos americanos. Nesse sentido, o capitalismo emergente não apenas modificou a paisagem, mas também a forma como as pessoas passaram a se relacionar com a identidade nacional.

Isso fornece um meio útil para refletir sobre as mudanças de concepções da paisagem em relação à identidade nacional, religião e ecologia, desde o século dezenove até os dias de hoje, então isso nos permite colocar o trabalho de Lynch em um contexto mais abrangente (MACTAGGART, 2010, p. 155). Tradução livre.¹⁰

Todas essas relações de David Lynch com as ideias do transcendentalismo têm um viés que vem do encontro com a história do capitalismo nos Estados Unidos, a partir do qual os jovens do pós-guerra, Lynch incluso, começam a questionar o mecanicismo e a desarmonia do indivíduo com a natureza: toda uma nova cultura mental é criada e o mistério ao qual Lynch se dedica em boa parte de sua filmografia tem a ver com essa questão de que é o bucólico que nos faz enxergar a essência das coisas, é o simples e pequeno, é o campo, são os lugares que ficam cada vez mais esquecidos na sociedade moderna, capitalista e mecanicista.

Esse voltar-se para dentro em direção a uma harmonia com a natureza, mesmo que ainda sob o pensamento de uma dominação humana sobre a natureza de forma harmônica, e uma negação do trabalho como fonte de desespero e desesperança só são possíveis quando o olhar se volta para o bucólico, o campo, a simplicidade e a busca por valores menos instáveis e destrutivos como os do capitalismo.

Ao mesmo tempo em que o diretor leva o bucólico para a sua filmografia, também existe o tratamento da cidade grande, em especial Los Angeles, morada do próprio Lynch, por um viés diferente do que é geralmente estabelecido para a capital do estado da Califórnia. O trânsito das personagens e suas experiências são em lugares em Los Angeles que são famosos, como a estrada abaixo do letreiro onde lê-se “*Hollywood*” ou o bairro de Mulholland Drive, por exemplo. Esses lugares famosos são colocados em sua filmografia em uma relação complexa de contraste entre a paisagem natural e urbana. O letreiro de “*Hollywood*” se estende acima de uma montanha ladeada por vegetação típica da região. Vários dos ângulos escolhidos pelo diretor no filme *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive, 2000)* estabelecem essa relação de forma intensa, com planos mais aproximados da montanha e do letreiro durante a noite, ao invés de um plano aberto, filmado durante o dia e com o letreiro visto por um ângulo padronizado por ser muito utilizado em vários filmes americanos.

¹⁰ This provides a useful means to reflect upon the changing conceptions of landscape in relation to national identity, religion and ecology, from the nineteenth century up to the present day, and so this enables us to place Lynch’s work within a broader context (MACTAGGART, 2010, p. 155).

A defesa que Lynch faz da meditação transcendental¹¹ têm relação com essa visão vinda dos anos 50 e 60 de negação dos preceitos do tempo como é administrado na sociedade capitalista. A ideia da meditação é deixar esse plano, ir para outro onde o tempo não é marcado pela produção/capitalização (MACHADO, 2017, p. 119). A proposta do diretor em trazer personagens de cidades pequenas, às vezes marginalizados, originam-se nesse lugar de ideias que vão contra a desigualdade social e econômica, que culminam no resgate dos valores de cidade pequena e de grupos marginalizados que são vistos até como maus, como Frank e Dorothy, em *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) - ele sendo o claro vilão e ela, vítima das circunstâncias e marginalizada.

Thoreau defendia a simplicidade e a liberdade, que seriam proporcionadas pelo contato com a natureza e o trabalho na natureza, longe das imposições sociais pré-estabelecidas. Nesse sentido, Lynch denota esse aspecto de simplicidade e liberdade ao retratar personagens que parecem não possuir amarras sociais ou retrações de natureza social. Contudo, a maioria dessas personagens são vistas como más ou vilãs pelos socialmente “ajustados”. Frank é visto como vilão pelos demais, goza de profunda liberdade e é tido como degenerado.

1.3 Quem Sou Eu e Onde Vivo?

Em seu livro “*Commonplaces*”, David Hummon (1990) estende a pesquisa do *sense of place* de uma forma que propõe a compreensão da percepção das pessoas sobre sua comunidade, e em como essa percepção molda seu pertencimento e identidade. Uma de suas principais intenções, a partir disso, é estabelecer como e por que as pessoas se identificam como pessoa de cidade pequena, uma pessoa da cidade grande, entre outras formas de identificação que têm relação com a comunidade onde estão inseridas:

Eu retrato como as pessoas entendem suas relações com diferentes formas de comunidade e, em alguns casos, constroem um senso de identidade como uma pessoa de cidade grande, uma pessoa suburbana, uma pessoa de cidade pequena ou do campo (HUMMON, 1990, p. 4).¹²

Na filmografia de David Lynch, é comum sermos apresentados a personagens-tipo que são facilmente identificáveis, tanto por seus trejeitos, suas roupas e as ações que tomam. Vemos isso quando ele trabalha com a metáfora

¹¹ David Lynch criou, em 2005, a David Lynch Foundation for Consciousness-Based Education and World Peace com o intuito de ajudar crianças do mundo todo a aprenderem a meditar. Hoje, a Fundação atende também o público adulto, atuando em várias partes do mundo, incluindo o Brasil. Disponível em: www.davidlynchfoundation.org. Acesso em: 15 de mar. 2021.

¹² I recount how people understand their relation to different forms of community and, in some cases, construct a sense of identity as a city person, a suburbanite, a small-town person, or a country person. (HUMMON, 1990, p. 4).

sobre o cinema na narrativa: a sua forma de apresentar personagens que são agentes no mundo cinematográfico, como o diretor, a atriz, o produtor, fazem desses personagens exemplos típicos desses agentes. Mas não é só quando trata do cinema na narrativa fílmica que Lynch constrói personagens-tipo – existem “cowboys” que perpetuam o estereótipo interiorano norte-americano, a mulher da cidade grande, entre tantos outros.

É importante destacarmos um ponto de partida para tratar das personagens-tipo. Para isso, comecemos pelos conceitos de estereótipo e clichê, que se entrelaçam e, muitas vezes, são utilizados como sinônimos. Os estereótipos possuem uma natureza mais geral, enquanto os clichês, mais específica. Os estereótipos relacionam-se à uma imagem pré-concebida sobre algo ou alguém, enquanto o clichê seria a repetição dessa imagem (RODRIGUES, Flávio Lins; SANTOS, Maria Helena Carmo dos., p. 60 e 63).

De acordo com os autores, falar de estereótipos e clichês é também falar de representações sociais, na medida em que ocorrem no âmbito dessas representações e as afetam. Os estereótipos se relacionam com a identificação da diferença entre grupos sociais, do que é familiar e do que é estranho, preenchendo as lacunas do desconhecido com uma imagem estereotipada que distingue um grupo do qual se faz parte de outros grupos sociais dos quais não se faz parte.

Existe uma faceta de afeto que a imagem estereotipada detém, tendo em vista que se relaciona com a afiliação ou aversão de um grupo em relação a outro e à autoestima de pertencer a um determinado grupo, possibilitando a projeção de uma imagem sobre o mundo: “ Questões como ‘Quem sou eu? O que eu poderia ser? O que eu quero ser?’ encontram possíveis respostas em sistemas simbólicos onde se “constroem lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar.” (Woodward, 2000, pp.17- 18 apud Rodrigues & Santos, p. 60).

Ao trazer o pensamento de Deleuze sobre o poder do cinema de transformação em clichê, Rodrigo Guéron (2011) reconstrói o panorama criado pelo filósofo no que tange o cinema “clássico”, a sua passagem para o cinema moderno após a Segunda Guerra Mundial e, conseqüentemente, a denúncia do clichê no cinema a partir das escolas modernas. Nesse sentido, o clichê é percebido por Gilles Deleuze como uma imagem-moral e imagem-lei, em que existe um mecanismo que padroniza e determina valor, transformando-se em sintomas e propulsores do esvaziamento.

O cinema, então, seria um dispositivo de poder limitador e, portanto, com o poder de esvaziar o pensamento. Entretanto, Guéron propõe que a concepção de

Deleuze não é apenas negativa: vai ao encontro também da ideia de que o cinema se afirma como potência do pensamento quando “nos ajuda a identificar os problemas da realidade e da vida e a produzir novas possibilidades para estas” (Guéron, 2011, p. 14). Segundo Guéron, o pensamento de Deleuze em suas obras focadas no cinema revela que o clichê não diz respeito apenas ao cinema ou outras formas de produção de imagens. Antes, diz respeito e é parte da nossa experiência cotidiana do real.

Os clichês também possuem essa característica de proporcionar a comunicação entre grupos sociais e entre os grupos e o mundo, a partir de representações e expressões que promovam o entendimento. “Os clichês atuam como palavras-chave para o convívio social” (RODRIGUES & SANTOS, p. 63). Nesse sentido, estereótipos e clichês seriam indispensáveis para evitar o caos social e estabelecerem o convívio entre os grupos sociais.

Os autores Rodrigues e Santos utilizam como base a pesquisa de Walter Lipmann (1956), quando esse estudou a representação na mídia e como os estereótipos acerca de determinados grupos sociais eram alavancados por um poder que não era neutro, senão possuindo pautas específicas de acordo com seus próprios interesses. Nesse sentido, a questão aqui consiste em perceber que Lipmann estava tratando sobre opinião pública e a articulação do estereótipo na mídia. O nosso interesse em delimitar esta base teórica recai sobre as relações possíveis com a pesquisa realizada por David Hummon, na seguinte medida: para Lipmann, os estereótipos não são necessariamente negativos e servem a propósitos de organização social dentro de grupos específicos e entre um grupo e outros grupos, que expressam seus valores e crenças.

Em seu artigo “*O Papel do Estereótipo*” (*The Roles of Stereotype*), Richard Dyer (1999) estabelece dois problemas em relação à visão de estereótipo de acordo com Lippmann. O primeiro deles relacionado ao fato do estereótipo, em Lippmann, ser uma forma de organização do mundo e da realidade, não enxerga a limitação e a parcialidade. O segundo problema apontado por Dyer é o de que Lippmann não questiona como a organização da realidade, por meio de estereótipos, enquanto produto histórico implica as relações de poder em dada sociedade.

Segundo o autor, a partir da concepção de Lippmann, os estereótipos seriam um consenso sobre um grupo social, o que Dyer enxerga como falso. Dessa forma, ele aponta a importância da diferenciação entre estereótipos e tipos sociais realizada por Orrin E. Klapp: tipos sociais seriam as representações daqueles que fazem parte de uma sociedade, que são esperados em serem encontrados em dada sociedade; já os estereótipos seriam aqueles que não fazem parte, que estão fora de

determinada sociedade. O autor avança no tratamento da concepção de Klapp e propõe que os tipos são produzidos por diferentes grupos sociais, de acordo com seu senso de quem pertence e quem não pertence a determinado grupo.” Quem pertence e não pertence em uma dada sociedade como um todo torna-se uma função do poder relativo dos grupos naquela sociedade de definir a si mesmos como centrais e o restante como outros, periféricos ou forasteiros.” (DYER, 1999, p. 4)¹³

O autor denota uma categorização precisa do estereótipo quando relacionado à ficção, avançando a cunhagem do termo proposto por Lipmann, cujo foco ficava na representação de grupos sociais na esfera da opinião pública e da mídia. O autor propõe uma subcategorização do estereótipo dentro de uma categoria maior de personagens ficcionais – o tipo – “que são estéticos assim como construtos sociais”. Nesse sentido, o autor estima que: “Enquanto estereótipos são definidos, como em Lippmann, por suas funções sociais, tipos, nesse nível de generalidade, são fundamentalmente definidos por sua função estética, notadamente, como uma forma de categorização na ficção.” (DYER, 1999, p. 2-3)¹⁴

O tipo seria, então, uma personagem construída a partir de alguns traços definidos e imediatamente reconhecíveis. O tipo não muda ou se desenvolve ao longo do curso da narrativa e demonstram traços de pessoas do mundo real, quer esses traços sejam considerados eternos e universais, quer sejam considerados cultural e historicamente específicos – os tipos sociais ou estereótipos. Uma distinção realizada por Dyer se relaciona com as formas de caracterização de personagens. Para ele, a maior parte das obras ficcionais trabalham com problemas sociais gerais, mas acabam por narrar a história de um indivíduo em particular, transformando um problema social em um problema pessoal e psicológico.

O nosso interesse em trazer Dyer (1999) e suas críticas e proposições sobre o estereótipo se deve à forma como ele trabalha com os conceitos de estereótipo e tipos sociais, relacionando-os e diferenciando-os. O autor também traz uma abordagem interessante sobre a personagem-tipo, especialmente tendo em vista que ele parte de uma pesquisa social sobre mídia e opinião pública de Lippmann e traz um aspecto de problematização sobre o estereótipo, denunciando sua rigidez. As possibilidades de aproximação dessa base conceitual com Lynch e Hummon se estabelecem por meio dos resultados da pesquisa prática de Hummon, que se

¹³ Who does or does not belong to a given society as a whole is then a function of the relative power of groups in that society to define themselves as central and the rest as 'other', peripheral or outcast (DYER, 1999, p. 4).

¹⁴ Whereas stereotypes are essentially defined, as in Lippmann, by their social function, types, at this level of generality, are primarily defined by their aesthetic function, namely, as a mode of characterization in fiction (DYER, 1999, p. 2-3).

debruçou sobre o senso de identificação de grupos sociais com seus espaços, como também as suas formas de se diferenciar e identificar de outros grupos sociais.

Em relação às personagens-tipo criadas por Lynch, o ponto levantado por Dyer sobre a diferenciação de Klapp entre diferentes tipos sociais e estereótipos nos levam a um importante dado: as personagens-tipo de Lynch, mais do que meras representações de um estereótipo sobre determinados segmentos sociais, mas sim enquanto personagens complexas, redondas, que se desenvolvem ao longo da narrativa, mas que ainda são personagens-tipo: elas apresentam tipos sociais.

Nesse sentido, existe uma inversão na caracterização de personagens realizada por David Lynch, no que diz respeito à problematização feita por Dyer (1999) em relação a transformar um problema social em pessoal: Lynch constrói suas personagens-tipo que apresentam tipos sociais e, de forma mais abrangente, grupos e espaços sociais.

É importante que marquemos a diferenciação entre as diversas concepções de personagens-tipo. Beth Brait (1985) realizou um panorama dos estudos literários, focando na questão da personagem. Um aspecto importante deste panorama se relaciona com a dicotomia encontrada em várias linhas de teoria literária entre o real e o inventado. De acordo com Brait,

Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que a linguagem e a vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço na dicotomia ser reproduzido/ /ser inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência (BRAIT, 1985, p. 13).

A autora levanta a discussão presente em uma problemática da tradição literária no que se refere à leitura de Aristóteles sobre a verossimilhança interna da obra e a imitação do real, em que muitos críticos contemporâneos têm se debruçado a fim de mostrar que a preocupação de Aristóteles é com a dinâmica interna da obra, e não seu reflexo ou imitação do real. Nesse sentido, a importância do trabalho de Dyer (1999) fica mais clara, visto que o pesquisador foi capaz de atentar-se para a questão da personagem como possibilidade de representação de tipos sociais e que dependem do poder de um grupo sobre outro, problematizando a caracterização estereotipada.

A questão da personagem é uma questão de linguagem. Segundo Brait, György Luckács, por exemplo, instaurou uma nova concepção de personagem que fugia do legado aristotélico e adentrava a influência das estruturas sociais. O modelo ainda era o das emoções humanas. Dentro desse novo *boom* de concepções sobre a personagem, influências do *new criticism* norte-americano e do formalismo russo entraram em cena. E. M. Foster publica seu estudo *Aspectos sobre a Novela*

(*Aspects on the Novel*) em 1927, em que ele categoriza as personagens como planas e redondas. As personagens-tipo estariam na primeira categoria, pois “alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação” (BRAIT, 1985, p. 42). Apontando as críticas a essa classificação discutível, Brait reconhece a sua pertinência. Quando um traço é levado ao extremo e uma distorção é criada, proporcionando a sátira, tem-se a caricatura. Nesse sentido, existe uma relação muito próxima com a forma de caracterização das personagens de Lynch e a caricatura. Contudo, o exagero que define algumas das caracterizações presentes em sua obra são propostas a fim de uma crítica àquele clichê, e é aí que reside o nosso foco.

O aspecto que nos interessa nessa classificação diz respeito à possibilidade de diferenciação que podemos estabelecer entre as categorias de Foster e o que foi sendo delineado posteriormente na crítica literária e audiovisual. Definimos as personagens de Lynch como tipo partindo de suas caracterizações que são, a um só tempo, estereotipadas e complexas, principalmente quando refletimos sobre a concepção problematizada de estereótipo de Dyer (1999). Desse modo, o nosso interesse recai sobre a potência da crítica ao estereótipo, com a utilização do estereótipo, empreendida pelo cineasta. Para tanto, vamos aprofundar sobre a pesquisa de Hummon, focando nos dados encontrados pelo pesquisador sobre grupos sociais, suas visões sobre si mesmos e outros grupos aos quais não fazem parte.

1.4 A identidade a partir da comunidade

Em seu artigo intitulado “*City Mouse, Country Mouse*”, David Hummon (1986) reflete sobre uma pesquisa que realizou ao entrevistar 77 residentes de áreas contrastantes da Califórnia: a cidade grande, o subúrbio, a cidade pequena e a área rural e pouco povoada. O intuito do sociólogo era analisar como as pessoas definem suas relações com essas diferentes formas de comunidade. Para tanto, as perguntas da entrevista giravam em torno de como os entrevistados se identificavam: como pessoa da cidade grande, suburbana, de cidade do interior ou do campo.

O pesquisador também levou em conta as pessoas que não se identificavam com nenhum desses segmentos, por acreditarem serem estigmatizantes, sem sentido e fontes de conflito (HUMMON, 1986, p. 3). De acordo com o autor, o ambiente da casa, o seu interior e objetos, mas também sua forma e decoração exteriores, são exemplos da construção de si e um sinal biográfico, social e temporal da identidade (HUMMON, 1986, p. 3). O senso de identificação em relação à comunidade, seja ela urbana ou rural, demonstra, também, que envolve o senso de

si mesmo: Nós nos identificamos como pessoas de um certo tipo, qualidade ou valor; nós também identificamos conosco outros ou objetos significantes, forjando um senso de pertencimento e afeto (HUMMON, 1986, p. 4).¹⁵

Por meio da sua pesquisa, Hummon foi capaz de delimitar o que implica considerar a si mesmo como pessoa da cidade grande, do subúrbio, da cidade do interior ou do campo. Pessoas que se identificam como urbanas, da cidade grande, começam por falar sobre seus laços emocionais com a cidade, que geram um sentimento de estar em seu devido lugar, no ambiente certo. Uma outra característica apontada está relacionada com os interesses dessas pessoas, que geralmente consideram preferir a cidade grande pela diversidade de atividades disponíveis, como ir ao teatro, cinema, restaurantes, entre outros. Em relação à autoimagem, pessoas que se identificam como urbanas descrevem as características desse tipo de pessoas como sendo: ativas, imaginativas, culturais e sem preconceitos.

Os entrevistados que se identificaram como pessoas do interior argumentaram que cidades pequenas são lar de pessoas amigáveis, sociáveis, que prezam pela tradição e pela família. Para demonstrar melhor sua identidade, algumas pessoas comparam suas percepções sobre aspectos negativos da cidade grande, como a necessidade de entretenimento constante e alta atividade, com aspectos positivos de sua percepção de si, como serem pessoas que gostam da vida em família, são sociáveis, tranquilas e pouco materialistas.

As pessoas que se identificaram como do campo também propuseram uma oposição entre si e a vida urbana. Outras características que atribuíram à vida no campo foram: a valorização de uma vida simples e em contato com a natureza; prática de atividades ao ar livre e esportes, como caça e pesca. Além disso, os entrevistados estimaram que pessoas do campo são mais abertas e amigáveis, e que gostam de ajudar o próximo sem esperar nenhuma recompensa de volta; elas são autossuficientes, independentes e possuem habilidades práticas. Hummon também estabelece que essas pessoas que se identificaram como do campo denotam uma imagem de si como “americanos comuns”:

Finalmente, este sentido de ser uma pessoa do campo envolve uma prática, completa, orientação de vida pé no chão é também ligada a imagens igualitárias de pessoas do campo como somente “pessoas simples”, Americanos ordinários, sem pretensões ou o dinheiro das pessoas da cidade grande cf., Vidich and Bensman, 1960, APUD HUMMON, 1986, p. 14). Tradução livre.¹⁶

¹⁵ We identify ourselves as people of a certain type, quality, or value; we also identify with ourselves others or significant objects, forging a sense of belonging and attachment (HUMMON, 1986, p. 4).

¹⁶ Finally, this sense that being a country person involves a practical, all-around, down-to-earth

Segundo Hummon, a imagem sobre o subúrbio durante o século XX era geralmente positiva, caracterizada como: limpo, seguro, silencioso, povoado por famílias, boas escolas e jardins muito verdes e bem cuidados. Seria o “melhor dos dois mundos”, com as melhores características do campo e da cidade grande e com a vantagem de não possuir suas características negativas. No entanto, de forma interessante, os entrevistados que moravam no subúrbio mostraram que não tinham um senso de identidade forte com o subúrbio.

Para eles, morar no subúrbio tinha pouco sentido como forma de comunidade. Apesar de suas comunidades terem muitos dos símbolos do subúrbio, como piscinas públicas e ruas circulares sem saída (*cul-de-sacs*), quase metade dos entrevistados não consideravam seus locais de moradia como subúrbio. Os poucos que se identificaram como suburbanos, denotaram características como: preocupação em relação à vida em família; têm melhor educação; mais interessados nas atividades da comunidade.

Todas as características autoproclamadas pelos segmentos acima possuíam um reverso, que eram as imagens negativas sobre as pessoas residentes em cada localidade às quais, na maioria das vezes, os entrevistados se opunham. De acordo com o pesquisador, as imagens negativas das pessoas urbanas giravam em torno de serem consideradas individualistas, esnobes, propensas ao vício, convivendo com uma alta taxa de criminalidade; já as pessoas do interior seriam provincianas, fanáticas e atrasadas; no subúrbio, as características negativas estariam relacionadas à uniformidade da paisagem e das residências, com seus residentes moralmente empobrecidos e mesquinhos. Por fim, as pessoas do campo seriam conservadoras, com mentes pequenas e preconceituosas.

Os entrevistados que não se identificaram com nenhuma das categorias apresentadas alegaram achar estigmatizantes essas categorizações; além disso, alguns sugeriram que não se identificam com nenhuma por serem adaptáveis e conseguirem viver em qualquer lugar. Alguns desses entrevistados não se identificaram com nenhuma categoria por possuírem um senso de identidade comunitário dividido – residem em uma comunidade, mas se identificam com outra: “Esse senso de pertencimento dividido – de laços com dois lugares – foi mais perceptível e problemático quando um indivíduo, tendo crescido e formado afetos a um tipo de comunidade, se mudou para uma comunidade diferente de forma restrita.” (HUMMON, 1986, p. 19). Tradução livre.¹⁷

orientation to life is also linked to egalitarian images of country people as just "plain folks," ordinary Americans, without the pretensions or money of city people (cf., Vidich and Bensman, 1960, APUD HUMMON, 1986, p. 14).

¹⁷ This divided sense of belonging--of ties to two places--was most salient and problematic when an

O nosso interesse em pontuar os principais aspectos encontrados na pesquisa de Hummon, publicada no artigo de 1986, é trilhar o caminho percorrido pelo sociólogo e seus entrevistados, a fim de propor as caracterizações encontradas em Lynch e que se relacionam com os achados de Hummon. Nesse sentido, a nossa proposta nesta seção é a de perceber como essas autopromoções referentes às características dos norte-americanos e o imaginário sobre como as comunidades funcionam estão presentes em toda a filmografia de Lynch, em maior ou menor grau, e as influências dessas caracterizações no estabelecimento da sensação de pertencimento em seus filmes.

A sensação de pertencimento está intimamente ligada às ideologias que as pessoas constroem sobre suas comunidades e, em contraste, sobre outras comunidades. Hummon (1990, p. 11) propõe que as perspectivas comunitárias das pessoas, as formas como essas perspectivas são moldadas sobre as comunidades, devem ser entendidas no contexto cultural das ideologias comunitárias. Nesse sentido, as ideologias comunitárias são sistemas de crença que legitimam os interesses sociais e psicológicos de residentes de uma comunidade através de como esses sistemas de crença apresentam a vida comunitária: “Como outras ideologias, elas realizam essas funções por meio de trabalho simbólico: ao categorizar, caracterizar e explicar a realidade de formas que produzem e legitimam o compromisso com uma forma de comunidade.” (HUMMON, 1986, P. 12).¹⁸

Dessa forma, ao adotarem essas crenças e valores de uma ideologia comunitária, os indivíduos constroem uma perspectiva que coloca sua comunidade como o centro da boa vida e como o melhor lugar para se viver, perspectiva essa que é compartilhada por todos os residentes. O sociólogo denota que essas perspectivas compartilhadas e ideologias culturais devem ser entendidas em um contexto social da vida comunitária e que, embora estejam enraizadas na cultura americana como um todo, elas desempenham um papel significativo na vida simbólica da comunidade e que fornece uma base de compartilhamento para a interação dos indivíduos e a defesa de interesses de uma comunidade em relação a outras.

É importante percebermos os entrelaçamentos entre os dados encontrados por Hummon tanto em seu artigo datado de 1986, quanto em seu livro *Commonplaces*, de 1990, e os conceitos de estereótipos e clichês, no sentido como Hummon propõe, que ajudam a entender como o senso de identificação com um local é algo socialmente construído e que, geralmente, as pessoas não refletem

individual, having grown up in and formed attachments to one type of community, moved to a different type under some constraint (HUMMON, 1986, p. 19).

¹⁸ Like other ideologies, they accomplish these functions through symbolic work: by categorizing, characterizing, and explaining reality in ways that produce and legitimate commitment to a form of community HUMMON, p. 12)

sobre o porquê têm certos sentimentos sobre um lugar ou se identificam como uma pessoa rural ou urbana. Para o autor, as pessoas costumam ter uma visão parcial sobre o que as leva a identificar-se com os locais, pois para elas, é como se isso ocorresse porque “os locais são do jeito que são”, e por isso promovem percepções naturais por todos, da mesma forma para todos.

Rodrigues e Santos (2018, p. 60), ao tratarem sobre estereótipos pela visão de Lippman (2010), estabelecem que, para o autor, o estereótipo nos conta algo sobre o mundo antes de nossa própria experiência com esse algo do mundo; as organizações dos estereótipos nos proporcionam, nesse sentido, uma percepção consistente sobre o mundo. Ao mesmo tempo, “Eles não representam uma visão total do mundo, se não uma possível delimitação à qual é possível que o indivíduo se adapte (RODRIGUES & SANTOS, 2018, p. 60).

Para Hummon (1990), a experiência promove várias formas de visualizar nossas relações com as comunidades, porém essas formas de visualização têm, muitas vezes, papel limitado e ambíguo em relação à comunidade e aos locais físicos. Ele propõe que as visões mediadas pela cultura, apesar de não promoverem o todo sobre nossa forma de enxergar a comunidade, têm importância no nosso entendimento de locais e comunidades (HUMMON, 1990, pg. 7 e 8). De forma similar, como proposto sobre os estereótipos e os clichês, apesar de serem visões parciais sobre o mundo, possuem importância para o convívio e os grupos sociais, na medida em que promovem um entendimento sobre espaços, pessoas e situações. Podemos considerar que as percepções que as pessoas entrevistadas por Hummon têm sobre como os lugares são baseiam-se em estereótipos e clichês sobre esses lugares e seus residentes.

Temos uma ideia mental, a partir de visualizações culturais mediatizadas (filmes, propagandas, entre outros) de como seja o Rio de Janeiro ou Nova Iorque, por exemplo, com seus habitantes que possuem jeitos próprios de ver a vida e o mundo, mesmo sem nunca termos estado nesses dois locais. Nós continuamente seguimos certos parâmetros antes de visitar um local: procuramos mapas na internet, imagens e a opinião da imagem construída por um conhecimento prévio de outras pessoas sobre os lugares e que dão forma às nossas percepções sobre os locais e comunidades, sem necessariamente passarmos pela experiência de visitarmos ou conhecermos esses lugares.

Quando refletimos sobre os dados encontrados por Hummon em seu artigo, um ponto que sobressai nele diz respeito à identificação e ao distanciamento dos entrevistados em relação aos lugares e comunidades. A fim de posicionar o seu “local de fala”, no sentido de identificação com um grupo social específico, muitos

entrevistados caracterizam o grupo ao qual pertencem diferenciando suas características das de outros grupos: o outro possui características indesejáveis, enquanto o seu grupo possui características positivas e desejáveis.

O pesquisador Rob Shields analisa essa dinâmica dicotômica de uma forma macro. Em seu livro *Lugares na margem* [*Places on the Margin*] (1991), Shields propõe que os lugares não são simplesmente localidades, e que o contexto cultural das imagens e dos mitos adicionam significados socialmente construídos aos locais e aos *Senses of Place* únicos advindos da forma física do ambiente dos lugares. (SHIELDS, 1991, p. 6). Uma questão importante levantada pelo autor diz respeito às características que fazem com que um lugar seja considerado periférico ou marginal, e que não têm relação com sua espacialização nas margens, mas sim sua posição periférica de sistemas culturais em que os lugares são classificados uns em relação aos outros.

A definição social de lugares e espaços marginais está intimamente ligada com a categorização de objetos, práticas, ideias e modos de interações sociais como pertencentes a 'Cultura Baixa', a cultura de locais e espaços marginais, a cultura dos marginalizados (SHIELDS, 1991, p. 4-5). Tradução livre.¹⁹

A marginalização dos lugares resulta de um processo complexo que envolve atividade social e trabalho cultural. Trata-se de um processo de exclusão simbólica em que o grupo que está "acima" tem relações possíveis com os "de baixo" sem, contudo, perder seus privilégios de grupo em situação de superioridade. A ideia central de Shields consiste em entender como esses símbolos de superioridade e inferioridade não se relacionam apenas a mitos, imagens, estereótipos sobre grupos sociais, e como a geografia imaginária sobre lugares e espaços tem sim impactos sociais reais. Além disso, esses discursos sobre os lugares têm relação com a criação simbólica do senso de comunidade; questão está que está sendo bem demarcada com os dados coletados das entrevistas de David Hummon sobre as formas de identificação comunitária de habitantes de diferentes regiões.

A espacialidade tem uma importância epistêmica e ontológica e faz parte de nossas noções de realidade, verdade e causalidade (SHIELDS, 1991, p. 7). Nesse sentido, o autor sugere que o discurso sobre o espaço composto por percepções sobre os lugares e regiões, tendo o mundo como um espaço, e a nossa relação com essas percepções, têm um papel central nas nossas concepções de nós mesmos e da realidade. É a partir dessas reflexões levantadas por Shields que propomos um contraponto e uma complementação dos dados alcançados por Hummon, na medida em que Shields amplia a questão da espacialidade e da realidade de uma forma mais

¹⁹ The social definition of marginal places and spaces is intimately linked with the categorization of objects, practices, ideas and modes of social interaction as belonging to the 'Low culture', the culture of marginal places and spaces, the culture of the marginalized. (SHIELDS, 1991, p. 4-5).

aprofundada, além de uma concepção que não deixa de lado os sistemas de poder envolvidos quando se trata dos lugares e dos grupos que os habitam.

Em sua pesquisa, Hummon denota uma dualidade dos grupos aos quais os entrevistados fazem parte, na qual a pessoa se identifica com determinado grupo ao mostrar suas qualidades, como hospitaleira e amigável nas pessoas do interior ou, de forma contrária, se afirma ao mostrar os defeitos de outros grupos. Para Shields (1991), essa questão da identificação dos grupos é complexa e faz parte de um processo simbólico de exclusão em que, apesar de serem inferiorizados pela cultura do grupo dominante e que detém poder, o imaginário e o repertório emocional dos Outros são constituídos na cultura dominante.

Dessa forma, essa dinâmica mostra que o desprezo em relação ao outro vem de um lugar de legitimação do próprio espaço de um grupo e sua superioridade sobre o Outro – essa questão é apenas tangenciada na pesquisa de Hummon, que foca na parte prática de seus dados. Shields amplia a questão da identificação ou distanciamento quando denota como foi influenciada pela cultura europeia de colonização e superioridade em relação aos outros povos – dessa forma, abrindo o escopo do lugar de grupos sociais específicos para o mundial e as nações.

A análise do filme que é objeto desta pesquisa leva em conta alguns elementos fundamentais para nossas proposições e que estão presentes tanto na pesquisa de Hummon quanto na pesquisa de Shields: as personagens-tipo que denotam lugares, regiões e grupos sociais; as características espaciais e as atividades realizadas nesses espaços e que os comportam nas margens ou no centro; e a utilização do estereótipo como forma de crítica a esse mesmo estereótipo.

Nesse sentido, a nossa base de análise está na relação entre o *sense of place* pesquisado por Hummon e o *sense of place* como trabalhado por Lynch em sua filmografia, com todos os pontos que o pesquisador e o cineasta constroem para refletir sobre o lugar, cada um em seu campo de atuação específico. A introdução de Shields se revelou necessária no que tange trazer um contraponto e uma ampliação sobre a pesquisa social da espacialidade e da identificação com um lugar que nos será útil em breve neste texto.

Abrimos, a partir do exposto anteriormente, o precedente para tratar das personagens-tipo dentro da filmografia de Lynch e como essa caracterização específica das personagens promove um entendimento sobre os espaços físicos. É comum encontrar, na bibliografia de teoria literária e cinema, o conceito de personagens como representação, seres que simulam o real e a realidade. Mas, segundo Beth Brait (1985), no jogo humano de criar, simular e representar a

realidade, a personagem não se restringe à dicotomia representação e invenção. “Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa a sua existência” (BRAIT, 1985. p. 13).

Desse modo, a personagem não estaria “confinada” a representar pessoas reais, mas transitaria entre nos interstícios entre a representação e a invenção, sem entrar em dicotomia entre essas duas formas. Propomos que essa percepção sobre a personagem se relaciona com a caracterização que Lynch realiza com suas personagens, personagens essas que não apenas representam segmentos sociais, mas expõem problemáticas advindas do estigma que se tem de tais segmentos. É nesse ponto que entra o clichê da caracterização das personagens lynchianas.

Ao relacionar cinema e filosofia e propor um tratamento focado nos pensamentos de Deleuze sobre o cinema, Guéron (2011) indica como essas duas áreas distintas estabelecem a impossibilidade de reprodução do real em si mesmo, no sentido de que esse não pode ser representado, porque não existe *mimesis*. O real precisa ser reinventado, recriado, não reproduzido ou representado. Portanto, existe a necessidade de construção de sentidos novos – que Deleuze chama de “Potência do Falso”. Essa necessidade cria nos cineastas a vontade de abrir histórias fechadas, saindo do lugar-limite, abrindo perspectivas e, finalmente, desconstruindo os clichês. Essa potência, enxergada por meio do diálogo entre cinema e filosofia, é o que defendemos no que tange o tratamento criado por Lynch de suas personagens: a experiência do clichê que se abre para a renúncia de si mesma, desconstrução gerada a partir da denúncia que renuncia, nega, se move e se abre para novas perspectivas.

Um detalhe interessante de percebermos diz respeito à montagem alternada de D. W. Griffith que marcou o cinema “clássico” norte-americano. Guéron (2011) comenta o que Deleuze chamou de binômio, ou seja, uma alternância de situações opostas e binárias, como sul e norte, bem e mal, entre outras situações cujos polos são opostos e que se intercalam no filme até o confronto final – que caracterizaria o “fechamento moral da história” (Guéron, 2011, p. 35).

As escolhas que David Lynch faz em relação à caracterização de suas personagens poderiam nos aproximar da ideia de que o cineasta possui algumas intenções cunhadas a partir do modo de montagem alternada do cinema “clássico”. Vemos dualidades, oposições e duelos finais que, de alguma forma, poderiam nos levar a perceber dicotomias como “bem e mal”, por exemplo. No entanto, podemos perceber que essas dualidades e oposições são geradas por caracterizações de personagens-tipo e situações-clichê por um viés da crítica, às vezes chegando até mesmo na sátira.

É a partir dessa posição diferente e nova perspectiva em direção às dualidades que se chega ao que podemos considerar o duelo final: a denúncia de toda uma sociedade – a norte-americana – mas uma denúncia que possui seus temas e subtemas trabalhados durante os filmes. Tal duelo, podemos propor, não é dicotômico; talvez uma melhor proposição seria considerar como conflito, na medida em que Lynch trabalha com temas que sobressaem na sociedade norte-americana, e cujo final narrativo não vem a ser de embate de polos opostos. Antes, é um final que se abre para a reflexão, é um final que não é limitante e limitador. Nesse sentido, as personagens, os espaços e as situações lynchianas transitam e são transitadas em um meio cujos conflitos revelam facetas complexas, compostas e múltiplas, imagens de questões que não se resolvem por meio de dicotomias.

As personagens-tipo na filmografia do cineasta promovem a concepção estereotipada de uma forma de viver e se identificar. Mas existe algo de inapreensível, algo deslocado, um fragmento que não é comportado no todo desses personagens-tipo: algo de estranho que emerge da superfície estereotipada. Um *cowboy* não é simplesmente um *cowboy*, ele possui uma outra camada que promove uma forma diferente deste estereótipo. Um personagem estereótipo pode gerar identificação em relação ao espectador, mas essa identificação é quebrada se a experiência do espectador não é a mesma proposta pelo estereótipo: uma pessoa da cidade não vai se identificar com um *cowboy*, por exemplo. Mas é no trejeito inapreensível, no estranho da personagem-tipo, que reside uma forma diferente de identificação, que perpassa pela nossa curiosidade em tentar apreender esse inapreensível, essa parte que falta do todo, este mistério.

Em *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Drive, 2001), são apresentados vários personagens-tipo, entre eles o diretor de cinema Adam **[FIGURA 3]**. Adam está em seu quarto de hotel e, enquanto se encontra deitado na cama, tem uma visão: é noite e Adam está em uma zona rural; uma cabeça de boi decepada está pendurada em um portal de madeira e, logo abaixo, uma lâmpada não para de piscar. Toda a cena possui um ar soturno, de mistério. Ao encontro de Adam vem um homem trajando roupas típicas de um *cowboy*: calças com franja, cinto de fivela, uma camisa de flanela xadrez, um chapéu e botinas. O homem não tem sobrancelhas, o que o deixa com uma aparência fora do comum. O homem tem uma mensagem sobre o filme de Adam e, quando fala, percebe-se que sua comunicação é meio robótica, cheia de interrupções onde não se costuma interromper as frases.



Figura 3 – Diretor: David Lynch, Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*, 2001). O cowboy conversa com Adam. 147 minutos. Produtora: Les Films Alain Sarde. Fotograma retirado do filme.

No exemplo do *cowboy* em Cidade dos Sonhos, o que podemos perceber é o elemento estranho apresentado por meio de um personagem-tipo; ele é um típico *cowboy*, mas a forma como fala, se move e se comporta não apreende o estereótipo totalmente. Além disso, é como se a personagem estivesse usando roupas que não são as suas: ele está tão montado, é tão perceptível o tipo de pessoa que ele quer parecer, que acaba ultrapassando o estereótipo e tornando-se outra coisa: alguém tentando parecer algo que não é. Podemos considerar que esse é um dos elementos do estranho no cinema de Lynch.

A experiência do cinema promove formas específicas de enxergar o nosso mundo. Nesse sentido, a nossa experiência também é moldada por meio do cinema, assim como as percepções sobre nossa comunidade. E são experiências e percepções que vão se modificando conforme nossos locais se modificam, e conforme vamos experienciando mais a arte. A relação que temos com os nossos locais evoca subjetividades específicas. O cinema de Lynch abarca essa característica de forma a promover uma certa atmosfera, através de seus recursos estilísticos, para promover a mesma identificação que temos com um local físico através do “*sense of place*”, mas transposta para o cinema.

De acordo com Hummon, a experiência promove várias formas de visualizar nossas relações com as comunidades. Porém, para ele, essas formas de visualização têm, muitas vezes, papel limitado e ambíguo em relação à comunidade e aos locais físicos. Ele propõe que as visões mediadas pela cultura, apesar de não promoverem o todo sobre nossa forma de enxergar a comunidade, têm importância no nosso entendimento de locais e comunidades (Hummon, 1992, p. 7 e 8). De acordo com Hummon:

Podemos notar pela observação direta que pessoas em uma cidade grande são menos propensas a conversar com outras pessoas na rua do que pessoas em cidades pequenas. Como entendemos esse comportamento – quer nós

“vejamos” isso como falta de educação sintomática de pessoas da cidade ou a privacidade maravilhosa da vida na cidade – depende menos em observação pessoal do que em imagens da vida urbana que nós trazemos para tal experiência (HUMMON, 1986, p. 8).²⁰

Assim como na concepção de Hummon de uma ideologia comunitária que dá forma à perspectiva e interpretação das pessoas sobre o local, percepções que vão além da representação de como uma comunidade é, mas geram experiências, Lynch propõe em seus filmes a construção de temas e narrativas que promovem a reflexão sobre aspectos da sociedade que muitas vezes “passam batido” em nosso cotidiano. A forma com que o cineasta gera esse foco para detalhes que geralmente não percebemos é através do estranho, do comportamento de personagens enquadrados e padronizados na sociedade, mas que, por um detalhe ou outro, apresentam características que podemos considerar estranhas ou fora do comum para aquele tipo de estereótipo.

Hummon propôs que a ideologia comunitária denota categorizações de como pessoas em certos locais se comportam, categorias que são visualizadas a partir de uma interpretação prévia sobre o local, que vem antes da experiência de uma pessoa com este local. A experiência que Lynch propaga com categorizações das personagens está relacionada a uma proposta de inserção do espectador em um universo que ele pode reconhecer, mas que não é o mesmo que ele conhece: é o mundo onde o “normal” é colocado à prova, onde o estereótipo não reafirma a sua legitimidade – denuncia – onde o clichê busca promover uma fuga da alienação por meio da crítica – onde o “spotlight” está sobre o “feio do belo” e não o contrário (crítica ao clichê de uma forma não literal, subjetiva). Aquilo que nos escapa diante do clichê, o inapreensível da imagem clichê, promove uma atmosfera única em seus filmes.

O contexto no qual as obras de Lynch foram realizadas tem muita importância em seus trabalhos, especialmente quando analisamos como alguns segmentos da sociedade norte-americana estavam mais em evidência à época da realização de cada um de seus filmes. Nesse sentido, é importante percebermos como Lynch constrói esses contextos sem “apelar” para uma representação padronizada desses, mas utilizando uma maneira que podemos considerar o clichê em sua forma pura. Porém, esse clichê é utilizado de uma forma não-vazia, mas que visa propor um foco de atenção, colocar um holofote sobre algo e chamar a atenção do espectador para esse algo, jogando luz sobre questões e personagens que podem passar

²⁰ We may note from direct observation that people in a large city are less likely to talk with other people on the street than are people in a small town. How we understand this behavior—whether we “see” it as symptomatic of the rudeness of city people or the wonderful privacy of city life—depends less on personal observation than on the images of urban life that we bring to such experience (HUMMON, 1986, p. 8).

despercebidos por nós na vida cotidiana. Ele denuncia o absurdo de segmentos da sociedade apresentando, de forma “clicherizada” ou exacerbada, esses tropes – é a crítica levada a cabo por meio da apresentação quase exagerada dessas situações e personagens-tipo.

O exagero de situações e caracterizações dos personagens vêm de um lugar que propõe uma dramaticidade de pequenos detalhes que se fazem maiores, seguindo uma lógica quase que caricaturesca. Muitas vezes, como espectadores, podemos ter a sensação de que algo é tão literal que chega a ser exagerado e, portanto, “visível demais”, até “ridículo”. Mas, logo depois, somos “resgatados” de volta para uma atmosfera que se opõe à atmosfera literal gerada pelo clichê anterior. A partir disso, somos capazes de perceber a forma intencional da construção do clichê na filmografia do diretor e como essa intencionalidade se articula para criar uma denúncia daquilo que apresenta de forma literal.

Muitos artistas criaram obras para construir denúncias de aspectos problemáticos e negativos da sociedade. Andy Warhol (1928-1987) colocou recortes de jornais sobre acidentes e crimes dentro do museu, transportando elementos do cotidiano para um outro espaço físico, elementos esses que geralmente nos escapam aos olhos no dia-a-dia. A fotógrafa Martha Rosler criou a série de fotomontagens *Casa linda: trazendo a guerra para casa* [*House Beautiful: Bringing the War Home*] (1967), nas quais utilizou campanhas publicitárias de design de interior de casas de classe média e colou imagens da Guerra do Vietnã **[FIGURA 4]**. De acordo com Rosler, a série se concentra na domesticidade, no espaço seguro da casa, ao mesmo tempo em que transporta as imagens da guerra para dentro deste ambiente seguro, transformando-o, tendo em vista que um dos elementos que a Guerra do Vietnã levou para as famílias norte-americanas foi a “guerra televisionada”. Esse transporte da guerra para o ambiente familiar da casa também deu rosto a muitos soldados, corporeidade, tanto a norte-americanos quanto vietnamitas.

A denúncia que Lynch propõe em seus filmes partem de um lugar de ambiguidade. Existe a denúncia de segmentos sociais cujo poder massacra os demais de diversas formas, e existe a denúncia no sentido de apresentação de uma forma de viver, de locais de moradia, dos lugares por onde as pessoas deste segmento transitam. Nos dois casos, a construção é realizada por meio dos personagens-tipo. O cowboy todo montado em Cidade dos Sonhos ou a mocinha de cidade pequena, Sandy, de Veludo Azul, remetem, por meio de seus trejeitos, ações e figurino, a formas de viver e a lugares específicos.

De acordo com Hummon, as perspectivas sobre a comunidade não são

conscientes; elas não refletem simplesmente a forma como os lugares são. Elas são construções de um argumento sobre o jeito que os lugares são (HUMMON, 1990, p. 11). No caso das personagens-tipo, existe um elemento que vai além da simples representação de um segmento social e do lugar moradia deste segmento: a exacerbação do clichê estabelece uma ambiguidade que, ao mesmo tempo que apresenta um exemplo do segmento social, também realiza uma crítica à representação corrente e naturalizada desse segmento. Podemos considerar como uma ironia o estabelecimento desses *tropes*. Para Hummon:

Ao adotar as convicções, valores e suposições da ideologia comunitária, indivíduos constroem uma perspectiva que torna suas comunidades o foco da boa vida. Fazendo isso, eles aprendem uma forma de pensar compartilhada que faz de suas comunidades o “melhor lugar para se viver” (HUMMON, 1990, p. 12). Tradução livre.²¹

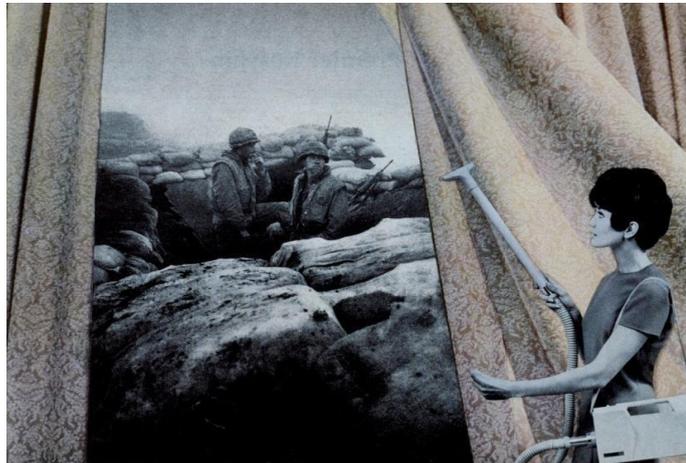


Figura 4 - Martha Rosler. *Cleaning the Drapes*, Série *House Beautiful: Bringing the War Home* – Uma das 20 obras criadas entre 1967 e 1972. Fotomontagem. Coleção de Michell-Innes & Nash Galery, Nova Iorque.²²

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que pode ocorrer a identificação entre espectador e obra a partir das personagens-tipo, também se abre a possibilidade de reflexão sobre o estereótipo, de sua naturalização. Outra possibilidade que se abre é a de comparação entre o lugar daquele tropo, tanto o local físico quanto o lugar na sociedade, e o do espectador, a partir de suas perspectivas sobre a comunidade onde vive e a ideologia a partir deste lugar. Martha Rosler buscou, por meio das fotomontagens, levar para o ambiente doméstico a guerra que estava fisicamente distante dos norte-americanos.

²¹ In adopting the beliefs, values, and assumptions of community ideology, individuals construct a perspective that makes their community the focus of the good life. In doing so, they learn a shared way of thinking that makes their community the “best place to live” (HUMMON, 1990, p. 12).

²² The Art History Foundation. Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist/rosler-martha/>

O que Lynch propõe com as personagens-tipo envolve uma busca de desnaturalização do estereótipo a partir da exacerbação do clichê: um movimento de procura de uma reflexão sobre esta naturalização, seu porquê de ser “natural”, mas é uma desnaturalização que não diz a que veio, deixa para o espectador esse desenrolar da trama bem amarrada que forma os construtos sociais. É a abertura de um espaço que não quer ditar, quer construir junto.

Em seu livro “*Commonplaces*”, Hummon traz uma contextualização histórica das pesquisas anteriores à sua sobre as imagens mentais que as pessoas têm da comunidade. As pesquisas acadêmicas giravam em torno de elementos objetivos e simbólicos da vida em comunidade, em espaços rurais ou urbanos. As metodologias utilizadas nos estudos práticos iam desde a construção de mapas mentais dos pesquisados até o resgate de fotografias, notícias de jornal e romances que apresentavam uma imagem sobre os espaços de vivência, a fim de reconhecer como as imagens perpetuavam no imaginário dos entrevistados:

A maior contribuição dessa literatura, contudo, pode estar em seu tratamento teórico de convicções e sentimentos populares. Nos melhores estudos, convicções e sentimentos populares estão situados dentro de imagens mais profundas, sistêmicas e culturais, e essas imagens, por sua vez, são colocadas dentro do contexto de conflito e mudança social (HUMMON, 1990, p. 34).²³

As pesquisas sobre as imagens da comunidade mostraram como o imaginário sobre os lugares estava sendo modificado nas pessoas, e o contexto no qual essas modificações estavam surgindo por meio das mudanças sociais que a sociedade norte-americana estava passando: fluxo maior de pessoas residindo em grandes cidades, migrações internas, industrialização e conseqüente urbanização. Nesse sentido, as pessoas passaram a perceber essa nova realidade e a enxergarem seus locais de moradia, suas identificações com segmentos sociais mais diversos nas grandes cidades, entre outras formas novas de experiência em comunidade.

O contexto social e histórico da filmografia de Lynch é um elemento que não podemos deixar de lado no estudo sobre o transporte do “*sense of place*” para seu cinema. Este contexto relaciona-se com a construção da atmosfera que o realizador apresenta e existe um outro elemento que propomos ser fundamental e que se relaciona com as personagens-tipo, que é a construção de contrastes visuais e sonoros.

A transgressão sonora ocorre por meio da oposição entre uma cena sem trilha para um corte abrupto que proporciona uma trilha que não condiz normalmente com

²³ This literature's greatest contribution, however, may lie in its theoretical treatment of popular belief and sentiment. In the best studies, popular belief and sentiment are situated within deeper, systemic, cultural images, and these images, in turn, are placed within the context of social conflict and change (HUMMON, 1990, p. 34).

a situação apresentada. Em *Coração Selvagem* (*Wild at Heart*, 1990), por exemplo, essa transgressão ocorre quando uma trilha de rock pesado começa a tocar de forma abrupta, justamente depois de uma situação cotidiana ser apresentada anteriormente. Existe uma discrepância entre a calma anterior e o susto gerado pela trilha que entra “sem avisar”. Esse é um dos elementos do processo criativo de Lynch que apreendemos como tendo aproximação com as modificações pelas quais a sociedade norte-americana estava passando, e que Lynch buscou, por meios não-convencionais como o design de som, apresentar esses contrastes de forma simbólica.

No ensaio intitulado *Fenomenalidade e Materialidade em Cézanne*, T.J. Clark trata de como o pintor promove, por meio de suas obras, qualidades e características para as paisagens que geralmente não estamos acostumados a ver na pintura, como a não-familiaridade e o não-sublime das paisagens. É nesse contexto que ele também trata da experiência moderna que, para o autor, “(...) consiste justamente na extrema tensão entre a uniformidade e o desequilíbrio”. (Clark, 2006, p. 75).

Em David Lynch, a experiência moderna surge de como o cineasta decide introduzir os temas que giram em torno do humano e seus arredores, da experiência social e familiar, das especificidades de suas personagens que, ao mesmo tempo que podem caracterizar tropos, também são apresentadas a partir de situações que as colocam em contato direto com as problemáticas da experiência moderna. Uma das formas que Lynch encontra para propor a reflexão sobre essa experiência é por meio dos contrastes sonoros e transições entre sequências.

A tensão entre a “uniformidade e o desequilíbrio” de que trata Clark (2006) delinea-se em Lynch, principalmente, a partir do design de som e da trilha sonora. O som é muito importante em sua obra, na medida em que ele constrói uma atmosfera para, logo após, ocorrer uma quebra abrupta e mudança de atmosfera. Essa quebra ocorre tanto pela escolha de trilha sonora, com uma música pesada abrindo uma sequência abruptamente, quanto pela dualidade entre uma cena com trilha sonora “tranquila” e, em sequência, uma cena cuja escolha para a trilha é totalmente oposta.

Outras vezes, a mudança de atmosfera se constrói na transição de uma sequência em que uma personagem está inserida em alguma situação cotidiana, ou até mundana, para uma sequência que não aparenta ter conexão lógica com a anterior. Essa sensação de aparente desconexão na montagem também se manifesta através das reações das personagens, que reagem de maneira anormal e até bizarra a situações que seriam consideradas cotidianas por muitos, como uma ligação telefônica, por exemplo. Essa aparente desconexão na lógica entre uma sequência e outra é um dos elementos que mais se destacam na filmografia de

Lynch, tendo em vista a sua forma não-linear de narrar as histórias.

A utilização da diacronia no sound design é um dos elementos que geram a atmosfera do estranho na filmografia de Lynch, especialmente nos filmes realizados em conjunto com o designer de som Alan Splet, o curta *A Avó* (*The Grandmother*, 1970), *Erarserhead* (1977), *O Homem Elefante* (*The Elephant Man*, 1980) e *Veludo Azul* (1986) (CÁNEPA & FERRARAZ, 2019). No artigo de Cánepa e Ferraraz, os autores tratam de como vários elementos criados por Splet em conjunto com Lynch para o sound design de seus filmes foram incorporados pelo diretor em produções subsequentes, como a terceira temporada da série de 1990 *Twin Peaks*, lançada em 2017. Um desses elementos é a utilização das vozes dos personagens como efeitos sonoros, criando uma dissociação entre o corpo e o som que é um dos modos que o realizador e o designer de som propõem a fim de angariar uma atmosfera de estranhamento, mas sem descaracterizar fisicamente a personagem.

Uma quebra importante construída por Lynch em seus filmes é a da narrativa linear, que passa a ser fragmentada. O que auxilia essa quebra tem relação com o elemento do som, que promove uma dissociação entre o corpo e a voz das personagens. Para Ferraraz, (CÁNEPA & FERRARAZ, 2019, apud FERRARAZ, 2003, p. 165) Lynch opera em uma zona de fronteira que combina elementos de ilusionismo da narrativa clássica do cinema, mas também de antiilusionismo. Nesse sentido, os contrastes da trilha sonora em relação à cena apresentada juntam-se à diacronia da utilização de vozes como efeito sonoro no auxílio da criação da atmosfera típica lynchiana, delineando uma narrativa não-linear e fragmentada que se utiliza muito do som para essa fragmentação.

O papel do desenho de som em Lynch também se estende para a tensão entre o real e o onírico, na medida em que estabelece a assincronia entre o que é real e diegético no filme e se confunde com o que é extracampo e não pode ser facilmente delimitado pelo espectador como real ou sonho. Essa assincronia entre o som diegético e extracampo (esse que é construído de fato para confundir o espectador sobre sua origem) é muito utilizada em filmes do gênero horror (CÁNEPA & FERRARAZ, 2019) e, em Lynch, promove essa linha limítrofe entre sonho e realidade e, acima disso, uma busca do realizador em ir além da superfície da construção do medo pelo som a partir da criação de sustos, mas sim por meio da estranheza que a assincronia proporciona. “Seu cinema se apoia mais no estranhamento do que em efeitos que causem surpresa e susto na plateia” (CÁNEPA & FERRARAZ, 2019, p. 102).

A busca é por proporcionar uma atmosfera de estranhamento que parte de um lugar que não é propriamente o dos elementos grotescos e bizarros, que são uma das

marcas de sua filmografia, mas de um lugar do familiar. É a partir do familiar que o estranho se estabelece, revertendo a questão do estranho que surge a partir dos elementos grotescos e bizarros. Lynch busca adentrar o familiar a fim de trazer à tona, jogar luz sobre aspectos, muitas vezes, deixados de lado no cotidiano social, por vezes denunciando certos aspectos aos quais não prestamos atenção. Essa imersão no âmago do familiar acontece, entre outras formas, por meio da caracterização não padronizada das personagens, caracterização essa que ele cria por meio dos contrastes na trilha sonora, da assincronia entre o som e a imagem e da utilização de vozes como efeitos sonoros.

Essa caracterização também passa pela forma como o diretor embarca na busca por demonstrar trejeitos quebradiços de uma identidade que não é total, mas sim fragmentada, embaralhando o que vemos e o que ouvimos (CÁNEPA & FERRARAZ, 2019, p. 103). Essa questão também se relaciona com uma das propostas narrativas do diretor em focar em aspectos escondidos, complexos e pouco explorados de segmentos da sociedade – aspectos esses que vão além da superfície do estigma. Esses aspectos não demonstram apenas a visualização das formas de viver desses segmentos sociais, visualização sim complexa e profunda, como também fala sobre os locais de vivência e sociabilidade desses segmentos sociais (muitas vezes marginalizados). O que Lynch propõe não tem a ver apenas com a exposição de elementos da psique que são escondidos, ou características problemáticas que se escondem da luz do dia e da nossa visão no cotidiano, mas um mergulho, a partir da superfície, que vai aprofundar as percepções sobre a vida em sociedade e os lugares onde vivemos.

1.5 “Mais azul que o veludo era a noite” – Veludo Azul e o “*sense of place*”

É importante destacarmos que, desde seu início, esta pesquisa buscou fazer a análise fílmica tendo sempre como ponto central relacionar a pesquisa social de David Hummon (1986) sobre o “*sense of place*”, tomando como objeto obras cinematográficas de um realizador que busca utilizar os recursos de linguagem cinematográfica, entre outros, para ter presente o “*sense of place*” em suas obras.

Nesse sentido, toda a análise terá como base o foco na sensação de pertencimento: desde as escolhas dos objetos, passando pela escolha dos recursos que sobressaem tendo em vista o foco escolhido, até os elementos que acreditamos darem forma ao “*sense of place*” nas obras escolhidas. De acordo com ROSE (2002), “Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada translado implica em decisões e escolhas”. (ROSE, Diana. Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som. BAUER & GASKELL, 2002). Nesse processo de translado entre o “*sense of place*”, a pesquisa social de Hummon e o cinema de Lynch, neste primeiro capítulo, fizemos a escolha pela obra *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) para a análise.

O segundo ponto importante é a delimitação do campo em que esta pesquisa se insere. Dentro do campo da Arte e Cultura Visual, muitas pesquisas têm uma abordagem epistemológica baseada na Semiologia. Sem entrar na questão do mérito do estudo dos signos nas imagens, especificamente nas imagens em movimento, o que queremos enfatizar é que todo o aparato analítico que dispomos dentro deste estudo visa um objetivo específico: a relação entre o *sense of place*, como pesquisado pelo sociólogo David Hummon, e o cinema de David Lynch. Não seguiremos, pois, passos semiológicos de análise do signo imagético para a análise do objeto, apesar de estarmos trabalhando, invariavelmente, com signos e símbolos. Nosso intento nessa distinção é apontar que uma escolha não foi feita pela Semiótica, mas sim pela análise que nos angariou um foco central em um conceito-chave.

Todas as nuances, temáticas, proposições e bibliografias tiveram como base a mesma intencionalidade de pesquisa, o mesmo foco, a mesma pretensão final. Sem querermos ser inflexíveis em relação ao foco de pesquisa, essa estrutura nos auxilia a manter o centro de gravidade deste estudo que é, em seu cerne, transdisciplinar e gravita por vários campos, como a Sociologia e o Cinema, mas que tem seu corpus dentro da Arte e Cultura Visual, tendo em vista os elementos

formais, como fazer parte do Programa de Pós-Graduação, mas também a sua base epistemológica e ontológica de ser – um estudo transdisciplinar sobre um conceito sociológico e que tem como objeto uma obra de imagem, especificamente de imagem em movimento.

O terceiro e último ponto que queremos destacar nesta introdução à análise é que, no decorrer das seções anteriores, trouxemos alguns exemplos, análises curtas e de sequências de algumas das obras de David Lynch que, naqueles momentos, demandaram ser apresentadas para maior contextualização do tratamento teórico. A intenção era, de fato, inserir a análise do objeto-filme ao longo deste primeiro capítulo, e não uma seção apenas para a análise. Contudo, percebemos que uma nova seção nos possibilitaria destrinchar o objeto-filme, à luz do “*sense of place*”, de forma que já teríamos apresentado e complexificado os pontos teóricos versados nas seções anteriores, facilitando a defesa argumentativa neste momento.

Rose (2002) trata da pesquisa qualitativa com material audiovisual por meio do exemplo da pesquisa que realizou sobre a representação da loucura no horário nobre da televisão britânica. A pesquisadora propõe um método de análise baseado na orientação da teoria, do foco temático que o pesquisador tem: “É impossível descrever tudo o que está na tela e eu diria que as decisões sobre transcrição devem ser orientadas pela teoria” (ROSE, 2002, p. 349). A pesquisadora propõe um método que chama de contrastes. O intuito do método é investigar se existem contrastes na representação de pessoas mentalmente enfermas e pessoas “comuns” que aparecem na televisão no mesmo horário.

Na presente pesquisa, nosso foco é o conceito de “*sense of place*” – sua relação com os dados coletados por Hummon, as relações desses dados com a construção fílmica de David Lynch, a ligação das pessoas e das personagens com o lugar e as ramificações dessa ligação dentro da obra cinematográfica e fora dela, para o espectador. A teoria atrai a análise que, por sua vez, não abrange o todo do objeto audiovisual, mas gravita em torno de um centro conceitual. “Deve ficar teórica e empiricamente explícita a razão de certas escolhas terem sido feitas e não outras” (Rose, 2002, p. 350).

Um aspecto interessante da pesquisa exemplificada por Rose (2002) é o de como ela transforma uma metodologia que tem suas bases na Semiologia, aqui entendida como um instrumento conceitual para sistematizar os signos com o intuito de descobrir como produzem sentido, a partir de um modelo estruturalista definido pelo linguista Ferdinand de Saussure (PENN, Gemma, Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som. BAUER & GASKELL, 2002, p. 319) em uma metodologia condizente com sua temática de pesquisa.

A autora chama de instabilidade semiótica o fato de a representação da loucura não condizer com o que Serge Moscovici (1984;1994, apud Rose, 2002, p. 354) propõe sobre representações sociais – que funcionariam para transformar o não familiar em mais familiar. Para a pesquisadora, a representação da loucura não se encaixa nesse quesito, pois permanece com o *status* excludente, não familiar e com múltiplos sentidos. É importante denotar que não utilizaremos a estrutura de identificação dos elementos narrativos em uma tabela, como realizado pela pesquisadora. O nosso intuito em apresentar seu exemplo é o de apontar semelhanças com a nossa proposta de análise, principalmente em relação ao foco no tema e às escolhas de análise que se aproximam deste foco, em um movimento distante do modelo estruturalista, na medida em que nossa hipótese sobre o “*sense of place*” está delimitada – o que buscamos é a relação e transposição desse, como estudado pela Sociologia, para o cinema, delineando uma investigação transdisciplinar.

Um ponto importante do trabalho de Moscovici (1984), apontado por Rose (2002) é o tratamento sobre o conceito de representações sociais. Tornar o não-familiar em familiar é um dos aspectos do cinema de David Lynch que defendemos nesta pesquisa e que refletem na sua construção do “*sense of place*”. No entanto, denotamos uma problematização da utilização do termo “representação” sobre a construção das personagens lynchianas. Tratar como representação essa construção seria esquecer da utilização de clichês como forma de denúncia de estereótipos, “(...) a crítica aos valores burgueses, que em Lynch chega às raias da paródia e do escárnio, abolindo o seu véu social”. (FERRARAZ, 1998, p. 109).

A denúncia do estereótipo pela utilização do clichê na caracterização das personagens estende suas raízes sobre a caracterização dos lugares dessas personagens: de onde vêm, para onde vão, por onde transitam, onde moram, lugares para onde são atraídas ou de onde repelidas. Essa é uma característica que faz com que o *sense of place* na filmografia do cineasta denote muitos aspectos da sociedade norte-americana, especificamente dos Estados Unidos, denunciando os problemas dessa sociedade e suas hipocrisias por meio do encontro entre os diversos segmentos sociais e tropes desses segmentos com os espaços de circulação destes indivíduos.

Veludo Azul (*Blue Velvet*, 1986) é um filme de David Lynch em que a construção do *sense of place* e as ramificações dentro dessa construção sobressaem e saltam à percepção. A escolha pelo filme para figurar de forma mais abrangente a análise de objeto neste primeiro capítulo se deve a um conjunto de pontos que fazem com que o filme se encaixe como objeto de análise, discussão e

teorização dentro deste trabalho: um filme que possui muitas das características da estética de David Lynch; a caracterização bem marcada dos clichês na construção das personagens; o papel da cidadezinha de Lumberton para a construção da narrativa fílmica e da sensação de pertencimento – é a cidade que interliga as ações individuais e coletivas das personagens. Desse modo, o diálogo com as discussões presentes neste capítulo é condizente com a utilização de *Veludo Azul* como foco neste momento.

A característica que Lynch possui de dar voz e vez aos excluídos e marginalizados da sociedade se mostra bastante preponderante em *Veludo Azul*. A cidade de *Lumberton* é o retrato da típica cidade do interior dos Estados Unidos: próxima a áreas rurais, Lumberton tem seus espaços bem demarcados; seus habitantes também não fogem às características típicas de pessoas que vivem em cidades do interior – são hospitaleiras, preocupadas com a harmonia social e aparências, voltadas para a família e para a comunidade. Ao mesmo tempo, *Lumberton* também é lugar de personagens que denotam um lado obscuro da cidade, onde estar à margem de forma literal, nos arredores do harmonioso subúrbio, também significa ser excluído, relegado a atividades escusas e até degeneradas.

Um exemplo que se destaca dentro da caracterização do excluído é o de Frank Booth (Dennis Hopper), personagem que checa todas as “caixinhas” da vilania: insano, neurótico, exagerado, violento – Frank não mede esforços para conseguir o que quer a qualquer custo, recorrendo principalmente a meios ilegais ou imorais, até mesmo os dois ao mesmo tempo. Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) está de volta à cidade após um período afastado; seu pai está doente e Jeffrey precisa retornar ao local onde não queria estar, mas não tem saída, preparando-se até para tomar conta da loja de ferragens do pai. Em casa, Jeffrey diz para a mãe e a avó que dará uma volta, ao que a avó pergunta se ele vai andar por Lincoln Street, claramente preocupada. “Não, só pelo bairro mesmo”, é o que responde Jeffrey, tranquilizando-a. *Lincoln Street* é um lugar onde não se deveria estar, nem mesmo transitar.

No entanto, é para onde as ações da personagem Jeffrey são atraídas, especialmente ao *Deep River Apartments*, onde mora a cantora Dorothy Vallens (Isabella Rossellini). Dorothy está sob a influência de Frank, que sequestrou seu marido e filho e a mantém como escrava sexual. A influência de Frank projeta em Dorothy um sofrimento, mas também provoca atitudes na cantora que fogem da normalidade a qual Lumberton e suas cercas brancas está acostumada. Dorothy é excluída e marginalizada pelos habitantes da cidade por morar em *Lincoln Street*, o símbolo da margem da cidade e da sociedade. Ela é duplamente marginalizada por

estar sob influência da teia de maldades de Frank, aprisionada em uma situação limite em que Frank tem o poder e controla a situação e a própria Dorothy.

A exclusão de Dorothy vem de dois lugares, ambos influenciando suas atitudes e reações. Ela não se encaixa na forma de marginalização que Frank se encaixa, pois ela é vítima de uma situação que não controla. Frank, por outro lado, é marginalizado e excluído por não se encaixar nos padrões previstos pela cidadezinha de Lumberton e, em um sentido maior, nos padrões previstos para uma vivência comunitária, humana e hospitaleira que não só é o alvo de habitantes de cidades pequenas, mas da vida em sociedade de uma forma geral: ele é um vilão completo.

A tranquila e pacata Lumberton esconde segredos atrás de sua fachada de subúrbio dos sonhos. Logo no início, uma sequência apresenta a cidade e seus habitantes de forma harmoniosa; um carro de bombeiros se locomove pela rua tranquila e um bombeiro sorri e acena para a câmera; crianças enfileiradas atravessam a rua de forma ordenada; uma mulher toma chá enquanto assiste à TV (descobrimos depois se tratar da mãe de Jeffrey; na TV, a imagem mostrada é de uma mão em detalhe com uma arma apontada para o espectador). Um outdoor com a pintura de uma mulher sorridente dá as boas-vindas a quem chega à cidade de Lumberton, enquanto uma música alegre abre um programa de rádio que narra o clima ensolarado do dia. Tem-se, então, uma imagem panorâmica do lago que ladeia a cidade, de onde é possível ver os detalhes das estruturas arquitetônicas tradicionais de subúrbios, com suas cercas brancas, jardins bem cuidados e prédios baixos. O dia é ensolarado e bonito, mas não por muito tempo **[FIGURA 5]**.



Figura 5 – Diretor: David Lynch, *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, 1986). A vida pacata em Lumberton. 120 minutos. Produtora: De Laurentiis Entertainment Group (DEG). Fotogramas retirado do filme.

Apesar de existir uma cidade chamada Lumberton, localizada no Estado da Carolina do Norte, nos Estados Unidos, a cidade de Wilmington, no mesmo estado,

que foi a escolhida para as locações do filme (PRICE, 2016). O produtor de cinema Dino De Laurentiis, que já havia trabalhado com Lynch em *Dune* (Duna, 1984), estava à procura de um local para ser a sede de um estúdio e escolheu Wilmington. De acordo com Johnny Griffin, diretor da *Wilmington Regional Film Commission*, De Laurentiis disse ter se apaixonado pela comunidade e o primeiro filme que decidiu levar para sua produtora em Wilmington foi *Veludo Azul*. No site oficial da cidade de Wilmington, existe uma seção chamada *Film in Wilmington*, com informações sobre a *Wilmington Regional Film Commission* e os documentos necessários para rodar longas-metragens na cidade²⁴.

Fundada em 1739, a cidade é a típica cidade ao sul nos Estados Unidos, com muitas construções da época da Guerra Civil e da Segunda Guerra Mundial. O rio *Cape Fear* foi grande influência na economia da região desde o início: algumas das maiores companhias de exportação de algodão dos anos 1800 eram de *Wilmington*; durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade manufaturou produtos de defesa e comida para as forças armadas, além de contribuir com voluntários na participação da Guerra. Durante a Guerra Civil norte-americana, a cidade foi um importante ponto de acesso para os confederados e, quando perderam o ponto de acesso a mantimentos, a cidade passou a ser liderada pelas forças da União. Em setembro de 2020, Wilmington recebeu o título de *American World War II Heritage City*, tendo que preencher alguns requisitos aplicados pelo Congresso, como a preservação de construções da época da Segunda Guerra Mundial e a restauração de locais que foram palco de batalhas.²⁵

Na pesquisa realizada por Hummon, o sociólogo demonstrou que o exterior das construções existentes em uma localidade sinaliza não só a biografia do local, mas também da sua comunidade, denotando uma identidade social e temporal específicas (HUMMON, 1986, p. 3). As locações encontradas para a filmagem de *Veludo Azul* em *Wilmington* demonstram escolhas que apresentam muito da identidade local: o conjunto de apartamentos Carolina, o bar “*Barbary Coast Lounge*” e até um lote arborizado em frente à escola infantil da cidade – locação que serviu para a icônica cena em que Jeffrey encontra a orelha decepada na grama (PRICE, 2016). Nesse sentido, *Wilmington* toma os contornos da cidade fictícia de *Lumberton*, de modo que existe uma grande verossimilhança pela escolha de

²⁴ PRICE, Will. Today in Southern History: a North Carolina Film Shocks the World – Blue Velvet Explored the Darkness that can Lurk Beneath the Shiny Veener of a Small Town. Garden & Gun Magazine, 2016. Disponível em: <https://gardenandgun.com/articles/today-in-southern-history-a-north-carolina-film-shocks-the-world/> Acesso em: 28 de jan. 2021.

²⁵ Informações retiradas do site oficial de desenvolvimento do turismo do condado de Wilmington. The Official Tourism Development Authority for New Hanover County Wilmington and Beaches. Wilmington’s History Spans Centuries from the River to the Sea. Wilmington, NC. Disponível em: <https://www.wilmingtonandbeaches.com/wilmington-history/> Acesso em: 28 de jan. 2021.

lugares reais para as locações, gerando uma atmosfera de que *Lumberton* é uma cidade real, o que torna os trânsitos das personagens pela cidade verossímeis, familiares, suas vidas conectadas e identificadas com seus locais de moradia e por onde transitam, que são diferentes dependendo da personagem e de qual parte da cidade ela vive. Esse senso de ligação com a realidade e familiaridade, especialmente relacionados às regiões que não estão à margem, como o subúrbio, contrasta com o mistério que parece rondar cada esquina.

Na história do capitalismo, os Estados Unidos apareceram como um amplo espaço a ser colonizado, e que iria se tornar uma avançada economia nacional capitalista de dimensão continental. Este é o quadro de constringência que conduz à procura de velocidades crescentes, no transporte e na comunicação, e a uma mobilidade da população, como não fora vista na Europa. (GEIGER, 2004, p. 16).

Existe um contraste entre a visão de um Estados Unidos urbanizado e de economia movimentada com as cidadezinhas retratadas em vários dos filmes do diretor, no caso aqui, *Veludo Azul*. As coisas acontecem de forma quase que oposta ao capitalismo – a não ser quando se trata de Frank, que tem um comportamento frenético e cujos capangas dirigem alucinadamente entre a pequena *Lumberton* e a área rural no entorno. É Frank que acaba levando essa veia de cidade grande para *Lumberton*, e sua degeneração e clara vilania nos dão o vislumbre de que a visão que se tem de Frank é a mesma do estereótipo que pessoas de cidades pequenas e de áreas rurais, como visto na pesquisa de Hummon (HUMMON, 1986, p. 19), têm das pessoas da cidade grande.

A vista panorâmica de uma *Lumberton* ensolarada e vibrante vai dar lugar a uma *Lumberton* sombria na qual as ações das personagens que se envolvem no mistério relacionado à orelha humana decepada, encontrada na grama por Jeffrey, são atraídas para as partes à margem na cidade, onde a ação ocorre majoritariamente à noite. Após encontrar a orelha decepada na grama, Jeffrey leva-a à polícia, mas não fica satisfeito com a abordagem do detetive sobre o caso. Decide, então, ir à casa do detetive John Williams (George Dickerson) naquela mesma noite: ele é amigo de seu pai e conhece Jeffrey desde criança. Williams estranha o interesse de Jeffrey pelo caso, mas deixa suas suspeitas de lado, visto que o rapaz é filho de um amigo seu. É ao sair da casa do detetive que Jeffrey reencontra Sandy, filha de Williams que Jeffrey não vê há muitos anos. Sandy está parada na calçada em frente à casa, imersa na escuridão da noite e, lentamente, sua silhueta é iluminada pela luz que emana de uma janela.

A figura adorável e doce de Sandy emerge e ela quer saber se Jeffrey foi visitar seu pai para tratar da orelha encontrada. Os dois caminham pela calçada escura;

esse contraste entre doçura e mistério vai permear a personagem Sandy durante todo o filme. Ela quer se embrenhar no mistério sobre a orelha, a cantora Dorothy e Frank, mas sua realidade é de uma garota suburbana, aluna responsável cujo universo não envolve muitos mistérios. Mas Sandy acaba se envolvendo com Jeffrey e vê sua vida pacata na cidadezinha ganhar novo fôlego, cheia de aventura e entusiasmo.

Quando o mistério da orelha começa a apontar para a cantora Dorothy Vallens que mora na parte “podre” da cidade, Jeffrey desperta para os perigos aos quais pode estar colocando Sandy e vai tentar protegê-la e afastá-la de suas investigações, sem sucesso: Sandy finalmente tem algo de excitante acontecendo em sua vida e não vai deixar essa oportunidade escapar. “O mundo é estranho, não é?”, diz Sandy para Jeffrey dentro do carro após uma das noites que o casal passou monitorando o prédio em que Dorothy mora em busca de pistas; a doçura e inocência de Sandy sobre o mundo e o mistério em que estão envolvidos é a fachada que Jeffrey enxerga em Sandy, mas ela extravasa essa fachada que também contém a sua ânsia pelo novo, por sair do enclausuramento de uma vida de garota suburbana que tem todos os seus passos para o futuro calculados meticulosamente [FIGURA 6].



Figura 6 – Diretor: David Lynch, Veludo Azul (Blue Velvet, 1986). Sandy surgindo da escuridão, Veludo Azul. 120 minutos. Produtora: De Laurentiis Entertainment Group (DEG Fotogramas retirados do filme.

As escolhas de focos luminosos em lugares estratégicos e, muitas vezes, com lustres e abajures com focos que apontam para cima e não para baixo, como normalmente ocorreria, subvertem as expectativas e mostram um lado estranho que evoca uma atmosfera de mistério – tudo a partir de escolhas que transformam, mesmo que de forma sutil, a colocação de focos de luz em cena. Os focos luminosos também chamam a atenção quando direcionados a detalhes, especialmente quando são os olhos das personagens que se destacam a partir de um foco de luz. Nesse sentido, podemos perceber uma relação mais direta com o cinema expressionista e o foco gerado para os olhares através de luz: em *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), os olhos de

Maria (Brigitte Helm) são iluminados e detalhados em um plano detalhe que ocorre em um dos momentos de maior tensão no filme. Ao tratar de *O Mendigo (Der Bettler, 1912)*, peça de Reinhardt Sore (Eisner, 1985, p. 45) argumenta sobre a importância do contraste entre luzes e sombras para construir a atmosfera no Expressionismo:

Com efeito, esta peça já tinha tudo: o contraste ou, se podemos dizer, o ‘choque’ de luzes e sombras, a iluminação súbita de uma personagem ou um objeto com o fecho do projetor, a fim de concentrar aí a atenção do espectador, e a tendência em deixar neste exato instante todas as outras personagens e objetos mergulhados em trevas indefinidas (Eisner, 1985, p. 45).

Um outro elemento importante que destacamos em relação ao Expressionismo trata-se da caracterização da vilania da personagem Frank: ele não possui escrúpulos, é degenerado, não se preocupa com as consequências de suas ações e age por impulso. A falta de uma moralidade é o que permeia a construção da personagem. De maneira muito semelhante, o Dr. Caligari de *O Gabinete do Doutor Caligari (Das Cabinet des Dr. Caligari, 1920)* é construído como personagem “(...) que não possui sombra de escrúpulo humano, age com aquela insensibilidade furiosa, aquele desafio à moral corrente que os expressionistas exalam” (Eisner, 1985, p. 31-32).

Até a cidade tem seus espaços e sua atmosfera modificada quando é Frank quem está conduzindo uma ação. Imerso no mistério envolvendo a cantora Dorothy, Jeffrey passa a se relacionar romanticamente com ela e acaba sendo descoberto por Frank, que o sequestra e leva para o que chama de “passeio” em seu carro. A cidade vista através do carro de Frank é alucinante, veloz e sinistra. É noite, mas ainda é possível ver as silhuetas arquitetônicas de Lumberton; o carro ganha velocidade cada vez mais e logo o grupo comandado por Frank, com Jeffrey aprisionado por seus capangas no banco traseiro, atravessa a cidade e chega em uma região do interior. Percebemos, então, como Lumberton se localiza perto do campo e de regiões tomadas por fazendas.

O grupo chega em uma casa, onde o anfitrião, Ben (Dean Stockwell), começa a cantar, como em um karaokê, uma música melosa sobre sonhos, enquanto Frank espanca Jeffrey. O contraste entre o subúrbio tranquilo que caracteriza Lumberton e o countryside rural e atrasado; a música melosa cantada em um momento de violência extrema; as certezas do dia e os mistérios que a noite reserva; ao invés de distanciar os espaços, acabam por uni-los em uma relação de quase simbiose. O mesmo ocorre com as personagens: o degenerado Frank desperta repulsa e, ao mesmo tempo, uma atração forte em Dorothy; Jeffrey teme as consequências das ações que o levam ao encontro de Dorothy, mas a sede pela aventura e a excitação pelo mistério o fazem

continuar procurando a cantora; Sandy sabe que Jeffrey está escondendo detalhes sobre sua relação com a cantora e com o grupo de Frank, mas não para de ir a seu encontro e querer estar com ele. De acordo com Ferraraz:

(...) Em todo o filme a música e o som não servem apenas para confirmar o que as imagens já mostram. Estão a serviço da criação da atmosfera da narrativa e, muitas vezes, podem vir a negar ou a se contrapor às imagens (FERRARAZ, 1998, p. 117).

Veludo Azul termina com uma eclipse na qual o carro de bombeiros com o bombeiro sorridente acenando para a câmera se repete. Para além dessa repetição de cena, existe também o plano detalhe da orelha de Jeffrey e que, com um *zoom-out*, nos é mostrado que ele está deitado em uma espreguiçadeira. O final é, em teoria, feliz: Sandy, Jeffrey e as famílias dos dois estão preparando um churrasco; o dia está belo e ensolarado. Um pássaro na janela come insetos, em uma clara conexão com a sequência inicial do filme na qual, apesar de o dia com sol a pino e céu azul, a câmera aproxima da grama onde o pai de Jeffrey rega o jardim e mostra as minhocas e insetos que vivem debaixo da terra. Ferraraz (1998, p. 123) denota que o pássaro trata-se de um Robin, símbolo do interior dos Estados Unidos, e que o ato do pássaro de comer os insetos estaria relacionado com a busca de Lynch por contrapor a aparente felicidade da sociedade norte-americana, em especial e simbolicamente, dos suburbanos, e sua real natureza – a hipocrisia.

Argumentamos que a crítica à hipocrisia norte-americana é um tema recorrente na obra do diretor, mas que o ponto de Lynch não se trata da aparente felicidade versus hipocrisia. Ao entrevistar residentes do subúrbio, Hummon (1986) encontrou uma certa falta de espírito de comunidade e identificação com as características preponderantes dos moradores dessas áreas. No entanto, os suburbanos acreditam morar em localidades onde existem boas escolas e áreas de lazer e cultura que promovem uma melhor educação para si mesmos e suas famílias. Ferraraz (1998, p. 121) propõe que a cidade de Lumberton é um símbolo micro para um macro, que seria toda a sociedade norte-americana e, mais extensamente, um símbolo universal.

O fato de os suburbanos pesquisados por Hummon não terem um senso muito grande de identidade comunitária pode derivar de uma intenção de não encaixar com o estigma sobre o subúrbio e, de forma mais abrangente, da crítica sobre esse estigma. Esse argumento faz ainda mais sentido quando Hummon (1986, p. 12) estabelece que as comunidades tomam forma a partir das interpretações que as pessoas têm sobre esses locais; a forma que as comunidades tomam são construídas a partir de ideologias sobre o local onde essas comunidades se instalam, moldando não somente a perspectiva sobre um local, mas também a

experiência comunitária dentro desse local. Hummon argumenta que as ideologias que dão forma às perspectivas sobre os locais, muitas vezes, não são conscientes.

Nesse sentido, termos como pacato e ordeiro, que figuravam na mentalidade das pessoas sobre o subúrbio no século XX (Hummon, 1986), poderiam ser vistos pelos suburbanos com distanciamento. Entretanto, a cidade de *Lumberton* filmada por Lynch em *Veludo Azul* não se restringe a uma crítica à aparência de felicidade e à hipocrisia dos pacatos suburbanos, onde estes estariam escondendo segredos escusos por trás de uma máscara, mas se estende a uma apresentação do clichê do subúrbio e como ele não consegue abarcar o todo desse segmento social.

Para além disso, a crítica parte do clichê do subúrbio e dos suburbanos para mostrar a forma dos estigmas desse segmento sobre outros segmentos sociais, com os insetos por baixo da grama verde e impecável dos residentes dessas áreas simbolizando a sua falta de empatia para com outros grupos sociais – os excluídos e marginalizados de *Lumberton*, as partes “ruins” da cidade, o countryside. O subúrbio não existe sem o seu oposto, e esses segmentos coexistem e se misturam em uma relação simbiótica que, no entanto, ainda causa colisões, contrapontos e contrastes. A aparência e a felicidade são elementos que simplificam a complexidade de uma sociedade que precisa dos clichês para poder enxergar a sua falta, ambivalência e, muitas vezes, incoerência em relação a si e ao Outro.

2 O infamiliar

2.1 Contrastes e oposições

Um elemento importante da obra de Lynch e que auxilia a atmosfera do estranho é a criação de contrastes entre as sequências: uma hora, está tudo tranquilo; os pássaros cantam, o sol a pino, tudo está normal, e isso é quebrado abruptamente na próxima sequência, que parece que mais atropela do que sucede a anterior. O som tem um papel importante na criação desse contraste, pois ele ajuda a criar a quebra da tranquilidade da cena anterior – tanto pelo volume do som quanto pela escolha de repertório musical.

O contraste entre uma cena e outra, as transições criadas entre uma cena e outra que promovem uma sensação de quebra, auxiliado pela trilha sonora e os sons diegéticos, contribuem para a sensação de estranheza gerada em várias sequências dos filmes de Lynch. O elemento do contraste funciona a partir do momento em que existe o estabelecimento de algo estranho a partir de algo familiar, ou algo familiar a partir do estranho. Quando o elemento familiar surge primeiro, torna a estranheza posterior ainda mais evidente. Um exemplo é a sequência em *Coração Selvagem*

(*Wild at Heart*, 1990), quando a personagem Marietta Fortune (Diane Ladd) fica sabendo, por meio de uma ligação telefônica, que sua filha, Lula (Laura Dern) está de volta com o ex-namorado problemático, Sailor Ripley (Nicolas Cage). Marietta desliga o telefone e percebemos que ela está em choque com a informação: então ela pega um batom vermelho e começa a passar nos lábios, mas, logo em seguida, ultrapassa os limites dos lábios e passa o batom por todo o rosto, deixando-o todo vermelho. Então Ela grita em de desespero [FIGURA 7].



Figura 7 – Diretor: David Lynch, *Coração Selvagem* (*Wild at Heart*, 1990). Marietta perde o controle: 125 minutos. Produtora: PolyGram Filmed Entertainment. Fotograma retirado do filme.

Na cena em questão, começamos com um elemento familiar, uma simples ligação telefônica, para depois surgir um elemento estranho: a reação inesperada da mãe de Lula. O elemento inesperado parece ser algo que acompanha essas sequências específicas – é o imprevisível que nos choca, especialmente quando este imprevisível vem de uma ação de alguma personagem. Temos uma imagem mental de um comportamento esperado, de como uma personagem deveria agir em determinadas situações, algo que é quebrado pelo inesperado. O estranho, nesse caso, vem de um lugar sobre o comportamento que consideramos normal e algo anormal.

Não é comum vermos pessoas passarem o batom em outras partes do rosto que não seja a boca, mas é isso o que ocorre. A cena torna-se estranha por um comportamento que uma personagem teve. Mas não é só a partir do comportamento de personagens que é gerado o estranho na filmografia lynchiana, outros recursos são utilizados para atingir este fim. A música diegética é um desses recursos, e constitui-se quando uma música é tocada dentro da narrativa do filme, mas enquanto algo de estranho ocorre na cena.

Para continuar no mesmo exemplo de *Coração Selvagem*, uma cena que exemplifica a utilização da música diegética para criar um elemento estranho é a qual Sailor e Lula estão em um show de rock; Sailor pega o microfone e começa a cantar a música *Love Me* de Elvis Presley para Lula, enquanto essa e outras

mulheres emulam as *groupies* de shows ao gritarem e darem pulos de animação; mas os gritos muitas vezes fogem da sincronia com os lábios das que gritam, gerando uma sensação de que algo não está muito certo; os gritos começam a ficar mais frequentes e mais fora de sincronia, e as luzes do palco, vermelhas, contribuem para uma atmosfera de transgressão, perigo e estranheza, em que as coisas estão fora de lugar, mas apenas levemente fora de lugar.

A sensação de que algo não está “muito certo”, mas que o espectador não consegue apreender facilmente, **representa** uma forte marca na filmografia do cineasta. Essa sensação de que algo está fora do lugar fica muito potente quando pensamos na atmosfera criada por Lynch para que essa sensação **surge** no espectador. O mistério é um tema recorrente de suas obras, o jogo de “esconder informações”, ocultar intenções, promover o inesperado, e auxilia para a criação da atmosfera de estranheza de seus filmes. Esse aspecto de mistério e estranheza também é dado pelo fato de que Lynch não preza, ou não acredita ser imprescindível, que o espectador saiba qual era a sua intenção em realizar determinada cena, por exemplo. O sentido do filme é uma construção criada entre realizador, obra e espectador. Desse modo, a atmosfera fílmica se estabelece como um elemento mais importante do que o sentido do filme de uma forma convencional: “(...) Não se espera que a audiência entenda em detalhe a ação da narrativa em termos psicológicos convencionais” (WILSON, 2009, p. 169 apud ZANINI, 2017, p. 17).

Lynch é considerado um diretor com herança surrealista. De modo objetivo, ele explora de fato várias características que podem ser remetidas ao cinema surrealista, as principais sendo: a narrativa insólita, a utilização de elementos que têm um teor de sonho, o bizarro. O nosso argumento é a de que o cerne de sua forma estética possui um direcionamento maior ao Expressionismo, devido a algumas propostas de sua filmografia. A primeira dessas propostas diz respeito à utilização de contrastes, tanto por meio do desenho de som, quanto na montagem. A segunda dessas propostas relaciona-se com o tema inserido dentro desses contrastes, no sentido do que o diretor busca com a realização desses.

Os contrastes construídos entre cenas possuem uma proposta de choque, mas não um choque pelo tema, mas pela forma abrupta e quase violenta com que são construídos e rompidos. O que nos faz argumentar em defesa da aproximação de Lynch com o movimento expressionista relaciona-se ao fato de que, no caso do Cinema Expressionista Alemão, existir o contraste entre claro e escuro na fotografia daqueles filmes. Existe uma relação estabelecida entre o objeto temático do Cinema Expressionista, no caso, a própria natureza humana, além da percepção sobre os

horrores da sociedade alemã após a Primeira Guerra Mundial, e a forma de apresentar as contradições da sociedade norte-americana através da utilização de contrastes estéticos e de narração cinematográfica por Lynch.

De acordo com Lotte Eisner (1985), as imagens grotescas e aterradoras advindas de uma Alemanha arrasada no pós-guerra incitou a transposição de temas de natureza grotesca para as telas no Cinema Expressionista, utilizando por exemplo filmes como *O Gabinete do Doutor Caligari* (*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1920): “Essa fantasmagoria estranha, que ao mesmo tempo atrai e repugna, fez a reputação do cinema alemão no estrangeiro” (EISNER, 1985, p. 26). A nossa intenção em demarcar as aproximações entre Lynch e o Cinema Expressionista Alemão surge da necessidade de diferenciar o cinema do diretor das propostas surrealistas, principalmente as que têm como foco o bizarro e o estranho.

Nesse sentido, a proposta de Lynch em utilizar elementos do bizarro e estranho recai na construção de um sentimento de inquietação, que só funciona quando o estranho surge a partir do familiar – argumentação que trataremos em profundidade no capítulo 2 desta pesquisa. Uma outra proposta presente na filmografia de Lynch e que se aproxima com o Cinema Expressionista diz respeito à paisagem apresentada e por onde as personagens transitam. Ao tratar sobre *Caligari* (1920), Eisner fala sobre as curvas criadas nos cenários planos do filme e que “(...) provocam uma reação psíquica de ordem inteiramente diversa das linhas de disposição harmoniosa. (...) O que importa é criar a inquietação e o terror”. (EISNER, 1985, p. 28).

No caso de David Lynch, as paisagens utilizadas em sua filmografia são naturais ou promovem uma adesão da construção dos cenários a paisagens reais. Uma das obras que fogem dessa construção e adesão a paisagens reais é o filme *Eraserhead* (1977), em que os cenários apresentam uma decadência quase caricaturesca. O inquietante está na atmosfera criada a partir da utilização desses cenários. Esse aspecto foi construído pela utilização de locações dentro do American Film Institute (AFI), cedidas pelo Instituto. Os cenários, então, foram criados com o uso de materiais recolhidos pela equipe até de latas de lixo para a criação da cenografia. Alguns locais das dependências da AFI foram cedidos sem custo, como estúdios desativados, galpões e celeiros abandonados, sem a necessidade de construção de cenários (ZANINI, 2017, p. 15).

Em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001), dois homens conversam, cada um de um lado da mesa de um restaurante. Pelas janelas grandes do local entra a luz do sol, que irradia por todo o espaço, deixando-o bastante iluminado. Várias

outras pessoas ocupam outras mesas no local, o que gera a sensação de normalidade. Acontece que essa sensação de normalidade é quebrada a partir do momento em que uma das personagens diz que sonhou noite passada com a mesma situação que se apresenta agora diante deles: os dois conversando naquele restaurante. Enquanto relata o sonho, a personagem começa a ficar cada vez mais inquieta, de modo que seu interlocutor diz para irem para fora a fim de que se certifiquem de que aquilo era apenas um sonho, e que não se repetiria; até que, por trás de um muro surge, inesperadamente, uma personagem com roupas maltrapilhas e a pele suja atrás do restaurante, assim como previra o sonho.

Na cena em questão, é dia, o ambiente do restaurante está totalmente iluminado e é essa claridade do local que torna a narração do sonho da personagem ainda mais inquietante. É a partir do familiar, do dia, da claridade, que surge o elemento estranho. O contraste entre um ambiente bem iluminado e a angústia da personagem ao tratar de seu sonho é que faz com que a cena obtenha uma atmosfera dramática e severa. No caso do Cinema Expressionista Alemão, segundo Eisner: “É o cenário que determina a estilização da interpretação dos atores” (EISNER, 1985, p. 31).

A influência da ambientação e dos cenários no Expressionismo é direta: um cenário sombrio vai refletir em um personagem sombrio. Em Lynch, a paisagem, a ambientação e o cenário também influenciam na estilização da interpretação, mas a partir do contraste, da contradição entre um ambiente bem iluminado e a obscuridade das personagens, e vice-versa: um ambiente sombrio e personagens vibrantes. A criação de uma atmosfera inquietante surge de um lugar que não abarca apenas a dicotomia luz e trevas, dia e noite, mas que se torna inquietante, em conjunto com esses elementos, por meio da quebra de um estereótipo do local, junto com a ação das personagens que também contribui para essa quebra de estereótipo.

O aspecto do claro-escuro e a obsessão pelo cenário no Expressionismo, antes de tudo, buscava criar uma atmosfera sedutora (EISNER, 1985, p. 42). A iluminação no Cinema Expressionista, nesse sentido, denotou um recurso de grande influência para a criação da atmosfera, uma cadência e um ritmo de música dentro do cinema, como propôs Paul Wegener em decorrência de seu filme *Golem (Der Golem, 1914)*. A iluminação Expressionista destaca as personagens e os objetos e, no intuito de criar a atmosfera, a paisagem tem bastante influência. No cinema alemão, a paisagem se torna um elemento dramático. Além disso, a relação entre a paisagem e o corpo se evidencia nesse cinema, na medida em que os corpos dos atores se transformam quase que em elementos da paisagem, paisagem essa que

era elaborada em sua maioria de forma artificial – outro aspecto do Expressionismo.

O nosso interesse nos aspectos salientes do Expressionismo se revela mais potente quando se trata da quase fusão entre os corpos humanos em tela e a paisagem - a impessoalidade e desumanização de corpos humanos, especialmente quando se trata de figurantes em grandes ou pequenas multidões, em uma composição estilizada que coloca os corpos quase como elementos da paisagem/cenário. O ornamental da paisagem expressionista é levado a um outro nível, ao tornar os atores parte da paisagem e elementos de referência espacial, angariando profundidade à cena. Nesse caso, podemos perceber com mais clareza uma importante relação entre o cinema de Lynch e o Expressionismo no que tange à importância dada aos espaços e à atmosfera criada dentro e por meio desses espaços.

O ator expressionista atua com exagero, em uma caracterização advinda por influência do teatro, especialmente de Max Reinhardt, e esse elemento dramático é essencial para entender o movimento expressionista. Uma das consequências estéticas dos gestos bruscos e exagerados do ator expressionista diz respeito ao aspecto pitoresco, que culmina em uma atuação cujo elemento caricaturesco se evidencia com facilidade e até a hilaridade também se manifesta. As reações e emoções dos atores expressionistas eram exteriorizadas de forma exagerada: “O ritmo de um grande gesto tem um poder muito mais carregado de sentido e emoção que o comportamento natural, por mais impecável que seja” (EISNER, 1985, p. 99).

Esse intento se relaciona como uma certa oposição ao naturalismo, de modo que a mobilidade e o movimento do corpo ultrapassem a realidade; é importante para o artista expressionista o movimento do corpo humano da mesma forma que a composição do espaço é importante. Para Eisner, a deformação expressionista dos gestos equivale à deformação dos objetos. Nesse sentido, a relação entre o orgânico e o inorgânico anima a rigidez do claro-escuro. Assim como no Expressionismo, existe um aspecto do cinema de Lynch que diz respeito ao caricaturesco: as personagens-tipo.

Essas personagens, além de apresentarem tipos sociais, também denotam uma espécie de alerta sobre os lugares de onde vêm, onde vivem e para onde estão indo. Esse alerta, muitas vezes, é construído em forma de tipos de segmentos sociais, caricaturas que denunciam o estereótipo pelo qual são conhecidas. Vamos focar na questão da personagem-tipo mais adiante nesta pesquisa. Por enquanto, é importante denotarmos o trope como forma de caracterização de personagem para a qual se delimita certas funções e ações que se repetem nos mesmos tipos de

personagens.

De acordo com Gancho (2010, apud GAMBA, 2014, p. 47-48) o vilão possui características e ações que atrapalham o herói, em uma dinâmica dicotômica, do bem contra o mal. O herói e o vilão se estruturam como arquétipos, com características que promovem o bem e o mal, respectivamente. Nesse sentido, o ator expressionista possui caracterizações que também denotam uma dicotomia, até pela existência do principal elemento do Expressionismo: o claro-escuro: “A rima Shein (aparência) com Sein (ser) os leva [os Expressionistas] a jogar, como Ludwig Tieck, “com a realidade como com os sonhos, até o momento em que as formas nascidas das trevas pareçam as únicas verdadeiras.” (EISNER, 1985, p. 94).

Um elemento que abarca a relação entre a caracterização expressionista das personagens e a proposta do cinema de David Lynch diz respeito à demarcação de características facilmente identificáveis. Essa delimitação faz com que sejam construídas personagens que denotam estereótipos, tipos e tropes específicos. No caso do cinema de Lynch, esses tropes são relacionados a segmentos sociais, a grupos específicos e a ações e situações determinadas pelo lugar físico e, conseqüentemente, mental que essas personagens ocupam no mundo. O exagero nos maneirismos e caracterizações do ator expressionista revela a intenção de ultrapassar o naturalismo e a realidade, chegando a um nível estilístico próprio do Expressionismo que foca em uma atmosfera específica. A dicotomia claro-escuro se expressa, também, além da criação de contrastes, auxiliando na caracterização das personagens. O Caligari do *Gabinete do Dr. Caligari* (1929) possui maneirismos bem marcados de vilão, um “cientista maluco” que expressa suas intenções sádicas por trejeitos exagerados, alimentados pelo cenário com muitos ângulos oblíquos e uma fotografia em claro-escuro.

O elemento do contraste presente na filmografia de David Lynch vem de um lugar que sugere a dicotomia existente na realidade, especificamente a realidade norte-americana de classe média vivida por Lynch em sua infância. O “mundo perfeito” de cercas de estacas, cerejeiras, casas elegantes e ruas arborizadas tem um revés por meio do qual, quando se olha mais de perto, é possível perceber que nada é o que parece ser. A vida no subúrbio que, por fora, parece perfeita, mas possui uma realidade escondida da luz vibrante do dia, incitou no cineasta uma base para a construção posterior de suas histórias para o cinema, especialmente quando colocamos na balança as escolhas temáticas e a atração por personagens à margem da sociedade – tanto por seus locais de vivência quanto por suas atitudes.

Mas na cerejeira existe essa matéria escura escorrendo para fora – algumas

pretas, algumas amarelas, e milhões de formigas vermelhas rastejando por todo lado. Eu descobri que se alguém um pouquinho mais de perto para esse mundo belo, sempre existem formigas vermelhas por baixo. Porque eu cresci em um mundo perfeito, outras coisas eram um contraste. — David Lynch (Rodley 1997, 10-11 APUD Mactaggart, p. 150) Tradução livre.²⁶

As características do subúrbio que o relacionam com o “mundo perfeito” extravasam do lugar, da paisagem e inserem-se na vida da comunidade que vive nesse espaço - a visão pré-concebida sobre o subúrbio como um local tranquilo para criar os filhos e levar uma vida sem o estresse da cidade grande. Zizek (2000, p. 22) levanta algumas questões sobre como as figuras degeneradas dos vilões de Lynch, ao mesmo tempo em que são caracterizados como moralmente condenáveis, são formações fantasmáticas de defesa. O excesso com que Frank, em *Veludo Azul*, obtém prazer de seus crimes e atos sexuais não convencionais colocam-no no lugar de vilão quando, argumenta Zizek, o papel dele é o de defesa fantasmática do verdadeiro vilão – a hipocrisia da moralidade.

Vale ressaltar que a leitura lacaniana de Zizek (2000) sobre Lynch pressupõe enxergar o fantasmático pelo viés do conceito de sublime em Lacan, o qual propõe que o real torna-se mais evidente quando vem de lugares estranhos ou inesperados. Nesse sentido, os filmes de Lynch são sustentados por um suporte fantasmático da realidade. A realidade e o seu suporte fantasmático são apresentados na mesma superfície, complementando um ao outro, mesmo em sua oposição, de uma forma inconsistente e múltipla.

É esta justaposição enigmática ou coincidência de opostos nos filmes de Lynch – da fixação cômica dos protagonistas num objeto vulgar, mas ‘sublime’; de uma visão insuportavelmente ingênua, mas mortalmente séria; ou da qualidade redentora de clichês que os torna paradigmaticamente pós-modernos, correspondendo ao que Zizek aqui qualifica como o enigma da ‘pós-modernidade’ (Wieczorek, p. 4). Tradução livre.²⁷

Essa coincidência de oposições se estende para a caracterização das personagens, na qual a idealização tem seus limites de credibilidade dilatados, expondo sua natureza fantasmática, chegando ao patético e ridículo. O que é importante destacar na leitura de Zizek é a crítica da concepção sobre Lynch por um viés de dualismo gnóstico, e não uma ambiguidade lacaniana em que o fantasmático e o real coexistem e, de forma mais específica, o fantasmático como expressão mais fiel do real do que a apresentação/representação do real. Essa coexistência entre o

²⁶ (...) But on the cherry tree there's this pitch oozing out – some black, some yellow, and millions of red ants crawling all over it. I discovered that if one looks a little closer at this beautiful world, there are always red ants underneath. Because I grew up in a perfect world, other things were a contrast. —David Lynch (Rodley 1997, 10-11 APUD Mactaggart, p. 150).

²⁷ It is this enigmatic juxtaposition or coincidence of opposites in Lynch's films - of the protagonists' comical fixation on an ordinary yet “sublime” object; of an unbearably naive yet deadly serious vision; or the redemptive quality of clichés that makes them paradigmatically post-modern, corresponding to what Zizek here qualifies as the enigma of “postmodernity” (Wieczorek, p. 4).

fantasmático e o real leva à coexistência de duas características nos vilões Lynchianos: o ridículo e o sério.

Usando oposições extremas, Zizek argumenta, Lynch mostra que o mal é mediado, que existe uma identidade especulativa da bondade e da maldade, que ao invés de ser uma força substancial, o mal é refletido e composto por clichês ridículos (Wieczorek, 2000, p. 4, Tradução livre).²⁸

A justaposição das características do ridículo e do sério embalam a “clicherização” e a comicidade presentes em Lynch. De acordo com Zizek (2000, p. 8), o clichê que provoca o riso também é para ser levado a sério. A seriedade do clichê, no entanto, não sinaliza um nível espiritual mais profundo que emerge do clichê superficial, mas sim um valor redentor desse clichê.²⁹ A justaposição de características opostas revela um lado dos vilões lynchianos que diz respeito à unidade de suas características formadoras. Um paradoxo sobre o qual Zizek trata é o de que, com a maior psicologização das coisas e pessoas, foi gerado na verdade, o fim da psicologia, da dimensão psicológica. A partir do momento em que tudo o que se fala, inclusive na política, tem um viés pessoal, o resultado é, paradoxalmente, o aniquilamento da dimensão psicológica.

Desse modo, o autor enxerga Lynch de uma forma política. Ele se opõe ao viés que vê maior evidência da psicologia quanto mais se insere o pessoal no político e que pode perceber uma falta de convencimento e credibilidade psicológica nas personagens unitárias e clicherizadas de Lynch. Zizek argumenta que, ao contrário dessa visão, o método que o diretor cria sinaliza uma volta da psicologia e da dimensão psicológica. Nesse sentido, o suporte fantasmático da realidade na caracterização das personagens lynchianas pressupõe uma transformação do clichê comum em um procedimento complexo, em que o imediatismo de um diálogo aparentemente corriqueiro perde sua banalidade e se transforma em algo pseudometafísico (Zizek, 2000, p. 37).

Nesse prisma de paradoxos em que o clichê diz respeito, na verdade, a uma dimensão complexa, podemos argumentar no sentido de quem são os verdadeiros vilões lynchianos. Frank Booth, o degenerado criminoso de *Veludo Azul*, reflete uma marginalidade tanto por seus crimes, pelo sequestro do marido da cantora Dorothy Vallens, quanto por sua conduta sexual fora dos padrões morais. O exagero em sua caracterização, trejeitos e ações pode, no entanto, levar a uma quebra de sua vilania, principalmente quando pensamos no método de Lynch de criar, por meio da unidade

²⁸ By using extreme oppositions, Zizek argues, Lynch shows that evil is mediated, that there is a speculative identity to good and evil, that instead of being a substantial force, evil is reflexivized and composed of ludicrous clichés (Wieczorek, 2000, p. 4)

²⁹ Trataremos mais adiante, neste capítulo, sobre o clichê em Lynch de forma mais extensa.

na caracterização dos personagens, clichês que demandam complexidade. Frank é tudo o que a comunidade da pequena cidade de Lumberton despreza. Ao opor as suas características com as da “vida perfeita” dos habitantes da cidade, de uma forma tão veemente, Lynch toca no que está sob as cercas de estaca do subúrbio norte-americano, simbolizado pela cidade de Lumberton, que não é facilmente visualizado e emerge em contraste com a degeneração tão exposta e aparente de Frank.

2.2 Familiar, Infamiliar, Pertencimento e Não Pertencimento

Nesta pesquisa, buscamos trabalhar com o conceito de familiar e infamiliar a partir da construção de sentido desses termos proposta por Sigmund Freud (1929) em seu texto *O Infamiliar*. Nesse sentido, existe uma relação intrínseca entre os dois termos. A partir de obras da literatura fantástica e também de significados do dicionário alemão, o autor propõe o que seria o infamiliar: “Infamiliar seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona” (FREUD, 1929, posição 274). A nossa intenção em relacionar o familiar e o infamiliar vem da concepção de Freud de que o familiar (*heimlich*) aponta para o seu oposto infamiliar (*unheimlich*), tornando-se infamiliar. O infamiliar surge de algo familiar que, no entanto, deveria permanecer oculto, mas está sendo visto ou experienciado: “ Em suma, familiar [heimlich] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [unheimlich]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar. “ (FREUD, 1929, posição 274).

O autor trabalha com o dicionário da língua alemã, de Daniel Sanders (1860) que trata do heimlich sob os termos de: “Conhecido e aconchegante, caseiro; o bem-estar advindo de uma tranquila satisfação etc., de apazível sossego e segura proteção, como o que se obtém no interior fechado da própria casa [seguro]” (FREUD, 1929, posição 274). O doméstico, o caseiro, a convivência em vizinhança, em oposição ao forasteiro e desconhecido que vem de longe fazem do familiar um conceito tem, em seu interior, a pressuposição da existência de um oposto: o infamiliar. Para Freud (1929) a palavra *heimlich* não é clara, pois trata de dois círculos de representações em que, no centro, está o seu oposto, e que sem esse oposto esses círculos de representações são alheios um ao outro. A oposição, então, está no cerne dos conceitos de familiar e infamiliar.

Tendo em vista que o pertencimento é o que une os indivíduos sob uma mesma ideologia comunitária, não estar inserido dentro dessa ideologia como parte integrante, tornando-se um forasteiro, alheio ou indesejado dentro de uma comunidade, proporciona o horror do não pertencimento. Como palavra-conceito, o infamiliar diz sobre o aterrorizante, “ao que suscita angústia e horror, (...) de tal modo

que, em geral, coincide com aquilo que angustia” (FREUD, 1929, posição 274). Ao tratar sobre a estética, Freud denota que a área, muitas vezes, está mais interessada nos sentimentos belos, grandiosos e positivos. Devemos lembrar que, para a época do autor no século XX, essa afirmação fica restringida a um período específico e que, hoje, não é mais verdadeira. Nesse sentido, o nosso interesse recai sobre o tratamento dado ao infamiliar como palavra-conceito que evoca sentimentos repugnantes e contraditórios que não deveriam estar sob um foco luminoso.

O autor propõe um infamiliar que remete a algo há muito conhecido, há muito íntimo, que torna-se aterrorizante. Ele demarca que, por um lado, infamiliar é o oposto de familiar, e que algo infamiliar o seria justamente por não ser conhecido ou íntimo; por outro lado, o pensador denota que nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, demonstrando que a relação entre os conceitos não é reversível. Desse modo, deve-se acrescentar algo a mais ao não familiar e ao novo para que ele torne-se infamiliar (FREUD, 1929, posição 20 por cento).

Desse modo, o pertencer relaciona-se com o familiar, visto que o heimlich diz sobre tudo que é doméstico, ao lar, à vizinhança, ao conhecido. Pertencer é estar confortável com os seus arredores, conhecer esses arredores e estar em tranquila sintonia com situações, pessoas e lugares. De acordo com Hummon (1990) a sensação de pertencimento está intimamente ligada às ideologias comunitárias e não vem de um imaginário interno, sem relação com o exterior. Pelo contrário, as ideologias comunitárias são públicas: “In this light, a community ideology may be defined as a system of belief that uses conceptions of community to describe, evaluate, and explain social reality, and that does so in such a manner so as to motivate commitment to community.” (HUMMON, 1990, p. 38)

Como representações coletivas, as ideologias comunitárias são produto da vida social e dos conflitos, em oposição a serem derivadas de experiências pessoais e imaginação individual. Nesse sentido, essas representações coletivas simbolizam a comunidade legitimando o compromisso social e psicológico dos indivíduos com determinada comunidade e forma de viver. Esse comprometimento com determinada comunidade não se restringe ao plano do imaginário coletivo, mas avança para as ações dos indivíduos, transformando a crença comunitária em compromisso comunitário (HUMMON, 1990, p. 36). Dessa forma, o imaginário comunitário diz sobre como os indivíduos vão enxergar suas comunidades, mas também, em oposição, outras comunidades diferentes da sua em comparação:

As ideologias comunitárias permitem às pessoas definir que tipos de lugares existem, ou, mais precisamente, proporcionam aos indivíduos uma taxonomia comunitária simples, ‘marcando’ e identificando diferentes formas de

Estrada Perdida (*Lost Highway*, 1997) narra a história de um casal em crise. Fred (Bill Pullman) é um saxofonista que trabalha em um clube noturno de jazz. Renée (Patricia Arquette) é uma dona de casa com um passado obscuro. Desde o começo da projeção, é possível perceber um estranhamento sobre a relação do casal. Fred e Renée residem em uma casa imponente em uma estrada de subúrbio em Los Angeles; não têm vizinhos por perto e a casa é isolada em uma rua arborizada. A relação dos dois tem algo de afastamento: Fred parece sempre estar desconfiado de Renée sobre uma possível traição, e Renée parece sempre ter medo de Fred. Mesmo dentro da própria casa, o casal parece desconfortável, tanto com o ambiente quanto um com o outro.

Em um certo dia, Renée vai buscar o jornal na porta de casa e encontra um envelope pardo com uma fita cassete dentro. Intrigado, Fred pergunta do que se trata, e Renée dá uma resposta evasiva, dizendo que encontrou a fita na porta. O casal assiste à gravação, que mostra o exterior de sua casa. Em outra ocasião parecida, Renée encontra outra fita cassete à porta. Só que, desta vez, quando o casal assiste ao conteúdo gravado, fica mais assustado que antes: a gravação mostrava o interior da casa e a pessoa que estava gravando entra no quarto do casal, filmando-o dormir. O ambiente da casa foi violado por um invasor.

As fitas são o pontapé para que a relação de Fred e Renée chegue ao limite do desconforto e da desconfiança. Fred conta sobre um sonho que teve com Renée; nele, ele alega que viu sua esposa deitada na cama, mas que ela não era de fato ela: “Parecia você, mas não era”, disse Fred. Nesse momento, Fred acorda ao lado de Renée na cama. Percebe-se, então, que tratava de um sonho dentro do sonho: ao contar para Renée sobre um sonho que ele teve, Fred estava sonhando. Ao acordar, de fato, do sonho, Fred enxerga a silhueta de Renée ao seu lado na cama, em meio à penumbra.

O rosto da esposa não pode ser distinguido. É visível que Fred está abalado com o sonho; ofegante, ele olha mais uma vez para a esposa, como se para se certificar que era mesmo ela. No entanto, é nesse momento que a imagem de um outro rosto, um rosto de um homem mais velho e com maquiagem esbranquiçada e o que parece ser um batom avermelhado nos lábios, aparece no lugar em que deveria estar o rosto de Renée. Antes silenciosa, agora a cena é sonorizada com notas

³⁰ “Community ideologies enable people to define what types of places exist, or, more precisely, they provide individuals with a simple community taxonomy, “marking out” and identifying different forms of settlement for public recognition and interpretation” (HUMMON, 1990, p. 37).

musicais agudas, emulando o susto de Fred. Assustado, Fred imediatamente liga o abajur, revelando o rosto verdadeiro de sua esposa, que pergunta o que há de errado com Fred [FIGURA 8].



Figura 8 - Diretor: David Lynch, A Estrada Perdida (Lost Highway, 1987). A visão de Fred. 134 minutos. Produtora: CiBy 2000. Fotogramas retirado do filme.

A invasão de sua casa por alguém com uma câmera e, agora, a esposa que parece-lhe outra pessoa, até transmutando o rosto de Renée por outro. A casa, a esposa e o relacionamento de Fred não é mais o mesmo: o que lhe era familiar, agora tornou-se inquietante, despertando em Fred o horror do infamiliar. “(...) o infamiliar é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 1929, 20%). Freud traz a concepção do psiquiatra e autor Ernst Jentsch sobre um caso exemplar da manifestação do infamiliar, que estaria ligada à dúvida se um ser vivo está inanimado ou se um objeto sem vida torna-se animado. Nesse sentido, Freud destaca que o autor está tratando de autômatos, bonecas e figuras de cera.

Ao trazer o exemplo do conto “O Homem de Areia”, de E.T. Hoffman, Freud deixa claro que o fato de a boneca Olímpia ganhar vida diante dos olhos de Nathaniel não é o único motivo pelo qual o infamiliar manifesta-se, ou seja, um objeto inanimado ganhando vida. Para que o infamiliar seja instalado, algo a mais deve ocorrer. Esse algo está ligado ao familiar que transforma-se em algo aterrorizante. O rosto que aparece no lugar do rosto de Renée remete a bonecos de cera, com a maquiagem esbranquiçada, os lábios muito vermelhos e os olhos arregalados. No entanto, toda a situação na qual Fred se encontrava e que foi escalando até aquele espanto contribuiu para que o seu terror ultrapassasse o limite. Sua casa já não é mais um lar, ele desconfia de sua esposa e até a enxerga como outra pessoa; o infamiliar invadiu o seu conforto e a vida que o casal levava.

2.3 Papel do Cinema para o Imaginário Comunitário

Nos filmes de David Lynch, um local que geralmente é apresentado ao espectador é Los Angeles. A cidade nos filmes do diretor tomou uma forma muito particular que diz sobre os mundos criados em sua filmografia. O imaginário de pertencimento dos norte-americanos passa por um antagonismo bastante contundente entre os estados da região Sul e os da região Oeste do país. Nesse sentido, é inegável o papel do cinema para esse imaginário. De acordo com Susan Courtney (2017, p. 12), a cultura das imagens em movimento influenciou e ainda influencia a forma como os americanos enxergam a nação: uma forma marcada pela divisão. Essa dinâmica, no entanto, é mais complexa do que o antagonismo Sul e Oeste suporta.

Ao tratar do estudo Benedict Anderson, Courtney (2017) relembra que o autor denota uma importância a como as comunidades imaginam a si mesmas. Dessa forma, o autor propõe que todas as comunidades são comunidades imaginadas, no sentido de que o ideário comunitário vem de um lugar influenciado pela mídia, pela cultura, pelo cinema (COURTNEY, 2017, p. 12). O cinema, pois, estabelece uma dinâmica específica para o imaginário sobre a comunidade, as identidades e a nação americana como um todo. Tratando especificamente sobre o imaginário da cultura das imagens em movimento, especialmente o cinema, a autora denota que:

(...) Os filmes e materiais relacionados que se ligaram e opuseram diretamente a estes territórios imaginados convidam-nos a refletir sobre as dinâmicas implícitas e explícitas entre os dois de forma produtiva (COURTNEY, 2017, p. 15). Tradução livre.³¹

A autora estabelece o estudo em seu livro focando no imaginário que retratava o Sul e o Oeste dos Estados Unidos de forma a construir ideais sobre as regiões, sobre as comunidades e, por extensão, sobre a identidade americana. Nesse sentido, a autora denota que materiais audiovisuais e, principalmente, o cinema, auxiliaram os indivíduos a negociar sentimentos conflitantes sobre a nação por meio da oposição criada entre o Sul e o Oeste das telas (COURTNEY, 2017, p. 8). A pesquisadora trata sobre o Sul e o Oeste das telas devido a serem locais que, por meio da cultura das imagens em movimento, foram expostos com características específicas que construíram um imaginário sobre esses locais, imaginário esse que permeou o

³¹ “ (...) Films and related materials that have directly connected and opposed these imagined territories invite us to reflect on implicit as well as explicit dynamics between the two in productive ways” (COURTNEY, 2017, p. 15).

cinema e foi estendido para a vida dos indivíduos e como eles se relacionam com a identidade nacional.

As narrativas paradoxais criadas sobre o Sul, o Oeste e a nação norte-americana são formas complexas de projeção de características sobre as duas regiões difíceis de serem reconciliadas e até processadas. O Sul, como a terra da escravidão e da segregação; o Oeste, como terra dos livres (COURTNEY, 2017, p. 8). Raramente fatos progressistas ocorridos no Sul, como a emancipação ou a luta pela justiça racial, apareceram no imaginário americano, enquanto que fatos negativos do Oeste, como o racismo e injustiças sociais, sofreram revisionismos e até foram obscurecidas nesse mesmo imaginário (COURTNEY, 2017, p. 13).

Em suma, no meio de mediações tão intensamente regionais da nação neste period, parece justo specular que, dependendo de onde viviam e tinham viajado, a maioria dos Americanos (então como agora) provavelmente ‘experimentaram’ ou ‘o Ocidente’ ou ‘o Sul’, se não ambos, tanto ou mais através do cinema, televisão e meios de comunicação relacionados, embora de variadas formas e combinações (COURTNEY, 2017, p. 18). Tradução livre.³²

Desse modo, a autora denota como essa experiência com a identidade norte-americana e a comunidade, advinda do cinema, são mapas que moldam como as pessoas imaginam a si mesmas, experiência essa que é trabalhada em conjunto com a retórica regional. Apesar da multiplicidade de formas de entender o Sul e o Oeste das telas, e como essas múltiplas formas influenciaram a cultura e a identidade americanas, o período após a Segunda Guerra Mundial denotou a região Sul funcionando como um espaço de depósito de ideias negativas que contaminavam a nação, enquanto o Oeste era um espaço celebrado por ideais de progresso, estabelecendo imagens divididas e opostas sobre as duas regiões. Essa divisão, no entanto, era variada e múltipla, tanto dentro das plataformas audiovisuais que as proliferavam quanto em relação à audiência que as consumia, dentro de contextos diferentes. Essas audiências não eram monolíticas e singulares, mas de tipos diferentes e que, no entanto, se entrelaçavam (COURTNEY, 2017, p. 17-18).

Onde quer que viva ou tenha vivido, quaisquer que sejam os seus próprios compromissos políticos, é suficientemente fácil olhar as diferentes formas destes mapas das telas muito diferentes e reconhecer como eles nos convidam a imaginar a nós mesmos: quem são os nossos vizinhos e comunidades; com quem partilhamos e não partilhamos interesses; que circuitos de filiação e colaboração podem ou não ser possíveis (COURTNEY, 2017, p. 19-20). Tradução livre.³³

³² “In short, amidst such intensely regional mediations of the nation in this period, it seems fair to speculate that, depending on where they lived and had traveled, most Americans (then as now) probably “experienced” either “the West” or “the South,” if not both, as much if not more through film, television, and related media, albeit in various modes and combinations” (COURTNEY, 2017, p. 18).

³³ “Wherever you live or have lived, whatever your own political commitments might be, it is easy enough to look at the different forms of these very different digital screen maps and recognize how differently they invite us to imagine ourselves: who our neighbors and communities are; with whom we do and do not share interests; what circuits of affiliation and collaboration may or may not be possible”

Essa multiplicidade de formas de experienciar a nação pelos meios audiovisuais, especialmente mediadas pelo cinema, variavam pelo contexto histórico, pela região onde eram consumidas, pelas experiências prévias com o Sul e o Oeste dos americanos, eram formas que, juntas, se combinavam de formas variadas, criando os sentimentos e influenciando as experiências dos americanos com a nação como um todo. Em outras palavras, o Sul e o Oeste das telas nunca foram estáticos, mas modificando-se e intimamente ligados às histórias de formação e reforma na identidade nacional (COURTNEY, 2017, p. 85-86).

Nas décadas que seguiram a Segunda Guerra Mundial, as oposições entre o Sul e o Oeste das telas se intensificaram. Tal intensificação foi devida, especialmente, ao conflito racial deflagrado no Sul. As imagens formadas sobre o Sul e o Oeste influenciaram, de diversas formas, as lutas pelos direitos civis, tanto de forma direta nesses espaços, quanto de forma simbólica. O Sul era uma mancha na nação e, nesse sentido, essa imagem foi corroborada pelo contexto político. A autora trata especificamente da colisão entre a ideia de John F. Kennedy em seu discurso à aceitação da nomeação para presidente pelo partido democrata, nos anos 60, de uma “Nova Fronteira”; a iminência da Guerra Fria e as lutas pelos direitos civis. Essa colisão auxiliou na formação da ideia de uma resolução interna de conflitos a partir da finalização da discriminação em todas as facetas da vida comunitária. Kennedy chamava a população para ser agente direto nessa “Nova Fronteira”, contra as ameaças externas, apaziguando as ameaças internas e em direção à ideia do Oeste como uma Nova Fronteira para a harmonia nacional (COURTNEY, 2017, p. 23).

De fora, a ameaça comunista. Dentro da nação, a ameaça de divisão pelos conflitos da luta pelos direitos civis dos afro americanos. Nesse sentido, o Sul era colocado em um lugar que, pelos conflitos advindos da discriminação, gerava perigo para a unidade nacional, que precisava ser central para a ideia de proteção contra inimigos externos da nação. O Sul, como o local onde a discriminação ocorria, em oposição à ideia de um Oeste no qual não haveria conflitos discriminatórios – uma região que seguia em frente, que deixava o passado para trás e olhava para o futuro. Nessa retórica sobre o Sul e o Norte, as formas audiovisuais tiveram papel importante: as imagens do Sul e do Oeste das telas eram complexas e as suas utilizações simbólicas ou diretas pelos meios audiovisuais eram igualmente complexas.

O meu objetivo é aguçar a nossa compreensão de como as formas audiovisuais ligadas ao ‘Oeste’ e ao ‘Sul’ estavam maduras, bem utilizadas e curiosamente mudando entre as formas culturais populares, mediando então sentimentos nacionais conflituosos de múltiplos tipos. Para fazer isso, espero,

não precisamos reduzir a nossa compreensão das suas múltiplas causas e potenciais consequências, mas sim expandir a nossa compreensão dos tipos complexos de trabalho cultural tais formas 'regionais' poderiam fazer (COURTNEY, 2017, p. 25). Tradução livre.³⁴

Diante de toda a complexidade proporcionada pela discriminação racial e a quebra do simbolismo de uma nação unida, as leis conhecidas como “*Jim Crow*” alavancaram ainda mais as cisões nacionais e institucionalizaram a discriminação. Foi nesse contexto que, após a Guerra Civil Americana (1862-1865) e desde o fim do século XIX, os afro americanos passaram a migrar do Sul rural para os estados do Norte e Oeste fugindo da segregação e em busca de melhores oportunidades (NASCIMENTO, 2011, p. 10). Desse modo, a hierarquia racial dominada pelos brancos nos grandes centros urbanos, espaços maioritariamente comandado e vivenciado por brancos, começou a ser ameaçada com a Grande Migração de grupos afro-americanos. O cinema respondeu a essa nova realidade social reafirmando os estereótipos dos negros como preguiçosos e caricaturas que já vinham sendo propagadas por outros meios de comunicação, como jornais e quadrinhos (NASCIMENTO, 2011, p.10).–Ao migrar, no entanto, os grupos de afro americanos não conseguiram a liberdade e as oportunidades que almejavam: o Norte configurava-se como um local que prometeu, mas definitivamente não cumpriu com as aspirações dos migrantes, o que não era condizente com a imagem que os estados do Norte e Oeste repetidamente eram associados, como estados livres de discriminação, racismo e separação.

As leis conhecidas como leis de “*Jim Crow*” tiveram reflexos negativos visíveis para a população afro-americana, como o cerceamento dos direitos de cidadãos, tais como participar ativamente da vida política por meio de votos e candidatura a cargos públicos. O *Ato de Direito Civil [Civil Right Act]* de 1885, proibia a discriminação racial e a exclusão de negros de ambientes públicos nos estados do Norte. No entanto, a realidade era bem diferente: a população afro-americana era excluída e discriminada de diversas formas, até mesmo de forma literal, como ocorreu em Chicago, Illinois, com a marginalização desse grupo na área residencial que ficou conhecida como “*Black Belt*” (NASCIMENTO, 2011, p. 13).

Nos estados do Norte, os afro-americanos encontraram espaços nos quais a discriminação ainda se fazia muito presente, ao contrário da imagem difundida de um Norte evoluído e livre. No entanto, as oportunidades de melhores trabalhos e salários, além de participação no lazer oferecido pelas metrópoles, era uma

³⁴ “I aim to sharpen our understanding of how audiovisual forms linked to ‘the West’ and ‘the South’ were ripe, well used, and curiously shifting among the popular cultural forms then mediating conflicted national sentiments of multiple kinds. To do so, I hope, need not entail reducing our understanding of their multiple causes and potential consequences, but rather might expand our understanding of the complex kinds of cultural work such ‘regional’ forms might do” (COURTNEY, 2017, p. 25)

realidade para os afro-americanos - realidade essa que o Sul das leis “*Jim Crow*” impedia e que, no Norte, apesar da continuidade da cultura de discriminação e em comparação com o Sul, simbolizava um avanço (NASCIMENTO, 2011, p. 18). Desse modo, a questão racial ainda se manifestava na experiência pública do grupo de afro-americanos que migraram para o sul, porém de formas mais sutis e sofisticadas de como eram, abertamente, no Sul. É nesse contexto que o cinema incorpora o tropo do americano branco e pobre do Sul como símbolo do racismo, invisibilizando dessa forma, o real cerne do racismo: o racismo institucional. Com a face do racismo na figura do “*redneck*”, coloca-se a questão de classe como símbolo do racismo ao invés de uma questão de raça. Desse modo, o símbolo do racismo estaria ligado ao tropo do “*white trash*” e não caberia a todos os brancos, principalmente os de classes mais abastadas e que faziam parte de uma elite cultural e econômica. *Hollywood*, então, passa a redimir os brancos de elite ao colocar um “rosto” no racismo - rosto esse que não era de todos os brancos, mas de uma parte deles (COURTNEY, 2017, p. 16-17).

3. Um Recorte de Raça para o Pertencimento

3.1 Quem São “Eles” em “*Them*”?

Eles (*Them*, 2021) é uma série antológica lançada em 2021 na plataforma Prime Vídeo da Amazon. A série narra a história da família Emory e a sua trajetória ao mudar-se da Carolina do Norte para o subúrbio de Compton, no estado da Califórnia, ao Oeste do país, em busca de mais oportunidades e uma vida melhor do que a que levavam no Sul. Acontece que, o que era para ser a busca por um sonho e uma família negra que sofreu racismo na Carolina do Sul, torna-se, ao longo dos 10 episódios da série, um verdadeiro pesadelo: a família Emory, em busca de pertencimento em um subúrbio, encontra as mais diversas formas de violência e de esforços por parte da vizinhança branca em fazê-los “voltarem de onde vieram”.

A narrativa divide-se em dias, sendo o primeiro episódio intitulado “Dia 1”. A série abre-se como o prelúdio de um sonho que estaria por vir ao longo da temporada: a música que abre é “*Over the Rainbow*”, performada por Patti LaBelle & The Bluebells³⁵. A casa da família Emory na Carolina do Sul aparece lentamente a partir de um *fade-in*, tudo em uma clara referência ao clássico *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939) [FIGURA 9].

³⁵ Patti LaBelle & The Bluebells performam “*Over the Rainbow*” em 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=plt-pTqnRoQ>. Acesso em: 12 de dez. 2021.

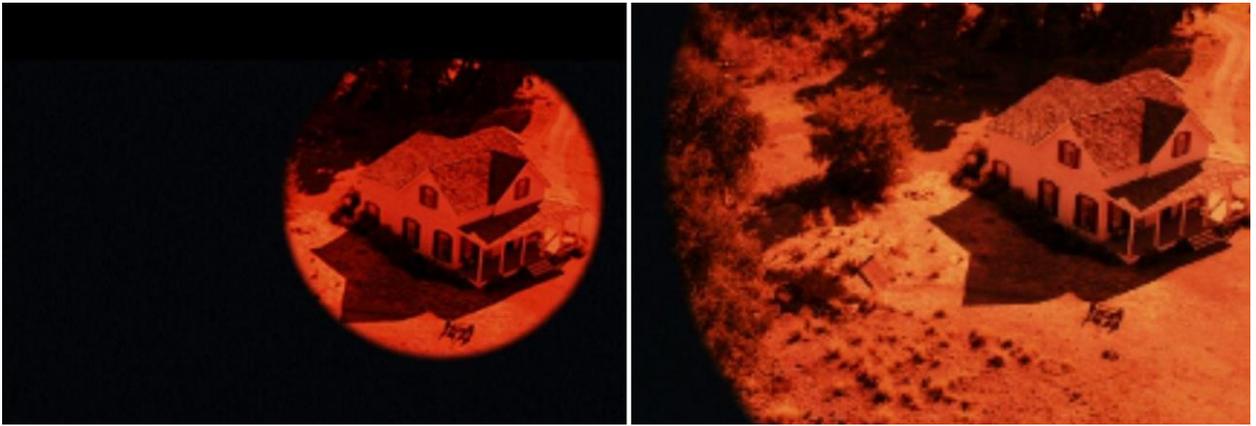


Figura 9 - Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 2021

O tom sépia da fotografia em *O Mágico de Oz* dá lugar, na abertura de *Eles* e logo após o *fade-in*, a um tom vermelho-sangue, prelúdio do que estaria por vir na história. A casa da família Emory fica localizada em uma região rural do estado da Carolina do Norte e assemelha-se ao estilo da era colonial da casa em que Dorothy (Judy Garland) vive com os avós no Estado do Kansas, região central dos Estados Unidos [FIGURA 10].



Figura 10 – Esquerda: Casa de Dorothy, *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, 1939). 102 minutos. Diretor: Victor Fleming. Produtora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Direita: Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles, 2021. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

Dorothy é uma garota sonhadora que quer sair do lugar rural onde mora para um lugar “além do arco-íris”, onde a realidade seria melhor e ela não teria problemas com seus vizinhos em relação ao seu cachorro, o Totó. Em uma famosa cena, Dorothy interpreta a música “Over the Rainbow” - cuja letra trata de sonhar com um lugar melhor onde os sonhos tornam-se realidade [FIGURA 11].



Figura 11 - Dorothy canta “Over the Rainbow”: O Mágico de Oz. Fotograma retirado do filme. Victor Fleming. 1939. 102 minutos. Produtora: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

*Somewhere, over the rainbow, way up high,
There's a land that I heard of once in a lullaby.
Somewhere, over the rainbow, skies are blue,
And the dreams that you dare to dream really
do come true*

*Someday I'll wish upon a star
And wake up where the clouds are far behind me.
Where troubles melt like lemon drops,
Away above the chimney tops,
That's where you'll find me.*

*Somewhere, over the rainbow, bluebirds fly.
Birds fly over the rainbow,
Why then -- oh, why can't I?
If happy little bluebirds fly
Beyond the rainbow
Why, oh, why can't I?³⁶*

Um tornado devasta a pequena cidade rural de Dorothy, destruindo casas, celeiros e estábulos. Assustada, Dorothy e seu lar acabam sendo levados pelo tornado num acontecimento fantástico: ela vai parar em uma terra “além do arco-íris” chamada Oz. Como em uma fábula, a história de *O Mágico de Oz* passa a girar em torno de Dorothy e das figuras que ela encontra pelo caminho em busca do mágico

³⁶ Letra da música “Over the Rainbow”, interpretada por Judy Garland em *O Mágico de Oz*. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/judy-garland/15898/> Acesso em: 17 de dez. 2021.

de Oz. Dorothy sonhava em sair daquele contexto, daquela realidade na zona rural, na fazenda de seus tios, e ir em busca de seus sonhos num lugar diferente. Vivendo na Carolina do Sul, a família Emory tem uma experiência traumática: o filho bebê é assassinado por um grupo de brancos, os chamados “*firecrackers*” (brancos pobres) em um ataque na própria casa da família, onde Livia “Lucky” Emory (Deborah Ayorinde) cuidava do filho enquanto Henry Emory (Ashley Thomas) e as duas filhas do casal, Ruby Emory (Shahadi Joseph) e Gracie Emory (Melody Hurd), foram para a cidade.

Após o evento, a família passa a viver o sonho que muitos americanos que sentiram na pele os efeitos das Leis *Jim Crow* passaram a sonhar: o de deixar os estados do Sul e migrarem para os estados do Oeste e do Norte em busca de concretizar os sonhos, viver melhor e ter melhores oportunidades de moradia e de trabalho, além de usufruir de direitos como cidadãos americanos. Acontece que, como muitos cidadãos negros também vivenciaram na época da Grande Migração, a busca da família Emory por melhores oportunidades no estado da Califórnia acaba não sendo o que esperava. No caso dos Emory, o não esperado torna-se um verdadeiro pesadelo.

A família muda-se para *Compton*, subúrbio de Los Angeles. No caminho entre a Carolina do Sul e a Califórnia, a paisagem é um evento à parte: espaços abertos, paisagens incríveis que mostram a vastidão do Oeste americano, uma terra de oportunidades que vão além da vista. Ao atravessar a estrada de tijolos amarelos com os novos companheiros de jornada em *O Mágico de Oz*, Dorothy trilha pela estrada ladeada por uma paisagem de imensidão, cheia de natureza e culturas de alimentos de vários tipos. No final da estrada de tijolos amarelos, encontra-se o castelo do mágico de Oz, destino final que mudará a vida daquelas personagens para sempre. Em *Eles*, o castelo do mágico de Oz é *Compton*, onde Henry Emory dá início a um novo e promissor cargo em uma empresa de arquitetura e sua família viveria em um subúrbio de classe média com toda a tranquilidade que o Oeste prometia [FIGURA 12].



Figura 12 - Casa da família Emory na Carolina do Sul: Eles, 2021. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

Como uma família agora suburbana, a imagem dos pais, filhos e o cachorro se manteve nos Emory. Assim como Dorothy e Totó, seu cachorro, General, o cachorro da família, acaba por ter um papel importante em um ponto da narrativa em que os vizinhos, em um ato de ódio e desejando que a família Emory saísse de *Compton*, matam o General. O cachorro era um símbolo de esperança especialmente para Henry após sua experiência traumática na Segunda Guerra Mundial, experiência essa que ainda assombra os seus pensamentos.

Os Emory eram indesejados desde o início naquele lugar e até no papel: no contrato de compra da casa, lia-se a frase “Ninguém de sangue negro” [“No persons of negro blood”]³⁷, indicando que a casa não estava sendo comprada por pessoas negras. Ao ler a frase, Lucky tira satisfação com a agente imobiliária, que responde dizendo para ela não se importar, que era apenas uma formalidade e, no final, a casa era deles. Henry tenta animar a esposa: “Essa casa é nossa”, “Chega de correr”. Lucky fica um pouco mais tranquila, mas é visível que ainda está desconfiada e incomodada, incômodo esse que vai permear a personagem até o final.

Esse incômodo da Sra. Emory perpassa toda a série e se reflete no tom da mesma. O incômodo vem de um desconforto pelo que está por vir e que tanto Lucky Emory e o espectador desconfiam do que pode acontecer em seguida: o horror. Desde o início, é apresentado ao espectador que ele pode esperar o horror: uma inscrição na tela quando a família viaja na estrada em direção a Los Angeles lê uma contagem de dias, na qual o horror que se apresentaria ocorreu nos próximos 10 dias. A imagem da estrada, o céu ensolarado e o dia bonito dão lugar a um filtro vermelho que toma toda a tela enquanto uma trilha sonora macabra toca. Não tem volta para a família e para o espectador: o horror virá, esse fato se desenrolará ao

³⁷ “Sem pessoas de sangue negro”. Tradução livre.

longo dos 10 dias e dos 10 episódios da série. O mistério está, nesse início, no como esse horror se desenvolveria [FIGURA 13].



Figura 13 - Inscrição na tela que lê "O que se seguirá aconteceu durante 10 dias na casa nova da família na Palmer Drive, 3011: Eles, 2021. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

A abertura da série com o mapa de Compton apresenta ao espectador o esquema da região, com linhas vermelhas que vão delineando as ruas e casas por onde passa até chegar na Palmer Drive, número 3011. Depois, as linhas vão cruzando entre si, formando X vermelhos enquanto fotos de famílias brancas e famílias negras, com os olhos censurados com uma tarja preta, vão sendo apresentadas. O horror que a família Emory está prestes a passar ao longo dos episódios que seguem é anunciado nesta abertura, em que o mal representado pela cor vermelha vai tomando conta das ruas de Compton até chegar no epicentro do horror: a rua Palmer [FIGURA 14].



Figura 14 - O mapa na abertura da série: Eles, 2021. Fotograma retirado do 1º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

Aqui, o mapa não demonstra um pertencer, uma familiaridade com o espaço. Antes, apresenta o não-pertencimento, a não-identificação - por meio das imagens de famílias brancas e negras com os olhos censurados. Não conseguimos ver os seus olhos, não sabemos quem são. Esse recurso das tarjas pretas denota, nesse contexto, uma não-identificação com as famílias mostradas, um não reconhecimento, um não pertencimento.

As ruas que o mapa amostra escondem o horror que a família Emory viveria durante os 10 dias, o horror que vinha do perigo dos próprios moradores. As linhas vermelhas que percorrem aquelas ruas no mapa sugerem esse perigo, que aquele bairro não traria acolhimento para os Emory, mas sim adentrar em um local de horror e sem futuro, sem o novo que a Grande Migração prometia e fazia parecer que ocorreria. O pertencimento naquele bairro não era para os Emory [FIGURA 15].

Compton é um típico subúrbio norte-americano, com casas de cercas brancas e baixas, jardins muito verdes nas entradas, ruas onde crianças brincam livremente e um lugar em que os adultos criam laços de amizade e companheirismo, além de um senso comunitário. Nesse subúrbio do imaginário dos Estados Unidos, o entrosamento com as questões da comunidade e a preocupação com o andamento do bairro, das escolas e a comunhão entre vizinhos ficam muito visíveis. Mas fica claro que essa participação na vida comunitária só era para o grupo de brancos, grupo ao qual, desde o início, a família Emory não pertencia e que os vizinhos faziam questão de lembrá-los de que não eram bem-vindos naquela comunidade e, portanto, não poderiam participar.



Figura 15 - O subúrbio em *Them: Eles*, 2021. Fotograma retirado do 2º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

A Los Angeles de David Lynch, em *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*, 2001) é soturna desde as cenas iniciais. O acidente de limusine que abre o filme ocorre na estrada que ladeia um marco da cidade, o letreiro de *Hollywood*. De noite, Rita (Laura Harring) vaga pela estrada após machucar-se no acidente. Vemos uma Los Angeles sombria do Monte Lee onde o letreiro se instala. Rita olha para a cidade lá embaixo e distinguimos as luzes iluminando as ruas. Durante o dia, essa mesma L.A., agora ensolarada, não deixa de transmitir um incômodo, um ar de mistério que paira sobre os cantos da cidade.

O subúrbio de Veludo Azul é esse do imaginário norte-americano presente, também, na série. As casas de muro baixo e cerca branca, no filme, são evidenciadas desde o seu início. Crianças que brincam nas ruas e vizinhos amigáveis fazem daquele cenário idílico o lugar perfeito para morar. O subúrbio em *Estrada Perdida* é um lugar mostrado como habitado por uma classe suburbana mais abastada, como vemos na imponente casa do casal Fred e Renée Madison (Bill Pullman e Patricia Arquette).

A paz do subúrbio de Fred e Renée é colocada em xeque quando fitas de vídeo mostrando o exterior de sua casa são encontradas por Renée à porta em uma tarde. A partir de então, as imagens das fitas posteriores deixadas na porta da casa do casal começam a mostrar o interior da casa e até os dois dormindo em sua cama. A iminência do perigo do invasor desconhecido tira a paz do casal e a desconfiança crescente vai deixando os ânimos cada vez mais descompassados. De um local que deveria sinalizar conforto e tranquilidade, o subúrbio de *Estrada Perdida* passa a ser um local onde uma perigosa e desconhecida invade a privacidade, a casa e a intimidade de Renée e Fred.

Em *Veludo Azul*, o mistério envolvendo a orelha humana decepada encontrada por Jeffrey torna o subúrbio de *Wilmington* um local onde todas as pessoas antes vistas como pacatas podem estar escondendo algo e deixando as pessoas da até

então tranquila parte da cidade com os nervos à flor da pele. Em *Eles*, desde o início, o subúrbio ensolarado e pacificador mostrado gera mais desconforto do que tranquilidade, visto que a família Emory é antagonizada na nova vizinhança pelos próprios moradores e, também, em todos os lugares que frequentam: Henry Emory, no trabalho; a filha mais velha, na escola; e Lucky Emory pelo grupo de mulheres brancas da comunidade.

No caso do subúrbio em *Eles*, a trilha sonora de horror desde o início da apresentação de Compton e suas casas de cercas brancas demonstra o desconforto que vai permear todos os episódios, gerando um contraste entre aquele espaço tranquilo e acolhedor que Compton representa e que está no imaginário sobre o subúrbio e o que de fato emana daquele local: o ódio, o antagonismo, a violência e o horror completo. A vizinha de frente dos Emory, Betty Wendell, ficou animada quando viu um caminhão de mudanças estacionar na entrada da casa do outro lado da rua. Até ver quem seriam os novos moradores. Desde o início, Betty fez questão de antagonizar a família, especialmente Lucky Emory. Juntou outras mulheres da vizinhança para sentarem em cadeiras na calçada em frente à casa dos Emory e tocar músicas racistas para provocá-la.

Em outra ocasião, pendurou vários bonecos que aludiam à escravidão ou que representavam estereótipos de pessoas negras no telhado da varanda dos Emory. Além disso, uma frase em tinta preta no gramado dizia: “Nigger Heaven” - uma forma pejorativa de dizer “céu dos negros”. Ao ser questionada por Lucky, Betty devolve: “Esse lugar é minha... nossa casa. É importante uma pessoa se colocar no devido lugar. Se fosse eu, não conseguiria imaginar viver em um lugar em que não fosse aceita, totalmente sozinha”. Para Betty, a presença da família Emory significava um retrocesso e abriria espaço para outras famílias negras quererem morar em Compton. Com isso, o valor dos imóveis diminuiria e ocorreria uma desvalorização daquela comunidade.

3.2 Pertencer é para Poucos

Uma das amigas de Betty, Midge, notifica a amiga de que ela e seu marido, Clark, vão se mudar para uma outra casa que tenha mais espaço para criar filhos. No entanto, para Betty, essa mudança significava que eles vão vender sua casa porque sabem que, se uma família negra muda-se para um bairro branco, outras seguirão o exemplo e sinalizaria um prejuízo para todos. Por vingança à amiga, Betty enche o tanque de gasolina do carro de Clark de açúcar - uma vingança simbólica de sua posição de dona de casa suburbana - utilizando um ingrediente de cozinha para dar o troco.

Após o ocorrido com os bonecos pendurados no telhado, Lucky encontra a agente imobiliária que vendeu a casa para eles e, desesperada e com ódio, diz que quer vender a casa. A agente explica que não podem fazer isso devido ao tipo de contrato que assinaram e afirma que muitas famílias negras morreriam para ter a oportunidade de morar em Compton e que ela deveria ser agradecida. A agente então acrescenta que tem uma família negra em um bairro próximo, os Johnson, e que em pouco tempo Lucky vai perceber que não está sozinha.

Em busca de algum conforto, Lucky vai até a casa da sra. Johnson. Lá, ela espera ouvir um pouco da experiência de sua família em um bairro de brancos. Logo de início, a sra. Johnson mostra comportamentos estranhos, como sorrir largamente ao falar de acontecimentos traumáticos ocorridos com os vizinhos brancos. A certa altura da conversa, a sra. Johnson fala que “o homem com o chapéu preto” mostrou a ela a realidade como é e a ensinou a lidar com as adversidades: primeiro, a limpeza tanto de seu corpo quanto de sua casa. Pelo relato, porém, essa limpeza era excessiva, com banhos a cada hora. Então, ela diz que, depois de estar “limpa e branca como a neve”, era a vez de limpar os filhos e o marido [FIGURA 16].



Figura 16 - Senhora Johnson: Eles, 2021. Fotograma retirado do 6º episódio da série. Little Marvin (criador), Craig William Macneill (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

O clima da sequência é tenso enquanto Lucky, assustada, pergunta ao marido como em um transe, onde estão os filhos da sra. Johnson. Ao aparecer em cena, o sr. Johnson está em uma cadeira de rodas com as pernas decepadas e ensanguentadas sob faixas de pano e o seu semblante é de terror. Quando o forno apita para algo que estava assando, a sra. Johnson acorda do transe e dá a entender que é lá que os filhos estão. Aterrorizada, mas sem conseguir sair daquele lugar, Lucky a acompanha até a cozinha e o terror é instalado: as paredes estão ensanguentadas e, mesmo que não vejamos o que estava assando dentro do forno, temos a deixa de que eram os filhos dos Johnson. É nesse momento que Lucky sai correndo em desespero para a porta de entrada e sai da casa.

À época da Grande Migração, a marginalização da população negra tomou outros contornos que não diziam respeito à exclusão direta ou divisões entre brancos e negros. Mas essa exclusão ainda existia, com os negros não podendo participar da vida política com cargos ou ocupar lugares de poder na tomada de decisões da comunidade. Essa exclusão se estendia para a convivência em comunidade, pois os espaços de lazer, por exemplo, os afro-americanos não frequentavam por não serem bem-vindos.

No primeiro dia de trabalho, a experiência de Henry já começou com a secretária, ao vê-lo, tratá-lo como empregado de baixo escalão na empresa, e não como engenheiro. O seu chefe direto, Stu (P. J. Byrne) chama Henry para uma conversa em seu escritório para tratar, entre outros assuntos, de como ele defendeu Henry para a diretoria pois, como ele mesmo disse: “Nós não temos muitos negros trabalhando aqui” - nesse momento, um funcionário negro da empresa passa na janela atrás de Stu, dando a entender que só são considerados parte da empresa os engenheiros e pessoas de níveis superiores na hierarquia da mesma - todas brancas.

Stu então pergunta se Henry veio da Georgia, assumindo que, por ser negro e pelo histórico daquele estado na Guerra Civil (1861-1865), ele deveria ter vindo da Georgia. Tentando não desagradar, Henry responde em tom ameno que veio da Carolina do Norte, região sudeste do país. “Qual a diferença?” responde Stu de forma retórica. Henry diz estar se adaptando ao novo cenário, e Stu fala sobre saber perfeitamente do que ele está falando: afinal, veio de *New Raven* e até hoje não encontrou na Califórnia uma rosquinha que prestasse. Enquanto a adaptação de seu chefe ao estado pôde ser resumida em não achar as rosquinhas perfeitas, a de Henry e sua família possuía um nível de dificuldade inimaginável.

Os traumas pelos quais Henry passou na guerra começam a assombrá-lo no trabalho, por meio de visões de companheiros soldados morrendo. O clima na casa dos Henry é pesado e, internamente, cada membro da família passa por experiências que revivem traumas passados. Os comportamentos da família começam a refletir o caos interno pelo qual estão passando, e os acontecimentos externos que reforçam traumas passados fazem com que cada integrante da família trave batalhas no trabalho, na escola e na nova comunidade. Henry, então, começa a ter a visão de um personagem agora amplamente conhecido: usando uma cartola, uma bengala e um paletó com adereços, sua pele é preta retinta, enquanto uma tinta branca encobre ao redor dos olhos e da boca. Seus olhos são totalmente pretos. A primeira vez que Henry vê essa aparição é em uma loja de televisões de tubo que visita em busca de um aparelho, juntamente com as duas filhas.

Quando o vendedor começa a fazer afirmações racistas, como “Eu aposto que você duas têm cem primos, com a televisão todos eles vão querer dormir na casa de vocês”, Henry começa a ver uma distorção na tela de um dos televisores. Então, a aparição: é *Jim Crow* que acena e sorri na tela que, até então, transmitia dois cantores em uma performance. Nos créditos da série, a personagem está nomeada como “*Da Tap Dancer*”. Mas, por ser uma referência clara ao personagem de teatro *Jim Crow*, optamos pelo último nome ao tratar dele [FIGURA 17].



Figura 17 - Aparição do personagem Da Tap Dancer ou Jim Crow: Eles, 2021. Fotograma retirado do 3º episódio da série. Little Marvin (criador), Daniel Stamm (diretor do episódio). 45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

3.3 *Jim Crow* – Uma Personagem que Permanece

Jim Crow foi um personagem criado por Thomas Dartmouth “Daddy” Rice, um ator de teatro que passava por uma crise em sua carreira. Em 1828 foi a primeira aparição de Rice como Jim Crow no palco: uma personagem com trejeitos exagerados, um estereótipo de um homem negro (PILGRIM, 2000).³⁸ Rice era um homem branco e foi o primeiro a fazer blackface, um tipo de maquiagem utilizada para escurecer a pele. No caso de Rice, ele utilizava milho queimado para a maquiagem. O ator foi considerado o pai do menestrel, uma forma de entretenimento que tinha bases na declamação de poemas e no canto de músicas. A popularização do menestrel também popularizou a personagem Jim Crow, e logo o nome da personagem passou a ser usado como uma gíria ofensiva para tratar negros. Os shows em que a personagem estava presente faziam muito sucesso entre o público branco.

O personagem de Rice popularizou o estereótipo do negro como preguiçoso, menos humano e indigno de ser integrado na sociedade. Panfletos, músicas e peças de teatro propagavam essa ideia sobre o negro, estabelecendo ainda mais as bases

³⁸ PILGRIM, David. Who Was Jim Crow: Thomas Rice. Ferris State University, 2000, editado em 2012. Disponível em: <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/who/index.htm> Acesso em: 02 de mar. 2022.

para a segregação racial - as Leis Jim Crow. Atores negros de menestréis começaram, também, a usar maquiagem *blackface*. Então, fingiam ser atores brancos fingindo ser negros. Em *Them*, Jim Crow é interpretado por um ator negro, Jeremiah Birkett, que tem o rosto de preto para parecer um homem branco fingindo ser negro.

Certo dia no trabalho, Henry ouve uma conversa no elevador entre seu chefe, Stu, e outro funcionário sobre uma confraternização da empresa que ocorreria naquele dia. Durante a conversa, os dois ignoram a presença de Henry até que, antes de saltar do elevador, Stu vira para Henry e comunica que ele tem a tarde de folga, que não precisaria ir para a confraternização. Henry compareceu mesmo assim. A confraternização era uma comemoração da empresa pelo fechamento de um contrato com o Pentágono. O chefe maior que, na hierarquia, está acima de Stu, parabenizou os engenheiros pelo trabalho dizendo que uma porcentagem do lucro do contrato iria para os engenheiros.

Uma banda composta apenas por integrantes negros toca jazz quando sobe ao palco *Jim Crow*. Seus gestos lembram um mímico, as luvas brancas bailando no ar e o corpo em uma dança rápida, com movimentos bruscos. Sua feição é de raiva enquanto dança e olha diretamente para Henry. Assustado, Henry olha para os lados para ver se todos estão vendo o mesmo que ele, mas os funcionários estão em conversas e parecem não se dar conta do que Henry enxerga [FIGURA 18].



Figura 18 - Aparição do personagem Da Tap Dancer ou Jim Crow: Eles, 2021. Fotograma retirado do 4º episódio da série. Little Marvin (criador), Nelson Cragg (diretor do episódio).45 minutos. Produtora: Hillman Grad.

Henry não é o único membro da família Emory que tem visões. Na escola, a filha mais velha, Ruby Lee, é excluída dos círculos sociais. Um dia, uma estudante branca e loira, com saia rodada e estilo pin-up adolescente puxa conversa com Ruby dizendo que ela é bonita para uma garota negra. As duas começam uma relação de amizade e Ruby sente-se menos solitária na escola. Em uma das andanças das

duas pelos corredores da escola, matando aula, entram em um armário para espiar dois outros estudantes fazendo sexo. Quando, então, o zelador do colégio, um senhor negro de meia idade abre a porta e se depara com Ruby, sozinha. Ao olhar para trás, a visão que ela tem é da amiga loira com metade do rosto apodrecendo.

3.4. Visões e Aparições

A pequena Gracie Jean Emory (Melody Hurd) está aprendendo a ler e seu livro preferido é o infantil “Miss Vera Says”, ou “Senhora Vera Diz”, que ela carrega afetuosamente desde o início da viagem da Carolina do Norte para a Califórnia. No livro, Miss Vera (Dirk Rogers) é uma diretora de escola que ensina, por meio de frases categóricas, como meninas boas devem comportar-se. Gracie sempre está repetindo as frases ensinadas pela personagem no livro. Quando a família chega em Compton, no entanto, certa noite Gracie acorda à noite e vê a silhueta de uma pessoa sentada à janela, de costas. Acreditando ser sua mãe, Gracie chama por Lucky. A figura levanta-se e anda em direção a Gracie, que está assustada. Logo, as mãos de Miss Vera apertam o pescoço de Gracie, que grita. Após essa situação, Gracie passa a se referir a Miss Vera como “velha má” e a ter comportamentos nunca antes vistos dizendo que Miss Vera está mandando.

Em uma dessas situações, Gracie canta para Lucky a música “*Old Black Joe*”, de cunho racista e que relembra uma situação traumática que Lucky enfrentou na Carolina do Norte. Sozinha com o filho mais novo do casal, um bebê, Lucky cuidava da criança na casa rural e isolada da família na Carolina do Norte. General, o cachorro da família, sai correndo pela porta e Lucky vai em busca dele. Uma senhora velha, branca, com roupas simples, pega o cachorro e começa a fazer carinho no bicho. A estranha começa a fazer perguntas muito pessoais para Lucky: em quanto tempo o marido e as filhas voltariam para casa, quantos anos tinha o bebê e como era o nome dele. Até começar a cantar a música “*Old Black Joe*”, dando ênfase à palavra *black* e pedir, repetidamente, para Lucky dar seu bebê para ela.

O que se segue é o horror absoluto. Outros homens brancos juntam-se à velha e invadem a casa, jogando objetos no chão e quebrando os móveis. Então, a velha pega o bebê, coloca em um saco, fecha e começa a balançá-lo no ar, repetidamente. Até que um golpe certo do saco no chão derrama sangue e sabemos que o bebê morreu. Esse episódio foi um dos principais motivos para que a família Emory migrasse para a Califórnia. Por isso, Gracie cantar a mesma música que a velha cantou para Lucky aquele dia trouxe todo o trauma de volta. Lucky briga com a filha quando diz que Miss Vera ensinou aquela música para ela, e fala que a

diretora não é real, é apenas uma personagem em um livro. Só que Gracie insiste que ela é real e que a viu, e que isso começou quando se mudaram para a nova casa. Já no segundo dia da família na casa de Compton, Gracie e Lucky estão no porão e a pequena diz que Miss Vera está lá com ela, que está atrás de Lucky.

Lentamente, Lucky vira-se e não enxerga nada, o que dá a entender que apenas Gracie consegue vê-la. Mas a sensação de que algo está errado com a filha permanece, e a ameaça de Miss Vera assombra também Lucky, pois os comportamentos de Gracie mudam quando ela passa a dizer e fazer coisas que alega que Miss Vera está mandando que ela diga ou faça.

Mesmo após a confrontação com o fato de que o que estão tendo são visões, e não uma realidade, os membros da família continuam tendo essas visões e interações com as aparições. Depois do encontro com a família Johnson, Lucky relata o episódio para Henry e os dois voltam à casa. Lá, Henry se depara com o marido da sra. Johnson em uma cadeira de rodas e ela respondendo que os filhos não estão em casa por estarem com uma tia. Lucky fica desconcertada, apavorada com a ideia de ter sido tudo uma fantasia de sua cabeça. As aparições que os membros da família Emory enxergam denotam estereótipos de brancos e negros que demarcam as diferenças no tratamento que essas pessoas têm dentro da comunidade. Os estereótipos na série demonstram que a tentativa de pertencer (e por isso a família tem essas visões) são falhas quando se trata de pertencimento em uma dinâmica de racismo. Por isso, essas visões fazem com que os membros da família tenham atitudes “anormais” que não tinham antes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As personagens em David Lynch, os estereótipos, se envolvem e desenvolvem na cidade ou no subúrbio de forma a se confrontarem com o infamiliar das situações, dos mistérios que surgem na narrativa, mas também com os locais por onde transitam, a cidade - elemento fundamental na construção de seus filmes. Os lugares expandem o sentido de que algo não está muito certo, os elementos lynchianos, mas também. A partir dos lugares, o infamiliar das situações é explorado pelas personagens, que espantam-se com o estranho do mundo e dos seus arredores.

Em Império dos Sonhos (*Inland Empire*, 2006), a personagem de Laura Dern (Nikki Grace) é uma atriz que está trabalhando no projeto de um novo filme como protagonista. O estereótipo de atriz é bem demarcado na personagem, mas acontecimentos bizarros no set de filmagem do filme – um filme dentro do filme – colocam a personagem em um verdadeiro cenário de horror. As angústias que Nikki sente ao se deparar com o desconhecido, o estranho e o infamiliar das situações a

coloca em um lugar de espectadora da própria vida, e de espectadora do filme no qual está contracenando – filme que muda de gênero e brinca com realidade, ficção e metalinguagem.

Lynch utiliza os coelhos, personagens de um de seus curtas, em uma sequência de Império dos Sonhos. Os universos de seus filmes estão relacionados, são praticamente os mesmos. O que muda são as substituições de atores, personagens, personas – os clichês como essas formas prontas e substituíveis que são “jogadas” em um universo infamiliar; e as reações desses clichês às situações são moldadas por suas formas clichêizadas. Formas que reagem a um universo infamiliar que, em sua estrutura, é o mesmo universo, é a Los Angeles soturna ou o subúrbio que esconde mistérios por trás da fachada pacata.

As personagens-tipo tomam forma e significados diferentes em Lynch e em *Them*, e essas diferenças têm a ver com as formas de identificação e pertencimento na filmografia do diretor e na série. O peso da raça é imprescindível para essa sensação de pertencimento. O que Little Marvin estabelece com a série é uma demonstração de como é não pertencer, utilizando-se da atmosfera própria do gênero horror para esse intento. Tanto em *Them* quanto na filmografia de David Lynch, a Califórnia, especialmente a cidade de Los Angeles, é um elemento fundamental para a criação de uma pertencença, ou a promessa de uma pertencença que, ao longo das narrativas dos dois criadores, vai sendo questionada, colocada à prova. A sensação de familiaridade colocada para o espectador é constantemente revista, revisitada e transformada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges. **A Experiência Interior**. Série Temas, v. 18, Estudos Filosóficos. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.
- BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. Coleção Primeiros Passos. Tradução Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas v. 1, 7ª edição. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora e Livraria Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth. **A Personagem**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- CLARK, Timothy James. **Modernismos**: ensaios sobre política, história e teoria da arte: T.J. Clark. Sônia Salzstein (org.). Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que Emoção! Que Emoção?** Coleção Fábula, 1ª ed. Tradução Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.
- DYER, Richard. **The Role of Stereotypes in: Media Studies: A Reader**, Paul Marris e Sue Thornham. 2ª Edição. Edinburgh University Press, 1999.
- ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. Coleção Estudos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.
- EISNER, Lotte H. **A Tela Demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do Expressionismo. Tradução Lúcia Nagib. Coleção Biblioteca Alemã, v. 6. Rio de Janeiro: Paz e Terra: Instituto Goethe, 1985.
- FELICE, Fabrício. O Sonho Americano de David Lynch. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Argentina, n. 17,p. 602-610, 2018. Disponível em:
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1509> Acesso em 07 abril de 2021.
- RODRIGUES, Flávio Lins & SANTOS, Maria Helena Carmo dos. **Estereótipos e Clichês: Uma Abordagem Teórica**. Eikon: Journal on Semiotics and Culture. PP. 59-67, 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/423> Acesso em: 17 de jan. 2022.
- FERRARAZ, R. **O Veludo Selvagem de David Lynch: a Estética Contemporânea do Surrealismo no Cinema ou o Cinema Neo-surrealista**. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP, 176 páginas, 1998.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. Coleção Estudos, 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- GEIGER, P. P. Ciência, Arte e a Geografia no Cinema de David Lynch. **Geosp** –

Espaço e Tempo, São Paulo, n. 15, p. 11-18, 2004. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/geosp/article/view/123863> Acesso em 07 abril de 2021

GUÉRON, Rodrigo. **Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem**: Deleuze, cinema e pensamento. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O Filme e a Representação do Real. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**,

Brasília, v. 6, p. 1-12, agosto, 2006. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/90> Acesso em 06 ago. de 2020.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Coleção Pensamento Humano, 10^a ed.

Tradução Márcia Sá Cavalcante. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco.

HUMMON, David. **Commonplaces**: Community Ideology and Identity in American Culture. Nova Iorque: State University of New York Press, 5 de jul. de 1990.

HUMMON, David. **The Persistence of Community Identity. City Mouse, Country Mouse**. PP. 3-25. 1986. Disponível em:

<https://link.springer.com/article/10.1007/BF00988246>. Acesso em 17 dez. De 2021.

LEVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MIRZOEFF, Nicholas. O Direito a Olhar. **ETD – Educação Temática Digital**,

Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, out./dez. 2016. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/etd/article/view/8646472> Acesso em: 15 mar. de 2020.

PINHEIRO, Francisco de Moura. Luzes e Sombras – Projeções do Bem e do Mal na Tela do Cinema. **Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. Natal, p. 1-15, 2008. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1377-1.pdf> Acesso em 07 abril de 2021.

PRICE, Will. Today in Southern History: a North Carolina Film Shocks the World – Blue Velvet Explored the Darkness that can Lurk Beneath the Shiny Veener of a Small Town. **Garden & Gun Magazine**, 2016. Disponível em:

<https://gardenandgun.com/articles/today-in-southern-history-a-north-carolina-film-shocks-the-world/> Acesso em: 28 de jan. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. Tradução Inone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, René Eberle. Natureza e Sociedade no Pensamento de Thoreau: do Transcendentalismo ao Ambientalismo. **Revista Espaço de Diálogo e Conexão**, São Paulo, v. 10, n. 1, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.fclar.unesp.br/redd/article/view/6914#:~:text=O estudo se baseia em,o que a natureza poderia> Acesso em 07 abril de 2021.

RODRIGUES, Flávio Lins & SANTOS, Maria Helena Carmo dos. **Estereótipos e Clichês: Uma Abordagem Teórica**. Eikon: Journal on Semiotics and Culture. PP. 59-67, 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ufp.ubi.pt/index.php/eikon/article/view/423> Acesso em: 17 de jan. 2022.

SANCHEZ, Leonardo. Brasil tem quase 600 salas de cinema fechadas por causa do coronavirus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. de 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2020/03/brasil-tem-quase-600-salas-de-cinema-fechadas-por-causa-do-coronavirus.shtml>. Acesso em 02 dez. de 2020.

SHIELDS, Rob. **The Virtual**. Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group, 2003. (MoMA, Disponível em: https://www.moma.org/collection/works/150123?sov_referrer=artist&artist_id=6832&page=1 Acesso em: 03/08/20)

The Official Tourism Development Authority for New Hanover County Wilmington and Beaches. Wilmington's History Spans Centuries from the River to the Sea. Wilmington, NC. Disponível em: <https://www.wilmingtonandbeaches.com/wilmington-history/> Acesso em: 28 de jan. 2021.

ZIZEK, Slavoj; Marek Wieczorek. **The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway**. Editora: University of Washington Press, 1 de abril de 2000.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

BLUE Velvet. Direção de David Lynch. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986 (120 min.).

DAS Kabinett des Doktor Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha: Decla-Bioscop AG, 1920 (76 min.).

DES Golem. Direção de Paul Wegener. Alemanha: Deutsche Bioscop GmbH, 1914 (60 min.).

ERASERHEAD. Direção de David Lynch. Estados Unidos: American Film Institute (AFI), 1977 (89 min.).

INLAND Empire. Direção de David Lynch. França, Polônia e Estados Unidos: StudioCanal, 2006 (180 min.).

LOST Highway. Direção de David Lynch. França e Estados Unidos: CiBy 2000, 1987 (134 min.).

MULHOLLAND Drive. Direção de David Lynch. França e Estados Unidos: Les Films Alain Sarde, 2001 (147 min).

THEM. Direção de Nelson Cragg, Craig William Macneill, Ti West, Janicza Bravo e Daniel Stamm. Estados Unidos: Hillman Grad, 2021 (45 min.).

THE Elephant Mand. Direção de David Lynch. Estados Unidos e Reino Unido: Brookfilms, 1980 (124 min.).

TWIN Peaks. Direção de David Lynch, Mark Frost, Lesli Linka Glater, Caleb Deschanel, Duwayne Dunham, Tim Hunter, Todd Holland, Tina Rathborne, Graeme Clifford, Uli Edel, James Foley, Stephen Gyllenhaal, Diane Keaton e Jonathan Sanger. Estados Unidos: Lynch/Frost Productions, 1990-1991 (47 min.).

UN Chien Andalou. Direção de Luis Buñuel. França : Kino Video, 1929 (16 min.).

WILD at Heart. Direção de David Lynch. Estados Unidos: PolyGram Filmed Entertainment, 1990. 1DVD (125 min.).