



## **Revisão crítica sobre a Teoria Fílmica: delimitações e potencialidades da pesquisa em cinema<sup>1</sup>**

Alan GÓES<sup>2</sup>  
Osmar FILHO<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

Este trabalho consiste no momento inicial da pesquisa sobre a obra do cineasta David Lynch, mais especificamente, o filme Império dos sonhos (2006). O ponto de partida da pesquisa se dá nas discussões apresentadas na película sobre o dispositivo cinema. No entanto, no estágio em que o projeto se encontra, faz-se necessário recorrer às principais teorias fílmicas em busca de entender o que constitui o dispositivo cinema que iremos tratar, além de compreender os próprios conceitos que lançaremos mão. Assim, iniciamos com uma breve recapitulação dos principais teóricos formalistas e realistas do cinema, passando pela escola semiológica francesa, além de discutirmos os conceitos apresentados por Deleuze em seus livros dedicados ao assunto. Finalmente, algumas considerações acerca do cinema contemporâneo serão discutidas.

**PALAVRAS-CHAVE:** teoria do cinema; estética; Deleuze, imagem-tempo.

### **1. Introdução: os primeiros esforços.**

Anterior ao processo da pesquisa e da própria análise do objeto, faz-se necessária uma compreensão mais aprofundada do campo de conhecimento do qual partiremos. Conhecer e familiarizar-se com a intelligentsia é indispensável para que possamos definir até mesmo quais são as perguntas que nos nortearão ao longo do trabalho. É com esse intuito que o presente artigo inicia-se com uma explanação acerca dos principais esforços despendidos em compreender o cinema. Considerações sobre estética, linguagem, forma e técnicas serão feitas ao longo do texto para que possamos conclusivamente definir de qual cinema estamos tratando. Para isso, tomaremos como base o esqueleto da divisão presente na obra de James Andrew (1976), As principais

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação e Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup>Graduando do curso de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda do ICA-UFC, email: [eduardogoes13@gmail.com](mailto:eduardogoes13@gmail.com)

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do ICA-UFC, email: [osmargoncalves@hotmail.com](mailto:osmargoncalves@hotmail.com)



teorias do cinema, entre estudos formalistas, realistas e semiológicos. No entanto, iremos atualizá-la, quando pertinente, com autores e discussões mais recentes.

Já nos seus primórdios, o fenômeno cinema despertou a atenção de teóricos e seus estudos. O cinematógrafo trouxe aos seus espectadores a possibilidade de vivenciar experiências nunca antes presenciadas que, desde então, têm mudado e influenciado os modos de percepção do mundo. Não é de se espantar que um meio tão popular e tão poderoso necessitasse urgentemente de aprofundamentos estéticos e conceituais. Essas pesquisas iniciais estavam inseridas no contexto de admiração da técnica cinematográfica e o momento fervente de criação, no qual ainda não estavam totalmente claros quais rumos, funções e aspectos o cinema assumiria dali pra frente.

Sobre esses primeiros esforços intelectuais, o pesquisador James Andrew afirma:

As primeiras “teorias” parecem mais anúncios de nascimento do que pesquisas científicas. Indivíduos que sentiram uma simpatia imediata pelo cinema e que queriam vê-lo florescer por conta própria perceberam que primeiro tinham de libertá-lo de outros fenômenos que o apoiavam e aos quais o público naturalmente associava. Isso significou um ataque imediato ao realismo na tela e àqueles que, como Lumière, tinham a certeza de que o cinema não tinha um significado duradouro além dos eventos que podia registrar. Esses teóricos lutaram para dar ao cinema o *status* de arte (ANDREWS, 2002, p.21).

O autor destaca, então, que muitos desses primeiros teóricos pertenciam à tradição formalista, ligada ao formalismo russo do início do século XX. Nessa corrente, o foco central era a técnica e a forma do cinema. Tentativa clara de distanciar o cinema da realidade, com o intuito de atribuir-lhe o estatuto de arte. Dentre os autores influenciados pelo formalismo, destaca-se o soviético Serguei Eisenstein, também cineasta, diretor dos clássicos *O encouraçado Potemkin* (1925) e *A Greve* (1924). Para este artista, a montagem se constitui no princípio fundamental do cinema, o recurso próprio da linguagem cinematográfica, uma vez que as outras técnicas, como iluminação, atuação, narrativa já estavam presentes em outras formas de arte. Sobre os estudos de Eisenstein, David Cook afirma

Eisenstein maintained that in film editing the shot, or “montage cell”, is a thesis that when placed into juxtaposition with another shot of opposing visual content- its antithesis- produces a synthesis (a synthetic idea or impression) that in turn becomes the thesis of a new dialectic as the montage sequence continues. This visual opposition between shots may be a conflict of linear direction, planes, volumes, lighting, etc., and need not extend to the dramatic content of



the shot. Thus, Eisenstein defined montage as a series of ideas or impressions that arises from “the collision of independent shots,”...<sup>4</sup> (COOK, 2003, p.148)

Uma das analogias mais conhecidas do cineasta citado é a de que a composição de um filme funcionaria de modo semelhante aos ideogramas utilizados nas linguagens chinesa e japonesa. Neste tipo de alfabeto, os significados são alcançados através da justaposição de dois símbolos anteriores como, por exemplo, ‘grito’ que é representado pela junção de ‘criança’ e ‘boca’. Essa concepção nos remete a uma das características de percepção do filme: a película é vista como uma experiência única e indivisível. Tal qual ao ouvir uma música, o espectador percebe o filme como uma ‘impressão’ completa em si, e não como um aglutinado de tomadas diferentes.

Além de questões acerca da experiência fílmica, essa compreensão nos faz pensar sobre alguns problemas da análise fílmica. Se partirmos da noção de que o filme é uma experiência única, a velha análise plano a plano nos parece um pouco incoerente e insuficiente para um resultado satisfatório. No entanto, quais serão as técnicas e métodos que comporão uma análise fílmica que dê conta cientificamente das contribuições técnicas, estruturais e sensoriais que uma película pode promover? A revisão teórica que esse trabalho desenvolve busca compreender um pouco mais quais são as potências e os limites do campo da análise fílmica.

Dando continuidade ao campo geral dos formalistas, Andrews aponta que os teóricos desta escola categorizaram todas as ações humanas em quatro instâncias: teórica, prática, simbólica e estética. O cinema funcionaria como um ato simbólico, quando representasse a realidade, e estético, quando contribuísse na construção de um novo olhar sobre essa realidade. Além disso, o autor aponta que muitos dos teóricos dessa corrente possuíam uma preocupação clara em definir as técnicas presentes no cinema, as quais os cineastas lançariam mão. Tanto na análise de Andrews como nos textos de Eisenstein, por exemplo, encontramos um forte direcionamento nesse sentido. Os conceitos de atrações e choques do cineasta soviético ilustram bem essa questão.

---

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



Por fim, uma das idéias, ainda condizente com a preocupação técnica, dos formalistas que nos chama a atenção é a noção de desfamiliarização. Como demonstra Andrews, para os formalistas

a arte nunca foi uma questão de conteúdo significativo, inspiração, imaginação ou o que quer que seja que as pessoas tenham colocado no cerne da atividade artística. Era precisamente a técnica, isto é, a percepção, o trabalho e o talento puro que podem pegar um objeto ou atividade e arrancá-lo do fluxo vital. Ao parar a fim de olhar esse objeto, somos atingidos por sua forma visível, atingidos, dizem os formalistas, pela própria técnica que se coloca diante de nós. O processo completo através do qual a técnica chama a atenção para o objeto é chamado de *desfamiliarização* (ANDREWS, 2002, p.76, grifo do autor).

Tal conceito nos remete a noção de arte pela arte. O objetivo do cinema aqui não seria, portanto, uma representação da realidade, mas a pura técnica. Essas ideias vão perdendo força à medida que o cinema sonoro começa a ter cada vez mais espaço. Uma vez que o som no cinema, assim como as cores, surge com o intuito de aproximar-se mais do real, as teorias formalistas cedem espaços para novas discussões, que serão analisadas no próximo tópico.

## **2. O som e as cores da realidade: Kracauer e Bazin**

A ideia de realidade e o dispositivo cinema estão ligados de tal modo que é quase impossível negar essa relação, à primeira vista. O homem tenta alcançar a realidade e faz isso por intermédio de signos, ou através de representações. Em uma visão semiótica peirciana, o indivíduo nunca conseguirá apreender a realidade em si, conhecendo-a apenas pelos signos que a compõe. Desde a pré-história e a produção dos desenhos das cavernas existe o caráter de representação, mesmo ao levarmos em conta os aspectos míticos e rituais destas ilustrações. O cinema trouxe uma capacidade visual que até então não havia se materializado: a representação do movimento.

Não iremos adentrar neste trabalho nas especificidades da problemática do movimento do cinema. No entanto, não se pode negar que a presença de tal aspecto representou um grande avanço, do ponto de vista representacional, às técnicas visuais antes existentes, como a pintura e a fotografia. A primeira consistia muito mais em uma construção técnica do pintor sobre a realidade, enquanto a fotografia possui um caráter de registro muito acentuado, porém a ausência do movimento se contrapõe ao fluxo



constante da realidade em que vivemos. Essa tendência de ‘imitação’ do mundo que vivemos pelos filmes é tão presente que podemos percebê-la no próprio decorrer da história do cinema. As películas nascem em preto e branco e sem representação sonora, décadas depois surgem os filmes coloridos e sonoros até atualmente com a ressurreição da técnica 3D. Esse último aspecto possui um contexto muito específico e um caráter mercadológico bastante acentuado, mas ainda conseguimos entender essa tecnologia como uma tentativa de representação mais aproximada da realidade.

Tendo em vista tal relação, faz-se necessária, nesse momento inicial, um breve percurso através das teorias que exploram mais profundamente a noção de realidade no cinema. Na obra de Andrews, o autor aponta dois estudiosos cujas obras são bastante expressivas nesse campo: Kracacauer e Bazin. “Para Kracauer, o objetivo do cinema seria proporcionar ao homem uma espécie de reaproximação, re-sintonização com o mundo, com a realidade, com a terra” (FRANÇA, 2002, p.40). Enquanto que,

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

É observável um certo tom político em ambos os autores, pois mesmo que a relação entre o cinema e a realidade seja ontológica, o primeiro se torna assim capaz de modificar o mundo em que vivemos. As teorias de Bazin, por exemplo, influenciaram fortemente os cineastas da Nouvelle Vague, como Godard, Truffaut, etc. Para este autor, a fotografia consistiria no modo mais perfeito de representação da realidade, por conta de seu próprio processo de formação. Desse modo, o cinema estaria tão perto da realidade, quanto poderia criar novos modos de acesso a esta.

A partir desses pensamentos, questionamo-nos de que modo a dialética realidade X cinema deve ser encarada, se como uma oposição, uma integração ou uma simbiose. Talvez o mais interessante seja pensar de modo que tal relação não chegue a ser opositiva, ou até mesmo dialética, mas como maneiras diferentes de experiências. Algumas das idéias que parecem se aproximar bastante desse pensamento são alguns dos conceitos formulados pelo filósofo francês Deleuze em seus livros sobre cinema, filosofia e arte em geral. Tais noções serão tratadas no próximo tópico logo após uma breve explanação acerca dos estudos semiológicos.



### 3. A escola semiológica francesa e Deleuze

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

Desta forma, autores que possuíam suas raízes na semiologia basearam seus estudos em questões extraídas da lingüística, como significante\significado e paradigma\sintagma, aplicando-as a outros campos, como o cinema. Parte considerável dos estudos do século XX voltados para o cinema possui suas bases na semiologia, autores como Aumont, Barthes e Metz. Sobre esse último, Andrews expõe:

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

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

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



Como visto nas passagens acima, os estudos semiológicos possuíam uma forte tendência de interpretar o cinema como uma linguagem, aplicando a este dispositivo muitos dos conceitos dicotômicos desenvolvidos pela teoria lingüística. Metz foi um dos autores que mais somou esforços nesse sentido, além de querer justificar e consolidar a semiologia como a verdadeira ciência do cinema. No entanto, ao encarar o filme como um ‘enunciado’ é impossível fugir das tendências metaforizantes e reducionistas, como fala parente, da visão semiológica. O filme diz algo ou propicia uma experiência? É possível pensar no filme como um discurso?

Um dos autores que rompe com a tradição semiológica nos estudos do cinema é o filósofo Gilles Deleuze (1925 – 1995). Para Deleuze, o cinema é pensamento, uma vez que está inserido no campo das artes, que juntamente com a ciência e com a Filosofia, forma o grupo de habilidades responsáveis pela criação de pensamentos. Para Deleuze, essas três áreas são campos autônomos que não precisam dos outros para a criação de suas noções. Assim, um matemático não precisa de um filósofo para desenvolver seus problemas abstratos, o cineasta não necessitaria de um cientista para produzir seus filmes, por exemplo. O que diferencia esses campos são os modos de pensar, enquanto o cientista opera através do método e o filósofo através de conceitos, o cineasta pensaria através de imagens.

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

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

Desse modo, entendemos que Deleuze se aproxima dos estudos semióticos peirceanos e afasta-se dos estudos semiológicos, fazendo diversas críticas à forma como

os teóricos desta escola encaravam os estudos cinematográficos. Suas ressalvas ao modelo estruturalista são direcionadas, principalmente, ao caráter lingüístico dos estudos de Metz, ao encarar o plano como um enunciado, carregado de sentido, e, tal qual um fonema, a unidade mínima da ‘língua do cinema’. Sobre os elementos das imagens-movimento e suas relações entre si, Deleuze afirma:

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

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

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

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

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

A imagem-movimento está relacionada, de certo modo, ao cinema clássico hollywoodiano, anterior à guerra. A principal característica dessa imagem é o esquema





sensorio-motor: afecção-percepção-ação. Já a imagem-tempo corresponderia ao cinema do pós-guerra, como os filmes neo-realistas italianos, por exemplo. A imagem-tempo é

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

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

Outro conceito formulado por Deleuze que nos ajuda a pensar a obra de Lynch é o de cristal do tempo, que

é a figura semiótica máxima do cinema do tempo, pois é nele que se atualiza o tempo puro, o tempo bergsoniano da contemplação, em que as coisas não ocorrem de forma linear, como nesse tempo do hábito, mas simultaneamente: o tempo como ele é potencialmente, em primeiridade. Aparece também no cristal aquilo que é a expressão mais clara do que se pode chamar de imagem-tempo, as potências do falso... (DA SILVA, 2011, p.6)

Até o atual momento, a pesquisa ainda não tem adentrado com profundidade da obra de Deleuze, no entanto, o direcionamento é de problematizar esses conceitos que, no estado em que se encontra o projeto, dialogam satisfatoriamente com o objeto.

#### **4. O Cinema contemporâneo e (algumas de) suas problemáticas**

As teorias apresentadas acima fizeram parte do pensamento sobre o cinema no século XX e ainda possuem muita influência atualmente. No entanto, o contexto atual



no qual a produção audiovisual, como um todo, encontra-se é bastante complexo, sobretudo tecnologicamente, o que contribui com o surgimento de mais problemáticas tanto estéticas quanto narrativas. Com o advento da internet e das imagens digitais, o fluxo de informações tornou-se bem mais dinâmico e rápido, como mostra Arlindo Machado

...[as novas formas estéticas] estão sendo definidas, em primeiro lugar, pela inserção de tecnologias da informática na produção, na distribuição e no consumo de bens audiovisuais e, em segundo lugar, pelos progressos no terreno das telecomunicações, com o conseqüente estreitamento do tempo e do espaço em que se move o homem contemporâneo. (MACHADO, 1997, p.236)

Machado vai analisar diversas das características da contemporaneidade presente no cinema atual, irá inclusive refutar a idéia de Bazin de que a fotografia é a representação mais próxima da realidade, uma vez que depende muito mais da tecnologia do que da ação humana.

Uma das questões que Consuelo Lins coloca no seu livro *Filmar o real* é a, cada vez mais presente, roteirização da realidade. Embora a autora não adentre muito profundamente nessa idéia, podemos perceber que as imagens técnicas fazem parte totalmente do nosso cotidiano, desde o modo como nos relacionamos com os conhecidos pelas redes sócias até o modo como nos informamos sobre os assuntos concernentes ao mundo que vivemos. No universo de pesquisa de Consuelo, o documentário, essa ‘roteirização’ da realidade, ou seja, uma aproximação da realidade com o que presenciamos no audiovisual desperta uma atenção maior para as problemáticas relacionadas ao dispositivo. Há espaço também para mais experimentações estéticas e plásticas.

Pensando analogamente, essas problemáticas, tratadas no terreno do documentário no trabalho de Consuelo, são perceptíveis também no campo do cinema ficcional, principalmente no chamado generalizadamente, cinema experimental.

## **5. O cinema de David Lynch: Conclusão.**

Como exposto no início, o presente texto tem muito mais o objetivo de explorar as potencialidades que a teoria fílmica nos propõe, ao invés de se debruçar inteiramente sobre um objeto. No entanto, a pesquisa tem seu objeto de análise, que não deve ser



esquecido, sob pena do texto não se configurar como pesquisa, mas como apenas um resumo acerca do que já foi tratado no assunto. Este objeto consiste no filme *Império dos sonhos* de David Lynch. A pesquisa tenta se aproximar da desconstrução narrativa que o filme propõe ao longo de sua projeção. No entanto, diversas outras questões aparecem no caminho enquanto o processo de revisão acontece. Além das próprias questões relacionadas ao objeto, sobressaem-se também as dúvidas referentes às quais as potencialidades que a análise fílmica detém. Afinal, a quem serve a análise fílmica? Ao artista? Ao espectador? Ao campo das artes?

Em *Império dos Sonhos* (2006), Lynch mantém uma tendência que se inicia mais explicitamente no seu filme anterior, *Cidade dos Sonhos* (2001), na qual há sempre uma recorrência à metalinguagem, ao universo hollywoodiano. Na película mais recente, o diretor nos apresenta a história de uma atriz que protagonizará o remake de um filme polonês não finalizado, pois existe uma lenda de que o roteiro possui uma maldição contida em si. Acompanhamos, portanto, a desconstrução psicológica da atriz de modo que não é possível distinguir qual personagem se encontra em determinada cena. Ao desconstruir a narrativa gradativamente dessa maneira, Lynch convida o espectador a não mais confiar nas imagens apresentadas como contadoras de história. Deste modo, a narrativa do filme abre espaço para as experiências estético-sensoriais que a película propõe.

É essa desconstrução tanto narrativa quanto imagética que nos interessa. Porém, o desafio se encontra em colocar isso em termos de pesquisa e nos aproximar de conceitos que faça essa desconstrução mais tangível. A primeira vista, a noção de imagem-tempo de Deleuze nos parece o conceito mais apropriado para tal análise, ao mesmo tempo em que a categorização de imagens de Deleuze nos perturba. Do mesmo modo que a crítica de André Parente ao autor em questão em relação ao abandono da narrativa nos soa coerente. O problema que se coloca na pesquisa, portanto, é o de tentar compreender em qual instância o foco da análise deve se encontrar. Se por um lado a desconstrução da narrativa é um forte aspecto da película, por outro a desconstrução do poder da imagem como voz de narrador também nos chama a atenção. O objetivo é, portanto, encontrar a linha que intercepta a narrativa e a imagem.



## Referências Bibliográficas

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Ed. 2002.

COOK, D. **A history of narrative film**. New York, N.Y. Norton & Company. 2003.

DA SILVA, A. R. **Semioses do movimento e do tempo no cinema**. Intercom (anais), 2011.  
Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-1357-1.pdf>  
Acessado em: 25/11/2011.

FRANÇA, A. R. **Das teorias do cinema à análise fílmica**. Dissertação (mestrado). Disponível em: <http://www.andrefranca.com/andre/dissertacao.pdf>. Acesso em: 30/04/12

LINS, C. **Filmar o real**. Rio de Janeiro, RJ. Ed. Zahar, 2008.

MACHADO, A. **Pré-cinema e pós-cinema**. Campinas, SP. Ed. Papirus, 1997

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

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

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