



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE
DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA

ANA CLARA LUNA SALES

**PSICANÁLISE E CINEMA: *MULHOLLAND DRIVE* SOB A ÓTICA
PSICANALÍTICA**

CAMPINA GRANDE-PB
2017

ANA CLARA LUNA SALES

PSICANÁLISE E CINEMA: *MULHOLLAND DRIVE* SOB A ÓTICA PSICANALÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
Psicologia da Universidade Estadual da
Paraíba, em cumprimento à exigência
para obtenção do título Bacharel e
Licenciado em Psicologia.

Orientadora: Profa. Dra. Elisângela Ferreira
Barreto

CAMPINA GRANDE-PB

2017

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S163p Sales, Ana Clara Luna.
Psicanálise e cinema [manuscrito] : Mulholland Drive sob a
ótica psicanalítica / Ana Clara Luna Sales. - 2017.
27 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e
da Saúde, 2017.
"Orientação: Profa. Dra. Elisângela Ferreira Barreto,
Departamento de Psicologia".

1. Psicanálise 2. Linguagem fílmica. 3. David Lynch. I.
Título.

21. ed. CDD 150.195

ANA CLARA LUNA SALES

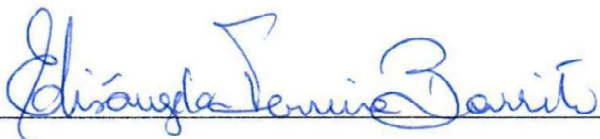
PSICANÁLISE E CINEMA: *MULHOLLAND DRIVE* SOB A ÓTICA PSICANALÍTICA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao curso de graduação em
Psicologia da Universidade Estadual da
Paraíba, em cumprimento à exigência
para obtenção do título Bacharel e
Licenciado em Psicologia.

Orientador: Profa. Dra. Elisângela Ferreira
Barreto


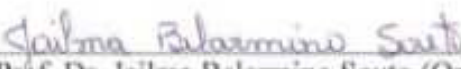
Aprovada em: 27/04/2017.

BANCA EXAMINADORA




Profa. Dra. Elisângela Ferreira Barreto
(Orientadora)

Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Jailma Belarmino Souto (Orientador)
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dr. Edmundo de Oliveira Gaudêncio
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

“As ideias são como peixes. Se você quer pegar um peixinho, pode ficar em águas rasas. Mas se quer um peixe grande, terá que entrar em águas profundas. Quanto mais fundo, mais poderosos e mais puros são os peixes. Peixes enormes, abstratos e, realmente maravilhosos. ” **David Lynch**

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	05
2	CINEMA E PSICANÁLISE.....	06
2.1	Cinema e Psicanálise: um percurso histórico.....	06
2.2	Freud, Lacan e os artistas: a psicanálise e suas relações com as artes.....	09
2.3	O inconsciente e a linguagem fílmica.....	11
3	A OBRA ESCOLHIDA.....	13
3.1	David Lynch.....	13
3.2	<i>Mulholland Drive</i>	14
3.3	Mulholland Drive sob a ótica psicanalítica.....	16
3.3.1	O trauma.....	16
3.3.2	O sonho.....	18
3.3.3	A elaboração	21
4	CONCLUSÃO.....	22
	REFERÊNCIAS	24

PSICANÁLISE E CINEMA: *MULHOLLAND DRIVE* SOB A ÓTICA PSICANALÍTICA

Ana Clara Luna Sales¹

RESUMO

O cinema e a Psicanálise são contemporâneos, é o ano de 1895 que marca o princípio de ambos. Porém, além dessa relação, existem outras associações possíveis entre esses dois temas. O presente trabalho apresenta uma articulação entre a psicanálise freudiana e lacaniana com o cinema do diretor americano David Lynch, para isso será utilizado o filme *Mulholland Drive* de 2001. Inicialmente será feita uma breve introdução à história do cinema, da arte e da relação desses dois elementos com a psicanálise, isso servirá como embasamento para a discussão sobre a obra. Da estética aos significados “ocultos” presentes no filme *Mulholland Drive*, a análise foi feita através de temas sobre cinematografia e sobre psicanálise e, dessa maneira, foi possível compreender ambas as linguagens e como uma pode relacionar-se com a outra.

Palavras-chave: Psicanálise, Cinema, David Lynch

1. INTRODUÇÃO

O surgimento do cinema, além de configurar uma inovação tecnológica, é também caracterizado como sendo uma nova forma de arte (FROEMMING, 2012, p.11). Essa nova forma de expressão artística está também ligada a formação de um novo sujeito, todas as mudanças em uma sociedade acabam por afetar também a subjetividade dos sujeitos que ela a compõem e, é nesse contexto de fim de século XIX e início do século XX que surge uma nova forma de compreensão das questões do sujeito: a psicanálise.

Uma das contribuições mais importantes da obra de Freud foi a “descoberta” do inconsciente, com isso, Freud retira do palco o sujeito, ao conceber o inconsciente como Outra Cena (RIVEIRA, 2008, p. 18). Essa Outra Cena só pode ser construída na análise, através da linguagem, é associando imagens à linguagem que se consegue edificar essa Outra Cena. Como aponta Rivera (2008, p. 18) “interessa a Freud o que não se dá a ver, o que faz furo na imagem”. Assim, quando Freud (1900) fala do acesso ao inconsciente através dos sonhos, ele não coloca as imagens oníricas como puras, mas sim, como operações entre o visível e o dizível. Da mesma forma, acontece no cinema.

Apesar de não ter tido uma boa relação com a arte cinematográfica, Freud sempre foi apreciador de outros tipos de arte. Ele entrelaça a psicanálise à arte quando envolve o seu

¹ Aluna de Graduação em Bacharelado e Licenciatura em Psicologia na Universidade Estadual da Paraíba – Campus I. E-mail: anaclara.ls.luna@gmail.com

conceito de Complexo de Édipo à tragédia *Édipo rei*. Além disso, Freud admite que a arte vai além da psicanálise quando se trata de saber do inconsciente (RIVERA, 2008, p. 9).

Assim, não cabe a esse trabalho expressar interpretações sobre a obra lynchiana mas sim, buscar saber mais sobre o ser humano – sobre o sujeito do inconsciente – através da ilustração de Lynch da Outra Cena, para isso, será utilizada a psicanálise como ferramenta.

2. CINEMA E PSICANÁLISE

2.1 Cinema e Psicanálise: um percurso histórico

O cinema e a Psicanálise são contemporâneos. De fato, é no ano de 1895 que Freud e Breuer publicam os *Estudos sobre a histeria* e, também nesse ano, em Paris, ocorre o que é considerado como marco inicial na história do cinema: os irmãos Lumière fazem suas primeiras projeções públicas através do cinematógrafo – aparelho que servia tanto para a filmagem quanto para a projeção dos filmes.

Segundo Rivera, (2008, p. 11) apesar da “coincidência” no período de origem dessas duas inovações, Freud nunca se interessou por esse novo formato de arte. Em 1909, Freud foi aos Estados Unidos para realizar conferências sobre as suas “Cinco Lições de Psicanálise” na Universidade Clark, nessa ocasião, ele acaba indo ao cinema pela primeira vez. Porém, Ernest Jones que o acompanhava na época, denunciou a indiferença que o criador da psicanálise sentiu ao participar dessa nova experiência.

Froemming (2002, p. 11) aponta que existe um ponto importante em comum entre a psicanálise e o cinema, a *imagem*. Apesar da *imagem* – essência do cinema – estar presente nas obras de Freud através de suas analogias entre aparelho óptico e aparelho psíquico, o fato dele não ter se interessado pelas projeções é associada por Rivera (2008, p. 11) à atmosfera burguesa em que Freud estava inserido e ao desprezo inicial que se tinha pelo cinema frente ao tradicional teatro.

Segundo Rivera (2008, p. 12) Freud tinha um gosto austero, amava os clássicos e apesar de admirar as obras de arte, já havia confessado que sua veia racionalista quase que o impedia de sentir prazer ao apreciar algo que não compreendia. Então, seria compreensível que ele tivesse tido alguma dificuldade em apreciar essa nova forma de arte, considerando ainda que,

segundo Burch (1982) citado por Vanoye (1994, p. 24) as produções da primeira década do século XX caracterizam narrativas descontinuadas que, para um espectador moderno, aparentam não proporcionar sequências coesivas de imagens.

Como diz Vanoye, (1994, p. 25) o surgimento de narrativas continuadas teve como um de seus principais elaboradores David W. Griffith, que trouxe a homogeneização do significante visual (cenários; iluminação) e do significado narrativo (sincronia entre imagem-legenda; unidades do roteiro: história, perfil dramático, tonalidade de conjunto). Mais tarde, o dispositivo da continuidade narrativa também contribuirá para o significante audiovisual (no cinema “falado”) promovendo o sincronismo entre imagem e som. Assim, pode-se deduzir que as produções a que Freud teve acesso ainda não permitiam que se fizesse muitas significações – que lhe faziam apreciar as artes – visto que, as primeiras representações cinematográficas ainda eram narrativas descontinuadas.

Apesar das divergências, os caminhos do cinema e da psicanálise começam a convergir em 1926, quando é lançada a produção de Georg Wilhelm Pabst: *Geheimnisse einer Seele* (*Segredos de uma alma*). Junto a Karl Abraham e Hanns Sachs, Pabst tentou trazer ao cinema, a obra freudiana. Segundo Foemming (2002, p. 18) Apesar de Freud não ter gostado da ideia, acredita-se que por razões financeiras – a IPA e sua editora precisavam de dinheiro – ele acaba concordando. Outra produção tão marcante quanto *Segredos de uma alma* é o filme de John Houston, *Freud além da alma* (1962).

Ambas as produções cinematográficas tratam da prática da psicanálise e pretendiam levar ao público a obra de Freud, popularizando-a. Essa popularização preocupava Freud. Como cita Foemming (2002, p. 18), Freud temia que a “transfiguração” da teoria escrita para imagens provocasse uma perda na complexidade necessária para representar suas abstrações. Esse temor, porém, não impediu que a psicanálise fosse popularizada, e não somente através do cinema. A psicanálise marcou o fim do século XIX e início do século XX e, revolucionou toda a compreensão que se tinha do ser humano.

A complexa teoria freudiana inicia-se a partir dos estudos realizados por Freud e Josef Breuer, os dois começaram estudando a histeria, chegaram a denominar de método catártico o processo de liberação de afetos e emoções que estariam interligados a acontecimentos traumáticos como forma para a “cura” da histeria. No desenvolver da teoria e da prática psicanalítica, Freud introduz conceitos importantes que serão utilizados até hoje no método

psicanalítico, um dos mais importantes é o inconsciente². Em *A interpretação dos sonhos* (1900) Freud caracteriza o sonho como a via régia para o acesso ao inconsciente.

Rivera (2008, p. 19) lembra-nos de uma experiência humana fundamental nos primórdios do cinema e da psicanálise, o sonho. Para Rivera (2008, p. 19) há duas experiências que estão enraizadas no prelúdio da história cinematográfica, a viagem de trem e o sonho. O trem oferece um padrão de sucessão de imagens enquadradas em suas janelas a medida em que se cruza com uma paisagem. De certa forma, é o que acontece quando se assiste um filme. No documentário *The pervert's guide to cinema* (2006) de Sophie Fiennes e Slavoj Žižek, é visitado um trecho do filme *Possessed* (1931) onde há uma cena em que a protagonista observa o trem passando e a cada nova janela, mostra-se uma nova imagem, uma nova realidade, dentro da própria realidade dela. É isso que caracteriza a arte cinematográfica, segundo o documentário. E, o sonho, proporciona uma produção singular de imagens em movimento, de caráter alucinatório, e que por isso trazem uma impressão profundamente real (RIVERA, 2008, p. 19).

O sonho também foi uma peça chave para a teoria de Freud. Foi a *Interpretação dos sonhos* (1900) que contemplou o início do século XX com uma nova forma de pensar a consciência humana. Freud defende nessa obra a importância do sonho, já que se trata de uma produção do inconsciente de cada sujeito – singularmente – e oferece uma via de acesso distinta para a análise (RIVERA, 2008, p. 20). Assim, os sonhos, teriam interpretações próprias que somente poderiam ser realizadas pelo próprio sujeito que o sonha através do método da associação livre e, para Freud, os sonhos seriam uma forma ímpar que encontramos de “concretizar” um desejo que temos inconscientemente.

Rivera (2008, p. 21) aponta ainda que, a primeira lição de Freud assinala, portanto, que não há nenhuma fórmula fixa capaz de solucionar o enigma de todos os sonhos. As associações simbólicas são mutáveis e dependem de uma combinatória própria e infinita. Assim sendo, os sonhos não são imagens limpas de significado, eles são relações entre o dizível e o visível, assim como é a imagem cinematográfica.

O cinema, embora proporcione uma experiência de realidade quase que verossimilhante, nos mostra, porém, imagens que não tem caráter autoexplicativo, não são uma realidade

² O inconsciente é o local que Freud apontou como destino de representações ligadas a uma pulsão que foram barradas – recalçadas – pelo sujeito. Laplanche e Pontalis (2001, p. 235) definem o inconsciente freudiano como: “um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque”.

simples, está sempre cabível à inúmeras interpretações. São operações, também, entre o dizível e o visível. Isso nos mostra que seja uma produção onírica ou cinematográfica, cada pessoa interpreta a experiência de forma singular, não há verdade universal.

2.2 Freud, Lacan e os artistas: a psicanálise e suas relações com as artes

A psicanálise surge em uma época – a passagem para o século XX – de grandes mudanças: descobertas científicas, tecnológicas, mudanças nos cenários políticos e até mesmo, a Primeira Guerra Mundial, em 1914. Todas essas mudanças acabam refletindo no cenário artístico. O novo século inaugura os movimentos artísticos chamados *vanguardas europeias*³, que tinham como objetivo principal romper com os padrões da arte conservadora do passado. Freud também teve seu papel nessa mudança de cenário. É importante lembrar que uma das maiores quebras de paradigma feitas pela psicanálise foi o que Freud chamou de “ferida narcísica” na humanidade, como diz Garcia-Roza (2009, p. 20) “O próprio Freud apontou a psicanálise como a terceira grande ferida narcísica sofrida pelo saber ocidental ao produzir um descentramento da razão e da consciência (as outras duas feridas foram as produzidas por Copérnico e por Darwin.)”

Rivera (2007, p. 16) aponta que “A organização mimética do campo da arte data do Renascimento e tem seu paradigma no esquema perspectivo, que pressupõe uma relação homogênea e simétrica entre o homem e o mundo”. Assim, com a chegada das vanguardas inicia também uma virada na relação entre a arte e homem, a priori havia sido uma relação de estreita proximidade⁴ e acabou em declínio devido as mudanças no cenário mundial. Rivera (2007, p. 16) afirma que: “podemos dizer que é na passagem para o século XX (...) que a ilusória simetria especular entre homem mundo é radicalmente posta em questão, ao mesmo tempo com a psicanálise e a arte moderna”.

Apesar do descontentamento de Freud com o cinema, ao observar o conjunto de sua obra pode-se perceber que ele não somente discute variados tipos de arte, mas também se utiliza de alguns mecanismos artísticos em sua teoria psicanalítica, a arte está inclusa em um dos pilares fundamentais da psicanálise, com a tragédia de *Édipo-Rei*, fundante da teoria do

³ Incluídos nas vanguardas estão os movimentos do Surrealismo e do Expressionismo.

⁴ Durante o Renascimento acontece a revalorização das referências culturais da antiguidade clássica e busca-se um ideal humanista e naturalista.

complexo de Édipo. Como aponta Sklar (2011, p. 114) Freud explora os mais diversos expoentes artísticos: a literatura de Goethe e Shakespeare; a pintura de Leonardo da Vinci; e a escultura de Michelangelo.

Além da utilização de elementos artísticos em sua obra, Freud também faz considerações específicas sobre a arte. Segundo Rivera (2017, p.41) a mais significativa contribuição de Freud para a reflexão sobre a arte é o princípio estético de “estranho” (*Unheimliche*). Este conceito seria uma oposição ao Belo, atribuiria à arte também a capacidade de causar inquietação e consequentemente, o descentramento do sujeito, que é referente a psicanálise (RIVERA, 2007, p. 41).

Como já foi dito, a arte exerce um papel de importância na constituição da psicanálise, o Complexo de Édipo⁵ não somente é inspirado na tragédia grega de Sófocles, mas é apoiada na força que ela fomenta. Para Rivera (2007, p. 18) a partir do momento em que Freud utiliza esse apoio, ele implica intimamente o núcleo da Psicanálise, a constituição subjetiva do sujeito, à arte.

Em Lacan, além de uma aproximação com surrealismo (que lhe foi contemporâneo), Sklar (2011, p. 120) aponta para o uso feito por ele da obra *Os Embaixadores* de Hans Holbien, onde há um elemento quase que oculto que só é percebido realmente quando olhado em perspectiva, é uma caveira. Lacan utiliza-se dessa obra para tratar do conceito de sublimação – conceito freudiano referente ao desvio da energia libidinal de suas metas originais e investimento em realizações não sexuais e valorizadas socialmente, a arte seria um exemplo de sublimação – e, segundo Rivera (2017, p. 41), assinala que o objeto primordial da pulsão é desde sempre perdido, é a Coisa (*das Ding*) e por mais que se procure, jamais é possível encontrá-la. Então, para Lacan, “A sublimação consistiria então na operação significativa pela qual um objeto seria elevado à *dignidade da Coisa*” (RIVERA, 2017, p. 41).

Outro ponto em que a arte se aproxima da obra lacaniana é no Surrealismo e o efeito de sujeito. Segundo Rivera (2007, p. 18) a escrita automática praticada por artistas surrealistas como Breton objetivavam que houvesse uma emergência de sujeito, algo que assemelhar-se à prática lacaniana de furo no discurso do analisando na tentativa de fazer emergir o sujeito do inconsciente. Os dois métodos, portanto, buscam provocar o chamado por Rivera (2007, p. 19) de efeito de sujeito. Pereira (2015, p. 9) também se refere ao efeito de sujeito: “É através

⁵ Conceito freudiano que se refere ao amor da criança por um dos pais e hostilidade para com o outro.

da arte que nos defrontamos com algo da essência humana e, por consequência, a criação artística pode estar à frente nas questões do sujeito”.

2.3 O inconsciente e a linguagem fílmica

A noção de *inconsciente* antes de Freud era atribuída somente um adjetivo que designava algo que acontecia as vezes e não era da ordem da consciência (GARCIA-ROZA, 2009, p. 169). O que era inconsciente, então, era apenas algo que se fazia “por acaso”. Quando Freud começa a elaborar sua teoria de inconsciente, ele chama as coisas que se faz “por acaso” de formações do inconsciente. Então, os lapsos, os sonhos, os atos falhos, os chistes e os sintomas seriam provenientes do nosso inconsciente, e seriam também, os elementos através dos quais podemos denunciar a sua existência como lugar. Garcia-Roza (2009, p. 171) destaca o sentimento de ultrapassagem que acompanha as chamadas lacunas no discurso consciente – As formações do inconsciente – como se fosse um outrem quem estivesse assumindo o lugar do sujeito, “Esse outro sujeito é o sujeito do inconsciente (...)” (GARCIA-ROZA, 2009, p. 172).

Lacan, ao fazer uma releitura de Freud, aponta que o inconsciente é estruturado como linguagem. Segundo Garcia-Roza (2009, p. 184) “(...) a partir de contribuições retiradas da linguística e da antropologia estruturais, ele vai “reler” Freud e assinalar os vários níveis de estruturação do simbólico, assim como a formação do inconsciente pela linguagem. ” Ele utiliza o esquema do linguista Ferdinand de Saussure – de forma distinta – e faz com ele uma releitura à obra de Freud, para referir-se à lógica do inconsciente.

Uma das ideias centrais de Saussure é o conceito de signo linguístico como uma unidade composta de duas partes: o significado e o significante. O signo não é união de uma coisa e um nome, mas união de um conceito e uma imagem acústica (ou impressão psíquica do som) (GARCIA-ROZA, 2009, p. 184).

Ou seja, segundo Saussure, o *signo* é a união de um conceito à uma imagem acústica, organizada nessa fórmula: signo = conceito/imagem acústica, o que se traduz em: signo = significado/significante. Lacan irá fazer algumas modificações na teoria de Saussure. Ele inverte as posições dentro da fórmula, que passa a ser: signo = significante/significado e também reforça a autonomia do significante em relação ao significado. Por ter caráter

independente, o significante, como aponta Garcia-Roza (2009, p. 186): “A cadeia dos significantes (ou cadeia significante) é, ela própria, a produtora de significados. É essa cadeia que vai fornecer o substrato topológico ao signo lacaniano, impondo que nenhum significante possa ser pensado fora de sua relação com os demais”.

Considerando os princípios da teoria psicanalítica sobre o inconsciente e sua organização como uma linguagem, pode-se fazer algumas exposições sobre a relação do inconsciente com a linguagem do cinema.

Assim como a política inconsciente, a cinematografia tem uma linguagem própria por que conta com recursos próprios. “(...) o cinema é uma linguagem de imagens, com seu vocabulário, sua sintaxe, suas flexões, suas elipses, suas convenções, sua gramática (...)” (ARNOUX apud MARTIN, 2003, p. 22). Todos esses elementos que compõem as produções cinematográficas são apresentados de modos diferentes ao público (de forma intencional) e assim, também são cabíveis de interpretação – além da narrativa em si – porém, como a linguagem cinematográfica não tem significados estáveis e universais, (MARTIN, 2003, p. 24) a interpretação dos símbolos sempre dependerá de quem assiste.

A ambiguidade de relação entre o real objetivo (**do filme**) e sua imagem filmica é umas das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai desde a crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos *signos* implícitos como elementos de uma *linguagem* (MARTIN, 2003, p. 25, grifo nosso).

Assim como o inconsciente, o cinema não é apenas um baú de imagens vazias. Enquanto o inconsciente é um produtor de imagens imbricadas à linguagem de maneira singular, (RIVERA, 2017, p. 40) o cinema também está interligado à uma linguagem própria, ele estimula a imaginação do espectador e criar teorias sobre o que está acontecendo na narrativa, ele utiliza os elementos cinematográficos não só para expressar algo, mas também, para produzir algo novo. Em cada sujeito que assiste e reflete sobre os símbolos do filme – pois, quando apenas se assiste o filme, o conteúdo dele fica no imaginário, quando se analisa, tenta-se levar o conteúdo para o simbólico –.

3. A OBRA ESCOLHIDA

3.1 David Lynch

David Keith Lynch é um diretor, roteirista, produtor, artista visual, músico e ator. Ele nasceu em 20 de janeiro de 1946 na cidade de Missoula em Montana nos Estados Unidos. Lynch começou sua carreira no mundo artístico através da pintura, ele conta em seu livro “Em águas profundas” de 2015 que teve a ideia de criar uma pintura em movimento para um concurso e na época, pensou que esse seria o ápice de sua carreira de cineasta – tendo gastado uma “fortuna” de 200 dólares. Dessa maneira, ele começa sua carreira de cineasta.⁶

“O cinema é uma linguagem. Eu posso dizer coisas – grandes e abstratas. Eu adoro isso” (LYNCH, 2015, p. 23). Como foi dito anteriormente, o cinema é uma linguagem própria pois possui recursos próprios, o cinema consegue captar e mostrar coisas que talvez não fosse possível fazer através de palavras. Entender essa perspectiva sobre o cinema é essencial para compreensão do trabalho de David Lynch pois, segundo ele, há abstrações que só o cinema é capaz de expressar. “Sou apaixonado pela forma com que o cinema é capaz de expressar as ideias que capto para fazer os filmes. Gosto de histórias impregnadas de abstração, e isso só o cinema pode fazer” (LYNCH, 2015, p. 24).

Apesar de ser considerado por alguns como sendo influenciado pelo Surrealismo, David Lynch nega essa influência (LYNCH, 2015, p. 4). Embora ele considere não ter influências específicas desse movimento artístico, Ferraraz (2003, p. 13) acredita que Lynch *dialoga* com diferentes escolas e correntes das artes plásticas e do cinema – surrealismo, expressionismo e hiper-realismo.

O primeiro longa-metragem de Lynch foi *Eraserhead* (1977), levou cinco anos para ficar pronto – devido à falta de orçamento – é um filme em preto e branco, extremamente perturbador, mas que Lynch considera como o seu filme mais espiritual (LYNCH, 2015, p. 39). Em 1980, ele dirigiu *The elephant man*, a história de um homem sensível e

⁶ A título de informação: em 2004 a BBC Brasil publicou um artigo em que dizia ser de 100 milhões de dólares o preço médio de um filme em Hollywood.

bondoso que nascera com uma doença que deformara todo o seu corpo, e por isso, sofria nas mãos de uma sociedade cruel que não era capaz de lhe compreender. Essa produção foi um grande sucesso que teve 8 indicações ao Oscar.

David dirigiu *Duna* em 1984, esse acabou sendo o grande fiasco de sua carreira (Ferraraz, 2003, p. 38), ele afirma que a edição final acabou sendo feita sem sua participação e que esse seria o motivo do filme ter sido fracassado (LYNCH, 2015, p. 69). *Blue Velvet* (1986) veio dois anos depois e através dessa obra, David teve sua redenção no mundo do cinema. *Blue Velvet* mostra, de início, o que aparenta ser uma cidade tranquila, sem nada fora do comum. Com o desenvolver da trama, porém, conhece-se o lado obscuro, violento e podre que coabitam na mesma cidade. Esse filme rendeu à Lynch, a indicação ao Oscar de melhor diretor.

Wild at heart e a série de tv *Twin Peaks* estrearam no ano de 1990, a série teve grande sucesso e impacto cultural, Lynch mostra mais uma vez que em uma cidade pequena, em que aparenta total normalidade, também acontecem violência e fatos bizarros. Até hoje a série tem um grande impacto cultural, tanto é que, em 2017, 25 anos depois, ela ganhará novos episódios que estão sendo dirigidos por Lynch. Em 1997 é lançado *Lost Highway*, um filme onde são exploradas questões como a loucura e a duplicidade de elementos (exemplos que ocorrem na trama: loucura-sanidade; virilidade-desvirilidade; idealização-realidade). *Mulholland Dr.* foi lançado em 2001 e é um dos filmes mais famosos – e premiados, com uma indicação ao Oscar de melhor diretor – de Lynch. Esse filme será o tema principal deste trabalho⁷.

3.2 *Mulholland Drive*

O filme de 2001 se passa em Los Angeles (*Mulholland Drive* é o nome de uma famosa avenida na cidade) e contém duas narrativas diferentes. Na primeira parte do filme, vemos casais dançando em um musical e em seguida, uma cama, a câmera então focaliza e mergulha no travesseiro. Em seguida, assistimos um carro passando pela *Mulholland Dr.*, onde acontece uma tentativa de assassinato e logo em seguida, um acidente de carro. Uma moça escapa desse acidente – de forma milagrosa – e, desorientada, anda até *Beverly Hills* e acaba se escondendo em uma casa desconhecida. Em seguida conhecemos Betty Elms (Naomi Watts), uma moça que chega à Los Angeles com o sonho de ser atriz. Assim

⁷ Foram citados apenas as principais obras cinematográficas de Lynch.

que chega na casa da tia, Betty conhece Rita⁸ (Laura Harring), que havia sofrido uma tentativa de assassinato e um acidente na noite anterior. Tudo o que Rita tem em mãos é uma bolsa cheia de dinheiro e uma chave azul. Rita acabara perdendo a memória e não fazia ideia de quem era, o que motiva Betty a descobrir a verdadeira identidade dela, investigando possíveis pistas sobre o acidente.

Nesse meio tempo, conhecemos Adam Keshner (Justin Theroux), um diretor de cinema que está tendo problemas para dirigir um musical por não ser permitido a ele a escolha da atriz para o papel principal, pois está sofrendo ameaças da máfia, que é controlada por Mr. Roque (Angelo Badalamenti), uma figura enigmática. Adam tenta resistir às ameaças, porém, a máfia tira todo o seu dinheiro e fechando o set de produção do filme, além disso, sua esposa o deixa. Sem saída, Adam aceita a imposição e chama Camille Rhodes (Melissa George) para o papel principal do filme, como a máfia queria.

Betty consegue o seu primeiro papel, e enquanto está no estúdio, ela tem seu primeiro contato com Adam, os dois se observam, mas não trocam nenhuma palavra. Betty sai então, as pressas, ao encontro de Rita, pois as duas encontraram uma pista sobre a real identidade de Rita. A tal pista surgiu quando Rita estava na lanchonete Winkie's e leu o crachá de uma funcionária em que dizia "Diane", Rita se lembra que conhece alguma Diane Selwyn, não tem lembrança, porém, de quem ela seja. As duas encontram o endereço de Diane Selwyn e ao chegar lá, porém, acabam encontrando o seu corpo em estágio de decomposição na cama. Ao final do dia, as duas chegam em casa, Betty convida Rita para dormir com ela e as duas acabam tendo relações.

Mais tarde, já de madrugada, Rita acorda – aparentemente, de um sonho – pronunciando as frases, em espanhol, "*Silencio*" e "*No hay banda*". Ela convence Betty a ir com ela a um lugar onde o espetáculo "*Silencio*" está acontecendo. Chegando lá, Betty encontra, em sua própria bolsa, uma caixa azul, que se encaixa claramente na chave azul que estava na bolsa de Rita no início da trama. Ao chegar em casa, Rita abre a caixa e a partir disso, o espaço-tempo da história é transformado. Nesse momento, o primeiro segmento da narrativa se encerra.

No segundo segmento da narrativa, nós vemos uma outra dimensão da história, que aparentemente, representa a realidade. Betty é, na verdade, Diane Selwyn, uma atriz

⁸ Rita Hayward é a atriz que está no pôster da casa da tia de Betty. Ela utiliza o nome "Rita" pois não se lembra o seu verdadeiro nome.

fracassada que se “apoia” em sua amante, Camilla (a antiga Rita) para conseguir papéis em seus filmes. Quando Camilla termina com Diane para ficar com o diretor (Adam) de seu próximo filme, Diane contrata um assassino para matá-la. O assassino lhe diz que quando completar a tarefa – matar Camilla – ele deixará uma chave azul em sua casa, para que ela saiba. Quando ela pergunta o que a chave azul abre, porém, ele apenas ri.

A partir disso, não fica explícito o que acontece, não obstante, é possível atrever-se a concluir que, Diane segue a diante com o plano de assassinar sua amada e, não conseguindo conviver com o que fez, acaba se suicidando após um episódio de surto.

3.3 *Mulholland Drive* sob a ótica psicanalítica

A obra de David Lynch tem por si só uma configuração própria e por isso, seu estilo cinematográfico é conhecido popularmente como “lynchiano”. Alguns elementos encontram-se presentes em várias obras suas, quais sejam: o voyeurismo, o feminino, o fetichismo e as relações edipianas (FERRARAZ, 2003, p. 12). Em *Mulholland Drive*, os conteúdos transitam entre: cotidianos, oníricos e alucinatórios (POMMER, 2004, p. 6). Embora a trama – as duas tramas – seja complexa é possível fazer algumas suposições⁹ a respeito da história, utilizando a psicanálise como ferramenta.

Partindo de uma das cenas iniciais – já citada anteriormente – onde a câmera “mergulha” em um travesseiro até a cena em que Rita abre a caixa azul e o espaço-tempo sofre uma inversão, serão consideradas aqui como o sonho de Diane. E, as cenas a partir do momento em que Diane é acordada pelo *cowboy* (Monty Montgomery) até final, serão consideradas como a realidade.

3.3.1 O trauma

Vemos na segunda parte do filme que Diane Selwyn era uma mulher bastante frustrada, possessiva e insegura que não conseguia arranjar papéis nos filmes que queria, acabava sempre se “escorando” em sua amante, Camilla. E, além disso, tinha que dividir o amor de Camilla com o diretor de cinema, Adam. Quando Camilla decide pôr um fim ao romance com Diane, ela não suporta e contrata um assassino para matá-la. Porém, Diane

⁹ A interpretação feita neste trabalho não é a única possível, ele, de forma alguma, esgotará os significados que possam ser atribuídos ao filme.

não suporta também, o que acontece após a encomenda da morte de Camilla, não consegue elaborar o trauma de ter planejado tamanha violência contra sua amada.

A relação de Diane e Camilla é consolidada por uma parceria que vai além da relação amorosa. Camilla consegue “pontas” nos filmes em que participa para Diane, que sente inveja de Camilla, é possível notar que Camilla é a mulher que Diane quer ser. Camilla é uma *femme fatale*, parece portar um saber sobre o que é ser mulher – sobre o feminino – e Diane, perdida em suas frustrações, parece procurar uma identificação junto à Camilla, buscando encontrar também o “segredo” da feminilidade. Lacan (1972-1973/1985) introduz o conceito de Devastação para falar sobre essa busca, que é o retorno de um episódio que acontece desde a infância da mulher, na relação entre mãe e filha.

A devastação, conceito proposto por Lacan (1972-1973/1985) aborda a uma questão particular do feminino. A primeira menção do termo devastação, refere-se à relação entre a mãe e a filha, a relação se constitui de forma devastadora pois a filha espera da mãe uma identificação feminina, que não pode ser dada, por estar no campo da impossibilidade. Suárez (2006) aponta: “As mulheres padecem do real. Em consequência, o que ela espera de sua mãe, enquanto existência, ser e subsistência, sua mãe, que é uma mulher, não lhe pode dar.” A segunda fórmula de devastação na mulher é na relação amorosa, onde a mulher espera que o amor lhe sirva como proteção em relação a um gozo – que não é o gozo fálico – exclusivamente feminino, que parece ser ilimitado. Na relação amorosa, então, o parceiro pode se inscrever como devastação para uma mulher a partir do que se revela para ela como engano do amor (Drummond, 2011, p.11).

Maia e Pinheiro (2011, p. 1) apontam que “Diante da inexistência d’A Mulher, a histérica responde criando uma versão singular da Outra.” Ou seja, na impossibilidade de existir uma mulher que saiba sobre o feminino¹⁰, a mulher histérica encontra saídas para lidar com isso, Mariano (2008, p. 41) esclarece que essa saída pode ou não ser através da homoafetividade:

A histérica acaba fazendo desvios de identificação, na tentativa de chegar a uma resposta. Na histeria o ponto principal da relação com o Outro, é um “fazer-se

¹⁰ O feminino é um enigma. Lacan utiliza o aforismo “a mulher não existe” (1972/73 [1985], p. 17) para referir-se à falta de um significante que defina o feminino pois não há outra representação inconsciente para isso além da ausência do falo. Se a mulher não existe, então, é preciso inventá-la (MARIANO, 2008, p. 40) e cada mulher inventa o seu próprio conceito de feminino.

desejar”, mesmo que eventualmente, para isso, ela percorra caminhos homossexuais em busca de responder sua questão (MARIANO, 2008, p. 41).

Então, Camilla parece ser, na fantasia de Diane, uma Outra mulher que sabe o que é ser mulher. Diane tenta a todo custo amá-la, mas não consegue, e quando acontece o término, o que parece acontecer é Diane se deparar com a Devastação. Ao mesmo tempo que é Outra mulher, porém, Camilla é amante de Diane.

A relação histórica com o desejo é baseada no disfarce do desejo do Outro, Quinet (2009, p. 24) diz que: “(...) para a histórica o Outro não tem o falo. Se tampouco ela o possui, deve assumir, no entanto, a função de faz-de-conta de ser o falo. ” Assim, a histórica, em sua fantasia, assume o papel de objeto de desejo do Outro. Uma interpretação possível disso seria o papel de Diane como quem inveja Camilla, pois fica claro no filme que essa inveja é provocada e incentivada por Camilla. Diane então, atende o desejo de Camilla, pois acha que é isso o que ela deseja.

É importante destacar algo sobre a dualidade muito utilizada por Lynch – já citada em anteriormente – que se faz presente também nas relações Betty/Diane e Rita /Camilla. Na primeira parte do filme nós vemos Betty como sendo confiante, ingênua e que acaba conseguindo tudo o que quer, facilmente – ser uma atriz de sucesso e o amor de Camilla.

A segunda parte mostra a realidade de Diane, completamente oposta à de Betty. Até mesmo a atuação de Naomi Watts muda completamente, ela aparece em ruínas, deprimida, derrotada, com roupas feias e sujas (ARREGUY; FREITAG; LOBO, 2014, p. 4). Betty é a pessoa que Diane deseja ser. Já Rita aparece sem identidade, passível a qualquer manipulação por parte de Betty (assim como é a relação de Diane com Camilla). Betty exerce sobre Rita o controle que ela gostaria de ter tido na relação com Camilla e não conseguia. Camilla “brincava” com Diane, a manipulava, a fazia ciúmes, a tratava com desprezo. Pode-se remeter a relação entre Diane e Camilla, então, a algo que não é só da ordem do desejo, mas também, da rivalidade. Há uma inveja desse outro que também é um semelhante.

3.3.2 O sonho

Rivera (2006, p. 73) aponta que “A pulsão nunca se revela como tal, mas se faz representar por significantes. A imagem dá testemunho, portanto, de movimentos pulsionais.” Lacan (1978) citado por Garcia-Roza (2009, p. 187) afirma que “as imagens do sonho só devem ser consideradas pelo seu valor significante”, ou seja, as imagens que vemos nos sonhos não significam exatamente aquilo que aparentam. Lacan nomeia de metáfora e metonímia os processos de modificações sofridos pelas imagens:

Os processos metafórico e metonímico, nós os encontramos em funcionamento em todas as chamadas formações do inconsciente e são eles os responsáveis por uma das mais importantes características da linguagem: o seu duplo sentido; isto é, o fato de ela dizer outra coisa diferente daquilo que diz à letra (GARCIA-ROZA, 2009, p. 188).

Assim como nas formações do inconsciente (incluindo os sonhos), as imagens que se revelam na primeira parte do filme são representações de outros acontecimentos, que Diane ainda não conseguiu – e nem conseguirá – elaborar, através das imagens, o sonho dá testemunho da pulsão. É possível que o espectador não perceba que a primeira parte do filme é um sonho até que apareça a segunda narrativa. Porém, considerando o universo *lynchiano* e se prestarmos atenção em alguns detalhes, podemos fazer essa associação bem antes.

Percebe-se que estão presentes vários “furos” na narrativa, movimentos de câmera incomuns, cortes abruptos, nebulosidade em alguns momentos, sequências deslocadas – que não parecerem fazer parte do núcleo principal ou ter qualquer relação com ele. Um exemplo seria a cena cômica em que o assassino que vai matar uma pessoa em um escritório e acaba matando mais duas pessoas por “acidente”.

No decorrer da trama aparecem algumas narrativas que parecem não se encaixar na narrativa principal. Em uma delas, dois homens que aparecem pela primeira vez no filme, estão na lanchonete Winkie’s (que mais tarde será frequentada por vários outros personagens) e um dos homens conta sobre um pesadelo recorrente que vem tendo – que se passa na própria Winkie’s. A cena é bizarra, chega a ser assustadora.

O estranho movimento que câmera opera – ao invés de apenas focar nos personagens, ela nunca se fixa – e a forma como a realidade na lanchonete parece estar mais “desfocada” e silenciosa do que o normal ajudam a criar a atmosfera assustadora, como se

estivéssemos dentro do pesadelo que está sendo relatado pelo homem, pois além disso, tudo se repete da forma como ele descreve. O mais interessante dessa cena é que o ‘monstro’ que o homem diz que aparece nos sonhos atrás da lanchonete é o responsável por alguma coisa – o homem diz “*He’s the one doing it*” (“é ele quem está fazendo isso”) e “*I can see him through the wall*” (“Eu consigo vê-lo através da parede”) – que a princípio não sabemos o que é, mas que, quando relacionamos com o sonho de Diane, pode-se interpretar que seja a coisa que a faz se sentir culpada, coisa tal que está escondida atrás, mas que mesmo assim, é possível enxergar. Isso remete ao texto de Freud *Lembranças Encobridas* de 1899, essa construção imagética que não é aquilo que aparenta ser, que esconde algo por trás.

A lembrança encobridora nos ensina que uma cena esconde outra, mas sobretudo, que ela “põe em cena” significantes que engatam fantasias. Essa cena é uma “tela”, portanto, que cobre a experiência traumática, mas faz ver, por meio de uma montagem complexa, elementos que permitem o desdobramento de outras cenas, as cenas da fantasia (RIVERA, 2006, p. 73).

A imagem, para a psicanálise, é sobretudo a lembranças encobridora, é uma Cena que remete à Outra Cena¹¹ (RIVERA, 2006, p. 72). Assim, toda a configuração do sonho de Diane, se for tratado como uma fantasia, pode ser remetido à uma lembrança encobridora que encobre a verdade, mas de alguma maneira se deixa entrever – no filme, através dos elementos da realidade que aparecem disfarçados no sonho. No final da cena na Winkie’s, o homem se depara – atrás da lanchonete – com a figura que tanto temia e que aparecia em seu pesadelo. Ele sofre um colapso e cai no chão. Não fica claro se ele sobrevive ou não, apesar da ajuda do amigo.

Assim, Lynch consegue fazer o ordinário ser extraordinário, uma cena em um lugar completamente fora do normal – como uma lanchonete – acaba sendo transformada em um momento assustador. O cinema *lynchiano*, apesar de apresentar uma estética rígida e muito característica, não se prende àquilo que é agradável ou confortante. Ele contempla aquilo que nos inquieta, aquilo que nem sempre entendemos, aquilo que é bizarro e fora do comum, aquilo que é familiar e estranho ao mesmo tempo. Essa coisa familiar e estranha pode ser relacionada à *unheimliche* – o estranho – é o conceito que Freud propôs em seu texto de 1919, já citado anteriormente.

¹¹ A Outra Cena, para a psicanálise, é o inconsciente.

De início, abrem-se-nos dois rumos. Podemos descobrir que significado veio a ligar-se à palavra ‘estranho’ no decorrer da sua história; ou podemos reunir todas aquelas propriedades de pessoas, coisas, impressões sensoriais, experiências e situações que despertam em nós o sentimento de estranheza, e inferir, então, a natureza desconhecida do estranho a partir de tudo o que esses exemplos têm em comum. Direi, de imediato, que ambos os rumos conduzem ao mesmo resultado: o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar (FREUD, 1976, p. 277).

Dessa forma, o familiar e o estranho se apresentam na obra de Lynch de forma em vários aspectos além do estético, a própria narrativa oferece elementos habituais e também, bizarros. O estranhamento que pode ser causado por sua obra então, vai bastante além de um cinema cheio de elementos estranhos, é um cinema que envolve o estranho ao habitual, isso causa ainda mais inquietude e confusão no espectador.

3.3.3 A elaboração

Quando se comparam as duas partes do filme é possível perceber os vários “furos” no sonho de Diane, que indicam aspectos significativos da realidade aparecendo no sonho. “O grande sonho de Diane (primeira parte do filme) é repleto de personagens e itens que são presentes em sua vida real, mas transformados pelo inconsciente em outra coisa” (ARREGUY; FREITAG; LOBO, 2014, p. 9). Quando Betty vê o crachá da moça na lanchonete e está escrito “Diane”, seu verdadeiro nome. A misteriosa chave azul, que aparece – de formas diferentes – nas duas partes. O nome da atriz que foi escolhida pela máfia para estrelar no filme de Adam, “Camilla”, o nome da sua amante. O principal momento em que a realidade confronta Diane é quando Betty e Rita estão no espetáculo *Silencio* e em um momento de emoção, algo aparece no corpo de Betty, ela começa a sentir tremores. Após esse momento, acontece a “volta” à realidade. Sobre esse momento do filme, Arreguy; Freitag e Lobo afirmam que:

E nesse ponto, mesmo dentro do sonho de Diane, Rita também sofre muito, pois poderíamos interpretar que, de algum modo, a protagonista quer que ela sofra! Esse é o signo mais próximo do desejo mortífero e de sua atuação na realidade, senão somente no Real. Antes da música acabar, a cantora cai morta, inesperadamente. Esse “alguém morre no sonho” se conectaria ao “alguém morreu” recalcado, prestes a eclodir (ARREGUY; FREITAG; LOBO, 2014, p. 8).

O sonho encobre a realidade traumática¹², realiza o desejo de Diane, que se torna Betty – decidida, encantadora, e que tem o amor de Camilla por completo – porém, a presença da culpa não passa despercebida, por isso ocorrem os “furos”, e mais do que isso, o sonho é a tentativa de elaborar – significar – ou até de reparar o trauma que Diane sofreu após encomendar a morte de Camilla. Como apontam Arraguy, Freitag e Lobo (2014, p. 3) “pelo fato de não deixar traços de memória – por causa do recalque – é necessário repetir o afeto traumático na tentativa de inscrevê-lo de modo compreensível ao psiquismo.”

4. CONCLUSÃO

O objetivo do trabalho foi discutir os temas tratados por David Lynch em *Mulholland Drive* através do olhar da teoria psicanalítica. Para isso, foi discutido também o valor que a arte tem para a psicanálise, como as duas se relacionam e também, se completam. A arte consegue chegar mais longe do que a psicanálise quando se trata de falar do sujeito, e por isso, introduzir um debate relacionando as duas coisas sempre parece válido e muito proveitoso. Dessa forma, foi possível conhecer e compreender melhor algumas questões sobre o sujeito através da obra lynchiana.

O estilo do cinema de David Lynch dá prioridade à atmosfera do filme ao invés de priorizar a narrativa, o que é um episódio raro no caso de diretores inseridos no circuito comercial. É impossível que se assista seus filmes e não se fique intrigado com a peculiaridade com que a sequência narrativa é organizada, com as não-linearidades temporais e com toda a estética utilizada por Lynch. Além disso, mesmo utilizando a psicanálise para adentrar no mundo particular da obra de Lynch, não se encontram respostas definitivas. Não obstante, o objetivo não é ter respostas, não é isso que Lynch quer despertar no espectador, ele quer fazer justamente o contrário, inquietar, é tirar do lugar de marasmo. Encontra-se nisso uma relação com o trabalho analítico da psicanálise, que pretende redirecionar o lugar do sujeito que tem o sintoma, inicialmente, como significado do Outro e que com o processo analítico é endereçado ao analista que transforma isso em uma questão (*Ches voui?*).

Mulholland Drive aborda várias questões fundamentais do sujeito, os traumas – o não conseguir significar os traumas – a violência, o feminino, os sonhos. Ele utiliza mecanismos ordinários e transforma-os em situações extraordinárias e complexas e, as deixa em aberto.

¹² Como a lembrança encobridora de Freud (1899).

Não cabe a ele explicá-las, a arte é um dispositivo que ajuda a expressar aquilo que é de mais íntimo e mais difícil de elaborar no sujeito.

O enigma do feminino – para qual não há resposta – aparece nessa obra através da relação homoafetiva entre Diane e Camilla, que é também uma relação de parceria sintomática, e que atravessa outras questões referentes à mulher, como a devastação e a despersonalização na histeria.

O mundo onírico, tão presente em toda a obra de Lynch, se inscreve em *Mulholland Drive* como a sua mais fiel narrativa sobre o sonho como realidade psíquica que se organiza de forma semelhante à realidade.

Diante do que foi exposto, é possível concluir que a linguagem fílmica possui um lugar distinto e privilegiado para falar sobre o sujeito – devido aos vários recursos que essa modalidade possui. A psicanálise é uma das possíveis alternativas para interpretar o cinema, não é a única, mas ela pode oferecer-nos um outro olhar sobre a arte cinematográfica e através dela é possível capturar elementos para além do que se vê na imagem.

PSYCHOANALYSIS AND CINEMA: MULHOLLAND DRIVE UNDER THE PSYCHOANALYTIC OPTICS

ABSTRACT

Cinema and Psychoanalysis are contemporary, it is the year 1895 that marks the beginning of both. However, in addition to this relationship, there are other possible associations between these two themes. The present paper introduces an articulation between the freudian and lacanian psychoanalysis with the cinema of the American director David Lynch, for that, it will be used the film *Mulholland Drive* of 2001. Initially will be made a brief introduction to the history of the cinema, the art and the relation of these two Elements with psychoanalysis, this will serve as a basis for the discussion about the work. From the aesthetics to the "hidden" meanings present in the film *Mulholland Drive*, the analysis was made through themes about cinematography and psychoanalysis and, in this way, it was possible to understand both languages and how one can relate to the other.

Keywords: Psychoanalysis, Cinema, David Lynch

REFERÊNCIAS

- ARREGUY, M. E.; FREITAG, M. B.; LOBO, L. **Pesadelo, trauma e reparação em Cidade dos Sonhos de David Lynch**. Revista Virtual Enfil - Encontros com a Filosofia, v. 2, p. 1-12, 2014.
- DRUMMOND, C. **Devastação**. Opção Lacaniana online nova série. Ano 2, n. 6, nov. 2011.
- FERRARAZ, R. **O cinema limítrofe de David Lynch**. 2003. 238 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2003.
- FREUD, S. (1900). A interpretação dos sonhos. In: _____. **Obras psicológicas completas**. v. IV & V, Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____. (1919). O estranho. In: _____. **Obras psicológicas completas**. v. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- _____. Lembranças encobridoras (1899). In: _____. **Obras psicológicas completas**. v. III, p. 269-287, Rio de Janeiro: Imago, 1987.
- FROEMMING, L. **A montagem no cinema e a associação-livre na Psicanálise**. Tese (Doutorado em Psicologia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o Inconsciente**. 24.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- LACAN, J. (1972-1973) **O seminário, livro 20: mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAPLANCHE, J; PONTALIS, J. B. **Vocabulário da Psicanálise**. 4^a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- LYNCH, D. (2001) **Mulholland Drive**. [Filme-vídeo]. Direção: David Lynch, produção: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz, roteiro: David lynch, montagem: Mary Sweeney, fotografia: Peter Deming, elenco: Naomi Watts, Justin Theroux, Laura Harring, Ann Miller. EUA: Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Production. DVD (140 min), son, color. Drama.

LYNCH, D. **Em águas profundas: criatividade e meditação**. 2.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

MAIA, A. M. PINHEIRO, M. F. **A Outra: o delírio da histérica**. Opção Lacaniana online nova série. Ano 2, n. 6, nov. 2011.

MARIANO, L. R. G. **A histérica e a Outra: Homossexualismo?** Interbio. v. 2, n. 1, 2008

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEREIRA, J. V. S. **Psicanálise e cinema: sexualidade, desejo e pulsão de morte em Almodóvar**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de São João del-Rei, Minas Gerais, 2015.

POMMER, M. **Mulholland Drive: Retorno à estrada perdida**. In: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. Novembro, 2004.

QUINET, A. **As 4+1 condições da análise**. 12. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

RIVERA, T. **Cinema e pulsão: sobre “Irreversível”, o trauma e a imagem**. Rev. Dep. Psicol. UFF, vol 18, n.1, p. 71-76, 2006.

_____. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.19, n.1, p.13 – 24, 2007.

_____. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. 76 p.

_____. **Estética e descentramento do sujeito**. Revista Cult, ed. Especial: Jacques Lacan Além da clínica. São Paulo, n. 8, p. 40 – 43, Janeiro, 2017.

SUÁREZ, E. S. **As mulheres e suas paixões**. LILACS. *Asephallus*. Revista eletrônica do grupo Sephora. Ano 2, n.3, nov./2006 – abr./2007.

SKLAR, S. **A Odisséia da imagem: Freud, Lacan e a arte**. Revista Espaço Acadêmico. N 127, p. 113 – 122, Dezembro, 2011.

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. (2012). **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ŽIŽEK, S. (2006). **The Pervert's Guide to Cinema**. [Filme-vídeo]. Direção: Sophie Fiennes. Roteiro e narração: Slavoj Žižek. Inglaterra. Amaeba Film, Kasander Film Company, Lone Star Productions, Mischief Films. 1 DVD (150 min), color, son, widescreen.

