

Alegorias do espectador em David Lynch Carlos Natálio¹

Fátima Chinita. 2013. *O Espectador (In) Visível – Reflexividade da óptica do espectador em INLAND EMPIRE de David Lynch*. Covilhã: LabCom. 271 pp. ISBN 978-989-654-118-7.

Duas questões preliminares se colocam ao leitor do presente livro de Fátima Chinita, atualização da respetiva tese de Mestrado em Ciências da Comunicação, sobre a análise da obra *INLAND EMPIRE* de David Lynch.

A primeira prende-se com o significado do facto de, precisamente desde 2006, data de estreia do filme, já terem passado quase dez anos sem que o norte-americano tenha realizado outra longa-metragem. Esta questão, que poderá acrescentar ao significado deste estudo algo da natureza do testamentário ou da súmula de um percurso, não é esquecido pela autora. Já no capítulo conclusivo, intitulado “A alegoria na era do digital”, contraria a tese do seu *mero* abandono ao vídeo, em favor da defesa de um esgotamento da sua “mensagem criadora” (p. 239) pela fusão perfeita entre a utilização do vídeo digital de baixa resolução em *INLAND* e o teor enunciativo do filme – “o discurso autoral metacinematográfico” (*idem*), – algo que aumentaria o valor da obra.

A segunda liga-se com as razões da escolha da obra em si. Embora não o refira diretamente, Fátima Chinita, ao expandir *Visible Fictions* de John Ellis – que nos mostra a dupla satisfação do espectador do cinema ligada à compreensão e ao voyeurismo do enigma proposto a este pelo filme – tem a plena consciência que em “plena era da metanarratividade os malabarismos diegéticos contribuem para reforçar o mistério” (p. 230) quando falamos do cinema de Lynch. Se a este facto juntarmos os dados fornecidos na introdução de que o seu cinema é um dos mais estudados, sobretudo no campo das perspetivas psicanalíticas e cognitivas (p. 10), facilmente chegamos à conclusão que, sem pertencer ao cinema experimental², parte da importância de David Lynch e do seu cinema será ter trazido a um cinema dito mais *mainstream* elementos que adensam esse mesmo “mistério”, transformando os seus espectadores em “atores” hermenéuticas, simultaneamente mais exigentes e mais ativos. Parte desta atividade é motivo provável para a opção de abordar a referida obra de Lynch sob o prisma das denominadas “alegorias do espectador”

¹ Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Centro de Estudos Comunicação e Linguagens, 1069-061 Lisboa, Portugal.

² Algo que a autora esclarece nas últimas páginas do livro (p. 245 e ss.)

(conceito chave para a autora), em que a narrativa, de natureza meta-cinematográfica (outro dos conceitos centrais) reduplica o mecanismo de recepção do vidente cinematográfico (p. 13).

O livro divide-se em duas grandes partes. A primeira é dedicada ao desenvolvimento do conceito de “reflexividade” na ótica do espectador e subsequente aplicação ao filme pela perspectiva da alegoria. A segunda, à qual estão remetidos os aspetos do *storytelling* de *INLAND*, aborda sobretudo a questão da dinâmica especular no cinema e, em particular, a noção de *mise-en-abyme*. Cada um dos segmentos subdivide-se por sua vez em dois capítulos.

No primeiro capítulo (p. 25 a 64 ss.), Fátima Chinita explica a importância da especularidade no interior da noção de reflexividade, convocando pensadores como Gilles Deleuze e Christian Metz. Estes – o primeiro através dos conceitos de “hialosigno” e “imagem cristal” (p. 31 a 34) e o segundo através da noção de “enunciação reflexiva ou impessoal” (p. 34 a 42) – servem à autora para expor as bases de uma teoria especular subjacente à dimensão “auto-reflexiva” no cinema. No segundo capítulo (p. 65 a 126) divide o filme em blocos para uma análise da sua estrutura e identifica alguns dos *leitmotiv* da obra que contribuem para uma análise desta enquanto alegoria do espectador. Além destes *leitmotiv*, salienta os elementos da sua enunciação especular e como estes são determinantes a um “discurso autoral de cunho alegórico”, e mais especificamente, no entender da autora, a uma “alegoria aporética” que remete duplamente para o universo do espectador e do autor, com base da ideia de reflexo e de olhar. Aqui, Fátima Chinita lança mão das referidas noção deleuzianas e metzianas para sustentar a primeira dimensão especular, e apoia-se na teoria lacaniana do olhar duplicado (pp. 56 e ss. e pp. 115 e ss.) para abordar a dimensão da reversibilidade do olhar.

O terceiro capítulo (p. 129 a 167), que inaugura a segunda metade da reflexão, tem como propósito adensar a noção da especularidade a partir das origens, características e domínio de aplicação da figura particular da *mise-en-abyme*. Partindo do modelo literário de Lucien Dällenbach (p. 136 e ss.), Fátima Chinita introduz as categorias de *mise-en-abyme* de enunciado e de *mise-en-abyme* de enunciação, para depois expandir do campo da literatura para o cinema. Nesta área dá particular atenção à modalidade de *mise-en-abyme* aporética, mais relacionada com a forma, para a destacar como aquela que melhor se enquadra na leitura de *INLAND EMPIRE* na medida em que contém as demais modalidades desse efeito especular. O “trabalho” da especularidade vista pelo espectador do filme de Lynch encontra na figura de “ecrã psíquico” de Robert T. Eberwein [pelo qual o espectador vê simultaneamente o filme projetado no ecrã e o filme “projetado” da sua mente (p. 155 e ss.)], uma justificação teórica mais adequada. Na ponta final deste segmento, a autora sente a necessidade de introduzir a questão do fluxo temporal. Particularizando as figuras deleuzianas dos “opsignos e sonsignos”, dos

“mnemosignos e onirosignos” e ainda dos “hialosignos e signos cristalinos”, conclui que a justa caracterização da *mise-en-abyme* do filme em análise não dispensa, através das suas subcategorias, uma articulação com o tempo e, mais especificamente, com a já referida consideração da “imagem-cristal” (p. 159 e ss.).

O último capítulo (p. 167 a 226) é aquele que versa mais detalhadamente a narrativa do filme defendendo que especificidade reflexiva da obra não deve ater-se apenas a noções de materialidade plástica. A início sustenta-se que o carácter abstrato da obra não deve confundir-se com ausência de narrativa, sendo que, pelo contrário, por virtude do seu “*mise-en-abyme* de enunciação”, a dimensão narrativa sai reforçada, contendo uma terceira “camada” além da “dupla representação imaginária habitual” (p. 167 e 168). De seguida, Fátima Chinita, após explicitar as modalidades de enunciado (intra)diegéticos e metadieéticos no filme, analisa algumas das representações em abismo contidas na obra (p. 177 a 182). Segue-se a descrição dos agentes, do processo e contexto da enunciação que em *INLAND*, por ser “originária numa (auto) reflexividade metacinematográfica”, a autora qualifica como “aporética” (p. 182 a 205). Dessa aporia fazem parte “impossibilidades” de natureza mental e psíquica (p. 205 a 210) e a aferição de uma temporalidade muito particular através dos seus diferentes fluxos não cronológicos (p. 210 a 223).

Numa manobra bastante interessante de inversão, a autora conclui o seu estudo por aquilo que naturalmente se esperaria a início: a sinopse de *INLAND EMPIRE*. Mas como as suas histórias “não se contam, vêem-se” (p. 225), interessa sobretudo pensar o seu puzzle como algo que coloca o espectador numa “rede de re-projecções com valor de descoberta”, numa relação aporética que convoca sempre nova descoberta, nova primeira vez, uma “imagem cristal cintilando em todas as direções e fornecendo múltiplas aberturas (...) novas “entradas” para se ver a si também como presença (in)visível.” (p. 226).

Numa denominada coda, Fátima Chinita encerra este seu livro com algumas reflexões acerca do papel da tecnologia, e mais particularmente do uso do digital por parte de Lynch em *INLAND EMPIRE*. Em sua opinião alguns dos estudos sobre o filme enformam de um problema de intromissão da natureza técnica dos dispositivos utilizados na sua produção, deturpando os resultados de uma análise fílmica. Propõe que mais importante do que pensar no filme como uma obra sobre as tecnologias [entre vários exemplos, que desmonta, temos o de Justin Nieland para quem *INLAND* é um “*exame auto-reflexivo da estranha vida da tecnologia digital*” (p. 241.)] é vê-lo através das tecnologias (p. 242). Desta forma, a utilização das câmaras digitais (que produzem imagens de baixa resolução), o uso de imagens indistintas e obscuras de pouco contraste, os enquadramentos e focos instáveis, as sombras e os *flares* seriam, todos estes, os melhores e mais adequados meios a uma representação do inconsciente das personagens ou da edificação das alegorias do espectador (p. 236).

Desta feita a “utilização do digital serve para corroborar a experiência alegórica e a dimensão metanarrativa, mas não confere ao espectador outra intervenção que não seja cognitiva.” (p. 243). Essa alegoria tem no filme de Lynch uma dupla dimensão na medida em que o autor mascara o nível da alegoria consciente com uma outra de natureza inconsciente, de acordo com a distinção feita por Ismael Xavier em *A Alegoria Histórica*, recuperada aqui por Fátima Chinita.

O livro termina com uma polêmica afirmação (não sem antes aproximar do filme a noção de Astruc de “*caméra stylo*” e afastar a de “*kino brush*” de Lev Manovich) sobre a tecnologia. Diz a autora: “Se a tecnologia digital se adequar ao teor do mundo alegórico a representar, então é uma mais valia, mas não será nunca, por si só, uma condicionante da mesma, pois que a natureza figurada da alegoria não pode residir apenas na face literal da matéria cristalina.” (p. 248).

Polêmicas à parte sob o valor submisso ou diretor da tecnologia, convém salientar que parte das virtudes deste competente estudo lynchiano está na forma como, corajosamente, recupera alguns dos aparelhos conceituais do estruturalismo metziano ou mesmo da análise linguística (muitos deles caídos num certo desuso no campo dos estudos fílmicos). O propósito, parece-nos, ser o de, centrando-se nas categorias de análise – a metanarratividade, a alegoria, a reflexividade, a *mise-en-abyme*, a especularidade – lançar mão de uma rede conceptual sóbria, escorreita, que combata através de uma prosa lúcida e sem grandes floreios, um certo tipo de análise *new age*, “quasi-mística” da abordagem da importância da construção ambiental ou figural do cinema do autor³.

³ Como nota final adiante-se que para uma leitura mais completa deste livro, e para melhor poder acompanhar a minúcia da análise exposta, o leitor deverá apoiar-se também no visionamento do filme. Filme que se encontra aqui familiarmente acompanhado da referência a outras obras da família da autorreflexividade e do meta-cinematográfico como são os casos de *8 ½* (1963) de Federico Fellini, *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, *Persona* (1966) de Ingmar Bergman, *Sherlock, Jr* (1924) de Buster Keaton ou *Chelovek s kino-apparatom* (1929) de Dziga Vertov, com os quais a autora vai pontualmente dialogando.