

Inland Empire:

o não-saber enquanto experiência de montagem

5

Rodrigo Amboni¹**I**

Before you start shooting you have done all that not knowing and catching ideas and hooking them together and going this way and getting that idea and hooking that together, throwing that out and getting new ideas. And then you have a script, and then you know what you are gonna do. This is different, it's like, scene by scene, not knowing, but shooting².

Trago esta fala de Lynch, na qual ele comenta sobre o processo de filmagem de *Inland Empire*, por considerar uma elucidação chave para compreender o que muda no seu procedimento de montagem. Diferente dos seus filmes anteriores, *Inland Empire* é, dentro do universo lynchiniano, o seu trabalho mais radical. Lynch vai de cena em cena, sem saber, mas sempre filmando. Claro que essa afirmação não significa ausência de rigor, muito pelo contrário, Lynch tem um método muito rigoroso. Ele domina o saber da linguagem cinematográfica (suas

1 Pesquisador e realizador audiovisual graduado em Cinema e vídeo pela UNISUL (2004), especialista em pós-produção digital pela Universidad Tres de Febrero / A&T Lab (Buenos Aires, 2010), mestre em Literatura pela UFSC (2017) e doutorando em Literatura pela mesma instituição.

2 Entrevista com David Lynch para o documentário Lynch (one).

estruturas narrativas, sua “gramática”, seus gêneros, suas técnicas, seus processos de produção e o manejo de toda a aparelhagem envolvida na execução de um filme) e, além de jogar com esse saber, também se propõe a pensar a montagem e o processo de realização fora desse sistema no qual se encerrou o cinema. Na sua fala acima, Lynch está supostamente indicando que nos seus filmes anteriores a experiência do não-saber, de alguma maneira, estava limitada ao roteiro. Entre a escritura do roteiro e a produção do filme existe um corte profundo. Esse corte, que associa àquele que Bataille chama de abismo, acontece porque

6

en el momento en que buscamos algo, lo que sea, no vivimos soberanamente, subordinamos el momento presente a un momento futuro que le seguirá. Tal vez alcancemos el momento soberano como consecuencia de nuestro esfuerzo, y es posible, en efecto, que un esfuerzo sea necesario, pero entre el tiempo del esfuerzo y el tiempo soberano existe obligatoriamente un corte que bien podríamos llamar abismo. (BATAILLE, 2002, p.106)

Quando se faz um filme com um roteiro, obedecendo-se estritamente as determinações desse roteiro, o imprevisível da produção do filme está condenado, ou seja, a produção será apenas a confirmação do que já se sabia, à espera do momento futuro. Escrever o roteiro é sem dúvidas ter um projeto de um filme³. No entanto, o imprevisível na montagem de Lynch se encontrava principalmente na escritura do roteiro. E o seu alegado procedimento de escritura, muito particular por sinal, não pode ser desconsiderado para desenvolvermos aqui um conceito em torno da experiência da montagem. O seu comentário sobre a escritura do roteiro de *Blue Velvet* é uma boa indicação nesse sentido:

Seria maravilhoso se o filme inteiro surgisse na minha cabeça. Mas, para mim, ele vem em fragmentos. O primeiro fragmento é como a Pedra de Roseta. É a peça do quebra-cabeça que orienta todo o resto. É a peça fundamental. Em *Blue Velvet* isso surgiu sob a forma de lábios vermelhos, gramados verdes e a canção “Blue

3 Tratando-se da realização de um filme, não se pode deixar de mencionar que, por mais que tudo esteja perfeitamente organizado, ainda assim coisas imprevisíveis podem acontecer, já que a produção lida com uma equipe (atores, técnicos, etc.) e com fatores externos à produção que podem afetar diretamente os planos (chuva, vento, curiosos, um vizinho martelando, um caminhão passando, falta de luz, etc.).

Velvet” interpretada por Bobby Vinton. A ideia seguinte foi uma visão de uma orelha sobre a relva. (LYNCH, 2002, p. 23)

7

Lynch está falando de um complexo quebra-cabeça. Aqui, a impressão que surge é que nesse tipo de escritura o caminho que se faz é do desconhecido para o conhecido. Para quem assistiu ao filme, é difícil imaginar que tudo começou com “lábios vermelhos”, “gramados verdes” e uma música chamada *Blue Velvet*. Esses elementos, dentro de um roteiro, são elementos do desconhecido a partir dos quais Lynch aparentemente desenvolveu uma história. Não é o mesmo que um argumento cinematográfico – ou é uma forma muito diferente de se ter um argumento. No cinema dito “clássico”, primeiro se tem um argumento, que no caso de *Blue Velvet* poderia ser mais ou menos assim: jovem de uma pequena cidade do interior encontra uma orelha num terreno baldio e decide investigar de quem é essa orelha. Nessa busca ele acaba conhecendo um submundo repleto de transgressões e violência. Se a montagem do pensamento de Lynch funcionasse dessa maneira, provavelmente teríamos um filme coeso, com um desenvolvimento convencional da lógica narrativa, que respeitasse com maior conformidade os seus manuais, até mesmo porque essa pequena sinopse não se afastaria muito do que vemos como um todo. Na sua crítica ao roteiro de *Blue Velvet*, Michel Chion escreve: “Hasta aquí el guión, el mejor conseguido y más denso de Lynch hasta hoy. Pero no conseguido porque sea lógico y regular: si bien es llamativo en su intriga general, lo es aún más en los detalles. Las rarezas materiales y psicológicas se acumulan en su entramado y se podrían descubrir sin cesar otras nuevas” (CHION, 2003, p. 129). Ao escrever o roteiro a partir de fragmentos isolados, que não estão ainda vinculados a uma história, a escritura do roteiro se dá por conexões imprevistas. Esses detalhes sugeridos por Chion, que chamam mais a atenção do que o todo, parecem ganhar sua força justamente a partir desses fragmentos que estão desconectados do todo. É uma montagem poética que vai do desconhecido desses fragmentos para o conhecido da história que surge conforme se escreve.

E então, dos lábios vermelhos, da grama verde e de uma música surge um quarto elemento: uma orelha. O filme começa com a música de Bobby Vinton e imagens que sugerem uma cidade harmônica, com suas belas casas e seus jardins floridos, na qual vemos crianças alegres

atravessando a faixa de pedestres a caminho da escola enquanto os adultos, simpáticos e não menos alegres que as crianças, trabalham e cuidam das suas casas. Após essa breve introdução, vemos um homem regando a grama do seu jardim com uma mangueira. Nessa cena aos poucos toda a harmonia vai se desfazendo. Primeiro a mangueira enrosca em um galho, e o homem, ao puxar a mangueira, força a torneira, que começa a vaziar água pelos lados, até que de repente surge o imprevisto: o homem sente uma forte dor na nuca e cai sobre a grama. Esse pequeno imprevisto leva a uma mudança na normalidade dessa família. O filho deste homem, Jeffrey, protagonista do filme, deixa de ir à escola para visitar o pai no hospital. Na volta do hospital para casa, ao atravessar um terreno baldio que na sua rotina diária não atravessaria, Jeffrey encontra uma orelha sobre o pasto. É graças ao imprevisto que toda a normalidade é alterada. E a partir dessa orelha que percebemos que nessa cidadezinha do interior, aparentemente perfeita, existe um submundo, um mundo desconhecido do qual a orelha é a porta de entrada. É a invasão deste elemento desconhecido que nos convida a entrar nesse mundo: a entrada para o labirinto, que ressoa, vibra com sua frequência. Jeffrey então leva a orelha para a polícia e começa a acompanhar as investigações e a se envolver cada vez mais, entrando nesse submundo até então ignorado, desconhecido por ele.



Imagem 1: *Blue Velvet*. David Lynch.

Esse processo de escritura não é diferente em *Lost Highway* e outros filmes de Lynch anteriores a *Inland Empire*⁴. Nesse procedimento parece haver uma disputa de forças entre o conhecido e o desconhecido. Lynch parte desses fragmentos, que parecem surgir nele como algo

⁴ Talvez outro filme que foge a esse processo seja seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*.

imprevisível, para então misturá-los com ideias elaboradas que operam para o todo. A narrativa nos conduz por entre elementos identificáveis, elementos com que nos identificamos, mas que em vários momentos são interrompidos pelo desconhecido. Há um jogo entre a linguagem cinematográfica (e sua montagem que trabalha para a construção de um sentido) e uma montagem que opera dentro desse campo para perturbá-lo, interrompê-lo.

II

Com *Inland Empire* a operação de montagem de Lynch não se limita a esse jogo entre o saber de uma linguagem cinematográfica e sua interrupção através do desconhecido. Agora, a partir desse saber, sua montagem vai em direção ao desconhecido. A forma como ele opera se concentra na força do imprevisto, do inesperado e dissolve o abismo entre roteiro e filmagem: a solidão mortal de não mais saber se transforma no próprio método.

Lançado em 2006, *Inland Empire* foi o último longa-metragem feito por David Lynch e, diferente dos anteriores, este foi seu primeiro filme realizado inteiramente com uma câmera digital, o que proporcionou-lhe maior agilidade e liberdade criativa. Mas a principal particularidade é que o filme foi produzido sem um roteiro prévio. Lynch comenta que tudo começou com um encontro casual com a atriz Laura Dern (que viria a ser a protagonista). Nesse encontro eles combinaram de voltar a fazer alguma coisa juntos. Alguns dias depois, Lynch aparece com um monólogo de 14 páginas decidido a fazer um vídeo para exibir em sua página na internet. Segundo Lynch, as cenas ficaram tão boas que ele achou que isso daria um filme:

havia alguma coisa oculta a pedir mais. E então me pus a ponderar sobre essa coisa. E algo a mais emergiu. Isso me levou a outra cena. Mas eu não fazia ideia do que podia ser, e o fato é que a cena não fazia o menor sentido. Acontece que depois acabou surgindo uma outra cena e essa terceira cena não parecia ter nada a ver com as duas primeiras. (LYNCH, 2002, p. 147)

Uma cena sustenta a outra, uma imagem sustenta a outra, nunca pelo todo, afinal de contas, como poderia ele saber pelo todo? Aparece aqui, nessa fala de Lynch, a imagem que Bataille faz sobre a obra de Kafka e seus perigosos edifícios, cheios de armadilhas, “em que as

palavras não se ordenam logicamente, mas içam-se umas sobre as outras, como se quisessem tão somente surpreender, desorientar, como se elas se dirigissem ao próprio autor, que nunca se cansou, ao que parece, de ir de espanto em extravio” (BATAILLE, 2015, p. 145). Foi assim que Lynch edificou seu filme *Inland Empire*, uma construção incompleta e cambaleante, ameaçada de desmoronar a qualquer momento pelas próprias imagens e sons, que, sem uma base sólida, movem-se num imenso oceano provocando fissuras a cada movimento.

Em uma das primeiras cenas do filme, começamos a ver em um longo *fade in*⁵ uma árvore cheia de ramificações. Em seguida vemos uma senhora caminhando por um jardim com calçadas também ramificadas. Ela se aproxima de uma porta e toca a campainha. Nikki (personagem interpretada pela atriz Laura Dern) acompanha de longe o mordomo abrir a porta. A senhora se apresenta ao mordomo como uma nova vizinha e Nikki autoriza o mordomo a deixá-la entrar. A visita, aparentemente amistosa, começa a tomar outro rumo. Após se apresentar a senhora fala:

– So, you have a new role to play, I hear.

Nikki responde simpática:

– Up for a role. But, I’m afraid, far from getting it.
– No, no, I definitively heard that you have it.

Nikki olha para ela surpresa. A senhora pergunta com uma certa contenção, chegando a se engasgar:

– It is an... Is it an interesting role?

Nikki entusiasmada:

– Oh, yes, very.

Senhora:

– Is it about marriage?

Nikki pensativa:

5 Termo da gramática cinematográfica utilizado para sugerir uma imagem que vai aparecendo aos poucos a partir de uma tela preta.

– Perhaps, in some ways... but....

A senhora interrompe bruscamente e fala com firmeza:

– Your husband, he’s involved?

Nikki surpresa com a pergunta:

– No.

A senhora com uma expressão de desconfiança encara Nikki por algum tempo. De forma abrupta e inesperada ela começa a contar uma história em um tom sombrio:

11

– A little boy went out to play. When he opened his door he saw the world. As he passed through the doorway he caused a reflection. Evil was born. Evil was born and followed the boy.

Nikki, perplexa, encara a senhora e pergunta:

– I’m sorry, what is that?

A senhora irônica:

– An old tale. And a variation: A little girl went out to play. Lost in the marketplace... as if half born. Then, no through the marketplace, you see that, don’t you? But through the alley behind the marketplace. This is the way to the Palace.

Nikki continua olhando para a senhora perplexa e a senhora, descontraída e irônica diz:

– But it isn’t something you remember. Forgetfulness, it happens to us all. And me? I’m the worst one! Oh, where was I?

A senhora então muda a sua expressão bruscamente e pergunta em tom sério:

– Is there a murder in your film?
 – Ah, no, it’s not part of the story.
 – No! I think you are wrong about that!
 – No...

A senhora interrompe gritando com contenção:

– Brutal fuckin’ murder!

Nikki assustada:

– I don’t like this kind of talk. The things you’ve been saying, I think you should go now.

A senhora, irônica, balança a cabeça e diz:

– Yes... me... I... I can’t seem to remember if it’s today, two days from now, or yesterday! I suppose that if it was 9:45 I’d think it was after midnight! For instance... If today was tomorrow you wouldn’t even remember that you owed on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet there is the magic. If it was tomorrow you would be sitting over there.

12

A senhora olha para o lado e em uma visão subjetiva sua vemos seu dedo indicador apontado para um sofá vazio. Nikki, boquiaberta, lentamente olha na direção em que a senhora aponta (há aqui, nesse *close up*, pela primeira vez o uso de uma lente grande angular que deforma o rosto de Nikki). Enquanto vemos o rosto de Nikki a senhora continua:

– You see?

Então, num corte brusco, vemos Nikki numa subjetiva observando a ela mesma sentada no sofá ao lado de duas amigas. O mordomo aparece com o telefone na mão e diz:

– Excuse me ma’am, telephone. It’s for you. It’s your agent.

Nikki atende o telefone ansiosa:

– Greg? Greg?

Ela levanta do sofá e começa a festejar:

– Oh my god, I got it! I got it!

Enquanto elas festejam, sorrateiro aparece o marido de Nikki pelas escadas do andar de cima da casa e as observa escondido. Corte. Vemos em um plano geral, no alto da montanha os famosos letreiros: HOLLYWOOD.



Imagens 2-6: *Inland Empire*. David Lynch.

Durante a conversa entre Nikki e a senhora ficam evidentes também as camadas na atuação. Uma atuação instável. A senhora vai de um extremo ao outro. Provocando uma tremenda confusão em Nikki e no espectador. Lynch entra num universo interior de seus personagens e o expõe através de uma narrativa composta por muitas camadas. As camadas dos personagens variam tanto na composição da atuação – como no caso acima – quanto na transformação de fato dos personagens. Nikki não é apenas a atriz de sucesso casada com um milionário mafioso; ela é também uma prostituta nas ruas de Los Angeles, uma prostituta nas ruas da Polônia, uma dona de casa amargurada com um marido violento, e ainda Sue – sua personagem do filme que ela está “estrelando”.



Imagens 7-12: *Inland Empire*. David Lynch.

III

A montagem de *Inland Empire* é labiríntica. Nesses labirintos as paredes são frágeis, gelatinosas, penetráveis, invisíveis. E a pequena câmera digital, escolhida por Lynch para lhe oferecer maior mobilidade, move-se livre e leve por esses labirintos. Essas paredes não limitam o tempo a uma ordem cronológica – como a cena descrita acima demonstra: através de um *raccord* temos uma passagem de tempo que não segue nenhuma lógica pré-estabelecida –; muito menos limita o espaço a uma lógica possível: a mudança espacial no final da cena faz com que Nikki veja ela mesma sentada em um outro lugar da sala, com outras pessoas e em outro tempo. Montagens de tempos e saltos espaciais através de *raccords* dão à montagem uma complexidade e um deslocamento em direção ao desconhecido. Vincent Amiel, no seu livro *Estética del montaje*, define o *raccord* nos seguintes termos:

Los raccords son precisamente un medio, alrededor del punto de montaje –en el momento preciso en que se suceden los planos– para jugar con su continuidad. “Hacer un raccord” es conseguir, tal como indica el término, que el “cut” no se sienta como una ruptura

radical y definitiva, sino como una costura que permite ensamblar trozos diferentes con la mayor discreción. Se trata de camuflar esa cesura, de borrar de ella su impresión, conservando al tiempo la calidad de articulación que constituye el principio mismo de los cambios de plano. (AMIEL, 2005, pp. 35-36)

É interessante notar que o uso que faz Lynch do *raccord* desativa sua função “gramatical”, ancorada na continuidade do espaço e do tempo, e lhe dá um novo uso, que também gera um estranhamento e uma percepção narrativa diferente. O *raccord* no caso de Lynch, contrariamente ao efeito que costuma produzir de apagar o corte, faz saltar aos olhos a montagem, não pela descontinuidade da ação, mas por sua ruptura com a cronologia temporal e com a noção espacial.

15

Além dessas complexidades espaciais e temporais temos também, misturadas a elas e talvez agindo sobre elas, complexas camadas psicológicas, principalmente da personagem Nikki. Há duas passagens no filme que evidenciam como esse labirinto psicológico se desenha. Na primeira, os personagens Nikki e Devon (interpretado pelo ator Justin Theroux) – que foram escolhidos para protagonizarem o filme *On high in blue tomorrows*, uma superprodução hollywoodiana, que trata de infidelidade –, reúnem-se com o diretor e seu assistente para fazerem uma primeira leitura do roteiro. Durante o ensaio escuta-se um ruído, e o assistente interrompe dizendo que há um penetra no estúdio. Devon vai ver quem está ali. Ele caminha para os fundos do estúdio, que mais parece um labirinto. Está escuro, ele escuta passos de uma pessoa correndo e corre para tentar alcançá-la. Finalmente Devon se depara com uma porta (a porta dos fundos do estúdio) trancada. Ele volta para o *set* e comenta:

– Disappeared where it’s real hard to disappear.

Aproveitando a interrupção, o diretor decide revelar para os atores que seu assistente Freddy descobriu que *On high in blue tomorrows* é na verdade uma refilmagem de um filme polonês chamado *Vier Sieben* que nunca foi terminado. Irritados com os produtores terem escondido este fato, Nikki e Devon perguntam por que o filme nunca foi finalizado. O diretor explica que o filme é inspirado em uma antiga lenda polaca e que durante as filmagens os protagonistas descobrem algo dentro da história e são assassinados.

O filme continua, e muito tempo depois, em uma outra passagem, Nikki, carregando uma sacola, volta do mercado e entra pela porta dos fundos do estúdio. Ela caminha pelo escuro em direção ao set de filmagem. De repente ela para, e o que ela vê diante de seus olhos é ela, ao lado de Devon, ensaiando junto ao diretor e seu assistente. A cena se repete do ponto de vista do tal penetra que havia chamado a atenção do assistente. Devon vai olhar quem está ali e Nikki sai correndo pelos corredores labirínticos do estúdio. Ela para em frente a uma janela e vê a imagem de seu marido do outro lado. Claramente perdida no labirinto, Nikki começa a gritar o nome de Billy – personagem de Devon no filme que eles estão protagonizando juntos. Horrorizada, ela entra por uma porta e olha para fora através da janela. Ela vê Devon, que não a vê, e volta a gritar chamando-o de Billy, mas ele não escuta. Ela se afasta da janela, tentar abrir a porta, que agora está trancada, volta para a janela e novamente olha para fora, mas ela já não está mais no estúdio, e o que ela vê lá fora é o quintal de uma casa nos subúrbios de Los Angeles.

No desdobrar dessa narrativa labiríntica, Nikki passa cada vez mais a confundir-se com sua personagem Sue. Essa confusão é trazida até o espectador, que em determinado momento já não é mais capaz de saber quando se trata de Sue e quando se trata de Nikki. As paredes do labirinto vão se desfazendo, o espaço move-se de Hollywood para os subúrbios, de Los Angeles para Polônia, e as camadas da personagem interpretada por Laura Dern vão se aderindo umas às outras num complexo emaranhado que já não mais permite separações entre as personalidades, deslocando-se pelo espaço e pelo tempo com a mesma intensidade. A forma como o espaço-tempo é trabalhado na montagem reforça essas camadas. O tempo é elástico e tecido de forma anacrônica. É um tempo interior carregado de memórias, pensamentos, medos, sonhos que se chocam em um só tempo, o tempo presente. A noção de espaço é completamente envolvida por essas camadas, por esses labirintos de tempo anacrônico. Basta o personagem tapar os olhos com as mãos e voltar a destapar que ele já está em outro lugar e já não é o mesmo personagem. Do estúdio de filmagem em Hollywood, para as ruas frias e cobertas por neve de um bairro periférico na Polônia. De uma estrela de cinema a uma prostituta decadente. De uma vida luxuosa numa mansão a uma vida de dona de casa numa humilde casa nos subúrbios.



Imagens 13-16: *Inland Empire*. David Lynch

Nesses labirintos por muitas vezes Lynch induz o espectador a uma compreensão do enredo para logo em seguida interromper bruscamente, causando um grande impacto no espectador e ao mesmo tempo prendendo-lhe cada vez mais o olhar – que já se torna desconfiado e assustado, não sendo mais o olhar ingênuo e despreocupado de quem está acostumado a assistir a um filme que nos leva onde esperamos chegar. Essa interrupção ganha muita força na forma como Lynch a trabalha: é como ver a porta de saída do labirinto, sair correndo e bater contra uma pintura da porta de saída numa parede (um *trompe l'oeil*). Os labirintos não têm saída, apenas entradas, e a forma como o filme foi montado por Lynch é a de um labirinto que vai se construindo a cada passo em meio a um cenário escuro e vazio. Por isso, quando vemos algo nesse labirinto é preciso desconfiar. É preciso desconfiar das conexões, elas existem, mas são tão frágeis como as paredes do labirinto. Elas servem, pretensamente, para prender o espectador, mas tentar encontrar uma utilidade para elas é inútil, elas são inesperadas, não trabalham para um todo. Lynch constrói uma entrada após a outra, uma ruptura após a outra. As interrupções já não ocorrem somente em meio a sequências claras, tudo é enigmático, obscuro, são interrupções em meio a fragmentos já interrompidos, interrupções dentro de interrupções. Tudo é repleto de mistério e ausência, tudo é ruína, incompleto, imperfeito. Tudo é entrada.

IV

Desde o seu primeiro longa-metragem, *Eraserhead*, Lynch não somente se coloca à prova como também coloca à prova a linguagem cinematográfica, as imagens, os sons e, mais importante ainda, a montagem das imagens e sons. A linguagem cinematográfica é colocada à prova porque Lynch, ao tentar “tocar” o sensível e “falar” sobre ele, não deixa que ele (o sensível) seja reduzido ao sensato. O sensato opera na linguagem e reduz o sensível, dá-lhe um sentido prévio, fecha-se e encaminha-se para o próximo momento. Para entender melhor essa colocação recorro novamente a Bataille. Para ele, a linguagem é o que nos lança para fora do instante. E o instante, por sua vez, é a negação da linguagem. Bataille sugere que é a poesia “el *sentido más insensato*” (BATAILLE, 2002, p. 13). “El lenguaje, obstinado en el rechazo, que es la poesía, se vuelve hacia sí (contra sí): es lo análogo a un suicidio” (BATAILLE, 2002, p. 13). A poesia é a linguagem contra si, que se suicida, numa operação insensata que busca abandonar a sua servidão ao porvir e se aproximar do instante. É uma tentativa da linguagem de ser soberana. “El suicidio del lenguaje es una apuesta. Si hablo, obedezco a la necesidad de salir del instante presente. Pero mi suicidio anuncia el salto en que es arrojado el ser liberado de sus necesidades” (BATAILLE, 2002, p. 14). A linguagem (cinematográfica) é sensata, opera como um saber, e o sensível é o não-saber, é a experiência de colocar-se à prova no próprio procedimento de criação. E esse procedimento é uma poética do pensamento. É uma experiência da montagem.

En relación con esto, es necesario notar una reciprocidad: creo que es imposible hablar del no-saber fuera de la experiencia que vivimos de él. Esa experiencia es una experiencia que produce siempre un efecto, un efecto tal como, por ejemplo, la risa, o las lágrimas, o lo poético, o la angustia, o el éxtasis. Y no pienso que sea posible hablar con seriedad del no-saber independientemente de sus efectos. (BATAILLE, 2002, p. 118)

É importante destacar que em várias situações Lynch demonstrou um certo incômodo e sempre se negou a explicar qualquer coisa sobre seus filmes. No seu livro, em um pequeno fragmento chamado *Interpretação*, ele toca neste tema: “O filme deve se bastar. É um absurdo o cineasta dizer com palavras o que significa um filme em particular” (LYNCH, 2002, p. 19). Em uma entrevista de 1979 sobre

Eraserhead ele coloca talvez pela primeira vez essa insatisfação e se nega a explicar o filme⁶. A própria sinopse do filme reforça essa refutação com ironia: “Um sonho sobre a escuridão e coisas problemáticas”, que se aproxima muito da sinopse de *Inland Empire*, que seria algo como: “Um filme sobre uma mulher em apuros”.

Em *Eraserhead* já começa a se esboçar a posta à prova da linguagem cinematográfica e das imagens. Isso se dá principalmente pela montagem; não pela montagem como uma técnica cinematográfica a serviço da narrativa, mas pelo seu procedimento de montagem que começa pela ideia inicial e não cessa até o filme estar acabado: “*Eraserhead* foi se desenvolvendo de um certo modo que eu não entendia. Isso me fez procurar por uma chave que abrisse para o que aquelas sequências diziam. Claro, algumas sequências eu entendia, mas não sabia como unir todas elas” (LYNCH, 2002, p. 33). *Eraserhead* é uma montagem de fragmentos ruinosos, de imagens que foram acontecendo num processo de montagem de não-saber, ao longo de mais de seis anos. Uma imagem se sustenta na outra. Essa operação de Lynch, que lhe chega através de fragmentos, é uma montagem de imagens que não têm nenhuma relação com a construção de uma estrutura narrativa que se enquadraria dentro de um saber narrativo, não está a serviço de um todo, de uma sequência unitária, e menos ainda à procura de um saber. Lynch se parece muito, como disse Didi-Huberman referindo-se a Walter Benjamin, com um “trapeiro da memória” (DIDI-HUBERMAN, 2008), com um solitário coletor de imagens. Mas que imagens são estas que o “trapeiro” Lynch coleta? Gosto de pensar que são imagens coletadas de dentro do abismo, no abismo aberto por uma interrupção dos sentidos.

Interromper o sentido é entrar no sentido e provocar uma ruptura (uma morte também). Nessa ruptura se abre o abismo. Então, dentro de um sentido sensato, abre-se uma fissura; ao cair nela estamos diante de um abismo, ou, para entrar no universo de Lynch, diante de um oceano. Esse oceano de Lynch é o espaço do sensível, é o espaço aberto a uma experiência interior. E é também o espaço que gosto de comparar ao intervalo warburgiano, que é um espaço de introspecção e montagem:

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=l3WFOPWbG8I>>. Acessado em: 14 de abril de 2019.

Para apreender o que Warburg entendia por “iconologia dos intervalos”, é preciso procurar compreender em termos de introspecção e de montagem, ao mesmo tempo, aquilo que aproxima ou, inversamente, separa os temas nessas negras extensões irregulares que insulam as imagens na superfície das pranchas e atestam uma enigmática função pré-discursiva: cada prancha de Mnemosyne é o relevo cartográfico de uma região da história da arte, simultaneamente vista como concatenação de pensamentos e como sequência objetiva, na qual a rede dos intervalos desenha as linhas de fratura históricas e psíquicas que distribuem ou organizam as representações, segundo a formulação de Werner Hofmann, em “constelações”. (MICHAUD, 2013, p. 295)

É nesses intervalos que se encontra o espaço onde o sentido ainda não se constituiu, que segundo Pierre Fédida, é o espaço da interpretação: “O que pertence propriamente à interpretação é da ordem do intervalo. (...) O que equivale a dizer, portanto, que a interpretação sempre se dá no entre dois sentidos – ali onde o sentido ainda não se construiu tematicamente” (FÉDIDA, 1991, p. 12 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 421). Essa abertura provocada pela montagem é o gesto de um pensamento poético – e também político – que a expõe enquanto tal, colocando-a em primeiro plano e expondo também o processo e a presença do autor.

O que chama a atenção é o final da frase de Lynch sobre *Eraserhead*: “Claro, algumas sequências eu entendia, mas não sabia como unir todas elas” (LYNCH, 2002, p. 33). Apesar de Lynch ter um processo de montagem que se entrega à intuição e aos fragmentos de ideias, o que chamo de interrupção dos sentidos é, repito, um colocar-se em jogo com as imagens e com a linguagem cinematográfica. E esse colocar-se em jogo transita entre o saber e o não-saber. Esse transitar significa sempre uma complexa ramificação de ruas de mão dupla. Um trânsito em que os sentidos se remetem entre si e também com sistemas de saberes (como a linguagem cinematográfica), com impressões da memória e com fragmentos de histórias.

Algumas sequências ele entendia, outras não: esse é um processo de montagem de imagens e sons que constroem fragmentos inacabados. Nessa montagem algumas imagens e sons operam através do conhecimento do que se está fazendo e outras não. Para perceber como funciona essa operação é preciso compreender um pouco

melhor uma teoria que Lynch busca na meditação transcendental: a do oceano de consciência⁷ – que ele relaciona ao que Albert Einstein chamou de teoria do campo unificado. A teoria do campo unificado foi um conhecido estudo que Einstein desenvolveu nos seus últimos anos de vida e que nunca foi concluído. Einstein queria desenvolver “uma teoria capaz de descrever as forças da natureza por meio de um esquema único, completo e coerente” (GREENE, 2001, p. 13). A teoria de Einstein, que começou a ser formulada depois da *teoria da relatividade geral*, ou seja, depois de 1915, tratava de pensar na possibilidade de unir as duas forças da natureza conhecidas na época: a força de gravitação e a força eletromagnética. Ao pensar a partir da teoria do campo unificado, Lynch cria um conceito de montagem que, nas suas palavras, seria algo como um oceano de águas profundas onde todas as ideias se encontram: “o oceano é a unicidade e aquelas coisas [as ideias] flutuavam nele” (LYNCH, 2002, p. 149). Era a partir desse conceito do campo unificado que ele dizia acreditar, por exemplo, que todos os fragmentos de *Inland Empire*, sem uma conexão direta, iriam se encontrar: “Escrevia as cenas passo a passo, sem fazer ideia de como seria o fim. Isso é um risco, mas eu estava tomado pela sensação de que se todas as coisas são unificadas, as ideias se encadeariam” (LYNCH, 2002, p. 153). Ele intuía que isso aconteceria através de uma movimentação interior, numa conexão de seus instintos e desejos mais profundos com a ideia inicial (LYNCH, 2002, p. 91-93). O campo unificado de Lynch é um espaço que conecta sentidos e transforma a montagem do filme em uma montagem imprevista de ideias e desejos em constantes deslocamentos, que transbordam os limites do saber e acenam em direção ao impossível, ao não-saber.

Essa montagem opera em pelo menos dois momentos, que não se separam e nem possuem uma ordem definida. Em um momento ela opera a partir do imprevisível, do inesperado, e é uma montagem que interromperá os sentidos sensatos justamente porque ela opera principalmente como sentido sensível. Essa montagem, falando de *Inland Empire*, é anterior ao processo de edição das imagens, das cenas, dos fragmentos. É o processo de criação dos fragmentos, dos fragmentos que ainda se desconhece(m), mas que são intuídos, que chegam de maneira que o sensato não consegue controlar. O segundo

7 Esse conceito do qual fala Lynch vem do guru Maharishi Mahesh.

momento da montagem, em relação ao qual me referi ao rigor de Lynch, é o momento da edição, o momento em que o sensato opera a partir da montagem de cenas e fragmentos que tiveram sua construção operando principalmente – mas não exclusivamente – como um sentido sensível.

No se “reglamentan” los “problemas de la imagen” por la escritura y el montaje. Sino que escritura y montaje permiten ofrecer de las imágenes una legibilidad, lo que supone una actitud doble, dialéctica (a condición, por supuesto, de comprender con Benjamin que dialetizar no es sintetizar, ni resolver, ni “reglamentar”): no dejar de abrir asombrados nuestros ojos de niño ante la imagen (aceptar la prueba, el no saber, el peligro de la imagen, la falta del lenguaje) y no dejar de construir, como adultos, la “cognoscibilidad” de la imagen (lo que supone un saber, un punto de vista, un acto de escritura, una reflexión ética). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 65)

“Algumas sequências eu entendia”. Esse entendimento sugere um conhecimento do fragmento de imagem construído, sugere que algumas imagens poderiam trabalhar por um todo, mas, ao mesmo tempo, o choque que essas imagens têm com as outras imagens, aquelas que ele não entendia – e com o fato de ele não saber como seria o fim –, provocam uma desmontagem desse suposto conhecimento. E é nesse espaço que a montagem opera e interrompe os sentidos.

O tecido negro das telas de Mnemosyne encontra-se fisicamente embaixo das imagens, que assim nos aparecem à frente dele. Porém o “meio” de que se trata não é apenas o campo óptico do qual se destacam as figuras: constitui, ao mesmo tempo, seu espaço material, seu ambiente dinâmico, sua “morada”. O meio escuro deve ser entendido, portanto, como o Umwalt – o mundo ambiental – das imagens montadas nas telas do atlas: como um oceano em que destroços vindos de tempos múltiplos se juntassem no fundo das águas tenebrosas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 416)

Essa montagem de imagens – que transitam entre o conhecimento e o não conhecimento – que interrompe os sentidos, aproxima-se ao que Didi-Huberman chama de *desmontar* a imagem. Para ele, a imagem, ao mesmo tempo em que se desagrega e se dispersa, também se reconstrói, se cristaliza em conhecimento. Um estranho ritmo que não para de se desdobrar. É como o exemplo que usa Didi-Huberman do relógio. Ao se desmontar um relógio, desarma-se minuciosamente o seu mecanismo, possibilitando conhecer o seu funcionamento detalhadamente, ou seja, produz-se um saber estrutural; mas ao mesmo tempo, ao desmontarmos

o relógio, também desmontamos a sua função de marcar as horas, suspendemos o tempo, ou, em suas palavras, “una imagen que me ‘desmonta’ es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío”. E Didi-Huberman conclui: “tal es el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la desconstrucción estructural” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 173).

V

Provavelmente Didi-Huberman não escolheu o exemplo do relógio aleatoriamente. Se buscarmos o ensaio *Palavra e imagem* de Eisenstein, veremos que ele, para desenvolver um conceito de montagem, faz uma diferenciação entre representação e imagem usando justamente o exemplo do relógio. Para elucidar o que ele quer dizer com os termos representação e imagem, Eisenstein descreve detalhadamente as figuras geométricas que compõem um relógio para depois concluir: “porém, se o disco dispuser de um mecanismo que movimentava uniformemente as varas metálicas, a figura geométrica formada em sua superfície adquire um significado especial. Agora não é simplesmente uma *representação*, é uma *imagem* do tempo” (EISENSTEIN, 2002, p. 19). Mas, para essa conexão se efetivar algo tem que acontecer, não é suficiente apenas ver o relógio. A ordem dos ponteiros no relógio traz uma cadeia de representações que estão diretamente relacionadas ao tempo e correspondem a um horário determinado:

Suponhamos que o número seja cinco. Nossa imaginação está treinada para responder a este número recordando cenas de todos os tipos de acontecimentos que ocorrem nesta hora. Talvez o chá, o fim de uma jornada de trabalho, o começo da hora do *rush* no metrô, talvez lojas fechando as portas, ou a peculiar luminosidade do final da tarde... Em qualquer dos casos, automaticamente nos lembraremos de uma série de cenas (representações) do que acontece às cinco horas. (EISENSTEIN, 2002, p. 19)

Para Eisenstein, esta é a sequência completa desse processo de assimilação das representações em uma imagem. Ele sugere que nesse processo ocorre uma condensação que faz as cadeias de vínculos

intermediários desaparecerem, estabelecendo uma ligação direta entre o número e nossa percepção do tempo correspondente. “O hábito psicológico tende a reduzir esta cadeia intermediária a um mínimo, a fim de que apenas o início e o fim do processo sejam percebidos” (EISENSTEIN, 2002, p. 20). É um processo de montagem diretamente ligado ao pensamento que associa de forma instantânea um conjunto de representações em uma imagem. Mas nem sempre a imagem se forma: no exemplo usado por Eisenstein, quando Ana Karenina anuncia que está grávida, a preocupação de Vronsky é tão grande que ele olha para o relógio e não vê as horas, apenas a representação geométrica: “uma forte perturbação mental pode destruir esta conexão, e a representação e a imagem se separam” (EISENSTEIN, 2002, p. 20).

24

Esse processo de condensação – que faz os vínculos intermediários desaparecerem e nos dá imediatamente a imagem total – é, segundo Eisenstein, uma prática que está presente “na vida, em contraste com a prática na arte” (EISENSTEIN, 2002, p. 21). Na esfera da arte há um deslocamento na ênfase desse procedimento: a obra artística, para chegar ao seu resultado, “dirige toda a sutileza de seus métodos para o *processo*” (EISENSTEIN, 2002, p. 21), ou seja, o que importa não é o todo e sim o processo pelo qual se passa para chegar ao resultado. E esse processo não pode chegar ao espectador como algo fixo e já pronto, ele deve se revelar ao espectador:

Uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador. É isto que constitui a peculiaridade de uma obra de arte realmente vital e a distingue da inanimada, na qual o espectador recebe o resultado consumado de um determinado processo de criação, em vez de ser absorvido no processo à medida que este se verifica. (EISENSTEIN, 2002, p. 21)

A obra de arte deve reproduzir esse processo de construção das cadeias representativas para o espectador poder experimentar essa dinâmica e percorrer esse caminho até chegar na imagem. E essa é justamente a força da montagem, a “de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 29) e acaba sendo arrastado para o ato criativo “no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção

do autor” (EISENSTEIN, 2002, p. 29). Esse método, de fazer saltar aos olhos do espectador o processo e trazê-lo para o ato criativo de montar as cadeias de representações, preserva a singularidade do espectador e o faz montar a partir de suas próprias experiências uma vez que ele, o espectador, ao se deparar com a possibilidade de montar, terá que fazê-lo a partir de suas referências ou, como dirá Rancière, “é o poder que cada um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra” (RANCIÈRE, 2012, p.20).

Ao se mostrar o processo, o caminho percorrido até se chegar a uma imagem, e dar ênfase ao processo mais do que a totalidade (o que faz o espectador experimentar o processo, montar e preservar a sua singularidade), não podemos deixar de visualizar a força política dessa proposição, ainda mais se pensarmos que na época em que o ensaio foi publicado pela primeira vez, em 1937, os regimes totalitários europeus estavam consolidados. Esses regimes, que não preservavam as singularidades e as multiplicidades que emergem das singularidades, viam nas massas um corpo informe que precisava ser moldado, ou, como diria Goebbels em seu *Combate em Berlim*, “la masa no es para nosotros más que material informe. Es por la mano de un artista que de la masa nace un pueblo y del pueblo una nación” (GOEBBELS, 1931, p. 38 *apud* MICHAUD, 2012, p.13). Ao mesmo tempo, é interessante pensar em termos de (des)montagem não apenas no sentido de expor o processo, mas também como a potência de desmontar – uma imagem por exemplo – e, com as partes das quais a imagem foi montada, fazer vir para o primeiro plano a potência de montar outras imagens.

A interrupção dos sentidos da montagem de Lynch em *Inland Empire* vai por esse caminho, tem esse duplo regime do qual fala Didi-Huberman e joga com a linguagem cinematográfica e com a sua estrutura narrativa. Por um lado, ele nos oferece momentos de uma narrativa clara (praticamente apagando a montagem, escondendo o processo), que respeita um sistema, uma cronologia e até mesmo os manuais do cinema clássico, reproduzindo um conhecimento e uma identificação ao espectador que se fixa em uma totalidade já pronta. Por outro lado, ele rompe com essa ordem bruscamente, desorientando, confundindo o espectador, retirando toda a certeza que ele estava sendo induzido

a ter, colocando em primeiro plano a montagem e evidenciando a potência de provocar fissuras que a sua montagem tem: o corte, uma suspensão dos sentidos. Esse duplo regime traz ao espectador também a experiência de ter o que se estava experimentando interrompido, a experiência da interrupção. A montagem de imagens de Lynch tem uma sádica brincadeira de causar a ilusão de que se está construindo um discurso narrativo com uma base sólida, onde os fragmentos – os planos – apoiam-se em um todo, para depois interromper bruscamente, fazer emergir aos olhos do espectador a ruína do discurso narrativo. E, no momento em que Lynch arruína o discurso narrativo, ele renuncia a esse discurso convencional, renuncia a um determinado tipo de conhecimento, de razão, de significado e não se submete às regras, modificando-as, subvertendo-as, criando as suas próprias regras. As imagens e a montagem dessas imagens, que pareciam estar se apoiando em um todo narrativo, acabam apenas se apoiando umas nas outras, preservando-se em um estado de inação, de impotência, anterior a qualquer significação e pressuposição, fazendo emergir o inesperado.

VI

A construção de imagens que transitam entre entender e não entender algumas sequências leva Lynch ao problema seguinte – ou à operação por montagem seguinte – que é o de não saber como irá unir todas elas. É nesse intervalo – o de não saber como unir essas cenas – que se encontra a força do não-saber, do inesperado da sua montagem, tanto na montagem de imagem quanto na montagem de um saber cinematográfico. Ao montar o filme desta maneira – utilizando-se de imagens desconectadas uma das outras, e que circundam o abismo da ideia inicial – Lynch faz nascer relações inéditas entre as imagens e cria o que Michaud chama, a propósito das telas de *Mnemosyne* de Warburg, de “campos de força atravessados por tensões” (MICHAUD, 2013, p. 295). Os campos de força são *o oceano de consciência* de Lynch. *O oceano de consciência* é um imenso espaço informe, onde é impossível de modelar sistemas de saberes, e as tensões que se provocam neste espaço são os fluxos de ideias, que agitam as águas, provocam pequenos redemoinhos originários, segundo a concepção de Benjamin, que circulam pelos limites do saber, golpeando “con la cabeza el borde de los limites” (BATAILLE, 2008, p. 17). As “ideias” na montagem de Lynch (a montagem de ideias) são pequenos destroços de imagens, que

conectam sentidos; e da forma como se dá essa conexão – os sentidos se remetem, transitam, movem-se pelo espaço informe das águas – o que acontece é um rompimento, aberturas de fissuras na forma do saber cinematográfico. As conexões de sentidos, nesse caso, conectam para desconectar, montam para desmontar, permanecem em suspensão, nunca alcançam significar completamente. A busca por uma ideia, que Lynch costuma comparar com a pescaria, é um peixe escorregadio aos significados.

A procura, por Lynch, da “chave que abra para o que aquelas sequências diziam” é o momento de um rigoroso processo de montagem. Mas é importante ter em conta que esse processo já está operando nos limites do saber. Está a ponto de extrapolar esses limites porque deixou de ser um sistema de pensamento que reproduz um conhecimento e uma identificação com uma cinematografia tradicional para operar como um processo de montagem que desconstrói essa relação. Essa operação, que se aproxima mais e mais de uma experiência, já provocou uma fissura, uma abertura para o desconhecido, para o imprevisível.

Esse procedimento de montagem se acerca muito às “manobras” do pensamento de que fala Bataille:

Sólo podemos “discurrir” sobre cosas, aunque el pensamiento no se limita en exclusiva a las cosas; puede, con ayuda de la cosificación, maniobrar, aunque no está limitado al maniobrar: también puede destruir en ella esa posición de una cosa que ha permitido el maniobrar, es decir, tiene el poder –aunque también podría decirse que tiene la necesidad– de destruirse a sí mismo. Pero hay que precisar: lo que es entonces destruido no es la cosa, sino la operación intelectual o una de las operaciones intelectuales que permitieron al pensamiento establecer la cosa. (BATAILLE, 2002, p. 43)

O que Bataille está colocando aqui é o pensamento como uma operação sobre os objetos, essa relação de soberania do sujeito sobre o objeto. Além de coisificar os objetos através de uma operação, o pensamento tem, segundo Bataille, o poder e a necessidade de também destruir essa operação, essa forma como ele estabeleceu a coisa. O que o pensamento faz então não é destruir a coisa e sim a operação em si. Essa potência que Bataille dá ao pensamento de destruir suas operações é justamente sua impotência, sua privação, seu esgotamento, é uma forma paradoxal de não fechar o pensamento e não deixá-lo se fixar

numa relação entre sujeito e objeto, mas provocar uma fusão entre eles até chegar ao ponto de seu desaparecimento. E é nesse desaparecimento que “a linguagem filosófica avança como em um labirinto, não para reencontrá-lo, mas para experimentar (através da própria linguagem) a perda dele até o limite, ou seja, até aquela abertura onde seu ser surgiu, mas já perdido, inteiramente espalhado fora de si mesmo, esvaziado de si até o vazio absoluto” (FOUCAULT, 2001, p. 43).

O *não-saber* de Bataille tem algo de esgotamento, mas esse esgotamento nada tem a ver com pobreza. Bataille não nega o saber, mas quer ir depois disso, em direção ao desconhecido, às fissuras que o não-saber deixa nos sistemas do saber. Lynch, ao proceder dessa forma, ao filmar cenas que lhe chegam a partir de uma intuição, de uma sensação, de uma memória (sem saber o porquê, sem estar à procura de alcançar um todo), de alguma maneira está nesse limite do saber, entrando nas fissuras, partindo para o desconhecido. Ao operar no limite do saber, Lynch cria imagens que permitem conexões inéditas e que não se subordinam a nenhum conhecimento estrutural e narrativo pré-estabelecido. Essas conexões inéditas, próprias a uma montagem poética do pensamento, provocam uma desconstrução da operação do pensamento sobre a imagem e sobre o encadeamento de imagens que procura apagar a montagem em favor de uma narrativa que quer uma continuidade, um saber, o todo. Ao fazer esse procedimento por montagem é como se essas imagens estivessem no limite de um vazio, “falando de si mesma(s) em uma linguagem segunda em que a ausência de um sujeito soberano determina seu vazio essencial e fratura sem descanso a unidade do discurso” (FOUCAULT, 2001, p. 43). Propondo-se a fazer um cinema que desnuda o limite de um saber estrutural e passa a operar a partir daí, a montagem de Lynch se conecta intimamente à chance, ao instante, a esse “instante milagroso” do qual fala Bataille “*en el que la espera se resuelve en NADA*” (BATAILLE, 1996, p. 73).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMIEL, Vincent. *Estética del montaje*. Traducción Monique Perriaux y Vicente Carmona. Madrid: Abada Editores, 2005.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *La felicidad, el erotismo y la literatura: ensayos 1944-1961*. Traducción de Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *La oscuridad no miente*. Traducción de Ignacio Díaz de la Serna. Madrid: Santillana, 2002.

_____. *Lo que entiendo por soberanía*. Traducción de Pilar Sánchez Orozco y Antonio Capillo. Barcelona: Paidós. 1996.

CHION, Michel. *David Lynch*. Traducción José Miguel González Marcén. Buenos Aires: Paidós, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Traducción Oscar Antonio O. Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia 2*. Traducción de Marina Califano. Buenos Aires: Universidad del Cine, 2015.

EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Tradução Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GREENE, Brian. *O Universo elegante: Supercordas, dimensões ocultas e a busca da teoria definitiva*. Tradução de José Viegas Filho. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MICHAUD, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidad*. Traducción Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

_____. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

FILMES:

BLUE Velvet. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1986. Son, color, 120 min.

ERASERHEAD. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1977. Son, PB, 89 min.

INLAND Empire. Direção de David Lynch. Estados Unidos, França e Polônia, 2006. Son, PB, color, 172 min.

LYNCH (one). Direção BlackANDWhite. Estados Unidos, 2007. Son, PB, color, 85 min.

LOST Highway. Direção de David Lynch. Estados Unidos, 1997. Son, color, 134 min.

RESUMO:

David Lynch afirma ter produzido *Inland Empire* sem um roteiro prévio. Durante três anos ele gravou diversas cenas sem saber como elas se conectariam, confiando na intuição e na ideia inicial que fez surgir o desejo de realizar o filme. Este ensaio propõe pensar a montagem como um gesto político inerente ao ser humano que, para além da técnica, pode ser sentida como experiência.

Palavras-chave: David Lynch; Inland Empire; Montagem.

ABSTRACT:

David Lynch claims he has produced *Inland Empire* without having a script. For three years he shot several scenes without knowing how those scenes would connect to each other, relying strictly on his intuition and on the primary idea. This essay proposes that we think of montage as a political gesture inherent to the human being, which, beyond the technique, can be perceived as an experience.

Keywords: David Lynch; Inland Empire; Montage.