



## NO CLUBE SILÊNCIO: A SEQUÊNCIA DE CENÁRIO NO CINEMA DE DAVID LYNCH

Roger Ferrer<sup>1</sup>

**Resumo:** Uma das sequências mais características de David Lynch mostra um personagem observando ou atuando em um cenário, ou algo semelhante a um cenário. A sequência é repetida em quase todos os seus filmes. Tanta reiteração com o motivo predileto de Lynch, esse cenário ao qual ele eternamente retorna, convida o analista a interrogar pelas razões de tal obstinação. O artigo oferece respostas a esse interesse do cineasta, baseado em quatro razões: como recuperação da ideia barroca do teatro do mundo, como lugar de satisfação dos desejos, como autorreflexão sobre os dispositivos cinematográficos e como reflexão metafísica. Neste último sentido, se exporá o tipo de mentalidade ou o horizonte cultural que influenciou Lynch e como sua prática de Meditação Transcendental deixou suas marcas neste contexto.

**Palavras-chave:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, neobarroco, metacinema, Meditação Transcendental.

## IN THE CLUB SILENCIO: THE SEQUENCE OF STAGE IN DAVID LYNCH'S MOVIES

**Abstract:** One of David Lynch's most characteristic sequences shows a character observing or acting on a stage, or something similar to one. The sequence appears in almost all of his movies. This reiteration of Lynch's favourite motif, that stage he eternally comes back to, should invite the scholar to wonder what may be the reasons behind that presence. The paper offers some answers to that interest, based on four reasons: as a recovery of the baroque idea of the theatre of the world, as a space to satisfy the wishes, as a self-reflection about the cinematographic devices, and also as a metaphysical reflection. In this last sense, the article will show the mindset or the cultural horizon that influences Lynch, and how it has left a mark on him, based on his practice of Transcendental Meditation.

**Keywords:** David Lynch, *Twin Peaks*, *Mulholland Drive*, *theatrum mundi*, Neo-baroque, metacinema, Transcendental Meditation.

---

<sup>1</sup>Investigador de pós-doutoramento na Universidade de Barcelona e na Universidade de Lisboa (Cieba), aqui como membro colaborador. Doutor em Universidade da Girona, graduação da história da Arte na Universidade da Girona. Na sua tese estudou a relação entre o pensamento mágico e a teoria da arte. Publicou diversos artigos sobre esoterismo, occulture e não dualismo em revistas académicas internacionais. E-mail para contato: roger.ferrer.ventosa@gmail.com



Tudo é uma gravação  
No clube Silêncio, *Mulholland Drive*.

## 1. Introdução

Nas páginas seguintes se propõe um estudo fílmico sobre um detalhe muito singular na estética cinematográfica de David Lynch, seu gosto por utilizar um cenário como motivo recorrente em sua filmografia, e o cruzará com informação proveniente da filosofia, o pensamento e da religião —o novo movimento religioso ou NRM em suas siglas inglesas da Meditação Transcendental—, que tanto marcaram as propostas de Lynch. Vão ser dadas quatro explicações para essa preferência lyncheana em mostrar em tantos filmes uma sequência sobre um cenário.

A filmografia do realizador deve incluir exemplos das quatro razões. A primeira levar-nos-á ao barroco e ao seu prolongamento pós-moderno no que se chamou neobarroco; entre outros fatores que ligavam as duas estéticas estava a do gosto por uma ideia de “teatro do mundo”. Em segundo lugar, o cenário tornar-se-á uma área onde os desejos serão encenados. Em seguida, entende-se a sequência como uma característica autorreflexiva sobre os dispositivos do cinema, algo muito próprio do tipo de cinema que apresenta paralelismos com o diretor. Finalmente, e muito ligado ao ponto anterior, Lynch usará a sequência para oferecer uma maneira de entender o mundo, uma ontologia cósmica. O cenário se converte em espaço ritual a ser transformado ou em um espaço metafísico para conectar-se com outra realidade.

Curiosamente, apesar de se encontrar a sequência em todas as suas obras, na bibliografia consultada os estudiosos apenas se perguntam pela persistência desse tipo temático lynchiano. Apesar de aparecer em quase todas as suas obras, a tal ponto que algumas das suas sequências mais icônicas transcorrem em uma única — Quarto Vermelho de *Twin Peaks*<sup>2</sup> (DAVID LYNCH / MARK FROST, CBS / Showtime, 1990) e na cantora de *In Dreams* de *Eraserhead* (David Lynch, 1977)—, que poucos abordam.

Por exemplo, Chion aponta muito brevemente esta tal insistência, colocando uma questão relevante: “Mas não podemos contentar-nos em permanecer como

---

<sup>2</sup> Última consulta para todos os links 23-12-22.



espectadores e, mais cedo ou mais tarde, teremos que subir”<sup>3</sup> (CHION, 2003, p. 252). Michael Thomas Carroll fala da sequência do cenário como imagem recorrente, sem entrar em mais detalhes (CARROLL, 2017, p. 176). Por sua vez, Javier Membra é mais específico já que, como se defenderá neste artigo, é o único a qualificar acertadamente essa ambientação tão recorrente como a sequência mais representativa na estética do cineasta (MEMBA, 2017, p. 174).

Aparece naquela que é seguramente sua obra icônica, *Twin Peaks*, em todas as suas variantes, incluída a película *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire, Walk With Me*, DAVID LYNCH, 1992), e de duas maneiras. Como cenário onde, por exemplo, um show pop delirante é interrompido por uma visão mística, na qual o Gigante, um personagem fantástico, irrompe sozinho diante dos olhos do agente Cooper para avisá-lo de que o espírito maligno Bob está matando de novo (link). Mas também aparece como o espaço lyncheano por excelência: a loja, a sala das longas cortinas vermelhas, que constitui um espaço metafísico habitado por *daimones*, seres mágicos habitantes do mundo imaginário.

Figura 1



Fonte: Twin Peaks

Por que David Lynch usa sistematicamente uma sequência relacionada com a representação teatral ou com as projeções de filmes em um cenário? O próprio diretor

---

<sup>3</sup> Todas as traduções devem-se ao autor deste artigo



não dá respostas convincentes ou definitivas sobre o assunto. Em uma ocasião perguntaram ao cineasta sobre a relação existente entre essas sequências da Sala Vermelha (1990) e a da Dama do radiador em *Eraserhead* (1977), para não citar outras similares. E o cineasta respondeu:

Exatamente, muito bem. [Risos.] Por quê? Quem sabe? Tenho algo com cortinas, e não sei por que, porque nunca fiz teatro. Mas eu amo as cortinas, e esses lugares onde, olhando para eles, você os vê como que fechados. Eu amo isso. Eu não sei de onde vem. Eu pinte um monte de aquarelas com cortinas nas laterais, e não sei o que é isso. Há algo especial. Os sete véus. Coisas assim (RODLEY, 1998, p. 297)

Como em tantas ocasiões, prefere explicar-se mais pelo poder audiovisual de suas criações do que traduzi-lo em uma linguagem verbal lógica, que destrói o poder da imagem, ao fornecer um argumento racional. Você tem que preservar o mistério e oferecê-lo da maneira mais poderosa possível.

## **2. O Barroco e a grande máscara do grande teatro do mundo**

Assim, começará a explicação pelo neobarroco e sua noção de teatro do mundo. As formas barrocas de compreender a sociedade e a cultura foram diversas vezes retomadas. Por exemplo, Walter Benjamin já traçou muitas analogias entre o barroco e o capitalismo na modernidade, com características do primeiro repetidas nas primeiras décadas do século XX, por exemplo, o prazer estético pela catástrofe, também uma estetização da vida retomada nos fascismos, ou o fascínio pela técnica que daria lugar ao capitalismo e ao empobrecimento da experiência, por exemplo (BENJAMIN, 2006, pp. 266, 330). O filósofo entendia a sociedade no Barroco: “como encenação teatral da vida do príncipe e do poder ameaçado pela extinção de tudo o que existe, (...) tal teatralização encontra-se até na ‘poetização do efeito’” (LUCAS, 1992, p. 38, n. 3). Esse mesmo processo foi apontado por Benjamin em sua sociedade de capitalismo plenamente desenvolvido. Desde então, tudo é espetáculo, das vitrines à vida política.



Em outro contexto, Omar Calabrese também falou em neobarroco; Ele não entendia por barroco um período específico da cultura que compreendeu o século XVII e parte do XVIII, mas “uma atitude geral e uma qualidade formal dos objetos que o exprimem” (CALABRESE, 1989, p. 31), um espírito contrastante ao clássico.

Partilham essas noções de barroco, uma ideia de poder que busca a centralidade ao mesmo tempo que descentraliza; poderíamos falar de um impulso totalitário centralizador contra uma tendência oposta, anarquista e fragmentadora, ou de um gosto pelos grandes espetáculos públicos, muitas vezes com um substrato cultural, como festivais barrocos ou música contemporânea e eventos desportivos. Da mesma forma, segundo Rodríguez de la Flor, o lugar que a televisão poderia ocupar nos anos setenta ou oitenta de forma a facilitar um discurso de ordem para se sustentar, ou descompactar o barroco espanhol ou o curral da comédia (FLOR, 2012, pp. 259, 264). Entre esses elementos, há também uma metáfora tão comum na arte mundial, como uma grande obra em que cada um desempenha seu papel (FLOR, 2012, pp. 253 e seguintes). Esse espírito neobarroco detectado por Benjamin em seu tempo vem se repetindo desde o final dos anos 70, como pós-modernismo.

Com isto, o primeiro dos quatro motivos que Lynch tem para incluir a cena repete um que já se encontrava na época barroca, mas de raízes medievais: incluir uma cena que permita mostrar a sociedade como uma mascarada, reproduzir algo tão barroco como ver o jogo do coletivo humano como um baile de disfarces, a sociedade reduzida a um teatro. As regras da sociedade e o grande teatro do mundo. Como se declara em um dos clássicos de um dos dramaturgos que melhor representou o barroco em cena, Calderón de la Barca: “Rei desse caduco império, / fim, cesse sua ambição, / que no teatro do mundo / já seu papel acabou” (O grande teatro do mundo 977-980, em CALDERÓN DE LA BARCA, 1982, p. 165).

Sobre outro dos grandes talentos do barroco, Rembrandt, aponta Simon Schama em estudo monumental:

Para Rembrandt, como para Shakespeare, o mundo inteiro era um cenário, e conhecia perfeitamente a estratégia da representação: o pavoneio, a afetação, o vestuário, a maquiagem, o repertório de gestos e caretas, os movimentos das mãos, os olhos revirados, as risadas e o soluço entrecortado (SCHAMA, 2002, p. 20).



Talvez tenha sido Lynch o cineasta das últimas quatro décadas que mais jogou com o símbolo do *Theatrum mundi*. No média-metragem *Rabbits* (LYNCH, 2002), oferece-o como paródia e caricatura. Algumas das sequências de *Rabbits* foram intercaladas na *Inland Empire* (LYNCH, 2006); no média-metragem o diretor expõe a crítica social mediante uma sátira sobre as *sitcoms*, séries construtoras de normalidade coletiva ao serem pensadas para públicos amplos.

Ele é um dos melhores exemplos de narrativas oníricas, ainda mais radical do que os longa-metragens do diretor, palimpsesto em que se misturam muitos níveis. *Rabbits* se articula em seu nível mais superficial como uma caricatura das comédias de enredo; porém, e como sempre em Lynch ressoam na média-metragem outros aspectos mais profundos, de reflexão metafísica, se diria, às vezes sinistros. *Rabbits*, como um todo, constitui em si sequência de cenário, estando ambientada em uma delas, com o requinte típico das *sitcoms* domésticas. O plano frontal enfatiza o vínculo com o drama e com as séries televisivas.

Com suas frases desconexas, seus poemas de brilho lunático e momentos de intensidade reveladora sem revelação, *Rabbits* forma um dos experimentos mais verdadeiramente surreais, pelo menos no que diz respeito ao poético, já que as linhas de diálogo buscam a pura sensação além de qualquer sentido lógico causal. O ritmo vagaroso, a repetição de situações, os elementos extravagantes, acabam por sustentar uma atmosfera hipnótica digna de um transe (link). Em suma, a obra combina aquele característico pós-modernismo neobarroco formado em partes iguais pela sátira, a estetização da vida e o enigmático *ludibrium* com ressonâncias metafísicas (FERRER-VENTOSA, 2018, p. 314).

Qual a emoção que essa estética barroca-neo-barroca desperta? Para Benjamin, contemplar o mundo como uma obra teatral, e a obra de arte como uma mônada na qual se cristaliza uma catástrofe contínua, acaba por provocar um estado de Spleen:

O ensimesmamento ante cujos olhos aquelas grandes constelações da crônica do mundo se apresentam como um espetáculo cuja contemplação pode valer a pena certamente por causa do significado que nele se possa confiadamente decifrar, mas cuja repetição *ad infinitum* promove até o predomínio desesperançado a falta de interesse vital própria da estirpe dos melancólicos (BENJAMIN, 2006, p. 353).



### 3. Satisfação dos desejos

Outra razão irmã da mascarada social é a do espaço fantasioso para realizar os desejos, ainda que efêmeros. Onde essa característica melhor se expressa nas sequências de cenário no universo de Lynch é em *O Homem Elefante* (DAVID LYNCH, 1980).

Nele, o diretor valeu-se da sequência, neste caso em um contexto realista, transformada em condensadora dos desejos do personagem principal; no entanto, continua a refletir sobre a sociedade humana e sua necessidade de representação. No filme, a sequência adquire um sentido de fuga rumo ao conto de fadas que é representado no palco, uma charmosa pantomima tão diferente das duras vivências do protagonista. Na apoteose da noite sonhada por Merrick, ele assiste a um espetáculo de efeitos especiais, luzes e alegria. Sonhar é exatamente o que você precisa. Então Merrick recebe o desejado reconhecimento social, já que a boa sociedade vitoriana lhe dedica uma função e o homenageia.

Figura 2



Fonte: *Hombre Elefante*



Serge Daney escreveu nos *Cahiers du cinema* algumas linhas sobre o desejo de Merrick de ir ao teatro: «No teatro, quando Merrick fica em seu camarote para que aqueles que o aplaudem possam vê-lo melhor, não sabemos realmente o que se passa em seu olhar, não sabemos o que eles veem. Lynch conseguiu redimir um pelo outro, dialeticamente, o monstro e a sociedade. Mas apenas no teatro, apenas por uma noite. Não haverá outra representação.

O teatro é o lugar mais bonito do mundo, segundo a atriz que interpreta Anne Bancroft. Essa atriz se torna praticamente a única amiga que Merrick tem fora dos círculos médicos. O extraordinário, o monstruoso, como características do artista, daí a afinidade mútua. Juntamente com a amiga, alcançará a aceitação social da elite e terá cumprido o seu percurso para ser considerado um ser humano (CORREM, 2011, p. 128).

Já em sua obra prima, *Eraserhead*, o cenário simboliza o lugar de prazer no qual os sonhos se tornam realidade, com ele como via de escapatória do sofrimento. No fragmento já citado no início, com a mulher que canta *In Heaven*, o paraíso se abre para Henry no radiador de seu quarto, reino fantástico que lhe permite afastar-se da tortura imposta pelo bebê monstruoso. A menina do radiador apresenta-se como uma possibilidade de fuga ([link](#)).

Depois de fazer amor - seguramente em uma fantasia - com sua vizinha, em uma visão a mulher do radiador canta para ele que no Paraíso tudo está bem. Além das prisões do físico e do social, existe outro mundo, um feito de imaginação. O protagonista Henry sobe ao palco, detalhe significativo já que só neste filme, junto ao ciclo de *Twin Peaks*, o personagem principal subirá e interagirá.

#### 4- A autorreflexão cinematográfica

A metáfora teatral é tão rica que ainda mais significados podem ser mostrados. Provavelmente a mais importante, junto com a reflexão metafísica, é a que aparece em *Inland Empire*: a dimensão entre o *post mortem* e a dimensão metafórica da ilusão-real cinematográfica, quando a protagonista, interpretada por Laura Dern,





sente que está morrendo apenas para que perceba então que, quem faz isso, é um personagem de cinema.

Da mesma forma, o filme expõe mais dois recursos habituais e específicos do cinema autorreflexivo: mostrar os mecanismos que permitem a ficção da obra cinematográfica, a trama da cena descoberta, como seus aparatos tecnológicos, seus operadores, o diretor, os atores que não morrem, mesmo que morram nos cenários. Cinema dentro do cinema ou metacinema, graças ao qual ruminar sobre o meio, e graças a esta reflexão, meditar então sobre a existência por analogia.

Como nos significados anteriores, o cineasta dispõe de ilustres antecedentes, já que a reflexão sobre o dispositivo do meio ocupa autores como os neorrealistas italianos e da *nouvelle vague*. De fato, os enganos da ilusão gerada tecnologicamente e a força psicológica da magia são dois dos temas principais de *O Mágico de Oz* (*The Wizard of Oz*, VICTOR FLEMING, 1939) muito homenageada em outro filme de Lynch, *Coração selvagem* (*Wild at Heart*, DAVID LYNCH, 1990). Outro autor inevitável, se pensarmos a propósito desta cena de metacine, é Bergman. Bergman brilhou como um antecessor do cineasta norte-americano, como provam *Quando Duas Mulheres Pecam* (*Persona*, INGMAR BERGMAN, 1966) ou *A hora do lobo* (*Vargtimmen*, INGMAR BERGMAN, 1968), antecedentes claros do universo lyncheano.

A metáfora do *Theatrum mundi* é citada na série *Westworld* (JONATHAN NOLAN - LISA JOY, 2016-), versão televisiva de um clássico do fantástico dos anos 70. Nelas, os humanos investem seu papel na relação demiurgo-criação, e passam a ser eles mesmos demiurgos de robôs miméticos em relação ao humano em muitos de seus aspectos; os robôs estão dispostos no grande teatro do parque de atrações, perfeitos extras no palco para que os seres humanos que pagam por isso realizem seus sonhos.

Na série, as representações desse *Theatrum mundi* têm como base os estereótipos criados pelo cinema do oeste, do xerife ao foragido ou o *saloon*. Os robôs que servem como extras devem representar os papéis secundários, nunca o herói principal, prontos para serem baleados ou violados, humilhados e ofendidos. Os extras robóticos podem facilmente trocar de papel: quem desempenha o papel de assassino pode ser na próxima intervenção um amoroso pai de família, o que às vezes provoca certa crise, ao produzir-se uma platônica reminiscência de vidas passadas. Como



resultado disso, e também pelo impulso criativo de seus criadores humanos, que irão implementar neles o nascimento prometeico de uma autoconsciência, os robôs começarão a se perguntar sobre o sentido daquilo e, como replicantes, desejarão enfrentar seu criador. Com um espírito vingativo, claro.

As dúvidas existenciais levantadas pelos robôs, cujo ponto de partida claro se encontra nos replicantes de *Blade Runner* (RIDLEY SCOTT, 1982), são as geradas pelo determinismo ou livre arbítrio, a programação do caráter devido ao DNA ou a capacidade de improvisação, a recorrência das tendências pessoais ou as rupturas que revelam um novo nível de personalidade. O que os robôs estão descobrindo sobre sua natureza é um reflexo da anagnórise que cada ser humano vive em seu processo de descoberta da vida.

Uma das tramas entre os robôs da série termina em uma praia, sob a luz da lua, aonde chegam os robôs que desempenharam o papel de amor platônico. Ela diz suas linhas de diálogo de aroma notoriamente gnóstico: são como são porque alguém os fez assim, demiurgo cujos propósitos são maus, que não lhes permitem sair do labirinto, falas gnósticas depois das quais ela morre. Ele então muda o discurso e diz que acredita que um dia eles conseguirão escapar de lá, ou fazer o mundo deles. Algum dia..., ele reflete, após o que permanece congelado na ação, e o espectador descobre que era a cena final de uma das tramas do jogo *Westworld*, aplaudida pela plateia de humanos milionários. A encenação está à vista ([link](#)).

*A Montanha Sagrada* (*The Holy Mountain*, ALEJANDRO JODOROWSKY, 1973), dirigida por Jodorowsky, termina com uma cena sobre o ponto de vista que estamos descrevendo. Quando o grupo de protagonistas, uns personagens que aspiram a ser imortais, alcança o topo da montanha, que teoricamente fará com que cumpram seu desígnio e lhe permitirá, o mestre que os guiou pede à câmera que se afaste ([link](#)).

Desta forma, revela-se a eles e ao espectador que na realidade se tratam de personagens de um filme; ao seu redor há técnicos e material de filmagem; as suas vidas e o que o espectador tem contemplado são o resultado de uma limitação dos sentidos, condicionados para não sair de seu raio de ação como personagens, o mesmo que o espectador, que só teve a panorâmica necessária para não romper a ficção. A vida como uma questão de enquadramento. Essa focalização permitiu manter a miragem, prisioneiros da obra de teatro-filme, produto de Maya, como especifica o



mestre. O que devem fazer agora, aconselha, é retornar à realidade, serem pessoas ao invés de personagens, romper com os fios do condicionamento.

Em *Inland Empire* encontramos ecos das anteriores. De fato, o metacine ou a reflexão sobre os dispositivos do meio adquirem especial relevância no último período de Lynch. Uma atriz norte-americana participa do remake de um filme polonês, e pouco a pouco as fronteiras entre a trama polonesa, a americana, os respectivos filmes e o mundo dos coelhos da *sitcom* perversa vão se diluindo.

Em uma sequência com contínuas reviravoltas de roteiro, o espectador vê a personagem interpretada por Laura Dern morrer, mas então descobre que se tratava de uma interpretação dentro do filme, que a personagem de Laura Dern está “sobre o cenário” fílmico. Ao supostamente morrer se revelam os mecanismos da ilusão, com a câmera que roda. Mas a atriz ficou marcada pela experiência interpretativa, e começa a transcender os limites da prisão mental em que viveu, que a impediram de aceder à verdade existencial.

Então, volta a sequência de teatro e ela se vê projetada na tela da televisão. Então Laura Dern entra realmente em um teatro e se vê em uma tela gigante, algo que se desenvolverá ainda mais na interpretação de Cidade dos Sonhos (*Mulholland Drive*, DAVID LYNCH, 2001). Contempla sua confissão ao homem dos óculos tortos, espécie de confidente do reino etéreo. A vida social, a personalidade, aquilo com o que geralmente se identifica um ser humano não é mais que um teatrinho que o afasta de sua verdadeira identidade quando confunde seu ser verdadeiro com essa aparência exterior.



Figura 3



Fonte: Inland Empire

Essa cena tem um paralelo poucos instantes antes, quando a protagonista polonesa vê seu desdobramento, Laura Dern, na tela do televisor, logo após reviver sua morte, e Laura Dern a olha. Na verdade, a partir desse ponto, ambas entrarão no núcleo do labirinto da personalidade. Graças à derrota do Minotauro, a polonesa e a americana podem unir-se, terminando a dissociação. A americana redimiu a sua colega polonesa morta na versão original. Ambas as facetas foram reintegradas, simbolicamente o matrimônio polonês volta a unir-se e o filho já está crescido ([link](#)).

Antes de concluir, um último exemplo sobre o desdobramento, ainda mais sinistro em *A Estrada perdida* (*Lost Highway*, DAVID LYNCH, 1997). A cena se encontra perversamente pela metade entre a reflexão sobre a indústria pornô e a metafísica. Ocorre um desdobramento sinistro<sup>4</sup> quando a Alice supostamente de carne e osso se contempla em um filme pornô sendo sodomizada ([link](#)). Claro que esse mesmo desdobramento é experimentado pelo espectador, já que se trata de um terceiro nível de realidade em relação a esse plano. Trata-se de uma maneira não tão explícita de

---

<sup>4</sup> Freud sobre a experiência do duplo: “No caso patológico do delírio de referência, esta instância é isolada, separada do eu, tornando-se perceptível para o médico. A existência de tal instância suscetível de tratar o resto do eu como se fosse um objeto, ou seja, a possibilidade de que o homem seja capaz de auto-observação, permite que a velha representação do ‘duplo’ adquira um novo conteúdo” (FREUD, 1976, p. 36).



citar a cena objeto deste artigo, em um desdobramento em abismo, com vários níveis de existência: a atriz pornô desempenhando seus trabalhos, a Alice personagem destemida, a atriz Patricia Arquette referencial vendo sua atuação na tela.

## 5- No metafísico clube Silêncio

Mas ainda resta um último nível de interpretação para a sequência de cenário, a razão metafísica, muito conectada à Meditação Transcendental na qual David Lynch praticou por 40 anos, até o ponto de ser um de seus representantes internacionalmente.

Para começar, uma das teses fortes de várias das metafísicas do yoga é que existe uma relação ontológica entre os diversos níveis da pessoa, desde o ser central até a alma pessoal vinculada à coletiva, e ao ego; assim, o ser central e a alma podem observar o personagem social como quem contempla um espetáculo sobre um cenário. O ego interpretaria seu papel no grande cenário do social, e assim mesmo ele seria objeto de contemplação por parte do Espírito<sup>5</sup>.

Um historiador da arte, Ananda K. Coomaraswamy, que com seu olhar pansofista uniu, entre muitas outras fontes, o Vedanta Advaita com o platonismo-neoplatonismo, trouxe à tona a analogia. Em um texto comenta essa capacidade de observação do teatro do mundo como eixo de uma ontologia do ser de claras ressonâncias com essas duas escolas que acabamos de referenciar:

Nossa parte divina, nosso Sim real, ou "Alma da alma", é o espectador impassível do destino dos veículos psicofísicos, que evidentemente não está "interessado" nem implicado em suas vicissitudes e não as leva a sério, do mesmo modo que um aficionado ao teatro não leva a sério os personagens em cena e, se o faz, dificilmente se poderá dizer que está contemplando a obra, mas sim

---

<sup>5</sup> Dentro do Vedanta e neovedanta (a partir do final do século XIX) poderiam incorporar-se muitas referências, mas se selecionarão só duas espigadas entre as muitas opções. Por exemplo, um dos referentes da contracultura e precursor da New Age, Alan Watts, que expôs esta ideia habitualmente (como em Watts, 2006, p. 56 e seguintes). Watts provavelmente influenciou o jovem Lynch a se interessar pela Meditação Transcendental. E o indicado por um mestre de neovedanta do século XX, Sri Aurobindo, em seus comentários ao *Isha Upanishad*, quando utiliza a analogia (AUROBINDO, 2004, p. 136, 210).



que estará implicado nela. (...) O bom ator é aquele para quem "o importante é a obra", mas não aquele que vê nela uma oportunidade para se exibir (...) o verdadeiro objetivo do jogo é que não joguemos somente para ganhar, mas para representar nosso papel, determinado por nossa própria natureza, e que nosso único interesse seja jogar bem, sem levar em conta o resultado (COOMARASWAMY, 200, pp. 179-181).

Na história da filosofia ocidental, foi o platonismo quem pensou sobre a vida de forma semelhante. Por exemplo, a ideia de nossa existência como uma representação aparece formulada em Plotino, que a expõe segundo suas principais linhas, de uma forma representativa das demais. Ao refletir sobre a existência da morte e para justificar sua abordagem baseada na reencarnação, Plotino expressa a ideia da vida como obra teatral. De acordo com Plotino:

É como se aquele entre os atores que foi morto no palco voltasse a entrar, depois de mudar de disfarce, caracterizado como outro personagem. Não, esse ator não morreu de verdade. Se, pois, o morrer é um mudar de corpo como mudar de indumentária ou inclusive, para alguns, um despojar-se do corpo como a saída final de cena – então - de um ator que voltará a representar em outra ocasião (...) Mas os massacres e todas as mortes e as tomadas e saques de cidades devem ser considerados exatamente como nos cenários dos teatros (*Enéada* III, 2, 15, 20 e ss., em Plotino, 1985, p. 71-72 e ss.)

Esse esforço de objetivação do eu se produz na meditação de tipo vedântico, cujo um dos princípios consiste em ver a mente - enquanto ser racional- de fora e em consequência deixar de identificar-se com ela. Daí também a imagem do teatro e do espectador. Para atestar, servirá uma frase das *Upanishads* hindus que Lynch utiliza em seu *Pesque o peixe dourado. Meditação, consciência e criatividade*, sem especificar de qual *Upanishad* concretamente: "Sabei que a Natureza inteira num teatro mágico, / que a grande Mãe é a grande maga, / e que este mundo o povoa nas suas numerosas partes" (LYNCH, 2008, p. 25). Ou seja, encontramos uma referência direta do próprio diretor utilizando uma analogia que, como indicado e referenciado, é muito comum nesse horizonte cultural.

O personagem no palco equivaleria ao eu egóico, à personalidade; quem observa seria a alma. Quatro décadas de prática de David Lynch com a Meditação Transcendental, o novo movimento religioso fundado por Majesh Yogui, levaram o



cineasta a estar acostumado a essa forma de explicar o ser e de experimentar a si mesmo, sem, obviamente, convertê-lo em conteúdo de verdade dos filmes.

A sequência com maior conteúdo deste tipo entre as do cineasta constitui uma das cenas climáticas de *Mulholland Drive*, situada no metafísico Clube Silencio, espaço bardo - budismo tibetano - *barzaj* - islamismo místico-, ou seja, uma dimensão *post mortem* acessível imaginativamente e não fisicamente. Daí que se pode aplicar o que Lynch diz sobre as lojas de Twin Peaks: “Não existe o problema do tempo. E tudo pode passar. É uma zona livre, completamente imprevisível e, portanto, muito excitante, mas também aterradora” (RODLEY, 1998, p. 44).

O argumento da obra se detém, o diegético fica em suspenso, e se encena o conteúdo emocional da história. Isto é sublinhado por *Crying* de Roy Orbison, traduzido em espanhol e cantado pela Llorona de Los Angeles. Silêncio, o amigo do meditador, viagem à profundidade da introspecção. Não há banda. A vida social é puro teatro, dado que a verdadeira existência reside no observador que contempla essa história das arquibancadas.

Tudo está gravado, declara o apresentador, já que todo o drama que vivem os seres se registra -e está registrado- na alma, segundo a psicologia da Meditação Transcendental e do neoplatonismo que já se expôs. Então o essencial será realizar um exercício de rememoração. O que está indicando —além de outras leituras vinculadas com o ponto anterior, metacinematográfico<sup>6</sup>— é que tanto no Vedanta hindu, como na Meditação Transcendental, como em Platão ou no pitagorismo, a alma só tem que lembrar o que já sabe, em um eterno retorno anímico, enquanto o Espírito observa a representação. «Tudo é uma ilusão», afirma o personagem, um jogo de Maya para a visão do Espírito. A Chorona de Los Angeles chora pelo amor de seu amado, o que se traduz no filme na suicida Betty e seu amor lastrado pela inveja da turva Camilla ([link](#)). Desta forma, entender o mundo de Lynch ajuda-nos a compreender melhor a sua cena mais idiossincrática.

---

<sup>6</sup> Além disso à leitura metafísica se acrescenta a do metacinema. Graham Fuller pensa que a sequência no Club Silencio aponta para os dispositivos do cinema para manter a ilusão, e a sua fragilidade para sustentar a hipnose requerida (FULLLER, 2001: 14.) Essa interpretação não é que seja falsa, como já foi indicado, simplesmente não é a única camada de óleo pintado pelo artista



Figura 4



Fonte: Mulholland Drive

De início, estávamos nos perguntando sobre a reiterada inclusão de uma sequência de cenário nos filmes de David Lynch. Pois bem, uma das respostas é que esta metáfora é uma das chaves da meditação, da qual, insistimos, Lynch tem mais de 40 anos de experiência, e da qual, além disso, se tornou uma espécie de porta-voz mundial. Permite observar os jogos do ego e da vaidade social como se fossem personagens de um teatro, perguntando-se: não são todos personagens e o que é relatado não é algo mais do que uma gravação?

## 6- Conclusão

Como se viu, somam-se diversos motivos para a sequência de cenário em David Lynch, desde culturais ou cinematográficos —*Theatrum mundi*, pós-modernismo— a outros mais psicológicos, sem esquecer a que talvez seja a razão mais importante: as metafísicas associadas ao esoterismo, ao yoga ou à meditação<sup>7</sup> podem

---

<sup>7</sup> Mais sobre David Lynch e o esoterismo (FERRER-VENTOSA, 2022).





contribuir com dados significativos para compreender o que se oculta na imagem de um teatro, uns personagens sobre o cenário e alguém que os contempla, uma indagação nos níveis do ser que coincide, pelo menos parcialmente, com o Vedanta e o neoplatonismo

Estávamos falando de uma citação de Chion sobre a cena do crime. O crítico francês apresentava uma leitura dela como chamada à ação, em que se devia deixar sua condição de espectador para subir de uma vez a cena (CHION, 2003: 252). No entanto, e conforme se expôs neste artigo, o que pretende na realidade o cineasta é a situação contrária: o personagem já passou toda a metragem no cenário; trata-se justamente de descer dele e observar e contemplar a si mesmo da plateia, tornando-se uma fonte de sabedoria, ao desidentificar-se com o que lhe aconteceu.

Em qualquer caso, essa sequência deveria ser entendida como um emblema do sentido de verdade de suas obras, a quintessência da visão lyncheana das coisas.



## Referencias

AUROBINDO, Sri. **The Upanishads -I. Isha Upanishd**. Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Press, 2004.

BENJAMIN, Walter. El origen del Trauerspiel alemán. In: BENJAMIN, Walter **Obras, libro I, vol. 1**. Madrid: Abada, 2006 (pp. 217-459).

CALABRESE, Omar. **La era neobarroca**. Madrid: Cátedra, 1989.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. **El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo**. Madrid: Cátedra, 1982.

CARROLL, Michael Thomas. Twin Peaks y la mitología: estadounidense: la incursión del agente Cooper en la naturaleza salvaje. In: CRISÓSTOMO, Raquel & ROS, Enric, **Regreso a Twin Peaks** Madrid: Errata naturae, 2017 (pp. 159-178).

CASAS, Quim. **David Lynch**. Madrid: Cátedra, 2010.

CHION, Michel. **David Lynch**. Barcelona: Paidós, 2003.

COOMARASWAMY, Ananda K. **El Vedanta y la tradición occidental**. Madrid: Siruela, 2001.

CORREM, Tal. Constellations of the Flesh. The Embodied Self in *The Straight Story* and *The Elephant Man*. In: DEVLIN, William J. & BIDERMAN, Shai, **The Philosophy of David Lynch**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011, (pp. 127-142).

FERRER-VENTOSA, Roger. Sácame de este sueño perverso, In: FERRER VENTOSA, Roger. (ed.) **Oculto David Lynch**. Ondara: Dilatando Mentas, 2022 (pp. 25-62).

FERRER-VENTOSA, Roger. Pensando en imágenes jeroglíficas. **Arte, individuo y sociedad**, 30, 2, 2018, 311-328.

FLOR, Fernando R. de la. **Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano**. Madrid: Akal, 2012.

FREUD, Sigmund. **Lo siniestro. (El hombre de arena: Hoffmann)**. Buenos Aires: López Crespo, 1976.

FULLER, Graham. Babes in Babylon. **Sight and Sound**, 11, 12, 2001.

JOUSSE, Thierry. **El libro de David Lynch**. Madrid / París: Cahiers du cinema – Prisa innova, 2008.

LUCAS, Ana. **El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin)**. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1992.



LYNCH, David. **Atrapa el pez dorado. Meditación, conciencia y creatividad.** Barcelona: Mondadori, 2008.

MEMBA, Javier. **David Lynch. El onirismo de la modernidad.** Madrid: Ediciones JC, 2017.

PLOTINO. **Enéadas II (III-IV).** Madrid: Gredos, 1985.

RODLEY, Chris (ed.). **David Lynch por David Lynch.** Barcelona: Alba, 1998.

SCHAMA, Simon. **Los ojos de Rembrandt.** Barcelona: Areté, 2002.

WATTS, Alan. **Eastern Wisdom, Modern Life. Collected Talks. 1960-1969.** Novato: New World Library, 2006.

Recebido em 29/01/2023, aceito em 18/04/2023