



**UNIVERSIDADE  
FERNANDO  
PESSOA**

## **O Cinema e a Comunicação em David Lynch - Contributo ao olhar retrospectivo**

Cinema and Communication in David Lynch - Contribution to the retrospective look

Projeto de Graduação

Licenciatura em Ciências da Comunicação

Joana Monteiro Guimarães

Orientador:

Professor Doutor Eduardo Paz Barroso

Setembro 2025



O Cinema e a Comunicação em David Lynch – Contributo ao olhar retrospectivo

Cinema and Communication in David Lynch – Contribution to the retrospective look

Projeto de Graduação

Licenciatura em Ciências da Comunicação

Joana Monteiro Guimarães

Orientador:

Professor Doutor Eduardo Paz Barroso

Setembro 2025

Dedico este trabalho aos meus pais, que me lembram todos os dias que o nosso esforço será sempre recompensado. Obrigada por acreditarem em mim e por toda a dedicação para que conseguisse chegar aqui.

## **Agradecimentos**

A conclusão deste projeto representa todo um caminho percorrido numa instituição que me viu crescer ao longo destes três anos, e pelo qual sou extremamente grata. À Universidade Fernando Pessoa, que desde o primeiro dia se tornou uma segunda casa.

Não posso deixar de agradecer ao meu orientador, o professor Doutor Eduardo Paz Barroso, foi um gosto trabalhar e aprender consigo. Expresso a maior gratidão por ter acreditado em mim e no meu potencial para construir este trabalho.

O meu maior agradecimento vai para a minha família. Aos meus pais, obrigada pela paciência para me ouvir explicar as matérias a cada jantar, por serem o meu público improvisado nas apresentações em casa, por lutarem tanto para me dar uma oportunidade que nunca tiveram. Nem sempre foi fácil, e reconheço todo o esforço investido para chegar até aqui. Espero ter conseguido fazer valer a pena e que estejam orgulhosos do meu percurso, prometo que o futuro será risonho.

Ainda, uma palavra de carinho e um obrigada muito especial para ti, Dinis, por teres sido a melhor surpresa no meio deste tempo. Por me apoiares, sempre, e por me fazeres acreditar que sou capaz de tudo, muito obrigada mesmo. O teu esforço e dedicação inspiram-me todos os dias e levam-me a acreditar que estamos destinados a coisas boas.

Há quem diga que fazemos a nossa própria sorte, e, na verdade, não podia concordar mais. Sinto-me uma sortuda por concluir este capítulo, mas tenho a certeza que a minha sede por aprender não fica por aqui.

“Se eu vi mais longe, foi por estar sobre ombros de gigantes.” – Isaac Newton



## **Resumo**

O presente projeto debruça-se sobre o cineasta David Lynch e algumas das suas obras, com o objetivo de justificar a sua importância no crescimento e transformação do cinema e da comunicação. Ao longo de três capítulos, numa articulação entre teoria, análise fílmica e reflexão crítica, explora-se o lugar do cinema enquanto forma de comunicação, seguido de uma análise ao universo lynchiano enquanto cinema transformador, e terminando com atenção ao modo como os meios de comunicação tratam a sua morte e contribuem para preservar o seu legado. A conclusão deste trabalho procura responder à questão que atravessa todo o corpo de texto.

Palavras-chave: Cinema, Comunicação, David Lynch, Narrativa, Imaginário, Transformação



## **Abstract**

This project focuses on the filmmaker David Lynch and some of his works, with the purpose of justifying his importance in the growth and transformation of cinema and communication. Over the course of three chapters, in an articulation between theory, film analysis and critical reflection, the place of cinema as a form of communication is explored, followed by an analysis of the Lynchian universe as transformative cinema, and ending with attention to the way in which the media deal with his death and contribute to preserving his legacy. The conclusion of this work seeks to answer the question that runs through the entire corpus of the text.

Keywords: Cinema, Communication, David Lynch, Narrative, Imaginary, Transformation



## Índice Geral

Introdução -----	1
Capítulo I: O lugar do cinema na comunicação -----	3
1.1 Cinema e comunicação: diálogos históricos -----	3
1.2 Géneros cinematográficos, narrativas e autores -----	7
1.3 Cineastas, estilos e tradições: cinema americano vs cinema europeu -----	9
Capítulo II: David Lynch – o autor, a obra e o sonho -----	11
2.1 David Lynch no panorama do cinema contemporâneo -----	11
2.2 A televisão como linguagem: o caso <i>Twin Peaks</i> -----	13
2.3 A dimensão onírica -----	15
2.4 Análise comparativa de duas obras: <i>Mulholland Drive</i> vs. <i>Lost Highway</i> -----	16
Conclusão -----	19
Referências Bibliográficas -----	20



## Introdução

O cinema sempre foi um território onde o visível, o que está diante da objetiva, e o invisível, aquilo que é subjetivo, se entrelaçam. Ao longo da sua evolução, prova-se como uma forma de comunicação única, refletindo sobre questões e problemas da sociedade, influenciando imaginários e modos de ver o mundo.

Mais do que um mero meio de entretenimento, o cinema afirma-se como um espaço capaz de desenhar enredos através das imagens, das sombras e dos silêncios, do consciente e do inconsciente. Dentro desse espaço, David Lynch destaca-se como cineasta original e absolutamente desafiador da história da sétima arte, criando o seu próprio universo, singular, inquietante, profundamente comunicativo.

É neste contexto que nasce o presente projeto, que propõe uma análise retrospectiva da influência de Lynch, estruturando-se em três partes interligadas. Num primeiro momento, sobre o papel do cinema na comunicação, percorrem-se elementos que constituem a linguagem cinematográfica, procurando ainda explorar o cinema enquanto espelho cultural, fornecendo um enquadramento para a análise posterior.

A segunda parte centra-se na figura do cineasta e na sua estética particular, atravessando a sua passagem pela televisão com *Twin Peaks*, momento de transformação e um exemplo do seu contributo inovador no audiovisual. De forma a complementar esta secção, é feita uma análise comparativa entre duas obras, com o objetivo de apontar padrões recorrentes e estabelecer um diálogo entre os universos das poesias visuais.

Para concluir, a terceira e última parte surge como momento de reflexão sobre os discursos mediáticos emergentes após a morte de David Lynch. O ponto final desta viagem pretende observar a forma como a comunicação molda a memória coletiva e como os média contribuem para a consolidação do legado do cineasta enquanto autor enigmático e revolucionário.

Este projeto, que nasce no meio de um pequeno sonho proveniente de várias aulas da unidade curricular de Estudos Fílmicos e Cinematográficos, é, assim, uma tentativa de pensar o cinema não só como linguagem, mas também como comunicação – e David Lynch como um dos seus grandes autores e interlocutores.

Nestas páginas não se procura decifrar nada (como se houvesse algures uma chave mágica deste universo lynchiano), mas antes compreender o que torna a sua obra tão comunicativa e tão baça, quanto sensível e perturbadora.

Assim, o olhar retrospectivo proposto não é apenas uma visita ao passado, mas um olhar atento a tudo o que o cinema transporta e tudo aquilo que, inevitavelmente, transborda – na narrativa, no simbólico, no sonho.

## Capítulo I – O lugar do cinema na comunicação

### 1.1 Cinema e comunicação: diálogos históricos

Desde os primórdios da humanidade, o ser humano sempre procurou soluções que retratassem o mundo ao seu redor, utilizando imagens ou símbolos como meios de comunicação. E o cinema inscreve-se nesta tradição enquanto nova e poderosa forma de expressão.

Nasce no século XIX, na Europa, com os irmãos Lumière e o cinematógrafo, dispositivo original de exibição de filmes. É, portanto, a própria abreviatura desta invenção, uma arte de contar e de mostrar através das imagens em movimento, sempre comprometida com o real, com o que está diante da câmara, e refletindo em si valores humanos. Mas dentro do cinema cabe tudo, e tudo passa pelo cinema - arte, teatro, literatura, entretenimento, comunicação.

Ricciotto Canudo, no seu manifesto *The Birth of The Sixth Art* (1911), fraseia melhor, referindo-se ao cinema como uma nova arte, “uma soberba conciliação dos Ritmos do Espaço (as Artes Plásticas) e dos Ritmos do Tempo (a Música e a Poesia)”. Ao assinalar a expressão “sétima arte”, Canudo garantiu o cinema como súpula de todas as artes anteriores.

Numa conjuntura de emergência de novas tecnologias na área da comunicação, entre elas o telégrafo, a primeira fotografia por Joseph Nicéphore Niépce, e ainda o rádio, a sétima arte consegue afirmar-se como meio de massas, conquistando o mundo do entretenimento ou servindo de base para propaganda, de que é exemplo o filme *O Couraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein.

A emblemática cena da escadaria de Odessa, cujos degraus são placo de tensão constante, marca um ponto revolucionário na técnica da montagem, transformando uma cena de massacre num momento de expressão cinematográfica e elevando o cinema à categoria de instrumento político.

Esta arte é, por isso, um confronto com a realidade, uma experiência de imagem que a veicula, desde logo, a um lugar na comunicação. Com a sua gramática e linguagem próprias, tem as ferramentas necessárias para construir narrativas envolventes e transmitir mensagens poderosas, desde os momentos de enquadramento, planos, movimentos de

câmara, escolha da banda sonora, até ao escrever da história, da criação das personagens, ao seu vestuário e maquilhagem.

No entanto, a sua ligação com a comunicação não se limita a estes aspetos, estendendo-se ao seu papel enquanto discurso social, colocando-se frente a frente com temas como o poder político (*The Godfather*, 1972) ou social (*Schindler's List*, 1993), carregando assim uma forte capacidade persuasiva. Enquanto construtor e intérprete, o cinema produz visões do mundo que podem influenciar o público e moldar a sua perspectiva da realidade.

Esta arte da imagem em movimento foi sofrendo alterações ao longo dos tempos, começando com as gravações mudas, como *Le voyage dans la lune* (1902), de Méliès, pioneiro no género da ficção científica, e obras expressionistas como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, e *Nosferato* (1922), de F. W. Murnau.

Depois do mudo, veio o sonoro, e, conseqüentemente, a cor foi também introduzido nas produções. Abel Gance foi um realizador visionário desta época de transição, um pioneiro na prática da montagem e na exploração dos efeitos visuais do cinema, acreditando que tinha a possibilidade de alimentar todas as utopias.

Com *Napoléon* (1927), obra muda, Gance introduz técnicas muito à frente do seu tempo, tais como a utilização de três câmaras lado a lado para filmar uma cena panorâmica ou os suportes de câmara inusitados (em carros, trenós e até num cavalo). Mas a sua ousadia não se esgota aqui, pelo que, em algumas exhibições, o filme era acompanhado por orquestras, o que conferia ainda mais dramatismo às cenas e uma experiência imersiva para quem estivesse na plateia.

Foi ainda uma época marcada pelo aparecimento dos primeiros filmes de Walt Disney, como *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937). Mais à frente, na década de 1970, depois de uma altura em que o realizador se opunha cada vez mais à vontade do estúdio, o progresso trouxe consigo uma geração de filmes com mais drama, violência e cenas explícitas, de que é exemplo a produção *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick.

Atualmente, presenciamos o patamar do sistema digital, onde a arte dos efeitos especiais é trabalhada até à perfeição e é um elemento central, especialmente em filmes de ficção científica, de que são exemplo os do universo da Marvel.

Por outro lado, o cinema está também ligado aos negócios, e por isso André Bazin tinha razão quando cunhou a célebre frase “o cinema é uma arte e uma indústria”. Os filmes atingiram uma sofisticação tão grande que os podemos comparar a várias fábricas, e hoje, esta indústria internacional multimilionária deve a sua industrialização a George Méliès, fundador da produtora Star Film Company (1896), que rapidamente tornou a arte em negócio, gravando cópias de produções já feitas.

Entre tudo isto, há ainda uma semiologia do cinema. A propósito dos conceitos de fílmico e cinematográfico, sendo o primeiro correspondente à estética da obra, à sua mensagem, dimensão visual e conteúdo, e o segundo estendendo-se àquilo que em cada filme depende dos meios de expressão que são próprios à imagem em movimento (câmaras, fotografia, iluminação, carácter industrial, estúdio, marketing, publicidade...), o autor do livro *Linguagem e Cinema* (1980), Christian Metz apresenta uma visão relevante a este tópico.

O teórico distingue ambos os termos, propondo que os elementos fílmicos são inerentes aos códigos do cinema enquanto linguagem, ou seja, aquilo que gera significação estética e simbólica. Por exemplo, a forma como uma sequência é montada para criar suspense na obra *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock, pertence a este domínio.

No campo do cinematográfico, Metz reconhece tanto um cinematográfico fílmico, sobre os códigos exclusivos do cinema, como os movimentos de câmara, que são determinantes, quanto um cinematográfico não-fílmico, do qual fazem parte aspetos técnicos, industriais e contextuais da experiência cinematográfica, como por exemplo a utilização de películas de 35 milímetros, a tecnologia, ou a própria audiência.

Por isso o cinema tem uma semiologia própria, produzindo múltiplas significações e capaz de comunicar ideias e emoções através de códigos visuais e sonoros, não se tratando apenas de registos. Esta comunicação cinematográfica estabelece-se, então, numa interação entre emissor e recetor, mediada por esses códigos que organizam a experiência do espectador.

Neste sentido, a visão do cinema enquanto sistema de signos remete, inevitavelmente, para a participação ativa do espectador em todo o processo. A sua interpretação torna-se fundamental, uma vez que é ele quem decifra cada camada e lhe atribui sentido com base no seu repertório cultural. Por essa razão, a experiência de ver

um filme é subjetiva, pelo que várias pessoas saem da mesma sessão com compreensões e emoções tão distintas, o que enriquece o cinema como forma de comunicação.

Para concluir esta secção, o cinema tem uma capacidade de nos transportar para um lugar que nós jamais estaríamos, e é, ele próprio, um lugar. Diz-se muitas vezes “vamos ao cinema”, e sentamo-nos numa sala escura com um grupo de desconhecidos a ver uma sequência de luzes e sombras, perdemo-nos nas histórias que nos contam ou encontramos em personagens e em lugares por eles habitados, e acabamos por “vir do cinema” com um encantamento partilhado por estranhos.

## 1.2 Géneros cinematográficos, narrativas e autores

Ao longo desta secção, explora-se a organização do cinema em torno de categorias que facilitam a comunicação e a leitura entre as obras e o público. Para compreender esta arte, importa ter em mente o conceito de géneros cinematográficos, isto é, “uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras” (Nogueira, 2010, p.4).

Neste sentido, a comédia, o drama, o musical, o *western* ou o *film noir* que conhecemos, integram linguagens e elementos próprios a cada um que nos permitem identificar o seu enquadramento e a situar-nos no universo fílmico. Em alguns casos, conseguimos mesmo atribuir um determinado género a um realizador, como John Ford e os *westerns*, género fundador do cinema clássico americano, ou como pensamos nas comédias de Woody Allen e no terror e suspense de Hitchcock.

Segundo Nogueira, a propósito da identificação de cada género, existe uma lista de pontos a analisar, como por exemplo a abordagem dos temas, o tipo de personagens ou elementos cenográficos (Nogueira, 2010, p.4). Seja pelos heróis e malfeitores de Ford no faroeste americano, pelas personagens neuróticas de Allen, ou nos movimentos de câmara ousados de Hitchcock, cada género entrega uma experiência que, mesmo quando desafiada ou subvertida, continua a revelar-se através de códigos familiares.

Evocando, novamente, o autor de *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*, o próprio refere que a singularidade estilística pode despontar dentro das convenções genéricas, acrescentando que estas podem ainda ser “objeto de desafio e ruptura”, (Nogueira, 2010, p.9), tornando possível a identificação de uma obra de um autor num determinado género.

Neste contexto, Nogueira insere essa possibilidade numa categoria, o cinema de autor. Trata-se, assim, de uma abordagem que valoriza o realizador enquanto artista, permitindo imprimir o seu estilo único e as suas visões pessoais, rompendo com a ideia do cinema enquanto apenas indústria. Alguns realizadores especializam-se num só género, como é o caso de John Ford, enquanto outros – como Nicholas Ray, Stanley Kubrick ou Steven Spielberg – cruzam e trabalham os mais diversos géneros, subvertendo convenções.

Esta noção ganhou ainda mais terreno com a emergência da *Nouvelle Vague*, um movimento que surgiu em França, na década de 1950. Alimentado por uma geração de jovens cineastas como Jean-Luc Godard e François Truffaut, que fez nascer o filme *À Bout de Souffle* (1959), este foi um fenómeno marcante no cinema pelo seu carácter contestatário da tradição. Em adição às inovações estéticas, a *Nouvelle Vague* trouxe consigo uma reconfiguração do papel do realizador, antecipando assim o conceito de cinema de autor.

E é precisamente aqui que entra David Lynch, na desconstrução desta organização. Podemos encarar Lynch como um verdadeiro alquimista, com uma capacidade de alcançar os limites, pela forma como reconfigura vários géneros e contribui para renovar o imaginário cinematográfico.

Com a sua capacidade de perturbar e oscilar entre dramas e suspenses, com terrores psicológicos pelo meio e influenciado pelo *noir*, Lynch é “o grande cineasta onírico do nosso tempo” (Oliveira, 2007), movendo-se entre o patamar da convenção e da subversão para explorar o inconsciente. A sua obra não demonstra, convoca, e não se explica, mas propõe atmosferas e um conjunto de enigmas que o espectador deve habitar e decifrar.

Na secção seguinte, procura-se um maior envolvimento para compreender os estilos e tradições diferentes de fazer cinema, colocando frente a frente duas grandes potências cinematográficas.

### 1.3 Cineastas, estilos e tradições: cinema americano vs cinema europeu

Este ponto do percurso permite um olhar mais concentrado na figura do realizador analisando a oposição entre dois polos (o cinema americano, marcado pela narrativa clássica, e o cinema europeu, pautado pela subjetividade) para explorar diferentes formas de contar histórias, sublinhando a relevância de Lynch enquanto figura híbrida.

A sétima arte nasce na Europa e é lá que se enraíza, tornando-se um ato público em França. Mas a palavra “Hollywood” é, ela própria, sinónimo de cinema, na medida em que deixa de ser apenas um distrito em Los Angeles, uma vez que a associamos imediatamente à indústria. Ao consolidar-se como indústria de massas, o cinema é confrontado com diferentes formas de pensar, criar ou representar.

Deste modo, destacam-se as tradições do cinema americano e do cinema europeu – não só em termos de produção, mas no papel do cineasta, da narrativa e do próprio espectador. A primeira constrói-se como produto da indústria, e a segunda afirma-se como linguagem autoral. Não estão de costas voltadas, mas interpenetram-se.

Relativamente ao cinema americano, este desenvolve-se sob a lógica dos estúdios e da produção industrial. Aqui a relação com os produtores é muito forte, uma vez que, nomeadamente durante a era de ouro de Hollywood (entre as décadas de 1920 e 1960), estes eram as figuras com maior poder criativo e decisivo, estando acima dos próprios realizadores. Mesmo nos dias de hoje, em grandes produções, tanto os produtores como os estúdios (como a Disney ou a Warner Bros, entre outros) continuam a ganhar a palavra em relação a muitos aspetos da criação.

Esta primeira matriz também teve os seus momentos pioneiros, com David Griffith e *The Birth of a Nation* (1915), um dos grandes *blockbusters* e dos filmes mais controversos da história do cinema mudo pelo seu carácter profundamente racista.

Enquanto Hollywood valoriza o espetáculo e o entretenimento, o cinema europeu valoriza o autor como figura criativa. Desta forma, a figura do realizador ganha um novo estatuto em cada tradição. No contexto europeu, nomeadamente após a *Nouvelle Vague*, passa a ser alguém que regista a sua visão do mundo, no sentido inclusive filosófico, no filme.

Esta oposição entre cinema americano e cinema europeu vai além da geografia. Trata-se de estética, de narrativa, de tradição. Um vai em busca do entretenimento, o outro procura a reflexão. Um organiza a história, o outro desconstrói-a.

Neste sentido, David Lynch é um caso particular. Nasce e forma-se nos Estados Unidos, trabalha na indústria, mas rejeita os modelos clássicos. A sua filmografia desafia o normal, distorce as noções de tempo e espaço, aproximando-se assim do cinema europeu. Este é mais um cineasta cuja assinatura estética transcende o argumento, criando um universo tão próprio e tão reconhecível, muito mais do que um mero género ou modelo.

Assim, são realizadores como este que nos ajudam a perceber que estas duas tradições, tão distintas entre si, podem coexistir. Lynch diálogo com o cinema de género americano (o *noir*, o *thriller* e o melodrama), géneros que invoca apenas para os desorganizar, para devolver ao espectador uma experiência do cinema enquanto lugar de inquietação e sem regras.

## Capítulo II: David Lynch – o autor, a obra e o sonho

### 2.1. David Lynch no panorama do cinema contemporâneo

Nesta segunda parte, procura-se explicar a influência do cinema de Lynch, começando por contextualizar o seu percurso, analisar o seu contributo no campo da narrativa televisiva, bem como a representação do inconsciente, e concluindo com um momento mais interpretativo de análise de duas obras.

David Lynch é um dos realizadores mais singulares da história do cinema, com uma carreira marcada tanto por obras como *Blue Velvet* (1986), *The Elephant Man* (1980), *Mulholland Drive* (2001), *Lost Highway* (1997), como pela série de televisão *Twin Peaks* (1990). Mas o cinema não foi a sua primeira paixão. O rapaz sonhador nascido em Missoula, nos Estados Unidos, a 20 de janeiro de 1946, descobre na sua adolescência um meio de expressão que nunca chega a abandonar completamente – a pintura.

Efetivamente, o seu cinema é um território onde as fronteiras entre as artes se dissolvem. Evocando Eduardo Paz Barroso, que retoma na sua obra *O Coração do Assunto* (2023) Jean Louis Schefer, o cinema realiza “o programa e a utopia da pintura” (Barroso, 2023, p.51), isto é, a concretização de um desejo que remonta ao Renascimento, da pintura se mover, de respirar, de se abrir.

Tanto a fotografia como o cinema vão mais longe, por serem descobertas que satisfazem a nossa obsessão com o realismo (Bazin, 1967, p.12). Enquanto a pintura falha na tentativa de capturar a realidade, limitada pela ausência de movimento, o cinema vem cumprir esse sonho, realizando assim o “mito do cinema total” que André Bazin menciona. Esta ideia refere-se ao desejo de “uma representação total e completa da realidade”, sem perdas, sem mediações, abrangendo a “reconstrução de uma ilusão perfeita do mundo exterior em som, cor e relevo” (Bazin, 1967, p.20).

Contudo, David Lynch mostra-nos que mesmo esse realismo pode ser apenas uma superfície, e por debaixo dele se encontra um espaço onírico, inquietante, simbólico, expondo a fragilidade da promessa de Bazin. As suas obras são o testemunho da ambição de um meio enquanto arte total, subvertendo-a, ao mesmo tempo, revelando que o real não é estável.

A essência plástica das imagens de Lynch é precisamente o que permite o diálogo entre o visível e o invisível. Desde logo, o azul, em *Blue Velvet* (1986), surge como um conceito que atravessa o próprio filme. Voltando a Eduardo Paz Barros, que nos apresenta o cruzamento dessa obra com o azul ultramarino de Yves Klein, de Edward Hopper, ou de Magritte, pode-se entender esta cor como “metáfora do sonho e do cinema” (Barroso, 2013, p.51), uma tradução pictórica de referências que ultrapassam séculos.

Desta forma, o cinema de Lynch é, sobretudo, um cinema que recorda (Barroso, 2013, p.53). Recorda e comunica precisamente porque não oferece significados fechados nem entrega respostas, e isso fá-lo permanecer no imaginário do público. Nesta memória inscreve-se a música, a “alma do filme” (Jousse, 2007, p.36), e a sua parceria com Angelo Badalamenti realça essa veia artística enquanto cineasta também músico.

*Eraserhead* (1977) é a obra que apresenta este artista ao mundo, acabando por se tornar um sucesso, “um autêntico filme de culto” (Jousse, 2007, p.15), e lança as bases para aquilo que será uma característica fundamental do universo lynchiano, a indefinição, o inconsciente, a originalidade.

No entanto, é com *The Elephant Man* (1980) e *Blue Velvet* (1986) que Lynch inscreve o seu nome e alcança o título de cineasta (Jousse, 2007, p.26). Efetivamente, a sua rubrica visual é inconfundível, seja pelos ambientes dos seus mundos, pelo simbolismo e surrealismo, ou pelas personagens complexas, como Dorothy Vallens (*Blue Velvet*) ou o Homem Misterioso (*Lost Highway*).

Ao longo da sua filmografia, Lynch abandona a noção da narrativa linear, propondo assim uma estrutura fragmentada, na qual a percepção da realidade é continuamente posta em causa, desafiando a atenção do público. Ou seja, o espectador é, muitas vezes, convidado a questionar a realidade sobre a qual o sonho parece tomar conta.

Desta forma, as suas obras propõem um cinema que não se esgota no simples ato de contar histórias. Ao romper com a cronologia clássica de início-meio-fim e ao criar narrativas labirínticas, o cineasta convoca o espectador para além da narrativa.

Não há dúvidas de que este cineasta impõe a sua própria linguagem na sua arte. Mark Cousins, também ele realizador, além de crítico de cinema, na sua obra *Biografia do Filme* (2004), expõe que Lynch tinha um método, uma escala de desordem. Ou seja, atribuía “notas de um a dez a uma sala consoante a sua desordem visual e achava que as

peçoas, e especialmente as coisas móveis, como o fogo, podiam acrescentar algo de importante a essa desordem” (Cousins, 2004, p. 396).

Cousins constata ainda que não existe outro cineasta que fale, que se expresse nas suas obras desta maneira, mas que é precisamente isso, essas “estranhas formulações” (Cousins, 2004, p. 396), que revelam a singularidade e a excentricidade de David Lynch.

## **2.2 A televisão como linguagem: o caso *Twin Peaks***

A promessa de Hollywood rapidamente se tornou amarga para David Lynch. *The Elephant Man* (1980) abriu-lhe as portas para a indústria, e assim surge o convite para dirigir *Dune* (1984), depois de recusar a proposta de George Lucas sobre o terceiro *Star Wars*. No entanto, o projeto de Frank Herbert abriu uma verdadeira ferida artística. (Jousse, 2007, p.26).

Neste mundo da ficção científica, esta produção ficou sob a tutela do produtor Dino De Laurentiis e com Lynch a perder o controlo criativo. Estúdios a impor cortes na montagem, limitações criativas e a pressão comercial acabaram por comprometer o resultado, culminando num fracasso de bilheteria e alvo de críticas. Neste sentido, David Lynch acabou mesmo por renegar o filme, recusando ter o seu nome associado às várias versões. (Jousse, 2007, p.27).

Desta experiência de desencanto, surge, pelo menos, uma consequência positiva. A escolha do ator desconhecido, Kyle MacLachlan, para interpretar o papel de Paul Atreides, seria de seguida o ator principal em *Blue Velvet* e ocuparia o cargo de agente Dale Cooper, na série *Twin Peaks* (Jousse, 2007, p.28).

Este episódio revelou as tensões entre a lógica industrial e comercial do mundo de Hollywood e a visão autoral de Lynch. Antes dele, Orson Welles tinha visto *The Magnificent Ambersons* (1942) mutilado pelo estúdio, e também Stanley Kubrick (embora tenha conseguido impor a sua visão em quase todos os filmes) teve confrontos com estúdios devido à violência de *A Clockwork Orange* (1971). Todos eles perceberam que o sistema de estúdios raramente permitia um espaço de experimentação radical, de algo que não fosse de encontro com os parâmetros estabelecidos.

Foi neste contexto que Lynch encontrou uma oportunidade na televisão, um meio até então considerado inferior ao cinema, mas que lhe deu a liberdade para explorar o seu imaginário. “Quem matou Laura Palmer?” É a questão que paira desde o primeiro episódio da série televisiva *Twin Peaks* (1990), criada por David Lynch e Mark Frost, marcando um ponto de viragem não só na carreira do primeiro cineasta, mas também da história da própria televisão.

Neste sentido, podemos encarar *Twin Peaks* como uma extensão da estética autoral de Lynch, transposta para o meio televisivo. A sua importância revela-se pela ruptura do formato tradicional das séries lineares e previsíveis, que resolviam o conflito em cada episódio, trazendo para a televisão uma lógica estética e narrativa mais próxima do cinema do autor, um modo de narrar subjetivo, fragmentado, simbólico, aberto à interpretação.

A verdadeira perturbação da série não reside na resposta ao mistério, mas está antes na forma como ele se desdobra, e se repete, e se transforma. O drama policial que envolve a história de uma jovem bonita, que foi brutalmente assassinada, é apenas uma gota de um oceano mais abrangente, construído por Lynch para passar para a tela o seu imaginário simbólico, desvendando as profundezas, quer a nível sentimental, quer espiritual, das suas personagens.

Estamos perante uma narrativa que não se deixa fixar num género, misturando o melodrama, o policial, a comédia e o terror num universo repleto de duplicidades.

Neste mundo do mistério e do absurdo, rapidamente se constrói um labirinto psicológico e simbólico. A presença de sequências oníricas, como o famoso *Red Room* e os sonhos do Agente Cooper, aliados às transições entre o real e o fantástico demonstram a maneira que Lynch encontrou para adaptar a sua linguagem a outra diferente, a da televisão.

O sucesso de *Twin Peaks* provou que o pequeno ecrã da caixa mágica podia acolher obras inovadoras e fragmentadas, servindo de base para o modelo de prestígio que dominaria as décadas que se seguiram, desde títulos como *The Sopranos* (1999-2007), *The Wire* (2002-2008), *Mad Men* (2007-2015), *Breaking Bad* (2008-2013) ou *Succession* (2018-2023).

### 2.3 A dimensão onírica

A obra de David Lynch constrói-se num ambiente onde a realidade e o sonho facilmente se confundem, onde os limites da narrativa linear e o comum são dissolvidos, e onde o espectador é confrontado com a lógica do inconsciente. Não se trata somente de um recurso estético, esta é a essência de toda a linguagem cinematográfica de Lynch. Os seus filmes não imitam o sonho – são, eles próprios, sonhos.

De *Eraserhead* (1977), a sua primeira longa-metragem, até *Inland Empire* (2006), o cineasta mostra-nos o seu fascínio por espaços fragmentados, por “pesadelos, delírios e ambientes de uma crise do sujeito” (Nogueira, 2010, p.86).

No caso de *Mulholland Drive* (2001), por exemplo, no qual o enredo parece obedecer à lógica da narrativa clássica – uma jovem chega a Los Angeles com o objetivo de se tornar atriz e acaba por se envolver num mistério com uma mulher amnésica. Até aqui, tudo certo. À medida que o filme avança, vai-se tornando um “jogo de ilusões” (Jousse, 2007, p.77). As identidades confundem-se, as cenas reconfiguram-se, e como refere Jousse, independentemente da porta que abrimos para entrar nesta obra, acabamos sempre por nos encontrar na dualidade.

Outro exemplo é em *Lost Highway* (1997), onde o protagonista desaparece e reaparece com outra identidade. Aqui, Lynch “faz prova de um talento consumado para distribuir sinais ambíguos, para criar um clima de conspiração permanente e para jogar com as atmosferas” (Jousse, 2007, p.65).

Mas o que importa realçar nesta secção é que esta dimensão onírica presente no catálogo de filmes de Lynch não se prende a um estilo surrealista. Isto é, não se trata de colocar em polos opostos sonho e realidade, mas de os confundir completamente, de colapsar as suas estruturas. Aqui o sonho infiltra-se no real, e o real revela-se mais inquietante do que o sonho.

Por essa razão, Eduardo Paz Barroso aproxima Lynch de Buñuel e Dalí (Barroso, 2023, p.56), ao recordar *Um cão Andaluz* (1929), a propósito da criação de universos oníricos, sob os quais o cineasta dissolve o sonho no próprio tecido da realidade.

Assim, o cinema de Lynch desafia os modelos clássicos de cinema e de comunicação. Com as suas obras, o espectador tem a tarefa de reconstruir os sentidos

possíveis das obras a partir de fragmentos visuais, sonoros e emocionais. Cada interpretação e cada visão é única, o espelho do inconsciente de quem vê. O sonho torna-se o lugar onde as imagens têm peso, onde o tempo é denso, e onde a realidade, tal como Laura Palmer, pode desaparecer sob a superfície daquilo que parecia familiar.

## **2.4 Análise comparativa de duas obras: *Lost Highway* vs. *Mulholland Drive***

Entre as várias obras de David Lynch, das mais enigmática e representativas da sua estética, destaco *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive* (2001). Em ambos reside a fragmentação identitária, a instabilidade temporal, a confusão entre realidade e imaginação.

A escolha por detrás destas obras reside na profundidade e complexidade das narrativas propostas por Lynch, desafiando constantemente as convenções tradicionais do cinema e estimulando uma reflexão crítica sobre a identidade, a percepção e a realidade. Ao analisar e colocar lado a lado estas obras, pretende-se apontar os mecanismos usados pelo cineasta para construir a experiência do espectador.

### ***Lost Highway* (1997)**

Depois de alguns anos à espera para rever nos ecrãs de cinema um novo filme de Lynch, depois de se ter afastado dos órgãos de comunicação social e da mente das pessoas (Jousse, 2007, p.54), o realizador apresenta-nos *Lost Highway*.

Neste filme “assombroso” pela forma como “baralha as pistas narrativas” (Jousse, 2007, p.64), acompanhamos inicialmente a história de Fred Madison, um saxofonista de jazz que começa a receber umas gravações misteriosas à porta de casa, entendendo que alguém está a observar por fora e por dentro.

Entretanto, Renee, a sua mulher, é encontrada morta, e ele vai preso, sendo condenado por homicídio em primeiro grau. De repente, já não é Fred Madison que está

naquela cela, mas Pete Dayton, um jovem mecânico que é libertado, mas que acabaria por se envolver com a mulher de um gangster, Alice Wakefield, uma mulher loira igual a Renee.

Com esta obra, Lynch “propõe, na realidade, uma viagem mental que alia profundidade, demência e virtuosismo com uma rara acuidade” (Jousse, 2007, p.66). Numa história dividida em dois atos, o primeiro contrato em Fred e Renee, e o segundo, focado em Pete, aqui fica o desafio para o espectador: reconstruir o enredo a partir de pistas diversas. A transição entre as narrativas é deliberadamente desconcertante, colocando à prova a atenção do público, forçando-o a questionar o conceito de identidade e realidade.

Além disso, ao longo do filme são utilizados símbolos recorrentes, como as fitas VHS, os espelhos ou os corredores escuros, criando uma sensação de desorientação e um labirinto psicológico, comunicando visualmente os estados internos das personagens.

*Lost Highway* é assim um filme inteligente, um jogo de transferências e ilusões, onde tudo é duplo, e no qual Lynch assume o papel de “xamã, de médium que procura o transe do espectador, para despertar regiões anestesiadas do seu cérebro” (Jousse, 2007, p.69).

### ***Mulholland Drive* (2001)**

Em *Mulholland Drive*, encaramos uma estrutura semelhante, ainda que mais refinada. Duas mulheres. Uma loira, Betty, chega deslumbrada a Los Angeles com o sonho de ser atriz. Outra morena, ficou amnésica depois de um acidente de carro e por isso diz que se chama Rita, foi o nome que viu num cartaz do filme *Gilda*. Mas este filme tem uma sequência em particular que marca todo o cinema de Lynch. Trata-se do Teatro Silencio, onde “o espectador não tem de procurar compreender, mas simplesmente deixar-se levar pela cena” (Jousse, 2007, p.78).

Desta forma, em ambos os filmes, a montagem fragmentada, os planos de longa duração e os cortes abruptos favorecem uma imersão sensorial e emocional. A presença constante de duplos, de espaços labirínticos, de símbolos recorrentes (espelhos, cortinas, luzes vermelhas), são tudo elementos que compõem o dicionário estético de Lynch.

Concluindo, estes filmes constituem um exemplo perfeito do cinema como sonho. O realizador não pretende contar histórias (no seu sentido clássico), mas criar experiências que ressoam junto do espectador até muito depois da projeção. Lynch serve-se deste meio como veículo para explorar as nuances da mente humana e as construções sociais, tornando tudo isso em objetos de estudo profundamente reveladores. Aquilo que nos entrega é um cinema que pensa, sente e inquieta.

## Conclusão

O cinema sempre foi muito mais do que uma forma de entretenimento – é um espelho das sociedades, uma linguagem de emoções, um meio de comunicação profunda. Este projeto partiu da análise do lugar desta arte na comunicação, cruzando abordagens históricas, estéticas e simbólicas para encontrar a figura que sintetiza como poucos a sua dimensão transformadora – David Lynch.

Numa primeira parte, traçou-se o percurso da sétima arte enquanto instrumento cultural e comunicacional, explorando os seus géneros e tradições. Aqui reconheceu-se que o cinema não comunica apenas por narrativas, tem os seus próprios códigos.

Num segundo olhar, aprofundou-se o universo lynchiano e a forma como a sua obra se torna um ponto de ruptura com os modelos clássicos, desafiando expectativas, e propondo o sonho como modelo estruturante. Filmes como *Lost Highway*, *Mulholland Drive* ou a série *Twin Peaks* criam espaços de inquietação e mistério, nos quais a identidade, o tempo e a realidade se tornam instáveis. David Lynch constrói, assim, através dos géneros do cinema americano, formas novas. E a sua ligação à televisão, com *Twin Peaks*, mostrou que também este pode ser um meio para criação autoral.

Agora, reflete-se sobre a comunicação da sua morte, e diz-se, como refere Alexandre Borges num artigo publicado no *Observador*, “Agora é que ardeu o cinema americano”. Esta não foi a perda de um cineasta, foi o desaparecimento de uma das vozes mais singulares de todo o cinema, daquele que “merece figurar entre os maiores de sempre” (Borges, 2025, *Observador*).

As manchetes que o destacam enquanto mestre do mistério, “fabricante de imagens” ou “prestidigitador de sensações” (Borges, 2025, *Observador*), mostram o impacto do seu trabalho, de um verdadeiro artista que transformou a linguagem audiovisual e delimitou novos limites à narrativa cinematográfica. Neste contexto, a morte torna-se, de certo modo, numa última cena, onde a cortina se fecha, mas o eco de luz persiste na memória dos espectadores.

Mas mesmo depois da sua morte, Lynch permanece presente nos ecos do seu imaginário e nos filmes que se recusam a envelhecer. A sua obra continua (e vai continuar) a comunicar, a inquietar e a sugerir que há sempre algo por decifrar.

## Referências Bibliográficas

- Araújo, J. (2025, fevereiro 14). David Lynch: o domínio da imaginação. À Pala de Walsh. <https://apaladewalsh.com/2025/02/david-lynch-o-dominio-da-imaginacao/>
- Barroso, E.P. (2023). *O Coração do Assunto*. Húmus.
- Bazin, A. (1967). *What Is Cinema?*. University of California Press.
- Borges, A. (2025, janeiro 17). David Lynch: uma forma de fazer luz com a escuridão. *Observador*. <https://observador.pt/2025/01/17/david-lynch-uma-forma-de-fazer-luz-com-a-escuridao/>
- Buckmaster, L. (2025, janeiro 17). Why David Lynch’s Mulholland Drive is the greatest film of the 21st century. BBC. <https://www.bbc.com/culture/article/20160822-why-mulholland-drive-is-the-greatest-film-since-2000>
- Cardoso, J. A. (2025, janeiro 16). Agradecer a David Lynch por *Twin Peaks*, o Big Bang da televisão. *Público*. <https://www.publico.pt/2025/01/16/culturaipilon/noticia/agradecer-david-lynch-twin-peaks-big-bang-televisao-2119088>
- Cardoso, J. A. (2017, maio 26). *Twin Peaks*: fomos ao inferno e voltámos – e foi maravilhoso. *Público*. <https://www.publico.pt/2017/05/26/culturaipilon/noticia/twin-peaks-esta-de-volta-1773124>
- Cardoso, J. A. (2018, novembro 30). O segredo do *donut* de David Lynch. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/11/30/culturaipilon/noticia/pornografia-lynch-1852454>
- Cousins, M. (2004). *Biografia do Filme*. Plátano Editora.
- Gomes, K. (2002, fevereiro 22). Lynch – Estrada do Desejo. *Público*. <https://www.publico.pt/2002/02/22/culturaipilon/noticia/lynch--estrada-do-desejo-1651609>
- Jousse, T. (2007). *David Lynch* (vol. 11). *Público*.
- L.S. (2023, abril 6). Realizador do primeiro “Dune” no cinema, David Lynch nem quer ouvir falar do filme de Denis Villeneuve. *SAPOMAG*. <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/realizador-do-primeiro-dune-no-cinema-david-lynch-nem-quer-ouvir-falar-do-filme-de-denis-villeneuve>
- L.S. (2025, janeiro 20). Recordar David Lynch em cinco obras, de “O Homem Elefante” a “Mulholland Drive”. *SAPOMAG*. <https://mag.sapo.pt/cinema/atualidade-cinema/artigos/recordar-david-lynch-em-cinco-obras-de-o-homem-elefante-a-mulholland-drive>
- Marques, V. B. (2017, junho 3). O rei do pesadelo. *Expresso*. <https://expresso.pt/cultura/2017-06-03-O-rei-do-pesadelo>
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livros LabCom.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de Cinema IV: Os Cineastas e a sua Arte*. Livros LabCom.
- Oliveira, L. (2007). *David Lynch* (vol. 11). *Público*.

Oliveira, L. M. (2025, janeiro 16). Uma viagem por David Lynch em cinco filmes. Público. <https://www.publico.pt/2025/01/16/culturaipsilon/noticia/viagem-david-lynch-cinco-filmes-2119094>

Ribeiro, V. (2023, fevereiro 27). “Mulholland Drive”: o acesso ao nosso mundo interior através dos fantasmas de Hollywood. À Pala de Walsh. <https://apaladewalsh.com/2023/02/mulholland-drive-o-acesso-ao-nosso-mundo-interior-atraves-dos-fantasmas-de-hollywood/>

Taylor, A. (2025, janeiro 17). David Lynch: Mind-bending Twin Peaks director who embraced the weird. BBC. <https://www.bbc.com/news/articles/clyv9ge0pgeo>