

## A Mulher Infamiliar: Um Estudo Psicanalítico sobre o Filme *Cidade dos Sonhos*

Mauricio Rodrigues de Souza<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil

Alana Felix Munhoz Krás Borges<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal do Pará, Belém, PA, Brasil

**Resumo:** Este artigo promove uma aproximação entre os temas da mulher e da alteridade, privilegiando em tal discussão a teoria psicanalítica em uma noção específica dela advinda: aquela de “infamiliar” (*Das Unheimliche*). Para melhor ilustrar esse debate, complementa seus argumentos pelo recurso ao filme *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*), o qual apresenta uma espécie de confluência entre os dois eixos temáticos supracitados. Em termos metodológicos, foram utilizadas tanto a revisão bibliográfica quanto a investigação de aspectos da peça cinematográfica de David Lynch – construção visual, história das personagens, planos, composição, montagem, diálogos etc. –, privilegiando-se a descrição e a análise de uma sequência de cenas específica, de acordo com o seu impacto na história contada pelo diretor. A análise metodológica permitiu ilustrar o conceito freudiano de “infamiliar”, expresso no filme pela relação entre personagens e por meio da linguagem cinematográfica do diretor: ao decifrar o outro, ao sujeito é facultado o deciframento de si mesmo, pois o que lhe parece estranho acerca do seu próprio eu pode encontrar sua imagem na diferença. Em conclusão, somos apresentados à seminal ideia não de uma mera oposição entre familiar e infamiliar, mas da *suplementaridade* entre ambos, esta permeada por medo e desejo, calma e tormenta, atração e repulsa, algo explorado com maestria pela psicanálise de Freud e demonstrado artisticamente no cinema de Lynch, o qual acrescenta à clássica pergunta freudiana sobre “o que quer uma mulher?” a seguinte (e relevante) indagação: “Mas, afinal, quem é esta mulher?”

**Palavras-chave:** Mulher, Alteridade, Infamiliar, Cinema.

---

### The Uncanny Woman: A Psychoanalytic Study of the Film *Mulholland Drive*

**Abstract:** This study promotes an approachment between the themes of women and otherness, privileging in such discussion the psychoanalytic theory in a specific notion arising from it: that of the “uncanny” (*das Unheimliche*). To better illustrate this debate, it complements its arguments by using the movie *Mulholland Drive*, which describes a kind of confluence between these two thematic axes. In methodological terms, a bibliographic review and an investigation of aspects of David Lynch’s cinematographic play were used, such as visual construction, characters’ history, shots, composition, montage, dialogues, etc., prioritizing the description and analysis of a specific sequence of scenes according to its impact on the story told by the director. The methodological analysis illustrated the Freudian concept of “uncanny”, expressed in the film by the relationship between characters and the director’s cinematographic language: when deciphering the other, the subject is enabled to decipher himself because what seems strange to him about his own self most often finds its image in difference. We are introduced to the seminal idea not of a mere opposition between the familiar and the uncanny but of the supplementarity between both, simultaneously permeated by fear and desire, calm, torment, attraction, and repulsion, something masterfully explored by Freud’s psychoanalysis and artistically shown in Lynch’s cinema, which adds to the classic Freudian question about “what does a woman want?” the following and relevant question: “But, after all, who is this woman?”

**Keywords:** Woman, Otherness, Uncanny, Cinema.

---

## La Mujer Ominosa: un Estudio Psicoanalítico de la Película *Mulholland Drive*

**Resumen:** Este artículo promueve un acercamiento entre los temas de la mujer y la alteridad, privilegiando la teoría psicoanalítica en su noción específica de lo “ominoso” (*Das Unheimliche*). Para ilustrar este debate, los argumentos se complementan con el uso de la película *Mulholland Drive*, que presenta una confluencia entre los dos ejes temáticos mencionados. En términos metodológicos, se utilizó tanto la revisión bibliográfica como la investigación de aspectos de la obra cinematográfica de David Lynch – construcción visual, historia de los personajes, planos, composición, montaje, diálogos –, dando prioridad a la descripción y análisis de una secuencia específica de escenas según su impacto en la trama. El análisis metodológico permitió ilustrar el concepto freudiano de lo “ominoso”, expresado en la película a través de la relación entre los personajes y del lenguaje cinematográfico: al descifrar al otro, el sujeto se permite descifrarse a sí mismo, porque lo que le parece extraño de su propio yo encuentra muy a menudo su imagen en la diferencia. En conclusión, se nos introduce en la idea seminal no solo de una oposición entre lo familiar y lo ominoso, sino también de la complementariedad entre ambos, impregnada por el miedo y el deseo, la calma y el tormento, la atracción y la repulsión, algo magistralmente explorado por el psicoanálisis de Freud y artísticamente demostrado en el cine de Lynch, que se añade a la clásica pregunta freudiana “¿qué quiere una mujer?” la siguiente pregunta: “Pero, después de todo, ¿quién es esta mujer?”

**Palabras clave:** Mujer, Alteridad, Ominoso, Cine.

Embora contemporâneos em seu advento há mais de um século, é bem certo que a psicanálise e o cinema seguem sendo expressões culturais bastante representativas e influentes. Entre ambos existem diversas afinidades, sendo a de método uma das principais, pois, assim como o editor e o montador de filmes, o psicanalista revisa, pontua, titula e realiza processos de construção e montagem na fala de seus pacientes. Aliás, em sua qualidade de montador, o analista só opera com o que o analisante trazer, ele que projeta na sessão suas cenas de vida, mostrando seu ponto de vista por meio de enquadres, planos e seqüências (Dunker & Rodrigues, 2015a).

Se insistirmos na comparação entre as sessões analíticas e as fílmicas, podemos afirmar que, ao utilizar o poder da imagem, a tela do cinema se torna responsável por nos transportar rumo a outros mundos, histórias e subjetividades, desvelando a potente reverberação que se estabelece no plano psíquico quando falamos do ato de assistir a uma película. Vale destacar o quanto o papel da câmera adquire aqui suma importância, pois aproxima ou afasta o olhar do espectador para dentro ou para fora do enquadre/da ação, ao passo que a narração assume seu papel por intermédio da arte da montagem.

Nesses termos, em paralelo às interessantes similaridades com a psicanálise aqui expostas, é possível notar o quanto o cinema representa um importante meio de subjetivação na contemporaneidade, o qual, assim como toda produção cultural humana, traz consigo o rastro do inconsciente. Afinal, conforme ensina Homem (2015), a câmera cinematográfica atua como um terceiro olho que participa da trama ao mesmo tempo em que se oculta. E, ao assistirmos a um filme com este: “. . . olho emprestado, nos transformamos nos personagens e vivemos o que eles vivem, sentimos como eles sentem e nos provocam a sentir” (p. 39). Daí a importância de considerarmos a imbricação gerada pelo filme no espectador, partindo do que se pretendeu mostrar na tela.

Pois bem, é levando em conta o que há de promissor em tal aproximação que este trabalho pode ser lido como uma reflexão conjuntiva (embora evidentemente não exaustiva, considerando-se o limitado espaço de um artigo) entre os temas da mulher e da alteridade em psicanálise, reflexão essa pautada tanto na psicanálise de base freudiana e na noção de “infamiliaridade” (*Das Unheimliche*) dela advinda no cinema enquanto importante recurso expressivo do psiquismo. Mas, no presente caso, não se trata de

um cinema qualquer, e sim daquele representado por *Cidade dos Sonhos (Mulholland Drive)*, filme do polêmico e premiado diretor estadunidense David Lynch, que traz consigo uma espécie de confluência entre os dois eixos temáticos supracitados (aqueles da mulher e da infamiliar alteridade).

Essa confluência se imprime por meio da história contada na peça visual de Lynch, a qual sugere variadas apresentações do “ser mulher”, com diversas personagens que assumem o protagonismo e detêm curiosas características em termos de estranheza e mistérios a serem desvelados. Nesse sentido, o filme propõe a existência de uma “mulher outra”, aquela que não se conhece e que parte em busca de si, descobrindo algo intrigante no caminho. Diante disso, buscamos respostas compreensivas para as seguintes questões: que relações se pode estabelecer entre o que nos diz Freud sobre a alteridade do “ser mulher” e as suas formas de representação cinematográfica (neste caso, a partir do cinema de Lynch)? E mais: seria a mulher, tal como retratada no filme *Cidade dos Sonhos*, uma figura relativa ao infamiliar freudiano?

No quesito metodológico, ao empreender uma investigação que entrelaça elementos do pensamento de Freud a uma peça cinematográfica, esta pesquisa se utilizou tanto da revisão bibliográfica quanto da investigação de aspectos do filme de Lynch no que tange ao tema proposto. Por exemplo: construção visual, história das personagens, planos, composição, montagem, diálogos etc., privilegiando a descrição e a análise de uma sequência de cenas específica de acordo com o seu impacto na história contada pelo diretor (Vanoye & Goliot-Lété, 2002; Van Sijll, 2019).

Assim, uma vez introduzidas a temática geral, os objetivos e a metodologia deste artigo, passemos agora a uma nova etapa. Como veremos adiante, ela será composta por algumas considerações acerca da questão da mulher na perspectiva freudiana.

### **Freud e a mulher: uma breve introdução**

Iannini e Tavares (2018) nos trazem uma série de observações relevantes sobre a relação de Freud com as mulheres, sendo elas marcantes influências na imagem que ele (re)construiu acerca da feminilidade. Os autores destacam a grande importância que as mulheres tiveram na trajetória de Freud não só como pacientes que fizeram parte do processo de construção e desenvolvimento dos conceitos da psicanálise, mas também enquanto psicanalistas que adentraram

o movimento psicanalítico em meados de 1920. Suas amigas, pacientes ou familiares foram, de certa forma, guias para ele e, mesmo após sua morte, as mulheres puderam continuar sentindo: “. . . ao mesmo tempo, afronta e fascínio não só pela imagem refletida no espelho que ele colocou diante delas, mas também pelo reflexo de Freud nesse espelho” (Appignanesi & Forrester, 2011, p. 9).

Evidentemente há críticas quanto à abordagem da mulher por parte da psicanálise freudiana e Appignanesi e Forrester (2011) colocam o quanto elas se tornaram mais frequentes ao longo do século XX, em um contexto no qual acusações contra Freud diziam que ele havia: “. . . transformado sua sutil misoginia em um modelo do mundo no qual as mulheres só poderiam ser homens falhos” (p. 35). Isso devido ao fato de não possuírem o falo (anatomicamente falando), este que designaria ao homem o poder e o comando. Nessa mesma direção, os autores acrescentam que, apesar das tentativas de Freud de minimizar os riscos trazidos pela abordagem citada, seguiriam acentuadas as ressalvas quanto à perspectiva freudiana acerca do quanto a falta do pênis influenciaria na constituição psíquica da mulher.

A despeito, porém, destas críticas expostas e sem tampouco negar de todo a sua validade, não é possível deixar de frisar o quanto Freud foi um médico que escutou com bastante atenção as suas pacientes histéricas e seu até então inominado sofrimento, escuta essa que evoluiu para além da mera identificação e remissão dos sintomas de ordem física que elas apresentavam. E um dos principais méritos de Freud diz respeito à sua capacidade de notar o quanto, levando-se em conta todo o enorme contexto repressivo que se impunha naquela Europa Vitoriana da transição do século XIX para o século XX, o discurso das mulheres atendidas por ele representava uma importante ruptura, um grito de alerta de alcance não apenas clínico, mas também social. Pois as histéricas de seu tempo viviam um movimento de recusa do tipo de “feminilidade” que lhes era culturalmente imposta, bem como dos seus moldes de sexuação e subjetivação, o que levou Freud a conferir àquelas confissões íntimas – e, com elas, à própria sexualidade da mulher – uma validade e mesmo uma dignidade repetidas e veementemente negadas pelo senso comum da época, eminentemente pautado por julgamentos preconceituosos de ordem patriarcal.

Mas quem foi então a mulher freudiana? De que ideais e tradições as históricas de sua época tentavam se desviar? Conforme sugerimos há pouco, é bem sabido que, ao longo dos séculos XVIII e XIX, os costumes europeus foram responsáveis pela produção de inúmeros discursos que visavam adequar a mulher a uma série de atributos, restrições e funções que juntos eram denominados de “feminilidade”. No entanto, conforme destaca Kehl (2016), uma contradição se fazia presente aí: de um lado, a ideia de que as mulheres seriam um conjunto de seres definidos pela sua natureza (anatomia); e, de outro, a de que tal natureza deveria ser domada, principalmente pela educação, com o intuito de que se tornassem aptas a cumprir um destino ao qual seriam “naturalmente” designadas. Desse modo, a mulher estudada por Freud demonstra no corpo a negação das verdades impostas sobre si em meio a tais contradições, partindo dos sintomas que lhe adoeciam, mas também que lhe mostravam o caminho para sua própria verdade: o inconsciente.

É importante ressaltar que, para a psicanálise, o sujeito – quer seja homem ou mulher – é de seu interesse em sua singularidade, e é exatamente nesse singular que ninguém pode ser reduzido ao sexo ao qual pertence. Essa “não identidade” se torna então de grande interesse para o ou a psicanalista, mas não para, ao final do processo analítico, produzir no paciente a ilusão de uma identidade, pois o que se espera é que seja capaz de criar o que fazer da sua sexualidade e da sua existência. Com efeito, também neste estudo partimos do pressuposto de que o sujeito é fragmentado, cindido. Tal cisão é abordada pela psicanálise em diversas vertentes, mas aqui privilegiaremos o que disse Freud (1919/2019) sobre uma delas: aquela relativa à infamiliaridade, particularmente nas suas possíveis relações com a mulher. Infamiliaridade esta sentida no corpo das históricas atendidas e estudadas inicialmente pelo pai da psicanálise, este corpo feminino reflexo das contradições de seu tempo e do seu próprio psiquismo. Passemos a ela então.

### Aspectos do infamiliar em Freud

Ao abordarmos, como pretendemos aqui, a diferença e a heterogeneidade (no caso, representadas pela mulher), de alguma maneira inevitavelmente falamos também de *Das Unheimliche* – ou seja, de um infamiliar, de um inquietante, de um estranho que aparece descrito por Freud (1919/1976) nos seguintes termos: “Não há nenhuma dúvida de que ele diz

respeito ao que é aterrorizante, ao que suscita angústia e horror” (p. 29). Apesar de aterrorizante, porém, ao nos referirmos ao infamiliar freudiano se faz necessário que ultrapassemos o significado de “não conhecido”, pois o infamiliar diz respeito a algo demasiadamente íntimo, porém alijado da consciência. Em uma palavra, trata-se do retorno do recalcado, daquilo que veio à tona ainda que supostamente devesse permanecer oculto. Ou, como bem resume Souza (2015), o inquietante freudiano: “. . . afirma a perturbadora estranheza da familiaridade. Ou seja, enfatiza a presença do inusitado mesmo em terrenos aparentemente tão sólidos quanto o da consciência” (p. 76).

Vocábulo incômodo e que apresenta muitas variações e soluções, podemos dizer que em *O Infamiliar* a análise feita por Freud (1919/2019) modificou todas as línguas pelas quais a psicanálise foi difundida, já que: “*Das Unheimliche* é uma palavra e um conceito; o título de um texto e o nome de um sentimento aterrorizante” (Iannini & Tavares, 2019, p. 7). Nessa toada, Freud (1919/2019) relata a dificuldade de encontrarmos algo sobre o tema no campo da estética por esta costumeiramente privilegiar a ideia – apolínea – do belo, dedicando-se bem mais a apresentar sentimentos do tipo atraente ou positivo do que aqueles outros mais acentuadamente penosos e/ou que causem repulsa.

Conforme sugerimos acima, Freud (1919/2019) expõe a sua definição de *unheimlich* como algo distinto do familiar (*hemlich*), o que, no entanto, não representa necessariamente uma relação reversível. Apesar de acharmos que assim o seja, para Freud (1919/2019) não cabe afirmar que algo poderia ser tenebroso ou assustador simplesmente por não ser conhecido, doméstico a nós. O que seria possível dizer é que o novo traz consigo mais facilmente essa sensação, porém nem toda novidade se torna assustadora, havendo a necessidade de se acrescentar *algo* para que o não familiar se torne *infamiliar*. Diante disso, a tradução de *unheimlich* para infamiliar promove uma mudança de foco que permite um deslocamento de sentido: “. . . algo mais íntimo, familiar do que se gostaria de admitir” (Andrade, Lhullier, Fuentes, & Prado, 2021, p. 15). Temos aí o quanto a alteridade do inconsciente é o que abala as certezas identitárias, sendo essa alteridade que torna estranho o que nos é (ou parece) familiar.

Já nos campos próprios da arte e da ficção, podemos dizer com Freud (1919/2019) que o infamiliar se

destaca por representar algo potencialmente mais rico em comparação ao infamiliar da vivência concreta, já que não necessita das condições do vivido. Há aqui, portanto, uma relevante modificação no antagonismo entre recalçado e superado, tendo em vista que na ficção o conteúdo é dispensado da prova de realidade, e mesmo assim é considerado legítimo. Temos como resultado o fato de que na ficção muito daquilo que seria infamiliar na vida real deixa de sê-lo. Do mesmo modo, torna-se possível atingir na arte ou na ficção criativa efeitos infamiliars que não seriam atingidos na vida real.

De que modo então este infamiliar no presente caso, como vimos, em uma relação de proximidade com a temática da mulher pode ser ilustrado pelo cinema de David Lynch, em especial pelo filme *Cidade dos Sonhos*? É o que veremos a seguir. Antes, porém, seguindo de perto o movimento que fizemos anteriormente no tocante a Freud, observemos um pouco mais de perto as relações também do cineasta com a figura da mulher.

### **Alguns comentários sobre a mulher no cinema de David Lynch**

No livro *The women of David Lynch*, Ryan (2019) traz um panorama de como são construídas as personagens do diretor:

Em quase todos os filmes de Lynch, as personagens femininas estão diante das cortinas vermelhas e sob os holofotes – exigindo e merecendo que “atenção lhes deva ser dada”. Elas têm sido complexas e enfurecedoras, estranhas e desnorteadas, difíceis de definir e impossíveis de descartar<sup>1</sup> (p. 10, tradução nossa).

As personagens lynchianas são, portanto, complexas e misteriosas, mas também guardam consigo a solução para diversos mistérios. São abusadas, mas também abusadoras, são assassinas e assassinadas, traidoras e traídas. Em uma palavra, longe de apenas atuarem como suporte aos personagens masculinos, elas conferem forma aos mundos criados por Lynch em seu cinema. Assim, decerto podemos afirmar que o diretor reconhece o poder que há em personagens

mulheres e sua complexidade, perspectiva essa corroborada por Hallam (2019): “Os filmes de Lynch exploram a vida interior das mulheres além das aparências superficiais” (p. 31).

Dito de outra maneira, Lynch parece ter certo fascínio cinematográfico pelas mulheres, as quais acabam sendo colocadas em local central da sua estética cinematográfica. Suas qualidades femininas dizem respeito a tensões como superfície e profundidade, artificialidade e natureza, gerando com suas emoções e percepções a atmosfera e a estrutura de filmes que mais parecem sonhos. Ou, como bem resume Gleyzon (2011, p. 3755), atuando como portadoras de um “não sentido”, as personagens/heroínas lynchianas são ícones que não raro desencadeiam crises nos espectadores. E, em particular a partir do longa-metragem *neo noir Veludo Azul*, de 1986, parece haver se estabelecido um perfil específico buscado e aperfeiçoado por Lynch no que se refere às suas personagens mulheres: quando não representam literalmente atrizes, agem como tais e, se não são de fato duas mulheres distintas, parecem sê-lo.

Conforme dissemos há pouco, as personagens de Lynch apresentam complexas tramas que as envolvem e sempre há algo referente a elas a ser desvelado. O clima de mistério é uma constante em seu cinema e decerto esse clima envolve tais personagens mulheres, muito provavelmente mais do que aos homens. Seriam elas então o próprio mistério a ser desvelado? Busquemos algumas respostas para tal pergunta no filme *Cidade dos Sonhos*, grande marca da estética do diretor da qual nos ocuparemos mais diretamente a partir de agora.

### **Entre a proximidade e a estranheza: acerca de *Mulholland Drive***

Considerado um conto de fadas hollywoodiano e o melhor filme do século XXI por uma pesquisa da *BBC Cultura* de 2016 (Gleyzon, 2011; Lynch & Mckenna, 2019), *Cidade dos Sonhos* é um filme de origem francesa e estadunidense, escrito e dirigido por David Lynch. Teve sua estreia no Festival de Cannes em maio de 2001, onde foi aplaudido de pé por cinco minutos, além de ter recebido a premiação de melhor direção. Recebeu também diversas outras indicações, como ao Oscar de melhor diretor e ao Globo de Ouro

---

<sup>1</sup>No original: “In almost Every Lynch film, female characters have been in front of the red curtains and have stood in the bright spotlight-demanding and deserving that ‘attention must be paid.’ They have been complex and infuriating, strange and bewildering, difficult to pin down, and impossible to dismiss”.

de melhor filme (na categoria drama), melhor direção, melhor roteiro e trilha sonora, além de ao prêmio da Academia Britânica de Cinema (BAFTA) de melhor montagem e trilha sonora.

Quanto à sinopse, em uma Cidade dos Sonhos representada por Los Angeles, as protagonistas atendem pelos nomes de Betty e Rita. A primeira delas se muda para Hollywood com o objetivo de se destacar na carreira de atriz, cheia de sonhos e expectativas; já a segunda, uma mulher da qual não se sabe a história, sofre um acidente de carro à noite, na chamada *Mulholland Drive*, e perde a memória. Ambas se encontram quando Rita, bastante atordoada, esconde-se na casa da tia de Betty. Pessoa amável e prestativa, Betty então passa a ajudá-la a tentar desvendar importantes questões acerca de si, tais como quem era ela, de onde vinha e o que exatamente havia lhe acontecido. Ao se aproximar cada vez mais das verdades de Rita, no entanto, Betty se depara com um percurso que a leva, bem como os espectadores do filme, a uma angustiante revelação.

Em última análise, *Cidade dos Sonhos* narra a história de duas mulheres em um contexto em que ambas precisam descobrir quem são. Esse percurso é marcado por descobertas inesperadas, gerando no público a constante sensação de *plot twist* (nome que se dá a um ou mais momentos de uma trama em que ocorre uma reviravolta, gerando surpresa). O filme é marcado por diversos mistérios a serem solucionados e, à medida que eles se desvendam, novos enigmas aparecem. Vale acrescentar que, para além das duas protagonistas, outras personagens mulheres retratadas no filme também carregam consigo o mesmo clima e ambientação. Diante disso, aproximando agora a nebulosa *Cidade dos Sonhos* de David Lynch das lentes fornecidas por algumas das ideias de Freud acerca da estética do sinistro, avancemos rumo a uma melhor compreensão acerca de como a figura da mulher aparece projetada.

### **A mulher e o infamiliar em *Mulholland Drive*: um exercício de análise fílmica**

Conforme apontam Dunker e Rodrigues (2015b), um filme pode ser não somente assistido, mas também

*lido*, o que significa reconhecer as suas diversas camadas em potencial em termos de sentidos e signos, representando assim um labirinto de discursos. Uma película pode, portanto, transmitir muitas ideias e por meio de variadas formas – leia-se: não somente pelo diálogo. Disso deriva a técnica cinematográfica, a qual pode e costuma ser não dialogal. Nesse sentido, diferentemente dos seus primórdios, que contavam somente com imagens em movimento para contar histórias, o cinema atual conta com inúmeros artifícios para tanto, e é por essa janela que adentramos aqui.

Tendo isso em mente, analisemos agora esta sequência do filme *Cidade dos Sonhos*: após uma noite de amor, Betty e Rita se encontram deitadas, adormecidas. A cena se inicia com uma transição que esmaece e dá lugar a um plano detalhe focado nas mãos das duas, entrelaçadas sobre a cama<sup>2</sup>. Pois bem, o *close-up* nas mãos entrelaçadas nos conduz a uma identificação com Betty e Rita, compartilhando o seu sentimento de tranquilidade, intimidade e relaxamento. Uma cena de sexo ocorre logo após o momento em que Betty ajuda Rita a se disfarçar com uma peruca, dizendo a ela que está “parecendo outra pessoa”. Em seguida, também em *close-up*, a câmera realiza um movimento de panorâmica das mãos até o rosto de Rita, lá se concentrando enquanto a personagem, de olhos fechados, repete diversas vezes a palavra “silêncio” e a expressão “no hay banda”. Ao abrir os olhos, complementa os balbucios com “no hay orquestra” e, mais uma vez, “silêncio”. Até que Betty acorda.

Inclusive pelo fato de Rita se pronunciar em outro idioma, é possível notar a importância das palavras em questão, ditas de modo suavemente assustador em meio à calma vivenciada na cena pregressa. Tal momento carrega um sentimento de suspense, tendo em vista a quebra que há na sensação de relaxamento pela via das palavras proferidas. Elas, *a priori*, não fazem sentido, soando confusas e um pouco assustadoras, pelo fato de não sabermos o que de fato significam e por gerarem uma rachadura no clima preestabelecido, sensação potencializada pelo fato de a câmera estar em *close-up*, fazendo-nos sentir como a personagem (e, portanto, cúmplices da sua angústia).

Pouco tempo antes, a cena havia dado vazão a um primeiríssimo plano (*extreme close-up*) que foca

<sup>2</sup>Também chamado *close-up*, o plano detalhe costumeiramente nos leva a um sentimento identificatório e, quanto mais perto a câmera se encontrar da pessoa ou objeto que retrata, maior o sentimento tende a se tornar. Isso ocorre, segundo Van Sijll (2019), devido ao fato de a proximidade física geralmente ser reservada àqueles da nossa esfera íntima. Com efeito, quanto mais perto nos encontramos de alguém ou de algum objeto, mais próximo emocionalmente ela ou ele tenderá a ser de nós.

os olhos de Rita quando ela acorda<sup>3</sup>. Seu olhar transmite a ideia de estranhamento e indagação. Podemos considerar então a cena em questão como algo que merece destaque, foco, atenção. Isso faz com que a sensação de suspense se intensifique, pois nós, na qualidade de espectadores, ficamos ansiosos pelo que acontecerá em seguida, já que Rita é aqui a detentora do mistério e possivelmente será ela a nos revelar os seus próprios segredos.

A câmera permanece em um *close-up* nos rostos de Rita e Betty enquanto as duas travam um pequeno diálogo em que Rita chama Betty para lhe acompanhar em um lugar, pois as coisas “não estão bem”. Chama a atenção a fotografia escura da cena que, neste caso, transmite uma ideia de conforto, intimidade e tranquilidade, posto que as personagens se encontram em um quarto e em um momento sucedâneo ao prazer. A luz simula um luar e é macia sobre a pele das atrizes, tornando macia também a sensação que envolve a cena. Em contraste, porém, temos em seguida o momento vivido por ambas após o “pesadelo” de Rita, que acorda e chama Betty para a ação. Esse contraste nos faz sentir a contradição de sentimentos pela qual as personagens passam, principalmente pelo fato de permanecermos em um *close-up*. A contradição nos passa a sensação de confusão e estranheza à medida em que nos aproximamos da ideia da possível revelação de algo que outrora era secreto.

Após um corte, avançamos rumo à próxima cena. Nela, Betty e Rita se encontram na rua e chamam um táxi. A câmera, de mão, treme ao se aproximar da cena, o que nos transmite uma sensação de instabilidade. Logo após, um *fade out* é feito com desfoque e configura a transição. Em seguida, Betty e Rita já se encontram no banco de trás do carro. Ambas expressam preocupação em suas feições e o clima de suspense aos poucos vai aumentando. A câmera assume aqui a posição *two shot*, uma “tomada a dois” utilizada quando há no mesmo plano e enquadramento duas pessoas/personagens, sendo elas filmadas do peito para cima, conferindo a elas igual status de importância, equiparando-as.

De acordo com Van Sijll (2019), dependendo do que a cena está transpondo, este tipo de *take* pode sugerir harmonia ou desarmonia. Na cena em

questão, a impressão é desarmônica, tendo em vista que as personagens se encontram no meio da madrugada indo para um lugar não identificado portanto, estranho a elas. Então finalmente as personagens chegam ao endereço indicado por Rita. Seu exterior é sombrio, um vento nebuloso paira no ar e a trilha sonora enfatiza sentimentos como o de terror frente ao desconhecido. Enquanto Betty e Rita entram no local, a câmera tremula ao se aproximar do letreiro, onde brilha a palavra que o designa: “*Silêncio*”. Ou seja, Rita, aparentemente sem o saber, ao acordar de um sonho, havia dito o nome do local para onde sentiu que deveria ir.

A câmera trêmula que se aproxima representa aqui um dos elementos vistos na cena: trata-se do ponto de vista (*PV*). Esse tipo de plano, como seu próprio nome sugere, mostra a visão subjetiva de um personagem. Se o personagem caminha, a câmera também o faz. Entretanto, de que personagem estamos falando nesta cena, tendo em vista que, em termos gerais, não havia mais ninguém ali? Estaríamos então falando dos próprios expectadores, configurando assim uma “quebra na quarta parede” (expressão utilizada quando, no teatro ou cinema, o espectador passa a interagir com o filme ou a peça a que está assistindo)? Bem, decerto tal movimentação aparenta bizarrice ou estranheza, em um deslocamento do mundo real. De todo modo, o plano *PV* passa ao espectador uma impressão de intimidade exagerada com as personagens. E aqui falamos de duas protagonistas que vivenciam um momento de suspense, adentram um local que desconhecem e sabem disso tanto quanto quem as assiste. Podemos afirmar que, ao adentrarem no Clube Silêncio, ambas estariam na verdade penetrando em um âmbito mais profundo do seu próprio psiquismo? Vamos adiante.

Alcançamos então um antigo teatro. Após uma série de acontecimentos, surge no palco a cantora Rebekah Del Rio, assumindo uma posição de destaque no plano. Veste vermelho, assim como as cortinas do teatro, e tem em sua face uma expressão devastada. Canta a *capella* a música “*Llorando*”, em espanhol, arrancando lágrimas de Betty e Rita. A câmera faz um *close-up* no rosto de Rebekah enquanto ela canta, dando enfoque à sua expressão de sofrimento

<sup>3</sup>De acordo com Van Sijll (2019), este tipo de plano nos mostra pessoas e objetos de um modo diferenciado daquele que estamos acostumados a ver. Nossa atenção se volta então ainda mais para o que está sendo exposto, com o conteúdo se tornando deveras impressionante em termos visuais. Van Sijll (2019) também ressalta a importância dramática que uma cena costuma adquirir em um contexto como este.

e à falsa lágrima que há abaixo de seus olhos (o *close-up* também é utilizado ao focar os rostos de Betty e Rita enquanto choram, sentadas na plateia). E aí notamos que, assim como a lágrima em seu rosto, também era falso o canto da personagem, a qual, ao desmaiar durante a apresentação, demonstra estar dublando um *playback*.

Algo a ser destacado na cena descrita é a forma como o holofote que focava a cantora enquanto ela estava em pé acaba por segui-la quando ela desmaia, permanecendo nela tanto o foco de luz quanto a nossa atenção de espectadores. Dois homens prontamente a retiram do palco, carregando-a, enquanto Betty e Rita observam atônitas, chorando. Ao passo em que a música vai chegando ao fim, Betty abre sua bolsa – como se soubesse que nela havia algo – para encontrar uma pequena caixa azul (aliás, da cor do cabelo de uma misteriosa mulher que se encontra no local mais alto da plateia, acima do palco, e que nada diz na cena). A câmera então capta Betty em um plano detalhe, fazendo com que nos interessemos mais e mais pela insólita caixa e seu conteúdo, curiosidade essa premeditadamente acompanhada por um momento de tensão.

Uma vez que assistimos ao filme, sabemos que tal conteúdo aparentemente estranho se refere a algo bastante íntimo das personagens e da sua trajetória até ali. Ao mesmo tempo, cabe enfatizar que o medo e a repulsa relativos à cena que descrevemos há pouco aparecem ligados não a qualquer verdade, mas a uma verdade específica e que jazia escondida no interior de uma caixa (ou seria nas profundezas do inconsciente?). Finalmente, no surrealismo da porosidade fronteira entre realidade e fantasia que caracteriza sobremaneira *Cidade dos Sonhos*, cabe enfatizar ainda o quanto a realidade desvelada pela caixa já não seria, em última análise, a mesma vivida por Betty e Rita dali em diante, o que se revelaria nas cenas finais da inquietante peça cinematográfica de David Lynch. Diante disso, passemos aos nossos derradeiros parágrafos.

### Considerações finais

No cinema, a menor unidade de imagem é o plano, sendo ele simultaneamente considerado um significante/letra de fundamental importância. Existem diversos tipos de tomadas, como o plano geral, o primeiro plano, o *close-up*, o plano americano, dentre outros, e estes constroem as cenas que compõem um filme. Curiosamente, essa menor unidade

da imagem cinematográfica (o plano) atende pela mesma palavra que designa um propósito, algo que se planeja – ou seja, algo intencional. Assim, parece-nos pertinente inaugurar as nossas conclusões aqui pelas seguintes perguntas: o que planeja um roteirista ou diretor quando põe algo em cena? E o que dizer de tais intenções quanto ao que pretendem transmitir ao espectador?

Pois, mesmo que se pense o contrário, um roteiro de cinema não costuma ser óbvio. Ele é um dos grandes responsáveis por manipular as emoções do espectador, trazendo consigo, inclusive, uma série de implicações diversas vezes imperceptíveis ao(s) seu(s) próprio(s) autore(s). É o que destaca Van Sijll (2019), em uma aproximação direta com o objeto de estudo psicanalítico por excelência: “Como o roteiro cinematográfico atua muitas vezes no inconsciente, ele é difícil de perceber” (p. 14). Assim, ao roteirista cabe explorar diversos elementos técnicos do filme, sendo isso que o difere de outros escritores – como os poetas ou romancistas. Ao que acrescentamos: se o roteirista sabe o *como*, o diretor sabe o *porquê*, já que a ele cabe o conhecimento das questões técnicas do filme e das suas peculiaridades, utilizando-as de forma criativa para que favoreçam a *história*.

Seguindo então, ao mesmo tempo, a perspectiva de Van Sijll (2019) citada no parágrafo anterior e os nossos próprios objetivos no presente artigo, convidamos novamente a psicanálise para este debate. Nesse sentido, quando falamos do diferente, do heterogêneo, como fizemos algumas páginas atrás, isso nos remete diretamente ao problema da alteridade. E, com ela, àquilo que o reconhecimento da diferença imposta pelo outro em geral representa para o sujeito: o paradoxo ou conflito de, ao mesmo tempo, atemorizar-se e atrair-se pelo desconhecido, aliado à tendência de então buscar traduzi-lo ou mesmo domá-lo – a si e aos seus mistérios.

Ao decifrar este outro, no entanto, ao sujeito é facultado o deciframento de si mesmo, pois o que lhe é difícil e estranho acerca do seu próprio eu e/ou da sua relação com o mundo no mais das vezes encontra sua imagem espelhada na diferença, eventualmente traduzindo-se por intermédio dela. Eis aí, parece-nos, uma maneira bastante promissora de analisar as personagens de Betty e Rita em *Cidade dos Sonhos*: esta última, uma incógnita, um enigma a ser desvendado; já a primeira, ao embarcar na missão de solucionar tal mistério, acaba chegando a uma verdade tanto sobre

si mesma quanto sobre outros personagens que compõem a trama. E, nesse entrelaçamento entre as histórias de ambas, é como se passássemos a acompanhar um segundo filme, ainda que diretamente atrelado àquele que o precedeu.

Aprofundemo-nos então um pouco mais, novamente contando com o apoio do texto de Freud (1919/2019) em sua rica discussão da infamiliaridade, esse significante que, ao se aproximar da heterogeneidade do outro, revela algo sobre a nossa própria familiar-estranheza. Nessa direção, somos apresentados à seminal ideia não de uma mera oposição entre o infamiliar (*unheimlich*) e o familiar (*heimlich*), mas da *suplementaridade* entre ambas as sensações em um jogo de espelhos simultaneamente permeado por medo e desejo, calma e tormenta, atração e repulsa, elementos propositalmente oferecidos a nós espectadores por David Lynch na sequência de cenas que descrevemos em detalhes algumas páginas atrás.

Bem a propósito, vale destacar aqui o quanto, juntamente à experiência do contato com um estrangeiro ao eu, a psicanálise trabalha com a complexidade e as peculiaridades de um *eu estrangeiro* mobilizado pela radical alteridade do inconsciente (Souza, 2012). E, neste estudo, tal alteridade tem um papel fundamental no que tange à arte e aos fenômenos que envolvem um artista no seu trabalho de criação. Pois este último, como afirma Cattapan (2006, p. 66), é impulsionado a produzir sua obra na medida em que é tocado por um outro de modo instigante, intimamente relacionado a um “estado de fascinação do artista pela ‘musa inspiradora’” no qual o sujeito se abre à experiência da alteridade e se deixa influenciar por ela. Com efeito, cabe então demonstrar que a mulher e suas representações no cinema de Lynch podem ser vistas como encarnações deste intrigante mistério do inconsciente, algo que pode ser literalmente visualizado na cena do filme analisada neste artigo, que, por meio das metodologias técnico-artísticas características do diretor, atravessam a tela e conseguem gerar no próprio espectador a mesma sensação de estranheza e infamiliaridade vivida pelas personagens. Como afirma Mezan (1995): “. . . a transformação da psique em psique humana equivale à sua transformação numa psique marcada pela cultura” (p. 62).

Em *Cidade dos Sonhos*, Lynch nos traz um enredo repleto de imagens com referências oníricas

e um roteiro que nos faz questionar constantemente – junto às personagens do filme, aliás – o que é visto, algo característico da análise freudiana do infamiliar. Como abordado em nossa revisão bibliográfica, o estranhamento advindo do infamiliar pode ser percebido exatamente como esta contradição que é a alteridade do inconsciente: o que é tido como angustiante e aterrorizante, por ser desconhecido, na verdade é o que mais temos de íntimo e familiar, tendo vindo à tona após ter permanecido oculto. Assim ocorre com Betty e Rita em *Cidade dos Sonhos* após abrirem a caixa e se depararem com a verdade sobre si mesmas.

Também como na obra mais ampla de Freud, a mulher como incógnita se faz presente sobremaneira aqui – inclusive, em outras personagens para além das protagonistas do filme. São atrizes? Estão em palcos, interpretando sob holofotes? Ou simplesmente desempenham papéis em suas vidas nos quais desconhecem quem são? Acima de tudo, porém, exigem ser vistas e reconhecidas, ideias e simbolismos que representam e que um diretor como Lynch objetiva dar voz e imagem quando os escolhe mostrar (ou não). Corroborando esse argumento, torna-se importante frisar como não apenas em *Cidade dos Sonhos*, mas em outras peças cinematográficas de David Lynch, a mulher é colocada não somente como enigma, mas também como portadora de uma ou mais chaves para a sua decifração. Isto corrobora a ideia de que de fato a mulher lynchiana pode ser relacionada à mulher freudiana, em toda a alteridade que o “ser mulher” representa, sendo esta colocada como uma representante do infamiliar psicanalítico: aquela que é portadora, simultaneamente, de seu mistério e de sua verdade.

No mais, assim como Freud (1933/2018) afirmou, ao final de seus estudos sobre a mulher, a impossibilidade de defini-la e de compreendê-la por completo, reafirmamos aqui a importância de uma reflexão conjuntiva na psicanálise acerca dos temas da mulher e da infamiliaridade, possibilitando a construção de mais aprofundadas compreensões sobre o tema. Valorizamos em tal aproximação a utilização do cinema como objeto privilegiado de análise – neste caso, uma peça artística lynchiana –, acrescentando aos questionamentos freudianos uma possibilidade de articulação da alteridade do ser mulher com a alteridade própria do inconsciente em sua infamiliaridade constitutiva.

## Referências


- Andrade, C., Lhullier, L., Fuentes, M. J. S., & Prado, T. N. M. (2021). Das Unheimliche. In M. Antelo & I. Gurgel (Orgs.), *O feminino infamiliar: dizer o indizível* (pp. 15-17). Escola Brasileira de Psicanálise.
- Appignanesi, L., & Forrester, J. (2011). *As mulheres de Freud* (2a ed.). Record.
- Cattapan, P. (2006). Arte e análise: vias de abertura à alteridade nas sociedades contemporâneas. *Psychê*, 10(19), 65-80. [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1415-11382006000300005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382006000300005)
- Dunker, C. I. L., & Rodrigues, A. L. (2015a). Construção e montagem da sessão em psicanálise. In C. I. L. Dunker & A. L. Rodrigues (Orgs.), *Cinema e psicanálise – Montagem e interpretação: direção da cura* (Vol. 4, pp. 11-36). nVersos.
- Dunker, C. I. L., & Rodrigues, A. L. (2015b). Apresentação da coleção. In C. I. L. Dunker & A. L. Rodrigues (Orgs.), *Cinema e psicanálise – A criação do desejo* (Vol. 1, pp. 7-8). nVersos.
- Freud, S. (1976). O estranho. In *Edição Standart brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud, XVII* (J. Salomão, Trad., pp. 271-314). Imago. (Trabalho original publicado em 1919)
- Freud, S. (2018). A feminilidade. In *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 313-348). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1933)
- Freud, S. (2019). O infamiliar. In *Obras incompletas de Sigmund Freud. O infamiliar seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann* (pp. 28-125). Autêntica. (Trabalho original publicado em 1919)
- Gleyzon, F.-X. (2011). *David Lynch: In Theory*. Litteraria Pragensia.
- Hallam, L. (2019). Women's films: melodrama and women's trauma in the films of David Lynch. In S. Ryan (Org.), *The women of David Lynch* (pp. 15-30). Fayetteville Mafia Press.
- Homem, M. L. (2015). A escuta fílmica. In C. I. L. Dunker & A. L. Rodrigues (Orgs.), *Cinema e psicanálise – Montagem e interpretação: direção da cura* (Vol. 4, pp. 37-56). nVersos.
- Iannini, G., & Tavares, P. H. (2018). Sobre amor, sexualidade, feminilidade. In S. Freud, *Amor, sexualidade, feminilidade* (pp. 7-36). Autêntica.
- Iannini, G., & Tavares, P. H.. (2019). Freud e o infamiliar. In S. Freud, *Obras incompletas de Sigmund Freud. O infamiliar seguido de O homem da areia, de E. T. A. Hoffmann* (pp. 7-25). Autêntica.
- Kehl, M. R. (2016). *Deslocamentos do feminino*. Boitempo.
- Lynch, D., & Mckenna, K. (2019). *Espaço para sonhar*. BestSeller.
- Mezan, R. (1995). *A vingança da esfinge*. Brasiliense.
- Ryan, S. (2019). A note. In *The women of David Lynch* (pp. ix-x). Fayetteville Mafia Press.
- Souza, M. R. de. (2012). Inquietantes traslados: uma leitura psicanalítica do filme Encontros e Desencontros. *Psicologia em Estudo*, 17(4), 587-595. <https://www.scielo.br/j/pe/a/NF6FW9g3Xrk3MNmZFnJWxCp/?lang=pt>
- Souza, M. R. de. (2015). *Experiência do Outro, estranhamento de si: dimensões da alteridade em antropologia e psicanálise*. Edusp.
- Van Sijll, J. (2019). *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento*. Martins Fontes.
- Vanoye, F., & Goliot-Lété, A. (2002). *Ensaio sobre a análise fílmica* (2a ed.). Papirus.

---

Mauricio Rodrigues de Souza

Doutor em Psicologia e Professor Titular junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará (UFPA), Belém – PA. Brasil.


E-mail: [mrsouza@ufpa.br](mailto:mrsouza@ufpa.br)

 <https://orcid.org/0000-0002-6290-000X>

*Alana Felix Munhoz Krás Borges*

Técnica da Fundação Papa João XXIII (FUNPAPA) e mestra em Psicologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Belém, PA. Brasil.

E-mail: [alana.borges@gmail.com](mailto:alana.borges@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0008-8560-5856>

Endereço para envio de correspondência:

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará. Rua Augusto Corrêa, 01, Bairro do Guamá. CEP 66075-110. Belém, PA. Brasil.

*Recebido 22/08/2023*

*Aceito 25/04/2025*

*Received 08/22/2023*

*Approved 04/25/2025*

*Recibido 22/08/2023*

*Aceptado 25/04/2025*

Disponibilidade de dados: os dados da pesquisa estão disponíveis no corpo do artigo.

<https://doi.org/10.1590/1982-3703003277835>

*Como citar:* Souza, M. R., & Borges, A. F. M. K. (2025). A Mulher Infamiliar: Um Estudo Psicanalítico sobre o Filme *Cidade dos Sonhos*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 45, e277835. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003277835>

*How to cite:* Souza, M. R., & Borges, A. F. M. K. (2025). The Uncanny Woman: A Psychoanalytic Study of the Film *Mulholland Drive*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 45, e277835. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003277835>

*Cómo citar:* Souza, M. R., & Borges, A. F. M. K. (2025). La Mujer Ominosa: un Estudio Psicoanalítico de la Película *Mulholland Drive*. *Psicologia: Ciência e Profissão*, 45, e277835. <https://doi.org/10.1590/1982-3703003277835>