

Sonhos e semiótica: a primeiridade e terceiridade em Cidade dos Sonhos¹

Emilly de Almeida e Silva²
Rafael Wagner dos Santos Costa³
Universidade Federal do Amapá - Unifap

Resumo

Este trabalho tem como objetivo tecer uma análise semiótica acerca dos signos cinematográficos encontrados no filme *Cidade dos Sonhos* (2001), obra mais emblemática e premiada do cineasta norte-americano David Lynch, conhecido por seus filmes oníricos e experimentais. Para tanto, utilizamos o viés teórico de Charles Sanders Peirce (1975), compreendido na concepção de sua fenomenologia, especialmente o que tange às categorias de primeiridade e terceiridade presentes no filme. Assim, adotamos a análise de fotogramas da obra, com o intuito de investigarmos os pontos de vista e interpretações resultantes da relação da linguagem cinematográfica com o campo semiótico, desvendando como ocorre o processo de semiose dentro de cada cena analisada.

Palavra-chave: semiótica; David Lynch; cinema; signo; Peirce.

Introdução

O filme *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Drive), lançado nos Estados Unidos em 16 de maio de 2001 e no Brasil em 17 de maio de 2002, foi escrito e dirigido pelo cineasta estadunidense David Lynch.

Muito conhecido por seu estilo único de fazer cinema, Lynch, com este longa, surpreenderia mais uma vez o público ao apresentar uma narrativa fundamentada em sonhos e ilusões, onde a audiência seria levada a decodificar a trama.

A obra, ambientada na cidade de Los Angeles, acompanha a jornada da aspirante atriz Betty, interpretada por Naomi Watts, em sua busca pelo estrelato. Paralelamente, é introduzida a história de Rita, interpretada por Laura Harring, uma mulher que se envolve em um acidente de carro na rua Mulholland Drive e, consequentemente, perde a memória. As histórias de ambas se cruzam quando Rita invade a casa da tia de Betty e

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Audiovisual e Mídias Sonoras, da Intercom Júnior – 22ª Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 49º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação, 7º Semestre, do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Amapá - Unifap e-mail: emillyvalmeida574@gmail.com.

³ Doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS. Professor Associado III da Universidade Federal do Amapá., e-mail: rafaelcosta@unifap.br

elas decidem investigar o passado dela, resultando em uma narrativa fragmentada que mistura a realidade das personagens com seus sonhos.

A concepção de semiótica trabalhada pelo autor e filósofo Charles Sanders Peirce (1839-1914) busca compreender a produção de significado e de conhecimento a partir da linguagem. Ao discorrer sobre a diferença entre língua e linguagem, Santaella (1983) exemplifica que tamanha é a distração que o aparente domínio da língua gera que, na maioria das vezes, a própria compreensão de estar-no-mundo quanto indivíduos acaba prejudicada. Visto que essa é mediada pela linguagem, de modo que, para além da língua falada, nos comunicamos também através da leitura e/ou produção de formas, volumes, massas, interações de forças e movimentos.

Sendo assim, entende-se que a semiótica é a ciência de toda linguagem e pode ser utilizada na análise de obras cinematográficas, de modo a compreender diferentes aspectos relacionados à produção de sentido a partir dos elementos visuais, sonoros e narrativos que compõem a obra. Nesse contexto, o cinema apresenta-se como um campo privilegiado para a investigação semiótica, uma vez que articula múltiplas formas de linguagem simultaneamente, exigindo do espectador um constante processo de interpretação.

Este artigo propõe-se a analisar o filme *Cidade dos Sonhos* (2001), a partir do uso de um referencial teórico voltado ao estudo da semiótica, destacando os estudos de autores como Peirce e Santaella, com enfoque nas categorias fenomenológicas de Peirce. Deste modo, será compreendido durante a análise como o diretor compõe sua narrativa estética e visual a partir do uso de elementos que repassam a sensação de imediatismo e constituem estruturas simbólicas, que estão fortemente difundidos na obra.

Quanto à metodologia, foram selecionadas sequências do filme *Cidade dos Sonhos* (2001) consideradas representativas para a observação das categorias fenomenológicas de primeiridade e terceiridade presentes na obra. As cenas em questão foram selecionadas por serem essenciais na compreensão da lógica narrativa do filme, visto que, como previamente estabelecido, trata-se de uma obra abstrata que é frequentemente considerada de difícil compreensão. A partir dessa seleção prévia, foi possível observar que as cenas podem ser melhor compreendidas através das categorias de primeiridade e terceiridade, conforme definidas por Peirce (1975).

Portanto, a análise volta-se para a forma como o filme articula experiências sensoriais, estruturas simbólicas e mediações interpretativas na composição de sua linguagem cinematográfica.

Cidade dos Sonhos e o cinema “Lynchiano”

O conjunto de obras de David Lynch é amplamente conhecido ao redor do mundo por estimular o pensamento crítico e a compreensão da audiência. Recorrentemente em suas produções, ele une elementos ilusórios, oníricos e surreais em prol da criação de uma narrativa única, na qual a audiência deve destrinchar sua verdadeira mensagem.

Seu universo cinematográfico conta com clássicos do cinema moderno como *Eraserhead* (1977), *Veludo Azul* (1986) e *Coração Selvagem* (1990), títulos essenciais no firmamento do estilo único do diretor. David Lynch ficou tão conhecido pelo surrealismo de suas obras que a expressão “Lynchiana” foi cunhada em prol de definir trabalhos que saem do convencional e adotam uma narrativa mais surrealista.

O cinema Lynchiano é marcado justamente pela quebra de padrões convencionais na forma de se fazer produções audiovisuais. O fator que torna o estilo tão único é justamente como Lynch não escreve suas histórias para que se passem em universos mágicos, sem nenhuma conexão com o real. Na verdade, o surrealismo de suas obras está evidente na distorção do próprio cotidiano.

Evidentemente, uma das obras que melhor destaca essa qualidade do cinema Lynchiano é *Cidade dos Sonhos* (2001). Na primeira metade do filme, Lynch segue uma narrativa quase que completamente linear, acompanhando majoritariamente a história de Betty (Naomi Watts), uma garota que se muda para Los Angeles em busca de empregos como atriz. Lá, ao chegar no apartamento de sua tia, ela se depara com outra mulher (Laura Harring), que no início do filme pareceu ter se envolvido em um acidente de carro na estrada Mulholland Drive e não se recorda de sua própria identidade. Intrigada pela presença da mulher, Betty se junta a ela e as duas embarcam em uma jornada que busca compreender não só suas origens, mas também tudo que pode ter acontecido com a mulher misteriosa.

Paralelo a este enredo, o espectador também acompanha o relato do diretor de cinema Adam (Justin Theroux), cuja história é curiosamente ainda mais misteriosa. Nesta parte da trama, o personagem se vê forçado a escalar uma nova protagonista para o filme que está dirigindo, no que parece ser uma grande conspiração hollywoodiana. Homens aparentemente enviados por alguém poderoso constantemente reforçam a ideia de que a nova atriz de seu filme já foi escolhida e que Adam não tem o direito de opinar a respeito.

Ademais, outros personagens relativamente menos relevantes para a história, também são apresentados com o propósito de fortalecer a narrativa. É o caso do homem que sonha com a presença de alguém que o amedronta atrás do restaurante Winkie's, local frequentado por vários outros personagens durante o longa. Também é do assassino de aluguel que estaria aparentemente à procura de Rita, mas encontraria dificuldade em sua busca ao se atrapalhar no primeiro assassinato que tenta cometer.

As poucas informações apresentadas por Lynch a respeito tanto dessas subtramas, quanto do enredo central, é justamente o que torna o filme extremamente interpretativo. Vale ressaltar que o próprio diretor, em seu livro "*Em Águas Profundas*", destacou que *Cidade dos Sonhos* era originalmente um piloto de televisão com o final aberto, o que mais tarde se tornaria um filme por questões orçamentárias. Ele explicou:

Nós o filmamos como um piloto, com o final em aberto para fazer com que o público quisesse continuar assistindo. [...] Depois, felizmente, tive a chance de torná-lo um filme. Mas eu estava sem ideias. [...] com pouco tempo para transformar o piloto em filme, comecei a meditar e em 10 minutos lá estavam as ideias, em algum lugar. Essas ideias chegaram como um colar de pérolas. (Lynch, 2008, p. 121-122)

Deste modo, entende-se que *Cidade dos Sonhos* é uma obra audiovisual muito fundamentada na própria percepção da audiência para a compreensão de sua narrativa, uma vez que o público é convidado a pensar e repensar diferentes elementos do filme em favor de melhor apreciar o filme e entender o significado de todos os signos presentes em tela.

A semiótica de Peirce

Surgida na metade do século XX, a semiótica é uma ciência que busca compreender os signos e outras linguagens. Para Charles Sanders Peirce (1975), filósofo norte-americano e principal estudioso da área, o signo é constituído de maneira triádica e é composto por um representamen, que é o próprio signo, um objeto e interpretante. Ao definir signo, Peirce afirma:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatemente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada interpretante. (Peirce, 1975, p. 99)

Na constituição desse signo triádico, Peirce considera que os fenômenos se apresentam em três diferentes categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade, denominadas como fenomenológicas. A primeiridade está relacionada a tudo que vem na mente de imediato, à experiência direta de uma sensação sem ser associada a um objeto. Como Santaella (1983, p. 9) define: “Tudo que está imediatamente presente à consciência de alguém, é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente”.

Ademais, primeiridade é de onde começa o processo de significação. Ela está relacionada diretamente com a qualidade, adquirida ou natural, de algo, estando fortemente interligada a espontaneidade, Peirce (1975, p. 136) exemplifica: “as ideias típicas de primeiridade estão nas qualidades de sentimento ou meras aparências”.

A Secundidade por sua vez refere-se a relações de ação e reação, tratando de signos que estão interligados ao seu objeto pois necessitam dele para ter sentido. É o que Santaella exemplifica:

Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A facticidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material. (Santaella, 1983, p. 10)

Já a terceiridade é o que aproxima o primeiro do segundo, em uma espécie de síntese, interligada com o que é interpretativo. Como diz Pignatari (2004, p. 45): “Em tudo, sempre haverá algo considerado como começo (primeiro) e algo que pode ser

considerado como fim (segundo), mas para conhecer a totalidade precisamos conhecer a relação entre começo e fim – o processo (terceiridade)”.

Peirce (1975) também organizou os signos em três diferentes tricotomias, nas quais a primeira os classifica como Quali-signo, Sin-signo e Legi-signo, a segunda como Ícone, Índice e Símbolo e a terceira como Rema, Dicente e Argumento. Cada uma considerando um tipo de relação que o signo desempenha, seja com o objeto, com o interpretante ou com ele mesmo.

Para os propósitos deste trabalho, privilegia-se a segunda tricotomia do signo de Peirce, especialmente quanto ao ícone e ao símbolo. O Ícone fomenta uma relação de semelhança com seu objeto por seu caráter qualitativo. Santaella (1983) explica essa relação ao discorrer que qualidades não representam nada; elas se apresentam, o que faz com que não possam funcionar como signo, tornando o ícone algo que se dá exclusivamente à contemplação, como um quase-signo. Ou seja, se o signo se apresenta como mera qualidade em relação ao seu objeto, então automaticamente ele deve ser um ícone.

É importante compreender que o ícone e a primeiridade estão diretamente relacionados em função de ambos estarem fundamentados na qualidade pura e na semelhança, visto que, se a primeiridade corresponde à experiência imediata do que se apresenta à consciência antes que exista qualquer mediação interpretativa, o ícone, por sua vez, representa seu objeto por semelhança, preservando esse caráter qualitativo. Deste modo, entende-se que o ícone é dependente da primeiridade por sua capacidade de representação decorrer exclusivamente daquilo que ele é em si mesmo e não de conexões físicas ou convenções sociais.

Por sua vez, compreendemos que os símbolos são essencialmente signos que se referem ao objeto por meio de uma associação generalizada de ideias, normas ou convenções. Ele atua por meio de réplicas e tanto os símbolos quanto os objetos a que se relacionam devem implicar uma ideia geral. Ou seja, o símbolo é um signo que remete a uma convenção previamente estabelecida por determinado grupo de pessoas, de forma coletiva. Para Pignatari (1981) o símbolo é um signo que estabelece relação com seu objeto por meio de convenções socialmente compartilhadas, como ocorre com as palavras faladas e escritas.

Da mesma forma que associamos o ícone à primeiridade, é possível compreender que o símbolo está mais próximo da terceiridade. Isso ocorre pois entende-se que ambos são fundamentados na mediação, continuidade e produção de sentido. Se a terceiridade está relacionada ao domínio de leis, hábitos e interpretações que articulam fenômenos, o símbolo representa seu objeto por meio de convenções socialmente estabelecidas e não pela semelhança, como é o caso do ícone. Assim, sua compreensão exige que o intérprete tenha conhecimento de determinados códigos que permitam a produção de sentidos que ultrapassem a sua aparência imediata, evidenciando o processo de mediação característico da terceiridade.

Primeiridade e terceiridade em Cidade dos Sonhos

Ao compreender as fenomenologias do signo de Peirce, torna-se evidente que no longa *Cidade dos Sonhos* (2001), cuja trama já foi muito discutida neste trabalho, existe maior presença das categorias de primeiridade e terceiridade, de modo que aspectos específicos do filme podem ser claramente associados a essas. Neste tópico, analisaremos cenas específicas de *Cidade dos Sonhos* que ilustram os pensamentos de Peirce.

Logo no início do longa acompanhamos o acidente de carro sofrido pela personagem Rita e a partir daí torna-se perceptível a relação entre a cena e a Primeiridade discutida por Peirce.

Figura 1- Rita sobrevive ao Acidente



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

Rita emerge de forma misteriosa após seu acidente, com um semblante vulnerável e confuso. Como o espectador não consegue obter de imediato respostas claras sobre a personagem, a experiência causada ao espectador é completamente

sensorial. A identidade de Rita é construída conforme a trama avança. Então, neste primeiro momento, ela é caracterizada exclusivamente pela emoção que transpassa.

Ao analisarmos sob o viés da segunda tricotomia e compreendermos que o que é icônico possui uma relação de semelhança, tornando-se análogo ao objeto, entendemos que sonhos por si só podem ser considerados ícones, por se assemelharem a realidade, nesse caso, a da personagem interpretada por Naomi Watts. Durante o filme então, temos a constante presença da iconicidade.

As cores utilizadas no filme também são ícones que evidenciam essa primeiridade por corroborarem com a experiência sensorial da obra. O azul presente na sequência de cenas que se passam no Clube Silêncio, o amarelo no restaurante Winkie's e o vermelho que colore roupas, cortinas e lençóis de cama, são claros exemplos disso. Como Santaella (1983) confirma:

O azul de um certo céu, sem o céu, a mera e simples qualidade do azul, que poderia também estar nos seus olhos, só o azul, é aquilo que é tal qual é, independente de qualquer outra coisa. Mas, ao mesmo tempo, a primeiridade é um componente do segundo. (Santaella, 1983, p. 11)

Figura 2 - O azul do Clube Silêncio



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

As próprias cenas que se passam no Clube Silêncio contam muito evidentemente com a presença da iconicidade. Além da forte presença da cor azul, previamente destacada, o som também serve como exemplo de ícone por tratar-se de algo que não é objeto original, mas sim uma réplica deste. A cantora não está de fato cantando, o que ouvimos é uma gravação do real.

Outra sequência de cenas que nos apresenta uma relação de iconicidade se passa pouco após a metade do filme, quando Rita e Betty buscam uma mulher chamada Diane Selwyn e a encontram morta em seu próprio apartamento. Diane e Betty são essencialmente a mesma pessoa. Conforme a trama avança, compreendemos que uma é

apenas o alter ego onírico da outra, o que nos faz compreender que enquanto uma é o objeto de fato, a outra seria o ícone que representa esse objeto em sonho.

Figura 3 - Diane morta em sua cama



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

Tal lógica pode, inclusive, ser associada a outros personagens. Como por exemplo, Rita é apenas a versão idealizada por Diane da atriz Camilla Rhodes. Nesse sentido, estabelece-se uma relação de iconicidade entre as personagens, uma vez que Betty e Rita funcionam como representações construídas a partir de Diane e Camilla dentro da dimensão onírica da narrativa. Assim, compreende-se que o signo icônico opera por semelhança, de modo que essas personagens não são equivalentes diretas de suas contrapartes “reais”, mas sim imagens reinterpretadas e ressignificadas pela subjetividade de Diane ao longo do sonho.

Além da presença da primeiridade, já apontada como amplamente difundida na trama, a terceiridade e também pode ser percebida em diversos momentos ao longo do filme. A terceiridade, como explica Santaella (1983), é o que aproxima o primeiro do segundo em uma síntese intelectual, correspondendo à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo.

Ao compreendermos isso, entendemos que o filme por completo trata-se de uma representação simbólica onde a mediação é feita por meio das estruturas narrativas e elementos oníricos. De modo geral, a trama depende fortemente de interpretação e mediação para gerar sentido.

A primeira cena que analisaremos sob a ótica da terceiridade é quando a caixa azul é aberta, com a chave de mesma cor. A caixinha azul é um símbolo que serve como elemento de mediação entre o sonho e a realidade, juntamente com a chave, que por encaixar perfeitamente na caixa, simboliza uma mediação que “abre” o sentido oculto que envolve o enredo. Ao observarmos pelo viés da segunda tricotomia

peirceana, considerando o que é simbólico, a caixa simboliza o acesso ao inconsciente, à vida reprimida de Diane - que seria, na verdade, a realidade.

Figura 4 - A caixa azul



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

Voltando a falar do trecho do filme que se passa no Clube Silêncio, uma vez que este é um dos momentos mais enigmáticos e importantes de toda a trama, entendemos que para além dos elementos de primeiridade, nessa sucessão de cenas, podemos também observar grande influência do simbolismo.

Figura 5 - O Clube Silêncio



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

Em uma de suas poucas falas, o personagem “O Mágico”, como Lynch o credita, diz a seguinte frase: “No hay banda. There is no band. It’s all tape⁴”, simbolizando a quebra da ilusão do real na narrativa, ao explicar a lógica por trás do filme. Nada do que Betty, Rita ou o espectador estão vendo ou ouvindo é real. O que caracteriza a terceiridade em si: o público deve interpretar os sons, imagens e até mesmo a própria narrativa, a partir desta regra que agora os foi apresentada pelo interlocutor. Assim, o sentido não é mais imediato, mas sim mediado por uma convenção: o universo pré-estabelecido é falso, entretanto essa falsidade carrega em si um simbolismo do real.

Outra cena já mencionada, mas que ainda pode ter outra categoria fenomenológica atribuída é a do encontro com o cadáver de Diane Selwyn. Esse é mais um momento em que a audiência se depara com relativa ruptura na estrutura

⁴ “Não há banda. Não há banda. É tudo gravado.”

pré-estabelecida pelo diretor para a compreensão da obra. Até então, o alter ego de Diane, Betty, vive uma narrativa cujo foco central é a descoberta e a esperança. Nessa busca pela identidade de Rita, o público fica envolto em um tipo de narrativa mediada, do tipo que inclui um início, meio e fim, que é justamente onde observamos a presença da terceiridade, visto que essa é uma tentativa de dar sentido ao caos por meio da linguagem narrativa.

Figura 6 - Rita e Betty após o encontro com o cadáver



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001.

O signo Diane Selwyn (nome) passa a ser reconfigurado dentro da história. A mediação é interrompida pela materialização da morte. O corpo não é mais um outro, mas sim ela mesma, Diane, e o signo (corpo) exigem uma reinterpretação de tudo que já aconteceu até este ponto do filme.

O corpo morto por si só também pode ser interpretado como uma simbologia de tudo que Diane reprime em sua fabulação. Enquanto seu alter ego segue vivo, radiante e bem, o corpo de Diane se torna uma representação da existência real dela mesma, onde ela é esquecida, reprimida, rejeitada e até mesmo suicida. O corpo é a materialização de um “eu” abandonado.

Deste modo, tal fabulação não opera apenas como uma fuga da realidade, mas como um processo de reorganização simbólica da própria experiência traumática. Ao construir Betty como uma versão idealizada de si mesma e Rita como uma reformulação indefesa e amável de Camilla, Diane produz essa narrativa paralela com intuito de suavizar os conflitos da vida real. No entanto, é justamente o encontro com o cadáver que rompe essa reestruturação utópica.

A partir desse momento, a linearidade narrativa que organiza a experiência do espectador começa a se fragmentar, uma vez que o enredo para de se sustentar plenamente na coerência construída até então e passa a apresentar fissuras cada vez mais

evidentes. A descoberta do cadáver altera não apenas a percepção das personagens sobre os acontecimentos, mas também a forma como a audiência passa a interpretar retrospectivamente toda a narrativa apresentada até aquele ponto do filme. Elementos antes percebidos como naturais dentro da progressão da trama passam a adquirir novos sentidos, produzindo uma reorganização interpretativa da própria obra.

Nesse contexto, a ideia de fabulação discutida por Deleuze (1990) permite compreender que a verdade narrativa no cinema moderno não depende necessariamente de uma representação objetiva ou linear dos acontecimentos. Em vez disso, ela pode emergir através de estruturas fragmentadas, subjetivas e até mesmo falsificantes, nas quais memória, desejo e imaginação passam a reorganizar a experiência vivida. A reorganização dos papéis entre Betty, Rita e Camilla evidencia justamente esse processo, no qual a fabulação atua menos como ocultamento da verdade e mais como uma forma subjetiva de reconstruí-la emocionalmente.

Outras duas sequências, que ocorrem em momentos distintos do filme, se conectam diretamente na construção de estruturas simbólicas. A primeira delas ocorre durante um teste de elenco, logo na primeira metade da obra, antes da quebra de narrativa. Diane observa uma atriz conhecida como “Camilla Rhodes” ser escolhida para o papel principal do filme de Adam.

Figura 7: Camilla Rhodes ganha o papel



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001

É importante salientar que “Camilla”, como já estabelecemos, é o nome verdadeiro de Rita. Sendo assim, a função dessa cena é ressignificar o signo (nome), uma vez que já foi atribuído ao signo (corpo) um novo sentido. Diane desloca o nome “Camilla Rhodes” para outra mulher, que não aquela associada à imagética de Rita, associando-o a uma figura que simboliza tudo aquilo que ela rejeita na lógica hollywoodiana apresentada pelo filme: o favorecimento, a artificialidade e a ascensão

construída por mecanismos externos ao talento artístico, este que ela crê ter mais do que qualquer outra atriz da narrativa.

Essa repulsa pelo o que ela considera ser regra na indústria é evidenciada na sucessão de cenas em que produtores e figuras misteriosas pressionam Adam a escalar uma atriz específica para o papel principal de seu filme, repetindo constantemente a frase “Essa é a garota” como uma imposição quase ritualística. A escolha da atriz, portanto, deixa de representar mérito artístico e passa a simbolizar uma estrutura de poder manipulada por interesses externos.

Figura 8: Adam se reúne com produtores



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001

Considerando isso, outra sequência que cria uma conexão direta a da audição, ocorre durante a festa na casa de Adam, quando Diane presencia Camilla beijando outra mulher diante dos convidados. Nesse momento, a mulher anteriormente apresentada como “Camilla Rhodes” reaparece agora ocupando o espaço social e afetivo que Diane desejava alcançar, evidenciando que o nome, para ela, concentra simbolicamente tanto sua frustração profissional quanto sua rejeição amorosa.

Figura 9: Camilla beija outra mulher



Fonte: *Cidade dos Sonhos*, 2001

Ao deslocar esse signo para uma figura diferente da verdadeira Camilla, Diane parece evitar associar diretamente a imagem da mulher que ama a todos os sentimentos de conotação negativa que projeta sobre aquela estrutura de poder hollywoodiana, e em consequência, pelo nome de alguém mais bem sucedido que ela.

Considerações Finais

Neste artigo, foram analisados aspectos específicos do filme *Cidade dos Sonhos* (2001), de David Lynch, e como esses se relacionam com elementos da semiótica de Peirce. É importante fomentar que o universo semiótico é aberto para múltiplas interpretações de diferentes conceitos e as experiências pessoais de cada interpretante também podem corroborar com essa pluralidade de sentidos.

Por mais que este trabalho tenha discutido a presença da Primeiridade e Terceiridade em cenas específicas do filme, é possível que uma nova análise leve à identificação de outros elementos da semiótica de Peirce, tanto nas próprias cenas quanto em outros momentos da obra, uma vez que esta é extensa e abrangente. Como Santaella afirma (1995, p. 27): “não há nenhuma linguagem que possa se expressar em nível puramente simbólico, ou indicial ou icônico”.

Por fim, é importante destacar que este trabalho, para além de analisar o filme sob o viés semiótico, também tem como propósito oferecer subsídios relevantes para a reflexão sobre novos e produtivos caminhos no campo dos estudos cinematográficos, especialmente no que se refere à linguagem e aos significados presentes no cinema. Nesse contexto, destaca-se a semiótica de base peirceana como uma ferramenta teórica instigante, capaz de fomentar debates complexos e enriquecedores acerca da imagem cinematográfica.

Referências

CIDADE dos sonhos. Direção: David Lynch. Produção: Peter Deming. [S.l.]: Universal Pictures, 2001. 1 DVD (147 min), son., color.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LYNCH, David. **Em Águas profundas: meditações criativas**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. **Semiótica e literatura.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração.** São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1995.