

Uma Estrada para o impenetrável

Rose Satiko Gitirana Hikiji*

A vida parecia digna de ser vivida, apenas na medida em que a soleira a separar dormir de acordar era destruída como por passos de inúmeras imagens a flutuarem desordenadamente, em que a linguagem parecia autônoma, na qual som e imagem, imagem e som, se ligavam com exatidão automática de maneira tão perfeita que não restava lugar algum para o “sentido”.

Walter Benjamin

Benjamin fala do surrealismo. Tomo suas palavras para introduzir o leitor no universo de um filme: *A estrada perdida* (*Lost highway*), de David Lynch. A apropriação não é arbitrária. O diretor de *O homem elefante* e *Veludo azul*, entre outros¹, estabelece, na sua mais recente produção, um duplo diálogo com o movimento artístico que nasceu no início deste século. Por um lado, trabalha com uma narrativa onírica, que explora a força do encontro de imagens e sons, onde desordem e ausência de sentido são atributos da perfeição. Por outro, toca – como em toda sua obra – o tema tão caro aos surrealistas: a promiscuidade entre cotidiano e extraordinário.

O resultado imediato do encontro do universo do sonho com o *estranhamento* do cotidiano é o incômodo, o mal-estar. Os espaços visuais e sonoros criados por Lynch advertem: a violência e o terror estão mais próximos do que imaginamos. “Conseguimos penetrar no mistério apenas no grau em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética, que reconhece ser impenetrável o cotidiano, e cotidiano o impenetrável”, diz Benjamin (1983:83). Lynch nos guia nesta estrada para o impenetrável.

Manual para a viagem

Para trilhar a *Estrada* de Lynch é preciso perder-se. Alain Virmaux (Betton, 1987:93) afirma a semelhança entre filme e sonho, dada pelas próprias condições da *representação*: “obscuridade, feixe luminoso, fundo musical”. Para o autor, o espectador encontra-se “a meio caminho entre a consciência e a inconsciência”. Lynch solicita do espectador um passo rumo à segunda metade deste caminho. Ele, de fato, conduz o espectador nesta direção². Aproveite o escuro da sala. Deixe-se hipnotizar pelas faixas amarelas da estrada, que iluminadas pelos faróis de um carro em movimento, tremulam sob os créditos iniciais do filme. A música “I’m Deranged”, de David Bowie e Brian Eno, embala o sono da razão e aguça a audição – sentido ao qual o filme apela em sua sedução. Escuro, câmera, ação.

Montagem

O antropólogo Michael Taussig, com quem redescobri Walter Benjamin, inspira-se em um método proposto por este autor para escrever o livro *Xamanismo, colonialismo e o homem*

¹ Filmografia. *Eraserhead* (1976), *O homem elefante* (*The elephant man*, 1980), *Duna* (*Dune*, 1984), *Veludo azul*, *Blue velvet*, 1986), *Coração selvagem*, (*Wild at heart*, 1990), *Twin Peaks* (piloto da série de TV, 1989), *Twin Peaks – Os últimos dias de Laura Palmer* (*Twin Peaks: Fire walk with me*, 1992), *A estrada perdida* (*Lost Highway*, 1997).

² Nas palavras do co-roteirista Barry Gifford, entrevistado por Ron Wells: “Nós entramos e saímos da realidade, para um tipo de irrealidade. Quando você entra em um cinema, você está entrando em um estado de sonho (*dream state*). Você entrega-se e afoga-se.” (trad. minha).

selvagem. Em busca de uma “narrativa eficaz contra o terror”, Taussig recorre à *montagem*, estratégia textual que permite a justaposição de fragmentos do pensamento, como um relato jornalístico e um verso *brechtiano*. A *montagem* é também “o modo pelo qual ocorre a interrupção; a súbita mudança de cena, que rompe com qualquer tentativa de ordenamento narrativo e que impede o sensacionalismo” (Taussig, 1993:411).

O princípio da *montagem* empregado por Taussig³ cabe aqui de duas maneiras. É com ele que construo este texto. Fragmentos de cenas, imagens, sons, impressões, depoimentos, textos fazem da narrativa algo interrupto e revelam o próprio processo de pensamento. A *montagem* parece ser também o princípio utilizado por Lynch em sua construção narrativa, principalmente no que diz respeito ao anti-sensacionalismo obtido através da ruptura da ordem.

Desordem

Lynch é descrito pela mídia especializada como o “anti-Hollywood”, o “off-beat” (não-convencional, não-usual) do cinema norte-americano contemporâneo. Também lhe é atribuída a paternidade, ou, pelo menos, grande influência sobre o chamado jovem cinema independente dos EUA, cenário no qual atuam Quentin Tarantino, os irmãos Coen, Jim Jarmush e Tim Burton, entre outros⁴. O que conta para o *status* que lhe é atribuído é sua exploração experimental da linguagem cinematográfica. Em *A estrada perdida* este experimentalismo é radicalizado.

Lynch inicia o roteiro deste filme com a seguinte descrição: “Um filme de horror *noir* do século XXI. Uma investigação gráfica sobre a crise de identidade paralela. Um mundo onde o tempo está perigosamente fora de controle. Um aterrorizante passeio pela *Estrada perdida*”. Sua primeira frase denuncia uma opção narrativa: a mistura de gêneros. Mas a estratégia foge do universo racionalizante das citações e referências. No filme, causa terror, surpresa; incomoda.

O fundo escuro, no qual o rosto de Fred (Bill Pullman) é revelado lentamente pela luz da cinza ardente do cigarro, é *noir*. A trama de detetives que vai se construindo é típica do filme policial. No entanto, a introdução do *fantástico*, ou *sobrenatural*, através da figura do “Mystery Man” (Robert Blake), muda o registro do gênero: aqui o *terror* é quem dá as cartas. E essa mudança nos “tira o chão”. Que tipo de filme estamos vendo? Perdemos a segurança.

Da mesma forma, é incômoda e irracional a cena da prisão. Ela destrói a lógica narrativa do filme *policial* e caminha para o *fantástico*. No entanto, a história não persiste no registro deste gênero e retorna ao “normal”, em outro lugar, com outras personagens. Porém, quando nos encontramos imersos, de novo, na lógica da *aventura romântica*, o elemento não-convencional do *fantástico* retorna e o final proposto deixa-nos com a impressão de circularidade.

Para a efetivação da imersão, que nos permite transitar entre os gêneros, perder-se mesmo, há um elemento fundamental: a música e os efeitos sonoros do filme. Lynch é o *designer* de som

³ É importante notar que embora remeta ao principal processo do fazer cinematográfico — a montagem de ângulos, planos, cenas e seqüências — a concepção de *montagem* de Taussig restringe e especifica o sentido do termo. *Montagem* é, em Taussig, uma estratégia narrativa que tem como finalidade a apresentação de diversas facetas do objeto em observação, privilegiando a pluralidade de vozes que o descrevem/experimentam/sentem.

⁴ Entre os mais de 30 artigos de revistas estrangeiras sobre o filme *A estrada perdida* que encontrei em *sites* da Internet, dois comentam com mais detalhes a importância de Lynch no cenário dos cineastas “independentes” norte-americanos. David Foster Wallace (1996) e Mikal Gilmore (1997) atribuem a Lynch a preparação de um terreno onde se tornou possível a experimentação temática e estética de outros diretores que também trabalham longe dos grandes estúdios. A revista *Cahiers du cinéma* (nº 509), que elege *A estrada...* como um dos “filmes do mês”, ressalta como característica de Lynch o fato de ser “o único cineasta independente americano de sua geração que nunca trabalhou para um grande estúdio” (trad. minha).

de *A estrada perdida*. “Som é pelo menos 50% do filme”, diz. “Som e imagem trabalhando juntos é o que os filmes são. (...) Um quarto mede, digamos, nove por doze (pés), mas quando você está introduzindo som nele, você pode criar um espaço que é gigante, ouvindo coisas fora do quarto ou sentindo algumas coisas através de uma fresta, e então há sons abstratos que são como música, eles dão emoções e estabelecem diferentes estados de espírito. Então a música vem. Transições de efeitos sonoros para música, ou todas as coisas vindo ao mesmo tempo, é deixar o filme falar com você.”⁵

E essa conversa pode ser assustadora. Lúcia Nagib (1997) comenta a “atmosfera de terror” do filme: “as palavras são pronunciadas com espaços inverossímeis entre si, ouve-se a respiração dos personagens, entrecortada de tremulações nervosas e, mais baixo, mas decisivo para a composição da cena, soa um uivo de vento mesclado a ruídos eletrônicos. Esses sons, unidos à penumbra quebrada apenas pela luz do abajur (...) compõem uma atmosfera de terror, sem que nada de objetivo o indique.”

Terror subjetivo. Sugerido no tecido sonoro que envolve cada cena. Experiência sensível. Entendo – agora, *a posteriori* – porque fiquei aterrorizada a primeira vez que assisti ao filme. (Cheguei a fechar os olhos em algumas cenas). Era esta trama de notas, acordes, ruídos, sons que me “pegava” desde o início de *A estrada perdida*.

Nagib chama de “não-realista” o som de Lynch. No entanto, o “realismo” sonoro a que a autora se refere foi forjado pelo cinema clássico, que nos educou a perceber como “reais” os sons criados pelos engenheiros da sonoplastia. Basta lembrar que o ruído de um tiro de revólver não corresponde ao som espetacular que acompanha os disparos fílmicos.

Lynch, ao negar este “realismo”, recria a subjetividade sonora que está presente na nossa existência cotidiana: a mordida no bombom, quase imperceptível ao vizinho de poltrona, faz do diálogo do filme algo distante e parece chamar a atenção de toda a sala, tal o estrondo que produz no ouvido de quem morde. No filme, Lynch exterioriza a percepção sonora de Fred. Com ele, ouvimos ressoar os passos do detetive sobre o telhado, o som desesperado do saxofone, o telefone tocando estridentemente no vazio. Ao optar pelo *ponto-de-escuta* de Fred – um homem perturbado –, Lynch enche de pânico quem, como o saxofonista, tem “ouvido musical”.

Como também notou Nagib, é justamente essa sensibilidade sonora que une os dois protagonistas, Fred e Pete (Balthazar Getty). O primeiro é músico e o segundo é “o homem com o melhor ouvido da cidade”, um excelente “afinador” de motores, nas palavras de Mr. Eddie/Dick Laurent (Robert Loggia). Ainda: é a falta desta sensibilidade (“I’m tone deaf”) que afastará o detetive da solução do crime. E completo: afastará também o espectador do envolvimento que o filme propõe.

Entre os elementos de desordem narrativa, a opção pelo desfecho aparentemente circular é, talvez, o principal. A cena final remete-nos à inicial sob outro ponto de vista, confundindo e desorganizando o raciocínio. O co-roteirista Barry Gifford⁶ sugere como metáfora da estrutura do filme, em vez da imagem do círculo, a da “fita de Moebius”. Esta pode ser visualizada como uma longa tira cujas pontas serão unidas após uma delas ter sido torcida. Desta forma, a fita tem a característica peculiar de possuir apenas um lado (se você escolhe um ponto qualquer da fita e começa a pintar em uma das direções, você passará “por baixo” do ponto inicial e voltará a encontrá-lo tendo pintado toda a tira sem tirar o pincel de sua superfície em nenhum momento). Como a “tira”, no filme “a história volta-se por baixo de si mesma e continua”, explica Gifford.

Lynch prefere a metáfora musical à geométrica. Conforme declarou em entrevistas, a

⁵ Depoimento de Lynch para Steve Biodrowski (1997). (Trad. minha).

⁶ Na entrevista citada realizada por Ron Wells.

doença psíquica chamada “fuga psicogênica” o teria inspirado na criação da história. Segundo Lynch, “a pessoa que sofre desta doença cria em sua mente uma identidade completamente nova, novos amigos, nova casa, tudo – ela esquece sua identidade passada”. Mas, o diretor diz que o termo clínico o atraiu porque também é musical: “a fuga começa em uma direção, toma outra e depois volta à original, então ela relaciona-se com a forma do filme.”

De fato, as metáforas dos realizadores não respondem à confortável pergunta pelo sentido. Militante da interpretação, Lynch prefere fugir à explicação. Seria o filme uma história de fantasmas? – pergunta o entrevistador da Filmmaker (Swezey, 1997). “Na hora de explicar as coisas, eu paro. Com muitos filmes, não há problema em entendê-los, não há espaço para sonhar ou para achar sua própria interpretação. Eu não quero que minha interpretação fique no caminho da idéia de ninguém”.

E isso vale inclusive para seus atores, conforme podemos observar na leitura tão particular de Patricia Arquette, que interpreta Renne e Alice: “Acho que (o filme) é sobre um homem tentando recriar uma relação com uma mulher que ele ama para que ela termine melhor. Fred recria-se como Pete, mas o elemento de desconfiança nele é tão forte que mesmo sua fantasia transforma-se em um pesadelo”⁷.

“Para cada filme há tantas interpretações quanto espectadores” (Betton, 1987)

“Descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo” (Vanoye & Goliot-Lété, 1994)

A estrada perdida é, sem dúvida, um filme que convida à decifração. Apresenta-se como enigma. Sugere a existência de soluções. Opto por “penetrar no mistério” do filme montando *fragmentos* que explicitem sua “ótica dialética”.

“o cotidiano impenetrável”

Fred está em seu quarto. É noite. Está escuro. Não o suficiente para impedir-nos de vê-lo entrando em um corredor. Este, sim, é muito escuro. Conforme Fred caminha neste espaço, sua imagem vai desaparecendo na escuridão. Por alguns segundos, tudo o que vemos é o vazio negro no qual ele se perdeu. A escuridão que tomou conta da cena, esvaziando a tela de qualquer luz, nos joga no vazio. Sem imagem, a tela desaparece no escuro da sala: rompe-se seu limite. Entramos em cena. Vazio. Segundos infinitos depois, a imagem retorna. Fred encontrou no fim do vazio sua imagem refletida em um espelho.

Fred está na cama esperando por Renee. Ela está vestida com um robe de seda, que tira antes de deitar-se. Fred aproxima-se de Renee, põe a mão em seu seio, beija-a. Durante a relação sexual, a câmera de Lynch privilegia as expressões faciais dos atores, o movimento dos corpos e dos seios de Renee. Ela parece não envolver-se na relação. Seu rosto é quase impassível e isso parece incomodar Fred, que, no entanto, continua até o fim⁸. A câmera focaliza então em

⁷ Trecho de depoimento da atriz na página de Mike Hartman, na Internet (trad. minha).

⁸ Ao assistir ao filme, tive a impressão de que a relação fora interrompida. No entanto, o roteiro indica que foi consumada, apesar da indiferença de Renee. A interpretação de outros espectadores que entrevistei vai ao encontro da sugerida no roteiro. Cabe notar que em ambas as situações o “efeito” seria o mesmo: o clima de tensão causado por uma relação na qual o envolvimento dos dois participantes não é o mesmo e a raiva diante do “consolo” ao final do ato.

primeiro plano e em *slow* a mão de Renee, com suas unhas muito escuras, batendo levemente nas costas de Fred, como que consolando-o ao repetir “It’s ok, it’s ok”. A música é aterrorizante. A expressão facial de Fred também. Humilhação, raiva e horror são condensados em segundos de um primeiro plano em seu rosto. O ato cotidiano é revestido de terror. A (não) relação sexual vira prenúncio de assassinato.

Pete está sentado em sua cama. Sons distintos e amplificados incomodam (a ele/ a nós). A câmera mostra, com grande aproximação, insetos debatendo-se dentro do lustre. Uma aranha sobe pela parede. Pete está confuso.

“o impenetrável cotidiano”

Uma personagem central do filme é o “Mystery Man”. Sem sobrancelhas, com o rosto extremamente branco e a expressão enigmática, surpreende a cada aparição na tela. A primeira é assustadora. Ao olhar para Renee, Fred vê o rosto dele, em uma imagem sobreposta ao rosto da própria esposa. A música colabora para o terror da cena. Nas suas demais participações, este homem misterioso, incorporação do próprio extraordinário, traz sempre consigo um aparelho de comunicação: um celular, uma câmera de vídeo, um pequeno monitor de TV. Em suas mãos – que alguns críticos comparam às mãos do próprio Lynch – estes aparelhos comunicam apenas o terror.

O ator Robert Blake conta em uma entrevista⁹ como foi a criação de seu personagem. “Eu sabia como o Diabo parecia. Eu sabia como o Destino parecia. Eu costumava ter essa imagem de mim mesmo que vinha a mim algumas vezes. Eu iria ao deserto e me envolveria com alguma coisa estranha, isolada, e de repente eu me percebia como essa criatura branca, fantasmagórica. Eu disse ‘Sim, essa é minha consciência falando comigo’. Então, eu cortei meu cabelo e dividi no meio (...). E o pessoal da maquiagem disse: ‘você está louco, cara! Ninguém nesse filme tem essa aparência; todos parecem normais!’. Eu disse, “Não me amolem; apenas me dêem essa droga”. Eu pus esse conjunto preto, fui até David, e ele disse: ‘Maravilhoso!’, e virou-se e foi embora”.

Blake continua, descrevendo como Lynch preparou o elenco e a equipe para receberem o “Mystery Man” devidamente caracterizado. “Ele fez todos comportarem-se como se eu parecesse normal. (...) Bill Pullman não disse: ‘Ei, você parece louco’. Ele apenas virou-se e disse: ‘Oi, como está?’ (...) Ninguém estava surpreso ou repugnado. (...) Eu nunca perguntei a ele (Lynch) porque ele fez isso, mas provavelmente eu não o faria se estivesse dirigindo. Eu teria feito o pessoal ‘comportar-se’ na maquiagem, mas ele não fez isso”.

Fim de filme. Tentativas de montar o quebra-cabeças. Ao contrário da montagem de Benjamin, que retira do contexto e *ressignifica*, esta que se esboça é totalizante, quer encontrar “a resposta”. Cilada de Lynch: algumas pedras não tem encaixe. Totalização inviável. A perturbação mental e o incômodo são inevitáveis. Saída: recordar a *lógica onírica* e seu tempo não-linear, seus espaços solúveis, a possibilidade do vôo.

Referências Bibliográficas

⁹ Na página de Mike Hartmann na Internet (trad. minha).

BENJAMIN, Walter. "O Surrealismo" in: *Os pensadores*. SP, Abril Cultural, 1983.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. SP, Martins Fontes, 1987.

BIODROWSKI, Steve. "Lost Highway: The Solution" in: *Cinefantastique*, vol. 28, n.10, abril de 1997. Encontrado em julho de 1997 na World Wide Web: <http://omnibus.uni-freiburg.de/~mhartman/intlh.html>

Cahiers du Cinéma, n. 509, 1997. "Lynch aux troussees".

DUNN, Mike. Site encontrado em julho de 1997 na World Wide Web sobre David Lynch, com artigos, filmografia, bibliografia, fotografias etc.: <http://www.mikedunn.com/lynch/>. e-mail: mikedunn@mikedunn.com

GILMORE, Mikal. "The Lost Boys" in: *Rolling Stones*, 6/03/1997. Encontrado em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lrs1.html>

HARTMAN, Mike. Site encontrado em julho de 1997 na World Wide Web com depoimentos de atores e equipe técnica do filme, artigos publicados em revistas e entrevistas: <http://omnibus.uni-freiburg.de/~mhartman/lhind.html>. e-mail: mhartman@mail.uni-freiburg.de

LYNCH, David & GIFFORD, Barry. *Lost Highway*. Ed. Faber & Faber, 1997.

NAGIB, Lúcia. "A droga perfeita que vem do som". Folha de S.Paulo, 27/04/1997, caderno Mais!, pág. 9.

SWEZEY, Stuart. "911: David Lynch Phone Home" in: *Filmmaker*, vol. 5, n.2, Inverno de 1997. Encontrado em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lhfm.html>

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. SP, Paz e Terra, 1993.

The Late Show. Letterman entrevista Bill Pulman em 28 de fevereiro de 1997. Encontrada em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lhlates.html>

Tonight Show. Entrevista com Patricia Arquette. Em 28 de fevereiro de 1997. Encontrada em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lhpaleno.html>

VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas, Papirus, 1994.

WALLACE, David F. "David Lynch Keeps his Head". *Première*, set./1996. Encontrado em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lhpremiere.html>

WELLS, Ron. "Lost Highway Screenwriter Barry Gifford" in: *Film Threat*. Encontrado em julho de 1997 na World Wide Web: <http://www.mikedunn.com/lynch/lhgifford.html>

Elenco

Bill Pullman, Patricia Arquette, Robert Blake, Balthazar Getty, Gary Busey, Natasha Gregson Wagner, Richard Pryor, Robert Loggia

Ficha técnica

Direção: David Lynch
Roteiro: David Lynch e Barry Gifford
Produção: Deepak Nayar, Tom Sternberg e Mary Sweeney
Fotografia: Peter Deming
Designer de Produção: Patricia Norris
Montagem: Mary Sweeney
Música (Composição e Regência): Angelo Badalamenti
Música adicional: Barry Adamson
Design de Som: David Lynch
Edição de Som: Frank Gaeta
Edição de Música: Marc Vanocur
Casting: Johanna Ray e Elaine J. Huzzar
Duração: 135 minutos

*Rose Satiko G.Hikiji (satiko@usp.br) é membro do corpo editorial da *Sexta Feira*, bacharel em Jornalismo (IMS) e Ciências Sociais (USP), mestranda do Programa de Pós Graduação em Antropologia Social da FFLCH-USP, bolsista da Fapesp e pesquisadora do GRAVI (Grupo de Antropologia Visual).

Foto: Divulgação

Pendência: Escher***