



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIEL GNANN BELLONI VIEIRA

CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO:
O PERCORRER A ESTRADA PERDIDA DE DAVID LYNCH

Londrina
2023

GABRIEL GNANN BELLONI VIEIRA

CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO:
O PERCORRER A ESTRADA PERDIDA DE DAVID LYNCH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Londrina
2023

FICHA CATALOGRÁFICA

GABRIEL GNANN BELLONI VIEIRA

CRISTALIZAÇÃO DO TEMPO:
O PERCORRER A *ESTRADA PERDIDA* DE DAVID LYNCH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina-UEL

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina-
UEL

Prof^a Dr^a Andrea Cachel
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, _____ de _____ de _____.

Dedico este trabalho à minha querida avó, por ter nutrido em mim o amor pelo aprendizado, e à minha mãe, por sempre ter apoiado minhas escolhas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Miguel Luiz Contani, não somente pela orientação neste trabalho, mas sobretudo por aceitar o desafio como um todo. Obrigado por me fazer enxergar a potência do tema da dissertação.

À professora Andrea Cachel, por ter apresentado novas perspectivas de atuação da Filosofia, pelas contribuições intelectuais e por ter proporcionado espaços para que eu pudesse compartilhar o que venho a aprender.

Aos colegas que compõem o grupo de estudos em cinema, por proporcionarem tantas discussões que levo comigo em cada palavra que escrevo.

Gostaria de agradecer também à Jhennifer Cordeiro, por seu companheirismo, por me ouvir sempre que possível e ajudar na organização das ideias que aqui venho apresentar. Ao Marcelo Kretsch, pelas infinitas discussões que travamos em todos os nossos encontros.

E a todos com os quais pude compartilhar meus pensamentos e minhas longas falas. Sei como doeu o ouvido de cada um. A triste notícia é que assim continuará se dando.

“Há sempre medo do desconhecido
onde há mistério.”

David Lynch

VIEIRA, Gabriel Gnann Belloni. **Cristalização do tempo**: o percorrer a *Estrada Perdida* de David Lynch. 2021. 99 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

RESUMO

Esta dissertação focaliza a produção de sentido no cinema como mídia, a partir de um estudo analítico desdobrado da noção de imagem cristal conforme definida por Gilles Deleuze nas obras Cinema I: Imagem-Movimento e Cinema II: Imagem-Tempo. O filme *A Estrada Perdida*, de David Lynch é analisado pelo conteúdo associativo permitido pelas estratégias adotadas nas cenas, com a dissociação entre projeção/imaginário e realidade, vista a partir da ênfase de Deleuze em que a dimensão da imagem no tempo atual funciona como matéria que tornará a virtualidade vindoura pensamento. A pesquisa é de tipo descritivo e explicativo, bibliográfico e documental. São trazidas a exame, a materialização das convergências da visão do pensador com as definições do cineasta acerca do cinema em si, da tela e da imagem. A discussão deleuziana é traduzida em termos de uma filosofia do cinema, originada de uma ponte conceitual com o longa de David Lynch, em que a divisão do tempo não se dá tal como no clássico cinema narrativo, mas por um procedimento que possibilita a classificação das imagens na categoria de imagem-cristal de Deleuze. Resulta um conjunto de esclarecimentos sobre subjetivação textual, as noções de estrutura no tempo, a atualidade e a virtualidade, o real e o imaginário, além das simultaneidades.

Palavras-chave: David Lynch. Deleuze. Cinema. Imagem-tempo. Imagem-cristal. Indiscernibilidade. *Estrada Perdida*.

VIEIRA, Gabriel Gnann Belloni. **Crystallization of time:** walking David Lynch's Lost Highway. 2021. 99 pp. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the production of meaning in cinema as media, from an analytical study derived from the notion of crystal image as defined by Gilles Deleuze in the works *Cinema I: Image-Movement*, and *Cinema II: Image-Time*. David Lynch's film *The Lost Highway* is analyzed by the associative content allowed by the strategies used in the scenes, with the dissociation between projection/imaginary and reality, based on Deleuze's emphasis on the dimension of the image in the current time functioning as a matter that will make virtuality become thought. The research is descriptive and explanatory, bibliographic and documentary. The materialization of the convergences of the thinker's vision with the filmmaker's definitions about cinema itself, screen and image are brought to review. The Deleuzian discussion is translated into terms of a philosophy of cinema, originated from a conceptual bridge with the film by David Lynch, in which the division of time does not take place as in the classic narrative cinema, but by a procedure that allows the classification of images in the Deleuze's category of crystal image. It results in a set of clarifications about textual subjectivation, the notions of structure in time, the actuality and virtuality, the real and the imaginary, in addition to the concurrences.

Keywords: David Lynch. Deleuze. Cinema. Image-time. Crystal-image. Indiscernibility. Lost Highway.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frames de Six Men Getting Sick (Six Times)	21
Figura 2 – Fred adentrando um corredor escuro, cena de <i>Estrada Perdida</i> (©Ciby 2000, David Lynch)	29
Figura 3 – Rosto do Homem Misterioso sobreposto ao de René, cena de <i>Estrada Perdida</i> . (©Ciby 2000, David Lynch)	30
Figura 4 – Rosas vermelhas e uma cerca branca, cena de <i>Veludo azul</i> (David Lynch)	30
Figura 5 – Anúncio de jornal para <i>Estrada Perdida</i>	37
Figura 6 – Transmutação de Renee	71
Figura 7 – Pete vê, pela primeira vez, Alice. O espectador ainda não tem o contraplano (©Ciby 2000, David Lynch).....	77
Figura 8 – Alice desce do carro ao som de <i>This magic moment</i> (©Ciby 2000, David Lynch)	77
Figura 9 – Pete transforma-se em um voyeur (©Ciby 2000, David Lynch).....	78
Figura 10 – Frame da cena em que Pete, em meio a uma dor de cabeça, visualiza Alice/Renee (©Ciby 2000, David Lynch)	80
Figura 11 – Luzes e cores tomam conta da tela em momento em que Fred se transmuta (©Ciby 2000, David Lynch).....	81
Figura 12 – Luzes e cores tomam conta da tela em momento em que Fred se transmuta (©Ciby 2000, David Lynch).....	82
Figura 13 – Pete não age, está perplexo. Lynch não privilegia a ação (©Ciby 2000, David Lynch)	85
Figura 14 – Lynch nos dá situações puramente óticas e sonoras, com aranhas e insetos tomando conta de planos, trazendo a tona o que Deleuze chama de movimento aberrante (©Ciby 2000, David Lynch).....	85
Figura 15 – Lynch nos dá situações puramente óticas e sonoras, com aranhas e insetos tomando conta de planos, trazendo a tona o que Deleuze chama de movimento aberrante (©Ciby 2000, David Lynch).....	86
Figura 16 – Fred e Pete se olham em espelhos (©Ciby 2000, David Lynch)	86
Figura 17 – Fred e Pete se olham em espelhos (©Ciby 2000, David Lynch)	87
Figura 18 – Fred ouve, através do interfone, a mensagem de que Dick Laurent está morto, cena que acontece no começo do longa (©Ciby 2000, David Lynch)	89
Figura 19 – Cena no final do longa, podemos constatar que a mensagem é deixada pelo próprio Fred (©Ciby 2000, David Lynch)	89

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	LYNCH E O CINEMA	18
2.1	HISTÓRIA COMO ARTISTA	18
2.2	FILMOGRAFIA	20
2.3	O <i>SER</i> LYNCHIANO.....	27
2.4	O CAMINHO (D)À <i>ESTRADA PERDIDA</i>	31
3	A IMAGEM EM DELEUZE	39
3.1	GILLES DELEUZE EM FOCO	39
3.2	AS IMAGENS.....	44
3.3	O CINEMA POR DELEUZE	47
3.3.1	Imagem-Movimento	52
3.3.2	Imagem-Tempo	58
4	A POTÊNCIA DA ESTRADA	64
4.1	TRANSMUTAÇÃO	69
4.2	SITUAÇÕES SENSORIO-MOTORAS.....	76
4.3	REAL E IMAGINÁRIO	83
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
	REFERÊNCIAS	95

1 INTRODUÇÃO

Em meio à pandemia da COVID-19, durante o isolamento social e sendo mediatizado por telas, meu contato com David Lynch (1946-) somente aumentou. Desde que o diretor norte-americano passou a utilizar diariamente seu canal no YouTube para fazer uma espécie de Previsão do Tempo de sua cidade - intitulada *David Lynch's Weather Report* -, o contato diário trouxe a vontade de visitar alguns de seus longas mais aclamados, como *Cidade dos sonhos* (Estados Unidos, Les Films Alain Sarde, 2001), *Coração selvagem* (Estados Unidos, PolyGram Filmed Entertainment, 1990) e, logicamente, *Estrada Perdida* (1997). Este último, que ocupa um lugar de destaque no recorte temático da presente dissertação, no conceito de imagem-cristal, com abordagem analítica proveniente da visão de linguagem cinematográfica originada do pensamento de Gilles Deleuze. O filme vem sendo visto e revisto por mim sempre com um novo olhar, um olhar que não cessa e que se transforma, que parece transformar o filme sempre em um devir, nunca em um uno finalizado, acabado em si, fruto de indagações desde a primeira vez que o conheci, ainda em 2012. Acerca do devir, percebo que aquele que está a ver, o sujeito que se coloca como espectador do longa - que, nesse caso, é um eu-pesquisador -, encontra-se nesse estado de constante transformação, enquanto este evento repetido - que aí se dá como ver o filme - está sempre a contradizer seu antecessor, justamente porque por mais que pensado de forma semelhante, nunca é idêntico.

Uma análise sobre a produção de sentido na linguagem cinematográfica não seria capaz de abrigar e abarcar apenas um eu, quando, na verdade, existe uma multiplicidade de EUs nas duas mãos que a escrevem. Com base nesse pressuposto, adotarei, nesta dissertação, a licença de alternar o emprego da primeira pessoa do singular para o relato vivencial, com a primeira pessoa do plural para as generalizações. Haverá também alternâncias entre a expressão formal e mais cerimoniosa do texto científico, e a expressão informal em alguns momentos necessária para compartilhar a comoção envolvida. As duas modalidades, evidentemente, serão construídas na norma culta do idioma, sem nenhum emprego de oralidade no sentido em que este termo se associa a desleixo ou vulgarismo.

Pouco importa se aqui tratarei de um único objeto; não, o que tenho aqui é o que temos em conjunto, não só um acúmulo. É também um acontecimento que abarca conhecimentos contínuos e, o mais importante e que nos leva além de um

objeto, conexões: este que aqui escreve, que se encontra em agenciamentos coletivos de enunciação, em devires imperceptíveis, em mutações afetivas, uma subjetividade em constante produção. É somente através de conexões de ideias, geradas por uma multidão de vozes que se apresentam em um contato com o caos ininterrupto, que se pode criar um novo, estabelecer novos horizontes, direcionar o pensamento para fora de uma imagem dogmática. É, antes de tudo, o que temos como objetivo nesta dissertação: traçar agenciamentos através dessa máquina de subjetivação textual. O presente texto tratará, antes de mais nada, de conexões entre o longa *Estrada Perdida*, do diretor norte-americano David Lynch, e os conceitos acerca do cinema, propostos pelo filósofo Gilles Deleuze. O objeto que se forma dessa junção, considerando a abundância de aspectos que mobiliza, alcança a densidade e o detalhamento necessários para justificar um estudo sobre produção de sentido, a partir de dois fundamentos inescapáveis: “o que pode o cinema?”; “por que o cinema?”

Estrada Perdida, comumente descrito como um filme neo-noir, carrega em si tantos mistérios e modos de apresentar o cinema que, mesmo quanto ao seu gênero, não parece haver uma concordância entre os que o analisam. Esta situação se dá em virtude de os elementos narrativos passarem de um *thriller* psicológico para algo parecido com o Expressionismo Alemão. O longa, por completo, tem um caráter interpretativo que pode ser visto como desafiador, justamente por sua narrativa ser apresentada de forma tão ampla e diversa, com personagens que têm seus próprios duplos e “linhas do tempo” (se é que podemos chamar assim), não sendo posta de forma linear. Os filmes e curtas do diretor manobram-se em uma espécie de pesadelo, onde elementos - aqui incluímos pessoas, músicas, momentos, etc. - são incompreendidos preliminarmente a uma interpretação da obra como um todo. Eles são colocados em tela com o intuito de normalizar o bizarro, para que o espectador não se sinta mais incomodado com o que possa vir a aparecer de “anormal” durante a película.

Dentro dos longas de David Lynch, podemos encontrar elementos místicos, tais como uma fada madrinha (*Coração selvagem*, protagonizado por Nicolas Cage); uma caixa e uma chave (*Cidade dos sonhos*, protagonizado por Naomi Watts) - que nas palavras de Lynch (2015, p. 129), “Não faço ideia do que sejam.” -; e as fitas de vídeo que desordenam a fantasia e a realidade durante o longa *Estrada Perdida*, aqui analisado. Esses são apenas três exemplos diferentes que, cada um à sua maneira, são excêntricos e extravagantes; observa-se, porém, em toda a

filmografia lynchiana, elementos insólitos que provocam o consciente de quem assiste, e até mesmo da personagem que protagoniza. Mas a grande reviravolta na filmografia de Lynch se dá justamente com *Estrada Perdida*, pois esse é o primeiro longa do diretor a afastar-se de modo significativo da narração do cinema clássico, que prioriza o esquema sensorio-motor e uma sucessão de imagens-movimento.

Quando estamos assistindo a um filme, acessamos um tipo específico de atual / atualidade, em que real e virtual tornam-se indiscerníveis. O autômato espiritual é, então, guiado por imagens de um novo universo - o espectador entra em uma fuga psicogênica guiada por um diretor. Em *Estrada Perdida*, Lynch é responsável por levar tanto o espectador quanto o personagem principal para este estado de dissociação entre projeção/imaginário e realidade. Porém, a *Estrada* não nos guia de modo autoritário, assim como na fase clássica do cinema - que carrega em si o modo narrativo dialético trabalhado principalmente por Eisenstein -, mas pelo contrário: é essa *Estrada* que faz com que o cinema tome sua forma de potência de pensamento (cinematografia do pensamento), abrindo não somente o longa lynchiano, mas junto a ele, um confronto com a realidade. Surge, assim, a possibilidade de um novo horizonte, detentor de diferença, no qual o imaginário é posto à prova por uma fita de Möbius narrativa.

Ao levantar pesquisas que abrangessem a obra de Lynch, confrontei-me com um apanhado de relatos que apenas descrevem a experiência do espectador com os filmes, caracterizando-os como estranhos ou incompreensíveis, e, por outras vezes, atravessam o filme com um olhar psicanalítico, buscando explicá-lo com base no complexo de Édipo, castração e outros termos freudianos / lacanianos aos quais não planejamos nos ater¹. Como seria possível, então, compreender *Estrada Perdida* e a linguagem cinematográfica lynchiana por outra via? O que o cinema de Lynch tem a nos dizer acerca do cinema em si, da tela e da imagem?

Para analisar a obra, nos apoiaremos nos livros de Gilles Deleuze (1925-1995) que versam sobre o cinema: *Cinema I: Imagem-Movimento* e *Cinema II: Imagem-Tempo*, mais precisamente em seu segundo volume, onde o autor trata especificamente sobre a imagem-tempo. Esse é um conceito caro para o filósofo francês, por demonstrar boa parte de seu amadurecimento conceitual. Cinema II é um

¹ Por termos escolhido trabalhar com o pensador Gilles Deleuze, optamos por não penetrar em campos teóricos que adentrem a psicanálise, uma vez que Deleuze carrega, em sua produção textual, o livro *O Anti-Édipo*, escrito a quatro mãos, junto ao seu parceiro de trabalho Félix Guattari, que rebate algumas perspectivas freudianas.

dos últimos livros que Deleuze publicou em vida -, livro este onde o pensador nos leva a sua conclusão da existência de um novo tipo de cinema, que começou a se desenvolver após a Segunda Guerra Mundial. Nele, o cinema é elevado ao nível do pensar, o que faz com que ele se aproxime (ou de fato seja, de forma propriamente dita, mas ainda há o questionamento) da Filosofia. É justamente nesse volume em que o filósofo falará sobre o Cristal do Tempo, conceito que acaba por “condensa[r] praticamente toda sua filosofia” (ZOURABICHVILI, em Vocabulário de Deleuze).

Apesar de serem livros publicados ainda na década de 1980, os esforços deleuzianos para com o cinema mostram-se ainda suficientes para serem utilizados em análises de filmes posteriores à publicação da obra, especialmente pela qualidade argumentativa que o autor deposita em seu escrito. Não obstante, este apreço intelectual também se deve ao fato de *Cinema II* ser um dos livros mais importantes da história do cinema, tendo mudado a forma como teóricos enxergam e analisam a sétima arte². A contribuição buscada pelo estudo desta dissertação é no sentido de expandir as análises em língua portuguesa que abranjam as duas obras mencionadas, especialmente como tema de interesse no programa de Comunicação da UEL, para a linha de pesquisa intitulada “produção de sentido nas mídias”. Outra contribuição é abarcar o cinema e sua validade enquanto pensamento e enquanto arte a serviço da ciência.

Em *Estrada Perdida*, Lynch estabelece, em um primeiro momento, uma atmosfera de crença (comum em toda a sua filmografia), que vai aos poucos, subvertendo a expectativa do espectador, fazendo com que a montagem e o longa quebrem, por completo, a convicção moldada, até então, naquela realidade. Até a aparição de Alice, uma das personagens centrais da obra e responsável por uma significativa mudança interpretativa da própria tela, o longa não parece estar transitando pelo que Deleuze interpreta como imagem-cristal, apesar de claramente deixar indícios de uma imagem-lembrança. No entanto, a introdução da personagem na história coloca o espectador em conflito com a confiança estabelecida na narrativa criada anteriormente. Alice, ao ser interpretada pela mesma atriz de outra personagem que já havia aparecido anteriormente (Renee), proporciona uma interessante virada

² “O livro, em dois volumes, de Deleuze, A imagem-movimento e A imagem-tempo, traduzido em português pela editora Brasiliense, é muito importante [...] hoje, 25 anos mais tarde, podemos compreender muito bem os efeitos de Deleuze. E seria realmente necessário levar isso em conta, pois foi algo muito importante, libertou certo modo de se falar de filmes” (AUMONT em entrevista, 2010, p. 176).

na trama: através dela, Lynch joga com os conceitos de realidade e ilusão, suscitando uma dúvida à qual o espectador buscará responder durante (e, quem sabe, após) a sessão da película.

Pensamos que existe uma espécie de amálgama entre real e falso em Lynch, quando se tem, na verdade, uma não segmentação entre ambos. O que é real não se discerne do falso, o essencial tanto é capaz de ser verdadeiro, como também é capaz de ser falso. O cinema de Lynch, a partir de *Estrada Perdida*, transcende a imagem-movimento, quando passa a priorizar situações óticas e sonoras puras e. Suas personagens, e até mesmo sua própria narrativa, são guiadas por mistérios e incertezas, mas com o longa escolhido para este estudo, seu cinema de vidente fica explícito. Parciack (2011), no capítulo intitulado *The World as Illusion*, chama esse modo de narrar lynchiano de “whodunit?”, algo como “quem fez isso?”, em que o espectador é levado a uma busca por responder à questão “[...] de fato levantada pela narrativa cinematográfica lynchiana: não no sentido de identificar o assassino e seus motivos, mas sim como uma questão filosófica que não pode ser respondida nos termos de narrativas convencionais ou do cinema mainstream.”³

Se *Estrada Perdida* configura-se como enigma cinematográfico (HIKIJ, 1998), mostra-se plausível buscarmos decifrá-lo através do que se sabe sobre imagem, tela e verdade - que não são distinguíveis, apesar de não serem necessária e isoladamente uma mesma matéria. O enigma cinematográfico presente nesta película deve ser decifrado através do que pressupomos se dar através de uma análise da virtualidade deleuziana, para que assim o longa ganhe um sentido como linguagem.

Os conceitos deleuzianos de tempo e imagem contribuem ainda para um afastamento de uma interpretação, visando apenas ao roteiro da obra, ou que abarquem as ideias freudianas de interpretação, utilizadas por autores como Slavoj Žižek. Como dito por Susan Sontag (1996) em sua coleção de ensaios *Contra a Interpretação*, “Pois o cinema, ao contrário do romance, possui um vocabulário de formas - a tecnologia explícita, complexa e discutível dos movimentos de câmera, da montagem e da composição do quadro que faz parte da feitura de um filme”. O propósito é desvendar como o longa traz em si a manifestação do conceito de

³ “[...] indeed raised by the Lynchian cinematic narrative: not in the sense of identifying the murderer and his motives, but rather as a philosophical question that cannot be answered in the conventional terms of narrative or mainstream cinema” (PARCIACK, 2011, p. 78).

imagem-cristal, e como a atmosfera de crença acaba por subverter a expectativa do espectador.

É, pois, na imagem-cristal que a imagem atual (com sua lucidez e visibilidade) e a imagem virtual (com sua opacidade e invisibilidade), ambos esses conceitos caros e fundamentais da filosofia de Deleuze, mesmo sendo distintos, tornam-se indiscerníveis um do outro. É através da linguagem deleuziana que buscaremos ultrapassar explicações do longa que tomam como base apenas o texto do roteiro, o que tira toda a potência cinematográfica da obra. Tal descrição textual não se mostra suficiente para descrever *Estrada Perdida*, visto que David Lynch trabalha tanto a imagem - ponto de análise de nossa dissertação - quanto o som, para construir este reforçado ar de estranhamento - que, apesar de dar ao diretor o adjetivo de “surreal”, não é o suficiente para resumir-lo a tal.

Ainda como apoio, contamos com os comentários de Lynch acerca de suas obras, que está frequentemente se posicionando em defesa da obra pelo que ela é - de sorte, não buscando explicações em comentários posteriores do autor, como se suas declarações fossem de fato esclarecer os enigmas propostos pelo filme, que potencializam o pensamento e afirmam o longa como cinema do pensamento, como cinema que conceitualiza, um cinema-filosofia. A partir da relação entre o atual e o virtual, da formação da imagem-tempo, e também da indistinguibilidade entre real e imaginário, investigamos o uso da imagem-cristal no longa. Desta forma, torna-se possível analisar a linguagem cinematográfica para além de uma perspectiva de análise exclusiva por meio do roteiro.

Quanto às metodologias adotadas no desenvolvimento da pesquisa, escolhi, em um primeiro instante, amparar a presente produção em obras bibliográficas acerca do cinema como um todo e, em especial, na obra de David Lynch. Foram encontradas obras e artigos que corroboram a ideia de uma linguagem lynchiana de cinema. Sobre a questão de análise filmográfica, apoio-me nas perspectivas de Aumont e Marie (2004) propostas no livro *A Análise do Filme*, em que se apresenta a ideia de não haver um método definitivo para analisar longas. Adiante, relaciono as imagens de *Estrada Perdida* com os conceitos propostos por Deleuze, sendo então uma leve mudança quanto a metodologia por tratar de aspectos filosóficos que, em essência, carregam uma abordagem reflexiva.

Para conduzir o leitor que adentrará a dissertação, ela foi dividida em três capítulos teóricos e analíticos. Neste primeiro, intitulado “Lynch e o cinema”, é

construída uma pequena biografia do diretor, seu envolvimento com a 7ª arte e as diferentes percepções acerca do cinema, resultando em uma análise de seu filme *A Estrada Perdida*. Em “A imagem de Deleuze”, a teoria de Gilles Deleuze é explorada entrelaçando seu pensamento à obra de dois outros pensadores, Friedrich Nietzsche e Henri Bergson, que influenciaram a noção de cinema como pensamento deleuziano, para podermos chegar a noção de imagem-cristal. Na terceira parte, em “A Potência da Estrada”, há uma exposição do desenvolvimento dos cristais do tempo encontrados em *Estrada Perdida*. Por fim, trago as Considerações Finais, onde a perspectiva de Lynch quanto à linguagem cinematográfica é explorada, além de sintetizar os pontos da pesquisa e apresentar a inferência sobre a noção de imagem cristal.

2 LYNCH E O CINEMA

2.1 HISTÓRIA COMO ARTISTA

Habitualmente visto por algumas mídias como "bizarro" ou "louco", adjetivos que carregam um tom depreciativo e equivocado por buscarem que haja uma normalização até mesmo na expressão artística, David Lynch é um comum norte-americano de classe média que descobriu, através da pintura, um novo mundo para se expressar. O diretor nasceu em Missoula, Montana, em 20 de janeiro de 1946, onde seu pai trabalhava como pesquisador para o departamento de agricultura local.

Uma coisa extraordinária que David me contou sobre os pais dele é que se algum filho queria aprender ou fazer algo, aquilo era levado muito a sério. Eles tinham uma oficina onde faziam todo tipo de coisa, e a questão imediata era: como vamos fazer isso funcionar? Aquilo deixava de ser uma ideia vaga na cabeça e virava algo concreto num instante, o que era uma coisa poderosa. [...] David tem padrões impecáveis de elaboração, e tenho certeza de que o pai tem a ver com isso. (REAVEY apud. MCKENNA, 2019, p. 19)

Apesar de levar uma vida regular em diversos aspectos, a observação de alguns maneirismos de Lynch são interessantes para a decodificação de sua obra como um todo. O fato, por exemplo, de beber um mesmo milkshake todos os dias pelo período de nove anos, na Bob's Big Boy, uma lanchonete localizada em Los Angeles, é um dos motivos pelos quais alguns comentaristas passaram a colocá-lo como um absurdista, afirmando que tal fato, mesmo que banal, seria essencial para seus trabalhos (BLANC, ODELL, 2000)

Outra particularidade que parece interessante para traçarmos um perfil de Lynch é o uso da Meditação. Tal prática atravessa boa parte de sua trajetória como artista, tendo ele lançado, inclusive, um livro inteiro dedicado à meditação, intitulado *Em águas profundas - criatividade e meditação*. Para exemplificar a vertente transcendental no documentário *Meditation, Creativity, Peace*, Lynch utiliza um donut e seu sabor adocicado para compor a máxima: "se você nunca comeu um donut, você jamais saberá quão bom é". Curiosamente, como veremos adiante, essa frase pode ser utilizada para comentar brevemente grande parte de sua filmografia.

Famoso pela recusa a uma explicação de seus próprios longas, o diretor fala abertamente sobre enxergar dificuldade em lidar com as palavras. É esse o motivo que, com o passar dos anos, acaba por afunilar seu contato com o cinema:

é nele, visto como linguagem, que Lynch pode dizer grandes e abstratas coisas (LYNCH, 2015, p. 23). Não por acaso, o diretor começa sua jornada artística no campo das artes plásticas, estudando pintura. Seu objetivo criativo era conferir movimento às imagens, ofertando-lhes vida.

Um filme engloba tantas coisas e você trabalha por dois ou mais anos nele, para então sentir que ele está absolutamente correto, o mais correto que você é capaz de fazer. Então, tentar traduzir duas horas de uma obra orquestrada em algumas poucas palavras - especialmente quando você não é tão bom com palavras -, você sempre falhará. (LYNCH em entrevista com Charlie Rose, 1997)

Sua dificuldade pessoal com as palavras acaba sendo transportada para vários de seus personagens - e, curiosamente, no personagem que o próprio diretor interpreta em *Twin Peaks* (Estados Unidos, ABC, 1990), Gordon Cole, que tem um problema de audição -, mas é em seu curta *O alfabeto* (Estados Unidos, independente, 1969), um dos primeiros realizados por Lynch, que mais nos damos conta de como o cineasta lida com a palavra em si - na trama, uma criança tem seus sonhos atormentados por letras do alfabeto, que incessantemente aparecem em tela.

Ainda jovem, saindo de sua infância e iniciando a fase da adolescência, o diretor não tinha trejeitos fora do comum para os garotos americanos de sua época. E, como colocado por CHION, “não lia - exceto Kafka -, assistia pouco à televisão, desenhava, nadava, jogava beisebol, mas sobretudo sonhava muito acordado.”⁴. Seu irmão afirma que David passou a ter contato com o mundo do cinema apenas na adolescência, mais precisamente na década de 1960, quando os filmes estrangeiros estavam invadindo as salas de cinema americanas, e diretores como Roman Polanski (1933-), Michelangelo Antonioni (1912-2007), Luís Buñuel (1900-1983), Alfred Hitchcock (1899-1980), Jean-Luc Godard (1930-2022) e Ingmar Bergman (1918-2007) ganhavam destaque por suas produções. Lynch diz não se recordar de acompanhá-los de forma veemente, mas seu irmão confirma que o diretor assistiu aos filmes de Bergman e Fellini (MCKENNA, 2019, p. 52).

Seu interesse inicial pela arte surgiu a partir das aulas de pintura dominicais. A partir da influência vinda da leitura das obras de Franz Kafka (1883-1924) e da paixão pelas pinturas de Francis Bacon (1561-1626) e Edward Hopper

⁴ “Si creemos a David Lynch, de joven no leía - salvo a Kafka -, miraba poco la televisión, dibujaba, nadaba, jugaba al béisbol, pero sobre todo soñaba despierto muchísimo” (CHION, 2003, p. 21).

(1887-967), Lynch parte para o cinema. Mais precisamente, para seu primeiro curta, *Seis homens passando mal (seis vezes)* (Estados Unidos, independente, 1967).

2.2 FILMOGRAFIA

“A obra de Lynch reside na zona complexa onde o belo e o maldito colidem.”
(MCKENNA, 2019, p. 17)

“Todos os meus filmes são sobre mundos estranhos nos quais você não pode entrar a menos que os construa e os filme. Eu só gosto de entrar em mundos estranhos.”⁵

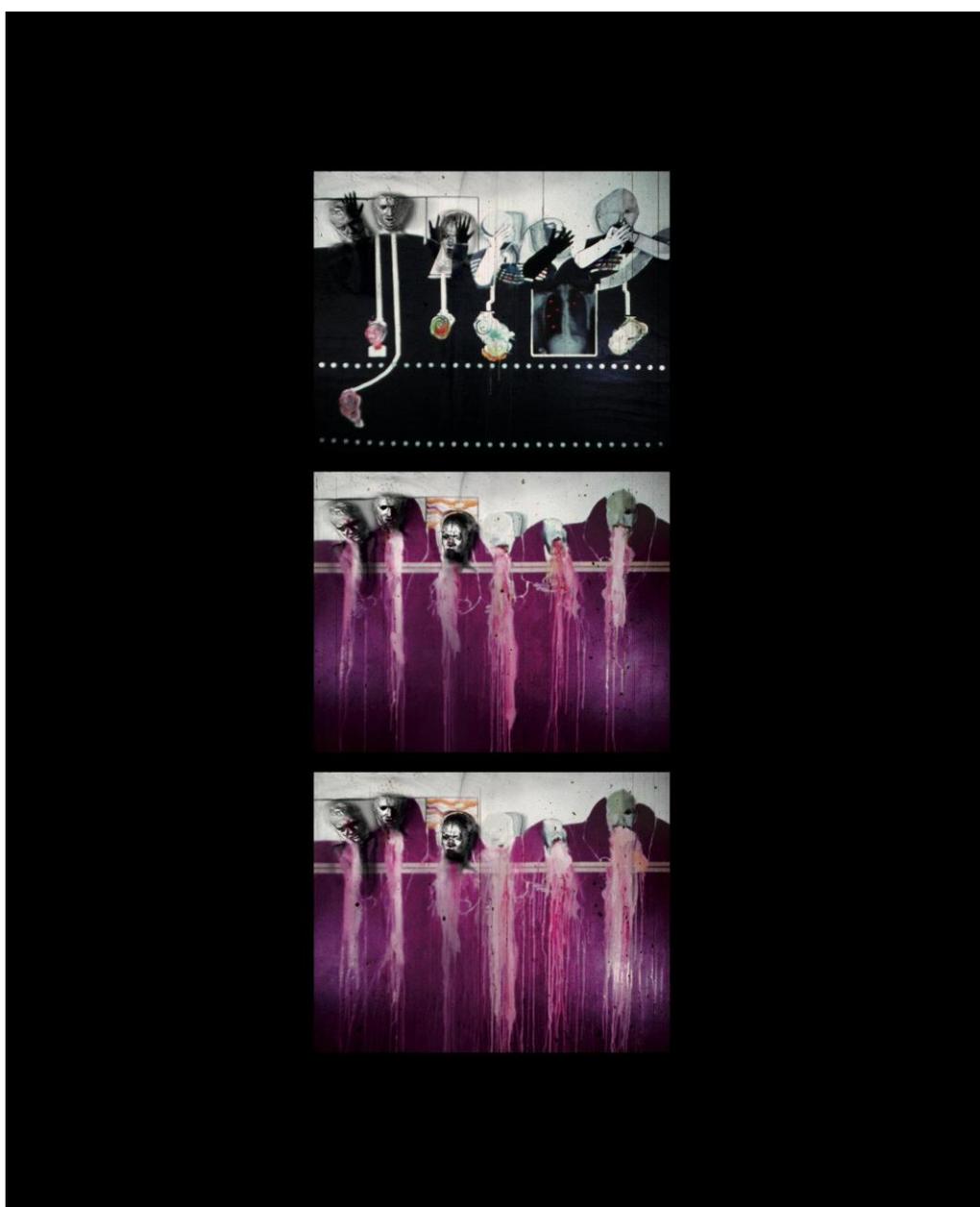
Durante uma de suas entrevistas, Lynch chegou a afirmar que o caminho que o levou ao cinema propriamente dito - fato que viria a culminar em seu primeiro longa, *Eraserhead* - foi um momento que pode ser entendido como suavemente decisivo: em uma noite escura, ao pincelar um campo, quando o vento bateu nos pequenos tufos de grama que serviam para observação, o diretor pôde constatar a existência de “uma pintura que se mexe” (David Lynch In Conversation, 2015).

A expressão artística de David Lynch tem como marca registrada uma abordagem cinematográfica atravessada de luzes e escuridão, compartilhadas em um mesmo instante. Imagens mundanas tornam-se macabras, com um tom noir em um ambiente de cidade americana pacata, Filadélfia. Foi durante seus estudos em Fine Arts, na *Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, que Lynch realizou a sua primeira animação: um curta experimental, feito com apenas 200 dólares, de apenas um minuto, que se repete seis vezes, exibido sobre uma tela esculpida de 1,80m por 3m, intitulado *Seis homens passando mal (seis vezes)*. Nele, o diretor reuniu algumas pinturas com o intuito de contar uma curta história. Havia um áudio exagerado transmitindo o desespero daquele mundo e a estranheza vindoura da influência artística de Francis Bacon, além de três rostos projetados, o reflexo de seu envolvimento com pinturas durante toda parte antecessora de sua vida artística.

⁵ “All my movies are about strange worlds that you can't go into unless you build them and film them. I just like going into strange worlds” (LYNCH, 1990)

Tudo isso é muito presente nessa sua primeira obra, envolvendo imagem em movimento. O efeito assombroso provocado pelas seis figuras, que têm seus estômagos entupidos de líquido até seus rostos estourarem em um branco doentio, fez com que Lynch recebesse o Prêmio em Memória do Dr. William S. Biddle Cadwalader, premiação principal em pintura e escultura da academia. A repercussão da obra gerou ainda mais efeitos: um estudante, H. Barton Wasserman, encomendou uma peça (um novo curta) de Lynch para sua própria residência, o que nos leva ao seu segundo curta, ainda envolvendo pinturas.

Figura 1 – Frames de Six Men Getting Sick (Six Times)



Fonte: Fotogramas do filme.

Para falarmos desse segundo filme em curta-metragem, precisamos passar por duas obras que se interligam em acontecimentos. A primeira delas, que seria a encomenda feita pelo estudante, foi gravada por dois meses extensos, mesmo sendo apenas um curta de dois minutos e 25 segundos. Nele, Lynch pintou sua então namorada, Peggy Reavey, com uma cor vermelha, e utilizou um chuveiro e uma mangueira para desenvolver o restante da ideia. O problema inesperado veio no momento de revelar as imagens: Lynch descobriu que seu filme estava condenado, repleto de manchas por toda extensão do negativo, gerados pela câmera que havia utilizado. Tal fatalidade levou o diretor a descartar o projeto. Mesmo assim, o contratante não deixou de pagar pelo restante da encomenda. David utilizou para financiar o seu então segundo curta propriamente dito, *O alfabeto*, uma mistura de animação com live-action em que Peggy interpreta uma garota atormentada por letras do alfabeto, representando simbolicamente o medo do aprendizado, enquanto dorme em uma cama de metal. O que sustenta fortemente a obra é sua trilha, repleta de cantos e gravações distorcidas. Entre elas, podemos ouvir uma criança choramingando. Tais sons, curiosamente, foram produzidos por Lynch e Peggy, que gravaram a voz de sua filha recém-nascida, Jennifer.

Quando soube acerca da *American Film Institute*, que estava em busca de novos projetos e estudantes que buscavam seguir o caminho da direção cinematográfica, David encaminha seu último projeto, *O alfabeto*, junto ao roteiro de *A avó* (Estados Unidos, independente, 1970) - o qual buscava produzir utilizando um orçamento de U\$7118. À época, a AFI aceitou a aplicação de Lynch e ofereceu ao diretor o orçamento de U\$5000 para a produção da obra, que seria seu maior filme até então. Totalizando 34 minutos de duração e tendo atores e uma narrativa mais “normal” a se seguir, esta película foi responsável por garantir que Lynch ultrapassasse algumas barreiras locais e ganhasse alguns prêmios em festivais nos Estados Unidos, tendo seu curta exibido até mesmo na Alemanha.

No ano de 1970, Lynch se candidata para ser estudante regular da *American Film Institute's Center for Advanced Film Studies*, onde começa a desenvolver seu primeiro longa, *Eraserhead* (Estados Unidos, American Film Institute, 1977), baseado em um aspecto de sua vida pessoal que busca retirar seu medo, carregado de sua concepção masculina, quanto a noção de paternidade, juntamente a expressão de seus medos quanto a época que viveu na Filadélfia, em sua área

industrial⁶ repleta de construções abandonadas, lojas danificadas e destruídas⁷. “Filadélfia é a mais violenta, a mais degradada, a mais doente, a mais decadente, a mais suja e mais escura das cidades americanas” (LYNCH apud CHION, 2003, p. 26). Os aspectos supracitados que levaram a realização da obra ficam explícitos na figura de um bebê deformado, que é tido como um dos seres mais bizarros das obras de Lynch, e em toda a escuridão presente nos ambientes que o personagem de Jack Nance (1943 - 1996) percorre pelo longa. É tido por Lynch (2015, p. 39) como seu filme mais espiritual. Foram anos para finalizar o projeto, principalmente em virtude da ainda não tão madura direção de Lynch e por causa de seu baixo orçamento.

Seu sucesso de crítica e bilheteria resultou do filme subsequente, *O Homem Elefante* (Estados Unidos, Brookfilms, 1980), seu segundo longa, que se baseia na história real de Joseph Merrick (1862-1890), um homem que sofria de uma condição física que causava desfiguração por todo seu corpo e que, em razão do capacitismo exacerbado da época em que viveu⁸, entre 1862 e 1889, foi atração em um show de aberrações. Morre então aos 27 anos de idade, após um período de internação no London Hospital, protegido por Sir Frederick Treves. Jonathan Sanger foi então a um encontro com Lynch, e como de praxe em um Bob's, onde o diretor disse ter adorado o roteiro; o próximo passo foi conseguir com que o longa fosse produzido, e recorreram então a Mel Brooks, que havia adorado *Eraserhead*. O roteiro original do longa foi diminuído drasticamente, visto que o esboço original de Bergren e De Vore continha 200 páginas. Foi neste longa que David pôde trabalhar ao lado de grandes nomes do cinema americano, como Anthony Hopkins e John Hurt⁹, e deu para o diretor oito indicações ao Oscar, sendo elas: Melhor Filme, Diretor, Ator, Roteiro Adaptado, Montagem, Trilha Sonora Original, Direção de Arte e Figurino, mas, infelizmente, não ganhando nenhum - acabou por ganhar o prêmio BAFTA nas categorias de Melhor Filme, Melhor Ator e Melhor Desenho de Produção.

⁶ David Lynch, fascinado por essa espécie de aura industrial, escolheu experimentar com fotografia nestes lugares inabitados, repletos de tons escuros.

⁷ Entre as décadas de 1950 e 1980, a Filadélfia foi centro de protestos raciais da era dos direitos civis e um local onde ativistas estudantes, hippies, policiais, traficantes de drogas e afro-americanos entravam em conflito constantemente.

⁸ Foi no final da década de 1890 que os shows com figuras consideradas bizarras começa a decair, mas mesmo na produção do filme ainda é possível perceber resquícios do preconceito com pessoas com anomalias físicas. Sanger comenta, no capítulo O Jovem Americano de Espaço para Sonhar, que Maggie Carter, responsável pela direção de elenco de *O Homem Elefante*, publicou um anúncio em um jornal com a seguinte chamada: “Precisa-se de figuras humanas bizarras”.

⁹ Hopkins dizia não entender como David estava a dirigir o longa, visto que havia dirigido apenas “um filmezinho” (MCKENNA, 2019, p. 161).

Com a carreira decolando graças a *O Homem Elefante*, Lynch recebeu novas propostas de trabalho, que incluía a oferta de trabalhar em *O Retorno do Jedi* (Estados Unidos, Lucasfilm Ltd., 1983) negada por Lynch, mas o interesse da indústria estava em novos filmes que se assemelhassem a seu último, enquanto o diretor gostaria de tocar projetos como *Eraserhead* novamente. *Ronnie Rocket* é um dos trabalhos que o diretor tentou, por anos, emplacar, mas acabou sendo deixado de lado, por falta de interesse de Hollywood. Junto a *Ronnie Rocket*, Lynch tentava vender seu outro roteiro original, *Veludo Azul* (Estados Unidos, De Laurentiis Entertainment Group, 1986), mas infelizmente não conseguia financiamento para o projeto. Eis que surge *Duna*¹⁰ (Estados Unidos, Dino De Laurentiis Corporation, 1984) em seu caminho, baseado em um livro de ficção científica escrito por Frank Herbert, originalmente publicado em 1965.

Lynch foi indicado para direção por Raffaella De Laurentiis, filha de Dino De Laurentiis, um gigante produtor de cinema reconhecido internacionalmente tendo trabalhado previamente com Fellini e Bergman, que havia adquirido os direitos do longa em 1976, após ter assistido *O Homem Elefante*. A criatividade de Lynch poderia entrar em ação com a obra, graças a toda mitologia presente na obra espacial. *Duna* foi a primeira parceria de Lynch com Kyle MacLachlan, que voltaria a trabalhar com o diretor em *Veludo azul* e *Twin Peaks*. O projeto, apesar do esforço e dos elogios do escritor do livro, foi um fracasso de crítica, o que levou Roger Ebert, crítico de cinema norte-americano, a ser considerado um dos principais “rivais” de Lynch.

Veludo azul, quarto filme do diretor, tornou-se um clássico cult de forma instantânea quando lançado e só pode ter sido pela confiança que Dino tinha em Lynch, apesar do fracasso de *Duna*. *Veludo Azul* conta uma história com um charme detetivesco que carrega seu protagonista, um reflexo do aspecto tímido do diretor, por uma pequena cidade americana, ou seja, o diretor estava voltando para seus filmes mais espirituais, podendo utilizar de seu humor seco e de aspectos mais violentos e sombrios, pontos que destoavam em *Duna*. No longa, Lynch opta por

¹⁰ A história com *Duna* envolve vários nomes famosos na indústria cinematográfica. Alejandro Jodorowsky, cineasta e quadrinista chileno, teve o longa em suas mãos, na década de 1970, e tinha como proposta um longa com cerca de dez horas de duração, que contaria com designs de H. R. Giger e seria estrelado por Salvador Dalí; o projeto que ficou em dois anos de pré-produção, gastando cerca de dois milhões de dólares, não foi para frente, e sua história pode ser vista no documentário *Duna* (Estados Unidos/França, City Film, 2013) de Jodorowsky, de 2013. Ridley Scott é outro diretor que quase dirigiu o longa, mas abandonou o projeto para dedicar-se a *Blade Runner* (Estados Unidos, The Ladd Company, 1982). Em 2021, uma nova versão do filme chegou aos cinemas pelas mãos de Denis Villeneuve, diretor franco-canadense.

mostrar as facetas duplas de seus personagens, onde cada um esconde um segredo único. O que Lynch sempre busca, como muito bem argumentado por Nochimson, é utilizar-se de:

alguns paradigmas da física para capacitá-lo a falar sobre o medo, a raiva, a instabilidade e a violência do mundo moderno; o problema geral da negatividade que ele vê à sua volta. [...] Lynch liga esses problemas ao materialismo da sociedade americana que levou a uma percepção errônea de que a segurança reside em nossa posse de objetos físicos e, às vezes, em nossa desapropriação de energias espirituais como coisas que podem ser possuídas. A resposta de Lynch a esse mal-entendido é usar imagens que têm muito em comum com a visão de materialidade encontrada na física moderna para revelar que o materialismo só pode nos levar ao medo e ao desespero. [...] Os protagonistas de Lynch, imbuídos de uma educação cultural falha, reagem com ansiedade quando chegam a esse limiar. E é aí que as histórias começam a ganhar forma”¹¹ (NOCHIMSON, 1997, p.3, tradução nossa).

A fagulha inicial para o longa, assim como várias das ideias do diretor, veio de uma música, mais precisamente do nome da canção de Bobby Vinton, *Veludo azul*, que se soma a um sonho tido pelo diretor, que envolvia uma arma e um rádio de polícia. Se tornou um prato cheio para os teóricos acadêmicos que buscavam analisar o longa da perspectiva freudiana e/ou lacaniana - os personagens de Dorothy (Isabella Rossellini) e Frank (Dennis Hopper) constantemente se chamam de bebê, papai e mamãe. *Veludo azul*, tido pelos críticos como controverso, foi lançado em 1986¹², dando mais uma indicação de Lynch ao Oscar, por melhor direção, e marca o primeiro trabalho em conjunto entre David Lynch e Laura Dern.

Coração selvagem, lançado em 1990, foi quem rendeu ao diretor uma Palma de Ouro em Cannes, elevando-o ao nível de diretor mundialmente reconhecido por seu trabalho autoral. O *road movie*¹³ é baseado em um romance de Barry Gifford,

¹¹ “[...] some paradigms from physics to enable him to talk about the fear, anger, instability, and violence one the modern world; the general problem of the negativity he sees rampant around him. [...] Lynch links these problems to the materialism of American society that has led to a misperception that security abides in our possession of physical objects, and sometimes in our misprision of spiritual energies as things that can be possessed. Lynch’s answer of this misunderstanding is to use images that have much in common with the vision of materiality found in modern physics to reveal that materialism can lead us only to fear and despair. [...] Lynch’s protagonists, imbued with a flawed cultural education, react anxiously when they arrive at this threshold. And that’s when the stories begin to take shape” (NOCHIMSON, David Lynch Swerves, p. 3).

¹² Dennis Lim (2015, p. 79) traça um paralelo interessante sobre *Veludo Azul* e o livro *America* de Jean Baudrillard, lançado no mesmo ano, apontando que o hiperrealismo descrito por Baudrillard pode ter sua estética perfeitamente vista no longa, que conta uma história bem similar sobre a América.

¹³ Gênero cinematográfico que retrata as aventuras de um indivíduo e/ou grupo que deixa sua residência e viaja de um ponto a outro, muitas vezes para fugir de suas vidas atuais, com transformações significativas pelo caminho responsáveis por alterar suas perspectivas. (DANESI, 2009, p. 256)

que teve seu final alterado por Lynch para a adaptação, e segue Nicolas Cage e Laura Dern em fuga amorosa que não se pauta apenas na realidade - muito em razão de seu final feliz imaginativo. Dos filmes de Lynch, é o que mais se aproxima de ser considerado um musical.

Quanto ao seu trabalho na tv, a primeira temporada de *Twin Peaks* foi um sucesso estrondoso - não se pode dizer o mesmo da recepção da prequela realizada em formato de longa-metragem, *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer* (Estados Unidos/França, CIBY Pictures, 1992). Seu tom, que transitava entre suspense psicológico, policial e humor, era único comparado às outras séries da década de 1990, apresentando, assim como em *Veludo azul*, personagens excêntricos repletos de nuances e que escondiam segredos responsáveis por guiar a trama: o assassinato da jovem Laura Palmer em uma pequena cidade do interior que dá nome à série. Contou com duas temporadas entre 1990 e 1991, ganhando uma continuação como série limitada, de 18 episódios, em 2017.

Mesmo seus projetos que não chegaram a ser finalizados são de grande interesse para analisarmos a totalidade da obra Lynchiana. Dentre eles, encontra-se um roteiro que tomou como base *A metamorfose*, de Franz Kafka, que se passaria na década de 1950, além de *The Dream of the Bovine*, co-escrita por Bob Engels por volta de 1994, enquanto ainda trabalhavam em *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer*. A proposta inicial era uma comédia absurda onde três homens, que antes eram vacas, estariam vivendo em Van Nuys, tentando assimilar o que lhes aconteceu - a ideia de Lynch era trazer Marlon Brando para um dos papéis, mas o ator disse que o filme era uma “merda pretenciosa” (BRANDO apud. LYNCH, 2019, p. 361)

Após trabalhar em *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer*, tentou outros longas, como *Amor em vão*, baseado no roteiro de Alan Greenberg, que não ganhou vida, tornando-se livro em 2012. O diretor teve a oportunidade de trabalhar com o mais clássico potencializador do cinema como meio, a câmera original dos irmãos Lumière, feita de madeira, vidro e latão, que funciona à base de uma manivela e um filme que comporta apenas 55 segundos de imagem. Interessante pontuar que o curta produzido com a câmera clássica se deu pontualmente antes da virada no modo narrativo de Lynch - que exploraremos adiante.

Lynch começa então a escrever *Estrada Perdida*, que exploraremos em um dos tópicos a seguir, e que somente teve possibilidade de produção por conta do sucesso de *Veludo azul*, e é seu primeiro longa a distanciar-se do modo de narrar cronológico. Dois se seus próximos filmes, *Cidade dos sonhos* e *Império dos sonhos* respectivamente, seguindo o modelo de *Estrada Perdida*, adentram os campos da imagem-tempo de Deleuze. *Cidade dos sonhos*, pensado inicialmente como uma série para televisão, como um *spin-off* de *Twin Peaks*.

A ideia era que, se *Twin Peaks* fosse bem, a segunda temporada terminaria com Audrey Horne - Sherilyn Fenn - chegando a Los Angeles para fazer carreira em Hollywood. [...] A história seria contada num filme lançado naquele verão - *Cidade dos sonhos* - que serviria de piloto para outro seriado de televisão, no outono, em que Audrey Horne conquista o sucesso no show business. Teria sido uma espécie de dança entre filme e televisão; ninguém fez isso até hoje, e David poderia tê-lo feito. (KRANTZ apud. MCKENNA, 2019, p. 371)

O projeto acabou por não vingar na época, com o piloto ganhando vida pela ABC, mas não sendo aprovado - Lynch recebeu a notícia quando estava a caminho de Cannes com seu longa que mais distancia-se do seu padrão, *Uma história real* (Estados Unidos, Asymmetrical Productions, 1999). A carreira de Lynch até então fez com que recebesse convites para dirigir alguns clássicos modernos, como *Beleza americana* (Estados Unidos, Jinks/Cohen Company, 1999) e o remake americano do horror japonês *O chamado* (Japão, Ringu/Rasen Production, 1998). Nesse momento, Lynch já era consolidado no cinema americano, e seus longas já recebiam a alcunha de *lynchianos*.

2.3 O SER LYNCHIANO

“A palavra ‘experimental’ é tão linda.
Eu adoro.” (LYNCH, 2019, p. 33)

Apesar de discutida em cenários críticos, a obra de Lynch não parece ganhar tanto destaque no cenário acadêmico brasileiro, tendo outros diretores contemporâneos ganhado um destaque de maior proporção, vide o número de pesquisas atreladas aos diretores como Gaspar Noé e Tim Burton, por exemplo. A discussão acerca de *Estrada Perdida*, então, se mostra ainda menos difundida,

enquanto outros filmes do diretor, tal qual *Veludo azul* e *Cidade dos sonhos*, acabam por ganhar algum destaque maior.

Em um contexto internacional, autores como John Alexander (1993), Michel Chion (1995) e Martha Nochimson (1997) escreveram monografias dedicadas às obras de Lynch, em um período relativamente próximo e, até mesmo, cedo demais, uma vez que obras como *Estrada Perdida*, *Cidade dos sonhos* e *Império dos sonhos* (Estados Unidos, Absurda, 2006) acabaram por ficar de fora. A análise de Chion é considerada uma das primeiras a analisar o conjunto da obra do diretor, até então, tomando como foco o período de Lynch que começa com *Six Men Getting Sick (Six Times)* e se estende até *Twin Peaks: Os Últimos Dias de Laura Palmer*. O objetivo de Chion é trazer uma psicanálise dos longas enquanto busca enquadrá-los em um formato específico. A monografia de Alexander, apesar de ainda buscar alegorias psicológicas, foge do aspecto freudiano e se apoia em outro autor, Carl Jung. Quem mais se separa desse tipo de análise é Nochimson (1997), que começa pelas influências artísticas de Lynch, relacionando a noção do subconsciente que há no diretor com as pinturas de Francis Bacon, Jackson Pollock e Edward Hopper, e se apoia no método de Merleau-Ponty durante sua obra. Outro grande nome que analisou Lynch, especialmente *Estrada Perdida*, foi Slavoj Žižek, que, novamente, opta por uma psicanálise do longa, se apoiando em Lacan.

Quando pensamos na presença de um diretor em sua obra, podemos falar acerca da presença física do diretor, como comumente vemos Alfred Hitchcock andando ao fundo em cenas de seus filmes - em *Psicose* (Estados Unidos, Shamley Productions, 1960), por exemplo, caminhando pela vitrine de uma loja -, que intitulamos de *cameos*, ou uma presença através da narração, como em *Verdades e mentiras* (França, Planfilm, 1973), em que Orson Welles apresenta as histórias que vêm a ser contadas, servindo então como uma espécie de guia não confiável. Existe, porém, uma presença mais sutil e, comumente, esquecida por aqueles que analisam apenas o que se vê sem, de fato, estarem vendo, falo da linguagem, com escolhas carinhosamente escolhidas que faz com que o espectador adentre um nível mais fundo do que está a ser mostrado em tela. E, para exemplificar este terceiro modo de apresentação de presença do diretor, temos David Lynch.

David Lynch muda a perspectiva de encararmos o subconsciente no cinema e, de acordo com NOCHIMSON (1997) em *The Passion of David Lynch*, o diretor foi responsável por inspirar diretores americanos, como Oliver Stone e Quentin

Tarantino¹⁴, e encara o cinema americano da época - o livro foi publicado em 1997 - como pós-*Eraserhead*.

Quando questionado sobre o conceito de Lynchiano, David Lynch responde que não faz ideia do que significa, o que, para os espectadores, é um tanto confuso. Fazer o que é *lynchiano* parece então realmente natural. Adentrar um corredor escuro [figura 1], sobrepôr um rosto em outro [figura 2] ou simplesmente filmar uma cerca branca com rosas vermelhas à frente [figura 3], são todas cenas consideradas lynchianas, mas não suficientemente claras para definirmos o que seria considerado como uma marca estilística de fato. Quando vemos, sabemos o que é.

Figura 2 – Fred adentrando um corredor escuro, cena de *Estrada Perdida* (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

¹⁴ David Foster Wallace parece concordar com a afirmação quando aponta que o band-aid utilizado na nuca de Marsellus Wallace, em *Pulp Fiction*, tem o mesmo tom de inexplicabilidade e incongruência dos longas de Lynch. (WALLACE, 1996)

Figura 3 – Rosto do Homem Misterioso sobreposto ao de René, cena de *Estrada Perdida*. (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 4 – Rosas vermelhas e uma cerca branca, cena de *Veludo azul* (David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

David Foster Wallace (1996), quando escreve seu texto sobre *Estrada Perdida*, define lynchiano, em um aspecto que beira o acadêmico, como um termo que "refere-se a um tipo particular de ironia onde o muito macabro e o muito mundano se combinam de forma a revelar a perpétua contenção do primeiro dentro do segundo"¹⁵, enquanto Dennis Lim, em seu livro dedicado a atravessar as obras cinematográficas do diretor, compara o termo lynchiano com o kafkaniano.

¹⁵ "[...] refers to a particular kind of irony where the very macabre and the very mundane combine in such a way as to reveal the former's perpetual containment within the latter." (WALLACE, 1996)

A ideia de um longa baseado na obra de Kafka apenas reforça a influência do gótico no diretor. Lynch opta por utilizar de elementos que facilmente poderíamos associar ao conceito de *Unheimlich*, pensado e destrinchado por Freud por ter essa dificuldade de significado no alemão, que pode ser traduzido como “estranho”, “sinistro” ao mesmo tempo que “familiar” - e que, para Schelling, é “o nome de tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. O diretor escolhe adicionar em suas tramas elementos ou características em determinados personagens que soam bizarras ou fora de contexto, sem buscar uma explicação causal dentro de sua trama.

2.4 O CAMINHO (D)À *ESTRADA PERDIDA*

“Para mim, cada filme, cada projeto, é uma experiência. [...] Se você teve a ideia, então pode vê-la, ouvi-la, senti-la e conhecê-la.”

(LYNCH, 2015, p. 35)

Considerado por muitos mais um dos surreais filmes de David Lynch, *Estrada Perdida* é a (re)volta de David Lynch com/ao cinema após o fiasco financeiro e de crítica de seu último filme. Trago a palavra revolta tendo em vista que esse não é um filme que trabalhará com os aspectos comumente vistos no cinema hollywoodiano, que “subordinava tudo à estória que contava” e assim acaba por eliminar “do filme tudo o que não fosse necessário à evolução do enredo” (BERNARDET, 2006, p. 111); Lynch direciona-se ao lado oposto, fazendo com que o longa rode em si próprio, sem subordinação de uma imagem a outra, com um enredo que traz em si um duplo de si mesmo, de seus personagens, em prol apenas da experiência visual que se dá através desta fita de Moëbius. É a ruptura de Lynch com o modo clássico de se fazer cinema, onde há um encadeamento de imagens, uma sucessão lógica e que pode se dar de forma previsível, que prioriza situações sensório-motoras. A partir de *Estrada Perdida*, podemos ver a aproximação de David Lynch com o segundo livro de cinema de Deleuze.

A ideia por trás do longa surge, pela primeira vez, quando Lynch ainda estava a começar a filmar *Twin Peaks: Os últimos dias de Laura Palmer*, mais

precisamente na primeira noite, em 1991. O conceito inicial de que fitas cassete chegavam à porta de um casal que se encontrava em um estado infeliz dentro de sua relação. Porém, a ideia não vingou, no momento, e ficou guardada junto a diversas outras que perduram na mente do diretor.

Uma das coisas que deu início a *Estrada Perdida* foi a ideia da entrega de videotapes na porta da residência de um casal. Outra ideia inicial se baseou em algo que me aconteceu. A campainha de casa estava ligada ao telefone; um dia ela tocou e alguém disse “Dick Laurent morreu.” Corri para a janela para ver quem era, mas não havia ninguém lá fora. Acho que tocaram na casa errada, mas nunca perguntei aos vizinhos se conheciam Dick Laurent, pois na verdade não queria saber. (LYNCH, 2019, p. 362)

Tido como um horror noir do século 21, *Estrada Perdida* foi lançado em 1997, desta vez trabalhando em conjunto com Barry Gifford, responsável pela fagulha final que levou o diretor a prosseguir com a ideia do longa - conta-se que Lynch estava a ler *Night People*, livro de Gifford lançado em 1992, e, ao se deparar com um dos personagens da obra falando uma frase contendo “lost highway”, ficou com aquilo em sua mente, grudado, e, então, pensou que esse seria um ótimo título para uma obra¹⁶. Após mencionar a situação para Gifford, ambos resolveram trabalhar em conjunto e desenvolver o roteiro de um longa - que culminou no que temos.

O longa começa com a estrada, campo de visão, bordas pretas que fazem o olhar do espectador perder-se entre o que é tela e o que é a sala de cinema - pensamos aqui na intencionalidade de Lynch e sua defesa à sala de cinema. E, por mais que “a imagem cinematográfica não reproduz[a] realmente a visão humana” já que “nosso campo de visão é maior que o espaço da tela” (BERNARDET, 2006, p. 17). A imagem da estrada em conjunto com a música de David Bowie carrega a evocação do desespero que perdura por todo o longa.

O enredo de *Estrada Perdida* não tem o intuito de seguir a lógica hollywoodiana de construção, sequer tem o intuito de seguir alguma lógica, a não ser a de seu diretor, David Lynch, que sabe exatamente quais enigmas deixar sem resolução, pois, como colocado pelo diretor:

¹⁶ “[...] elas [ideias] se juntaram a outras surgidas da leitura de *Night People*, o livro de Barry Gifford, então liguei para ele e peguei um voo para Berkeley para encontrá-lo. Disse qual era a minha ideia, ele não gostou e me contou a sua ideia, eu não gostei, então ficamos olhando um pro outro por um tempo. Acho que foi quando falei de estar numa festa e conhecer alguém que diz que está na sua casa enquanto fala com você, e Barry reagiu: “Gosto disso.” Começamos a improvisar e surgiu *Estrada perdida*” (LYNCH, 2019, p. 362).

A razão é que: eu amo mistérios. De cair em um mistério e em seus perigos.. tudo se torna tão intenso nesses momentos. Quando a maioria dos mistérios são solucionados, eu me sinto tremendamente decepcionado. Então eu quero que as coisas pareçam resolvidas até certo ponto, mas tem que haver uma certa porcentagem deixada para que o sonho continue. É como no fim de Chinatown: o cara fala 'Esqueça, Jake, é Chinatown.'. Você entende, mas também não entende, e isso deixa o mistério vivo. É a coisa mais linda¹⁷(LYNCH apud. GILMORE, 1997, tradução nossa).

Toda a primeira hora do longa carrega em si uma semelhança com *Tramas do Entardecer* (Estados Unidos, independente, 1943), de Maya Deren. São os mistérios que nos levam a frente, que nos atormentam, que nos fazem pensar. É o que Lynch utiliza para si.

Em *Estrada Perdida*, acompanhamos a história de Fred Madison, um saxofonista que recebe uma mensagem enigmática pelo interfone de sua residência: "Dick Laurent está morto". Não há ninguém na rua, Fred não sabe quem disse aquilo. Em seguida, sua mulher, Renee, morena alta e frígida, descobre uma fita cassete jogada em frente à casa. Ao assistirem, deparam-se com a fachada da residência. Nada anormal, aparentemente. Surge, porém, uma segunda fita da mesma maneira que a primeira - em frente à casa, sem remetente, sem informação alguma. Surge, então, o espanto: há cenas do interior da moradia, mais precisamente do quarto de ambos, onde pode-se ver o casal dormindo. A polícia é acionada, porém seu parecer é inconclusivo. Vale registrar uma das cenas mais importantes do longa: quando Fred é perguntado sobre ter câmeras de filmagem em casa, Renee diz que ele as odeia. Fred contesta: "- Eu gosto de me lembrar das coisas da minha maneira. Do jeito que eu lembro-as, não necessariamente do jeito que aconteceu."

O primeiro ato trabalha nos diálogos alguns dos problemas de Fred, como sua impotência sexual, seu ciúme, e sua suspeita de traições da esposa enquanto ele toca jazz num clube, pela noite. A trama avança e somos apresentados à Andy em uma festa em que Renee convence Fred a ir. Pouco se sabe de Andy, mas a figura que toma a atenção de Fred e conseqüentemente do espectador do longa, é a do Homem-Misterioso. Um sujeito pálido que diz conhecer o protagonista, ter sido convidado a entrar em sua casa, e que, ademais, encontra-se lá no momento em que

¹⁷ "But I don't want to say too much. The reason is: I love mysteries. To fall into a mystery and its danger ... everything becomes so intense in those moments. When most mysteries are solved, I feel tremendously let down. So I want things to feel solved up to a point, but there's got to be a certain percentage left over to keep the dream going. It's like at the end of Chinatown: The guy says, 'Forget it, Jake, it's Chinatown.' You understand it, but you don't understand it, and it keeps that mystery alive. That's the most beautiful thing." (LYNCH apud. GILMORE, 1997)

ambos conversavam. Fred parece desconfiado, e o Homem-Misterioso resolve então entregar um telefone celular para que ele faça uma ligação até a casa. Quem atende o telefone, espantosamente, é realmente o Homem-Misterioso. Mais uma fita cassete é recebida na residência dos Madison, dessa vez, mostrando Fred ao lado do cadáver ensanguentado de Renee. Ele, então, é mandado para a prisão, condenado à cadeira elétrica. Entretanto, dentro de sua cela, Fred transforma-se em outra pessoa, totalmente diferente, um mecânico chamado Pete Dayton.

Um dos guardas encontra Pete preso na cela de Fred, e há uma confusão sobre como aquilo aconteceu. Na cena seguinte, vemos Pete já na casa de seus pais, retomando sua vida comum de mecânico. Ele reencontra um de seus antigos clientes, Mr. Eddy que, segundo um diálogo entre dois detetives que estão acompanhando Pete, é conhecido por Dick Laurent. Então somos apresentados à Alice, a amante de Mr. Eddy, e que é uma reencarnação loura de Renee. Pete e Alice começam a ter um caso, após a *femme fatale* seduzir o rapaz - vale ressaltar que Pete é tudo o que Fred aparentemente não é: corajoso e desejado pelas mulheres. Alice, então, convence o jovem mecânico a assaltar Andy, um sócio de Mr. Eddy que a levou para o mundo da pornografia, para que ambos possam fugir com o dinheiro.

Durante o assalto, Pete é bombardeado com cenas de Alice fazendo sexo, expostas em um telão no centro da sala, além de encontrar uma fotografia tendo Alice e Renee lado a lado, imagem que o faz ter um sangramento nasal. Após assassinar Andy, Alice e Pete fogem para uma cabana no deserto, onde um receptor trocaria todos os pertences de Andy por dinheiro e passaportes falsos. O casal transa em meio à areia e, em resposta às falas de “Eu te quero” vindas de Pete, Alice responde com desdém “Você nunca me terá!” e desaparece ao entrar na cabana até então vazia. Pete, jogado em frente ao seu carro, se transforma em Fred, que vê novamente o Homem-Misterioso, dessa vez em frente à cabana, e o segue para perguntar sobre Alice. O Homem-Misterioso diz que não há nenhuma Alice, nunca houve, e que seu nome sempre fora Renee.

Fred pega seu carro, segue até o Lost Highway Motel, entra no quarto 25 e, assim, descobrimos que no quarto 26 estão Mr. Eddy e Renee, fazendo sexo. Após a partida de sua mulher, Fred entra no quarto, sequestra Mr. Eddy e segue para o deserto onde ambos entram em conflito até a aparição do Homem-Misterioso, que mata Mr. Eddy. Assim sendo, Fred retorna à cidade, deixando a mensagem “Dick Laurent está morto” no interfone de sua própria residência. O filme acaba com Fred

fugindo pelas ruas do deserto, perseguido pela polícia. Quando Lynch fala acerca da fuga psicogênica, principalmente na entrevista / master class dada a Escuela Universitaria de Artes TAI, e do caso de OJ Simpson, fica explícito que as duas ideias se interligam, mas não necessariamente estão ou ocorrem em *Estrada Perdida*. Servir de influência estaria então aberto a debate - até porque Lynch diz que “não, nem um pouco”.

Estrada Perdida é o *Um corpo que cai* (Estados Unidos, Alfred J. Hitchcock Productions, 1958) de David Lynch, incluindo a transformação do interesse amoroso do protagonista por uma loura e morena, aqui elevada ao extremo por Lynch, quando coloca Patricia Arquette para interpretar ambas as personagens. A introdução de Alice é, sem sombra de dúvidas, o momento mais lynchiano dentro do longa, carregado de indiscernibilidade entre a realidade e a memória do espectador e do personagem, que traz consigo, em sua trilha, a música *This Magic Moment*, dessa vez interpretada por Lou Reed, perfeitamente adequada para a cena.

As filmagens principais de *Estrada Perdida* aconteceram entre dezembro de 1995 e fevereiro de 1996, em cerca de 56 dias, um tempo relativamente curto quando pensamos em tempo de produção cinematográfica, tendo sido lançado na França, inicialmente, em janeiro de 1997¹⁸. “Cada elemento em um filme [...] agora tem que ser entendido – e entendido no mínimo denominador comum. É uma pena, porque há tantos lugares que as pessoas poderiam ir se não estivessem tão encurraladas com esses tipos de restrições”¹⁹ (LYNCH apud. GILMORE, 1997, tradução nossa).

Quando perguntado sobre a *Estrada Perdida* parecer nunca se acabar e que continuará a rodar pela eternidade, Lynch responde:

Mas vai continuar mesmo, está acontecendo para sempre. Algumas vezes, quando o filme acaba, a impressão que se tem é que o sonho acabou. É bom ter alguma coisa contínua, alguma coisa para continuar sonhando. Você tem esse mistério e o carrega para casa, é bonito. (BERNARDES, entrevista *David Lynch persegue histórias sem fim*).

¹⁸ Durante o período que se estende do início da gravação de *Estrada Perdida* e seu lançamento, David Lynch participou de exposições artísticas no Japão, passando por quatro cidades, e expôs na Galerie Piltzer, em Paris (MCKENNA, 2019, p. 352).

¹⁹ “Every single element in a movie [...] now has to be understood – and understood at the lowest common denominator. It’s a real shame, because there are so many places that people could go if they weren’t corralled so tightly with those kinds of restraints” (LYNCH apud. GILMORE, 1997).

O intuito nesta dissertação, no comentário a seguir, não é dissociar a validade ou menosprezar a importância da psicanálise ou da psicoterapia, apenas colocar a perspectiva do diretor americano quanto à terapia por ele buscada em certa época, fato ao qual dedica poucas linhas em seu livro sobre meditação. Relata que, em uma consulta com um psicanalista, fez perguntas acerca do funcionamento do processo de análise e se esse envolvimento traria problemas para sua criatividade. O analista respondeu, de forma sincera, que sim. David levantou da cadeira, apertou a mão do homem e saiu pela porta do consultório. Lynch depois expressou um ponto de vista pessoal quando se referiu ao fato, dizendo que a psicologia “destrói o mistério, esse tipo de qualidade mágica. Pode ser reduzido a certas neuroses ou certas coisas e, como agora é nomeado e definido, perde seu mistério e potencial de uma experiência vasta e infinita.”²⁰

Ficar buscando responder às questões apresentadas no longa é apenas frustrar-se sem conseguir, de fato, apreciar o que se apresenta em tela, os desdobramentos do tempo e que, ainda, acaba por fugir das intenções do diretor e de sua criação única - que, por mais que converse com algumas de suas obras, ainda assim se estabelece de forma diferente. Como o próprio diretor coloca, "É uma coisa perigosa dizer o que um filme é. Se as coisas ficam muito específicas, o sonho pára. Quando você fala sobre as coisas, a menos que seja um poeta, algo que é grande se torna menor" (LYNCH, Arquette tem dois papéis, 1997).

Muitos acharam que *Estrada Perdida* não era comercial, e era verdade, mas não foi mal. Siskel e Ebert deram notas ruins, então pedi a Bingham Ray, da October Films, e ele fez um anúncio com a imagem dos dois polegares para baixo e a frase: “Mais dois ótimos motivos para assistir a *Estrada Perdida*.” (LYNCH, 2019, p. 368, tradução nossa)

²⁰ “[...] destroys the mystery, this kind of magical quality. It can be reduced to certain neuroses or certain things, and since it is now named and defined, it’s lost its mystery and the potential for a vast, infinite experience” (LYNCH apud ALEXANDER, *The Films of David Lynch*, p. 2).

Figura 5 – Anúncio de jornal para Estrada Perdida



Fonte: disponível em: <<https://twitter.com/mubi/status/705491724697804801>>. Acesso em 30 de abril de 2022.

Roger Ebert (1997), um dos críticos de cinema americano, famoso por não conseguir digerir os longas de David, começa seu texto acerca de Estrada Perdida comparando o longa com beijar um espelho:

Você gosta do que vê, mas não é muito divertido, e é um pouco frio. É uma história de fantasmas desganhada, um exercício de estilo, um filme feito com certo desprezo pelo público. Eu acabei por ver duas vezes, esperando conseguir entender. Não há sentido a ser tirado. Tentar é perder o ponto. O que você vê é tudo que você recebe.²¹

É irônico Ebert estabelecer que o que se vê é o que se tem, com um tom pejorativo, quando a proposta de Lynch é exatamente essa; afinal, como dito por McKenna, Lynch “quer que seus filmes sejam sentidos e experimentados, mais do que compreendidos” (MCKENNA, 2019, p. 217). Quanto à questão de interpretar o filme buscando explicá-lo, é como se o que se apresenta em tela não fosse o suficiente.

²¹ “You like what you see, but it's not much fun, and kind of cold. It's a shaggy ghost story, an exercise in style, a film made with a certain breezy contempt for audiences. I've seen it twice, hoping to make sense of it. There is no sense to be made of it. To try is to miss the point. What you see is all you get.” (EBERT, 1997)

Podemos utilizar a teoria para explicar o cinema, como o tempo é utilizado na obra / na linguagem, mas buscar explicar a trama de um filme seria tirar totalmente sua potência criadora. “O filme deve se bastar. É um absurdo o cineasta dizer com palavras o que significa um filme em particular.” (LYNCH, 2015, p. 25) Se o que busca é um sentido além da tela, as palavras de Alice na cena do deserto bastarão: “You’ll never have me.” É justamente em confusões visuais misteriosas propositalmente geradas pela linguagem lynchiana, como quando Alice aparece pela primeira vez em *Estrada Perdida*, que temos exemplos perfeitos dos conceitos de Gilles Deleuze.

3 A IMAGEM EM DELEUZE

3.1 GILLES DELEUZE EM FOCO

Até aqui, tratamos, em nosso texto, do cinema como espaço de expressão Lynchiana, caminhando para o que será propriamente uma análise de seu longa *Estrada Perdida*. A visão analítica que estamos buscando apresentar o mais possível com a pretensão de estar permeada por um viés filosófico, o que na realidade tende a se mostrar é uma espécie de busca - em um primeiro momento - de uma análise acerca de falas ou contemplações de determinados personagens dentro do longa. Estaremos, porém, nos distanciando desse tipo de leitura, para nos mantermos rigorosamente dentro do recorte temático contido na problematização levantada, que tem mais a ver com a *potência* do cinema. Potência, esta, que quando transformada em pergunta, tem como foco: *o que o cinema pode?* É verdade que uma arte tão jovem (ainda mais quando comparada à pintura) não pode ter sido esgotada em apenas um século de existência. Sendo assim, é possível tirar do cinema - em conjunto com a imagem - seu tom expressivo enquanto potência.

Através de conceitos sobre a imagem e o tempo potencializados enquanto pensamento, e buscando uma investigação nesse viés, chegamos às perspectivas de Gilles Deleuze. Este filósofo francês nos deixou em 1995, dois anos antes de *A Estrada Perdida* chegar aos cinemas, e foi um pensador com marcante aporte originado do cinema ao retirar dele aspectos filosóficos apresentados e explorados em dois livros, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*. Os conceitos que dão nome a ambas as obras são leituras deleuzianas da filosofia de um outro filósofo, Henri Bergson, e neles Deleuze estabelece uma busca pela lógica do cinema (DELEUZE, 2013, p. 65). “Os livros de cinema de Deleuze são talvez mais parecidos com uma filosofia fílmica (equivalente a nada menos que uma teoria abrangente da imagem em movimento [imagem-movimento]) do que a teoria convencional do cinema”²² (ISAACS, 2006, p. 37, tradução nossa).

O atrativo espetacular do cinema se dá pela ideia de uma viagem a um novo universo, mesmo que de forma imóvel. O espectador é levado a ter contato com narrativas idealísticas e imaginativas que se dão para além da realidade. André

²² “Deleuze’s books on film are perhaps more akin to filmic philosophy (equating to nothing less than a comprehensive theory of the moving image) than conventional film theory.” (ISAACS, 2006, p. 37)

Bazin, ainda em 1946, em seu ensaio intitulado *O mito do cinema total*, já defendia a ideia do cinema como um fenômeno idealista que se distanciava do cientificismo. Para Bazin, como bem expõe dentro de sua coletânea de ensaios *O que é o Cinema*, a principal convenção estética no cinema, descoberta pelo autor, foi a utilização do plano-sequência, justamente pela potência do procedimento de adentrar o real revelando-o em sua espessura ontológica. Ao lado da noção de Profundidade de Campo, Bazin destrincha o longa-metragem *Cidadão Kane*, de Orson Welles, onde consegue observar vestígios de um novo realismo.

Ainda para Bazin (2018), o cinema apresenta-se como uma construção humana de potencial criativo e representativo, materializada por meio de um aparelho capaz de utilizar-se da própria consciência do espectador. Transpondo a explicação para a nossa realidade, é o que temos hoje dentro de programas de edição de vídeo como *frame*. No cinema, o que temos definido como cortes imóveis são os ditos frames, e é ainda no início do cinema que Bergson já associava movimento e cinematografia para depois vir a negá-la - Deleuze chega a constatar Bergson como alguém que vai contra o nascimento do cinema. Para Bergson, os frames são imagens imóveis, fotogramas que irão reconstituir artificialmente o movimento para apresentá-lo em tela.

Com a junção dessas imagens em um segundo, é estabelecida uma imagem-média, acrescida de movimento, apresentada em forma de cinema. Se trata de um corte móvel enquanto dado imediato da consciência. Assim sendo, uma imagem-movimento. Estes frames, ao longo dos anos, passaram a variar de extensão: inicialmente, eram dezoito *frames* (imagens) por segundo; depois, migraram para vinte; e hoje, podem chegar por vezes a quarenta e oito²³. Imagens, que para Bergson, são imagens imóveis, fotogramas que reconstituirão artificialmente o movimento para apresentar-se em tela, no cinema. Com a junção dessas imagens em um segundo, se estabelece uma imagem-média, acrescida de movimento, apresentada por nós pelo cinema, um corte móvel enquanto dado imediato da consciência. Assim sendo, uma imagem-movimento.

²³ Alguns jogos chegam a bater 120 fps, o que é incomum nos filmes. *O Hobbit* (2012, Peter Jackson) é um dos longas que mais gerou controvérsias na época de seu lançamento em decorrência do alto frame rate que, apesar de se aproximarem mais da percepção de realidade que temos, por ter elementos falsos em CGI, geravam uma confusão nos espectadores, causando o que é chamado de sensação de *hyper real*. “Uma das coisas que 48 FPS pode fazer por você é permitir menos desfoque de movimento e tornar os detalhes mais nítidos. Mas algumas coisas que deveriam ficar desfocadas no fundo são mais nítidas, então é uma questão de ajustar isso. Algumas coisas que são falsas parecem falsas.” (ALISSON, 2012, em entrevista para *Vulture*)

Se por um lado há uma negativa de nossa parte quanto às outras formas de relação entre Filosofia e Cinema, há, por parte de Deleuze, uma negativa quanto à forma como a Filosofia (mais precisamente as concepções filosóficas do imaginário) enxerga o cinema²⁴.

Tenho a impressão de que as concepções filosóficas modernas da imaginação não levam em conta o cinema: ou elas creem no movimento, mas suprimem a imagem, ou elas mantêm a imagem, mas suprimem dela o movimento. É curioso que Sartre, em *L'imaginaire*, considere todos os tipos de imagem, exceto a imagem cinematográfica. Merleau-Ponty se interessava pelo cinema, mas para confrontá-lo às condições gerais da percepção e do comportamento. A situação de Bergson, em *Matéria e memória*, é única. (DELEUZE, 2013, p. 65-66)

Acredita-se que a conceitualização que Deleuze faz do cinema acaba por elevá-lo, não só ao campo da arte, mas também como um ato de filosofar. Por conseguinte, seus autores, os cineastas, são colocados em posição de *pensadores*. São essas ideias que levam o filósofo a concluir seu segundo livro, com uma indagação que acarretaria em sua famosa obra feita em colaboração com Félix Guattari, *O que é a Filosofia?*

As especificidades tomadas por Deleuze para analisar o cinema como modo de pensamento são, precisamente, o movimento, o espaço e o tempo que compõem a imagem. É a partir das teses bergsonianas de movimento e tempo que Deleuze constrói os conceitos filosóficos propostos em ambos os livros supracitados, publicados em meio a construção do que vemos como cinema moderno, nos anos de 1980. Apesar desses livros terem sido traduzidos para a língua portuguesa ainda na década de 1990, o Brasil carece de estudos no campo da Filosofia do Cinema sob a ótica deleuziana - enquanto que países vizinhos, como Portugal, contam com a *AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento*.

Como escreve Deleuze no prólogo de *Imagem-Movimento*, os grandes cineastas não são apenas comparáveis aos pintores, arquitetos ou músicos, mas são também confrontáveis com os pensadores. São esses *autores*²⁵ citados por

²⁴ Quando digo que a abordagem deleuziana se afasta da proposta reflexiva acerca do cinema, se distanciando de um pensamento sobre os filmes e/ou sobre o cinema, digo com base na afirmação do autor de que a filosofia não é feita para refletir sobre qualquer coisa que seja. Os conceitos não são dados pelo cinema, mas são eles conceitos do próprio cinema.

²⁵ Como bem colocado por VASCONCELLOS (2006), Deleuze considera a teoria do cinema de autor, pensada inicialmente por André Bazin e, posteriormente, pelos críticos da *Cahiers du cinéma*, válida, porém acaba por corroborar tal teoria por si mesmo, além de influenciá-la com as teses acerca da ideia de *obra*, vindouras de Maurice Blanchot.

Deleuze os inventores de imagens que podem ser categorizadas em dois tipos: as *orgânicas* e as *inorgânicas*. Dessa forma, a produção cinematográfica carrega em si a sua própria linguagem, em que os autores “pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (DELEUZE, 2018, p. 11). Vale mencionar que em *Proust e os Signos*, Deleuze já havia proposto uma relação entre signo e verdade, que ele viria também a tomar como base em suas obras sobre o cinema.

No período pré-guerra, existia uma certa racionalidade na maneira de se cortar os longas, mas há uma mudança significativa acerca da imagem: ela passa a não mais se encadear em um circuito de cortes racionais. Forma-se, então, o que temos por *imagens-movimento*: elas são a base estabelecida pela história natural do cinema, através das quais serão reveladas outros tipos de imagens, tais como imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação. Em sua obra *Conversações*, Deleuze diz que, é neste instante, que “os falsos raccords tornam-se leis”²⁶.

Ao deixar uma posição conservadora, o cinema torna-se potência do pensar, e Deleuze consegue enxergar intimamente os conceitos que guiam e nomeiam seus livros. Tanto a imagem-tempo quanto a imagem-movimento são resultado do modo deleuziano de se pensar o tempo e a diferença, sendo essa uma relação estabelecida com o tempo de forma distinta em cada tipo de imagem, uma vez que na imagem-movimento o que temos é uma apresentação indireta do tempo (ou seja, o tempo é mostrado pelo movimento), enquanto que na imagem-tempo, temos a apresentação direta do tempo (é o que vemos como uma revolução kantiana do cinema, não havendo mais subordinação do tempo ao movimento). Forma-se um tempo puro, livre das amarras do movimento, e esse processo resulta na responsável pela criação da diferença: a imagem-cristal.

Na imagem-cristal, há a temporalização da imagem, e o tempo, como já dito, é apresentado diretamente, livre do movimento. O que Deleuze parece buscar em Bergson é justamente uma crítica à ciência, bem como à divisão do tempo em instantes. Para que seja possível compreender a totalidade do conceito de imagem-cristal, é necessário que outros dois conceitos bergsonianos tomados por Deleuze sejam explicitados: o atual e o virtual. No conceito de duração bergsoniano, há uma

²⁶ O uso do termo *raccord* é comum na linguagem cinematográfica. Uma troca de plano onde há uma continuidade tida como perfeita ou ideia é chamado de *raccord clássico*, enquanto o falso *raccord* é uma técnica que visa uma manutenção da descontinuidade, ou seja, deixa evidente o corte, como se coloca um intervalo, uma elipse. Para mais detalhes, pode-se ver o sentido de contínuo e descontínuo (AUMONT & MARIE, 2003, p. 61).

coexistência entre presente e passado, não havendo uma oposição como pensavam os antigos. Quando se traz o passado à tona - pela lembrança, por exemplo -, se tem uma atualização do virtual, ou seja, há uma existência conjunta do atual com o virtual que permanece. Não obstante, é essencial também a explicitação da origem do termo imagem-tempo, fruto da leitura deleuziana de "poder do pensamento", vindo de Espinoza, e "potência do falso", de Nietzsche. Destarte, Deleuze torna-se capaz de direcionar o cinema para o que acredita ser sua questão real, distanciando-se da indagação "o que é o cinema?" e partindo para uma outra, propositalmente mais densa: por que o cinema?

É a partir dessa posição que começa a criação de conceitos para o cinema - e, como Deleuze explicita ao lado de Guattari em *O que é a filosofia?*, é o filósofo quem cria conceitos, uma vez que a filosofia "é a disciplina que consiste em criar conceitos". O que se atribui pelo senso comum, muitas vezes, como filme ou cinema, é a perspectiva de um entretenimento barato, de uso social, que abranja no máximo duas horas do dia de um espectador e em momento algum demande o exercício do pensar. É o que alguns pensadores classificam como cultura de massa. Em nosso texto, porém, estamos falando sobre teoria, aspecto que irá contribuir ativamente com a dimensão social, elevando o cinema de um uso para o senso comum e oferecendo-lhe novas perspectivas, muito mais próximas do uso da imagem como potência de pensamento, uma vez que "A imagem não representa nada; ela é sensação pura, puro sentido produzido na relação. E, na afecção que produz no sujeito, incita o pensamento" (GALLO, 2014, p. 24).

A teorização então carrega em seu cerne uma espécie de modelo que tem em si conceitos bem estabelecidos. Porém, vale ressaltar neste instante, que Deleuze estabelece de forma assertiva que o cinema não é apenas uma linguagem, mas sim um novo pensamento, um instrumento para o pensar. Somente assim é possível buscar uma resposta para o questionamento de "como o cinema nos leva a pensar?", bem como sua ligação com a imagem-tempo e, conseqüentemente, com a imagem-cristal. É somente o cinema da imagem-tempo que nos "dá o que pensar", justamente por nele se encontrar o conceito de imagem-cristal, "um tipo particular que nos fornece os cristais do tempo e introduz a questão do tempo direto, não espacializado nem ao menos narrativizado".

3.2 AS IMAGENS

Considerando os aspectos levantados até aqui, parece necessário trazeremos à tona as perspectivas de imagem presentes na obra de Gilles Deleuze. Sua filosofia, tida como a filosofia da diferença, parte de uma crítica a um determinado tipo de imagem do pensamento, carregada de valores representativos, pressupostos implícitos, que forçam o pensamento a seguir uma linha reta, universal e única, vinda diretamente da esfera do senso comum.

Em Deleuze, uma das principais problemáticas colocadas ao decorrer de sua Filosofia, está ligada ao pensamento, ou questões que abarcam as imagens do pensamento. O autor afirma ser possível encontrar determinadas coordenadas que orientem o pensamento, fazendo com que ele siga um modo de funcionamento, sendo essas coordenadas as responsáveis por originar imagens do pensamento. Dessa forma, com o pensamento sendo concebido de forma prévia, a orientação que se segue do pensamento já estaria predeterminada, o que acabaria acarretando em uma produção de pensamento, seja na ciência, filosofia ou arte, determinada de antemão.

No capítulo intitulado *A imagem do pensamento, de Diferença e repetição*, Deleuze expõe o problema dos pressupostos e nos apresenta a imagem do pensamento que denomina como imagem dogmática, imagem moral.²⁷ Mauricio (2011) menciona que, para Deleuze, um pensamento é composto de eixos de orientação que podem ser associados a funcionamento. Essas coordenadas produzem imagens sobre a natureza e a finalidade do pensamento em si, e são capazes de falar, de antemão, a respeito de uma concepção do pensamento, abarcando a produção de conhecimento nos domínios da ciência, da arte e sobretudo da filosofia. “Uma imagem seria então um conjunto de coordenadas que não somente orientariam um pensamento, mas que norteariam também as suas possibilidades de criação” (MAURICIO, 2011, p. 292).

A crítica quanto ao modelo da representação e à imagem moral, previamente construída, de Deleuze é, em suma, uma defesa da potência criadora vinda do ato de pensar - a essa ação.

²⁷ “[...] o pensamento conceitual filosófico tem como pressuposto implícito uma Imagem do pensamento, pré-filosófica e natural, tirada do elemento puro do senso comum.” (DELEUZE, 2020, p. 182)

O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si própria, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE, 2020, p. 137)

É essa imagem do pensamento que Deleuze destaca durante a década de 1960 em suas três obras, *Nietzsche e a filosofia* (1962), *Proust e os signos* (1964) e *Diferença e repetição* (1968). Ele a define como sendo, antes de tudo, uma imagem pré-filosófica, justamente porque há nela uma pressuposição de que todos sabemos o que significa pensar / ser - é a imagem inaugural, de origem no *logos* grego. Porém, a referência ao tema se estende por boa parte de seus escritos, como em *O que é a Filosofia?*, *Conversações*, *Mil Platôs*, encerrando-se nos livros acerca do cinema.

Há, em *Nietzsche e a filosofia*, a apresentação de três teses essenciais para a constituição da imagem dogmática do pensamento: (i) o pensador quer e ama o verdadeiro, o pensamento possui formalmente o verdadeiro, pensar é o exercício natural de uma faculdade, bastando-se então pensar de forma “correta” para se ter o que se é verdadeiro; (ii) há um desvio do que se é verdade, desvio esse vindo de forças sob o pensamento, tais quais as paixões, assim tomamos o que é falso como verdadeiro; (iii) o pensar não só pode, como deve, seguir um método que siga (ou obrigue-o?) a pensar de forma verdadeira, de forma “boa”. É justamente por se basear nos escritos de Nietzsche, que Deleuze vê-se capaz de afirmar que o pensamento não se é algo natural ou que se dá com afinidade ao verdadeiro - tal ideia nada mais é que uma concepção moral, como bem coloca em *Diferença e repetição*. Com relação aos pressupostos mais gerais da filosofia, afirma Nietzsche “serem eles essencialmente morais, pois só a Moral é capaz de nos persuadir de que o pensamento tem uma boa natureza, o pensador, uma boa vontade, e só o Bem pode fundar a suposta afinidade do pensamento com o Verdadeiro” (DELEUZE, 2020, p. 182).

Para além da imagem do pensamento, Deleuze estabelece ainda mais três tipos de imagem, sendo a primeira a *imagem pictural*, partindo de seus estudos acerca das pinturas de Francis Bacon, a *imagem cinematográfica* (imagem-movimento e imagem-tempo, as quais dedicaremos atenção exclusiva mais a frente)

e o que seria a nova imagem do pensamento, que parte da ideia de plano de imanência, trabalhada em *O que é a Filosofia?*, ao lado de Félix Guattari²⁸.

O pensamento é dependente de uma imagem e, quando essa imagem é sobrecarregada pela concepção moral, o que se há é uma natureza reta do pensamento, onde a valorização do conhecimento se sobrepõe a valorização da vida, havendo uma existência domesticada, reativa, enfraquecida, para usar alguns dos conceitos de Nietzsche. O pensamento é criação e, por isso, está em afinidade com a vida; pensar significa inventar novas possibilidades de vida, e é esse inventar de novas possibilidades, novas maneiras de pensar, que liga o pensar diretamente à arte²⁹. O que diferencia o cinema na abordagem deleuziana das perspectivas que levam em conta o criador, como fez com a literatura (com Kafka e Proust) e com a pintura (com Bacon), é que o próprio conjunto do cinema é levado em conta para criação dos conceitos. Lembra Vasconcellos (2006), que para Deleuze o cinema é um “de fora” que serve de intercessor para pensar. “Força a pensar contra uma certa imagem do pensamento: pensar contra a imagem dogmática e moral do pensamento. O cinema, em especial o cinema moderno, serve de intercessor para Deleuze na construção de sua filosofia” (VASCONCELLOS, 2006, p. 11).

Para Català (2014, p.31, tradução nossa), “um dos elementos que fazem do cinema a porta de entrada para um novo regime de imagens em relação à mente e conseqüentemente ao pensamento é a sua ligação com o movimento.”³⁰ O que os grandes cineastas fazem com as imagens é expor o pensamento não por forma de conceitos, mas sim por imagens-movimento e imagens-tempo. Enquanto a Filosofia se apresenta como algo além de uma mera reflexão vazia acerca de algum assunto (sendo, então, muito mais inventiva por si só através da conceitualização / criação de conceitos), o cinema, na perspectiva deleuziana, dá as mãos para a criatividade e concepção acerca do exercício do pensamento.

Tanto a Filosofia, quanto a ciência e as artes são tidas pelo filósofo como três formas de expressão do Pensamento como Ideia, sem nunca uma se sobrepor a outra, estando em nível de igualdade. A ideia de devir-cinema é construída

²⁸ “O plano de imanência não é um conceito pensado nem pensável, mas a imagem do pensamento, a imagem que ele se dá do que significa pensar, fazer uso do pensamento, se orientar no pensamento...” (DELEUZE, 2010, p. 47).

²⁹ “A filosofia - como a ciência, a arte, a literatura - define-se, portanto, por seu poder criador ou, mais precisamente, pela exigência de criação de um novo pensamento” (MACHADO, 2009, p. 14).

³⁰ “Uno de los elementos que hacen que el cine se constituya en la puerta de entrada a un nuevo régimen de las imágenes en relación a la mente y en consecuencia al pensamiento es su vínculo con el movimiento” (CATALÀ, 2014, p. 31).

justamente em virtude de o cinema, enquanto arte, ser uma espécie de devir do pensamento. Enquanto a Filosofia trata de colocar movimento no pensamento, o cinema coloca movimento na imagem. Uma vez estabelecido esse pressuposto, podemos assumir que o ato de criar estaria na base tanto do cinema quanto da Filosofia.

3.3 O CINEMA POR DELEUZE

A primeira frase de Deleuze em *Cinema I - Imagem-Movimento*, ainda no prólogo da obra, é: “Este estudo não é uma história do cinema”. De forma objetiva, o autor torna explícito que o objetivo final de seus livros não é apresentar uma leitura histórica da considerada sétima arte. Essa máxima, porém, não descarta a possibilidade de, conforme necessário, adentrar o caráter histórico do cinema para exemplificar, através dos filmes e escolas, os conceitos propostos. O que Deleuze parece buscar, por sua vez, é uma taxinomia, uma classificação (ou tentativa de classificar) das imagens e signos presentes no cinema. Para construir seu pensamento, Deleuze se apoiará em três grandes pensadores, Henri Bergson, Immanuel Kant e Peirce. A concepção semiótica de Charles Sanders Peirce, que se difere da linguística, é de extrema importância para a perspectiva de Deleuze justamente pela definição de signo. A inclinação conceitual de Deleuze no sentido de adotar as definições de Peirce é explicada pela decisão de traçar uma relação direta entre signo e imagem, que até então o filósofo via como enigmática.

Ainda não sabemos qual o nexos que Peirce propõe entre o signo e a imagem. É certo que a imagem dá lugar a signos. A nosso ver, parece-nos que um signo é uma imagem particular que representa um tipo de imagem, tanto do ponto de vista de sua composição, quanto do ponto de vista de sua gênese ou de sua formação (ou até de sua extinção). Além disso, há vários signos, pelo menos dois, para cada tipo de imagem. Teremos de confrontar a classificação das imagens e dos signos que propomos com a grande classificação de Peirce (...). (DELEUZE, 2018, p.114-115)

A ideia acerca do signo é de extrema importância para compreendermos a noção futura de imagem-cristal, uma vez que é pelo signo que o pensamento se verá violentado, forçando-o, gerando assim o ato de pensar. É ainda uma ligação direta com a obra *Proust e os signos*, onde o filósofo já utilizava da noção de signo para construir sua crítica ao modelo da representação.

O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que O tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem idéias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se O pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma Idéia, é porque a Idéia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar. (DELEUZE, 2003, p. 92)

A visão estabelecida pelo filósofo parte para além de um cinema primitivo, aquele estabelecido anteriormente à imagem-movimento. Influenciado diretamente por Bergson³¹, ele dirige seu olhar para três aspectos: o cinema-montagem, a arte presente nessa modalidade de produção e o poder da narrativa, passando por cima do que há entre a fotografia e o pré-cinema (o que chamamos de imagem em movimento), diretamente para referências neste aspecto específico. Se a perspectiva de Bazin da técnica cinema se estabelece pela concretização do objetivo vindo do racionalismo europeu, como estabelecemos em nossa introdução, Deleuze demonstra o nascimento do cinema com base em determinadas condições: (i) a fotografia instantânea; (ii) equidistância das fotografias instantâneas; (iii) criação do filme como película perfurada; (iv) a roda dentada de Lumière (VIEGAS, 2016).

É a partir da concepção filosófica de Bergson acerca da relação entre cérebro e consciência que Deleuze será capaz de fundamentar seu pensamento do cinema. Colocar a percepção humana tendo seu funcionamento semelhante ao do registro de máquina fotográfica é deveras comum em perspectivas simplistas que acreditam que a cena que estamos a presenciar a todo instante (um devir imparável) seria capturado pelo cérebro tal qual em um rolo fotográfico.

Por recorrermos ao conceito de devir por muitas vezes neste texto, opto por deixar o que, tanto para Deleuze quanto para seu companheiro de escrita Guattari, devir vem a significar, uma vez que abrange, principalmente pela extensa obra *Mil Platôs* escrita pelas quatro mãos supracitadas, muito mais do que o simples vir-a-ser ou transformar-se em comumente tido como significado. Quando citam o

³¹ Deleuze toma emprestado de Bergson toda a crítica quanto ao falso movimento proposta por seu contemporâneo em *Evolução Criadora*, além das perspectivas de memória propostas por Bergson em *Matéria e Memória*.

devir-animal, por exemplo, o que estão a dizer é muito mais do que uma transformação do homem em um animal, tratando-se então de uma simbiose vinculativa entre ambos, havendo uma comunicação imparável e criativa entre. Como se na relação x e y , x transforma-se em x' e y em y' ao mesmo tempo que se dão como xy em conjunto. Devir, assim sendo, é o que chamam de expansão, um contágio, uma propagação interminável do ser.

Não são fantasmas ou devaneios subjetivos: não se trata de imitar o cavalo, de se "fazer" de cavalo, de identificar-se com ele, nem mesmo de experimentar sentimentos de piedade ou simpatia. Não se trata tampouco de analogia objetiva entre os agenciamentos. Trata-se de saber se o pequeno Hans pode dar a seus próprios elementos, relações de movimento e de repouso, afectos que o fazem devir cavalo, independentemente das formas e dos sujeitos. (...) E não é um sentimento de piedade, precisa ele, menos ainda uma identificação; é uma composição de velocidades e de afectos entre indivíduos inteiramente diferentes, simbiose, e que faz com que o rato se torne um pensamento no homem, um pensamento febril, ao mesmo tempo que o homem se torna rato, rato que range os dentes e agoniza. O rato e o homem não são absolutamente a mesma coisa, mas o Ser se diz dos dois num só e mesmo sentido, numa língua que não é mais a das palavras, numa matéria que não é mais a das formas, numa afectibilidade que não é mais a dos sujeitos. Participação anti-natureza, mas justamente o plano de composição, o plano de Natureza, é para tais participações que não param de fazer e desfazer seus agenciamentos empregando todos os artifícios. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.37-38)

Em razão do período histórico no qual se encontrava, Bergson não chegou a ter uma relação com o modo de operação obtido entre o filme, a película, e a máquina, sendo capaz de analisar apenas a operação anterior, a emulsão através da chapa - chamada de tela negra ou *écran*, por alguns pesquisadores. Se a máquina é capaz de registrar uma imagem do universo através dessa chapa, o ser não trabalha da mesma maneira, apesar de desempenhar papel semelhante. Há aqui o distanciamento teórico de Bergson da corrente fenomenológica:

Captamos vistas quase instantâneas da realidade que passa, e como elas são características desta realidade basta-nos alinhá-las ao longo de um devir abstrato, uniforme, invisível, situado no fundo do aparelho do conhecimento... Percepção, intelecção, linguagem, procedem em geral assim. Quer se trate de pensar o devir, de o exprimir ou até de o perceber, não fazemos nada além de acionar uma espécie de cinematógrafo interior. (DELEUZE, 2018, p. 14)

A ele sobra apenas o registro virtual que permanece em si, enquanto a ação real já se encontra em um passado. As ações exercidas pelas matérias são defendidas por Bergson como uma ação real, porém o que se estaciona nos seres

vivos é o virtual. A *percepção*³², na teoria bergsoniana, é caracterizada como a ação do virtual sobre o corpo do ser enquanto o corpo agente sobre a matéria. Essa noção de percepção é um dos pontos para Deleuze fundamentar sua teoria do cinema, justamente pelo atravessamento que a percepção terá tanto do conceito de tempo (que o filósofo busca a definição em Kant) quanto da noção de movimento. Se ao longo de sua produção filosófica Gilles Deleuze utilizou-se de uma apropriação de outros filósofos para dar continuidade ao pensamento, em determinado instante, o francês iria se deparar com ideias que teria que suprimir para a construção de seu próprio pensamento, a fim de torná-lo inteligível, o que acaba fazendo com Bergson e sua teoria metafísica - por mais que não adentremos de fato sua crítica a supressão da metafísica bergsoniana na filosofia de Deleuze, vale pontuá-la uma vez que adentraremos apenas a parte materialista de Bergson. Partindo desse materialismo bergsoniano, contido basicamente no capítulo em que Deleuze foca da obra de Bergson, *Matéria e Memória*, mais especificamente o primeiro, Deleuze adentra a fundo no conceito de *imagem como movimento* - que, posteriormente, irá se tornar a *imagem-movimento*.

O momento em que há a passagem das “imagens em movimento” para as imagens-movimento, que não é coberto conceitualmente pela perspectiva deleuziana, é justamente o período dos pioneiros do cinema, como os irmãos Lumière, Méliès, dentre outros: o cinema mudo, que se estende de 1895 até 1906. Nele, Henri Bergson publica duas de suas grandes obras, *Matéria e Memória* e *A Evolução Criadora*. Deleuze coloca *Matéria e memória* como um diagnóstico de uma crise da psicologia. Não há mais oposição entre movimento e imagem. Bergson critica o cinema posteriormente. Cineastas, então, pensam com imagens-movimento e imagens-tempo em vez de conceitos. Existe uma vulnerabilidade presente na vida dos autores de cinema porque suas obras são mais fáceis de serem impedidas, em decorrência do grande envolvimento econômico e industrial que há. É sobre esse período e seu cinematógrafo histórico que Bergson se refere quando trabalha a “ilusão cinematográfica” e a ideia de “falso movimento”, duas das ideias de que Deleuze procura se distanciar para constituir as ideias que guiarão sua perspectiva de cinema. “Aqueles que primeiro fizeram e pensaram o cinema partiram de uma ideia simples: o

³² O modo que opera a percepção, na análise proposta por Bergson é inversa à de Merleau-Ponty, operando então pela síntese “e aí residiria o análogo ao mecanismo do cinema, o qual está fundado na imagem média formada pela sucessão de fotogramas que se misturam na retina do espectador” (BARRETO, 2017, p. 22).

cinema como arte industrial atinge o auto-movimento, o movimento automático, faz do movimento o dado imediato da imagem” (DELEUZE, 2007, p. 189).

É visando à montagem, ou seja, os filmes produzidos após o abandono da câmera de apenas registrar o que se acontecia, o real, quando houve então uma mudança significativa na narrativa, mais precisamente na década de 1910, onde “foram elaboradas técnicas cinematográficas específicas que tornaram o cinema antes um meio distinto de expressão artística que um meio de puro registro.” (BORDWELL, 2013, p. 30). É quando Griffith aperfeiçoa os modos artísticos de se contar uma história³³, deixando a encenação e filmagem com tom teatral para trás, que Deleuze vê o cinema clássico atingindo sua maturidade. O que havia previamente nada mais era que uma tomada fixa onde o espaço se dava de forma imóvel com um tempo uniforme.

O cinema é capaz de reproduzir o movimento de forma ininterrupta, nas formas, representando o contínuo ato de transformação do mundo. O cinema é mundo. A imagem das coisas é, então, a imagem de sua própria duração, sendo um além da reprodução fotográfica. A perspectiva de Andre Bazin acerca do cinema é de um distanciamento do aspecto científico, e o autor vem a afirmar que o cinema se trata, na verdade, de um fenômeno idealista. “A ideia que os homens fizeram dele já estava armada em seu cérebro, como no céu platônico, e o que impressiona, acima de tudo, é a resistência tenaz da matéria à ideia, mais do que as sugestões da técnica à imaginação do pesquisador” (BAZIN, 2018, p. 36).

O que Bergson busca é apoiar o cinema na consciência: ele seria uma reprodução ilusória que segue de forma incessante, constante e universal a consciência. É Deleuze que consegue enxergar no pensamento bergsoniano o cinema como potência, podendo então compor o que viria a ser o conceito de imagem-movimento. O cinema, em seus primórdios, via-se obrigado a emular, reproduzir, imitar o que há na percepção natural, utilizando-se da câmera fixa, do espaço imóvel e do tempo abstrato, podendo-os superar e transgredir uma ordem quando ousa com a montagem e com a mobilidade da câmera. Assim, o plano espacial transforma-se em temporal, se vendo então como a imagem-movimento-bergsoniana de fato.

³³ Além de utilizar cenas de flashback, com um esmaecimento proposital, os cortes de Griffith passavam de um plano geral para um primeiro plano, revelando detalhes específicos e importantes para o desenrolar da trama, como em *The Lonedale Operator* (Estados Unidos, Biograph Company, 1911). Deleuze cita *O Nascimento de Uma Nação* (Estados Unidos, David W. Griffith Corp., 1915) como exemplo da virada do cinema clássico.

Vale, no entanto, frisar que quando designamos o cinema apenas como forma de arte, perdemos aquilo de mais importante que há no cinema: “cinema é o nome do mundo!” (COSTA, 2010, p. 50). A frase que finaliza o artigo de Costa foi proferida, pela primeira vez, por Jacques Rancière, em uma conferência proferida em 2001 intitulada *De uma Imagem a outra? Deleuze e as eras do cinema*. e também utilizada, em outra ordem, porém com mesmo significado, por PELBART (2015): “Um conjunto infinito de imagens agindo e reagindo umas sobre as outras em todas as suas faces: variação universal, ondulação universal, marulho cósmico, sem eixo, nem centro, nem alto, nem baixo - o próprio mundo como cinema” (PELBART, 2015, p. 4).

Mostra-se fortemente presente no cinema, a capacidade, a potencialidade, de fomentar novos devires, a fim de uma liberação da vida do controle social, visto que “[...] o cinema é produtor de realidade” (DELEUZE, 2013, p. 80). É através do que o autor chama de *noochoque*³⁴, esse impacto que é causado em nosso espírito, que se pode realizar uma transformação da realidade.

3.3.1 Imagem-Movimento

Do período que se estende desde a criação do cinematógrafo até a Segunda Guerra Mundial, se estende a indagação a respeito do que se acha por trás da imagem; a resposta é dada de forma breve, funcionando tal qual uma máquina industrial de produção em massa: por trás da anterior, responde-se com a próxima. Ou seja, há, pela produção da época, um determinado autoritarismo impositivo que busca uma totalidade tida como orgânica, resultante de um procedimento da montagem, um processo de encadeamento de imagens que tendem a responder uma à outra.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como, é claro, a seu impacto dramático. Dominarão a *cena* (duração de projeção-duração diegética) e a sequência (conjunto de planos que apresentam uma unidade narrativa forte), separadas - ou melhor, ligadas - por figuras de demarcação nítidas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 25).

³⁴ *Noochoque*: um choque de pensamento provocado pelo cinema. “As potências trazidas até nós pelas imagens do cinema são responsáveis pela produção de pensamentos geradores de um choque, esse capaz de “comunicar vibrações ao córtex, tocar diretamente o sistema nervoso e cerebral” (DELEUZE, 2007, p. 189).

O cinema da imagem-movimento, e tomamos como exemplo os longas do diretor russo Sergei Eisenstein³⁵ (1898-1948), tem como característica uma imposição do movimento ao pensamento transformando então o espectador em passivo, ou seja, o autômato espiritual segue, sem esforço algum, o que se apresenta na projeção cinematográfica. “Um autômato subjetivo e coletivo para um movimento automático: a arte das ‘massas’” (DELEUZE, 2007, p. 190). Foi com o cinema soviético³⁶ e o estabelecimento do corte dinâmico, intitulado então *montage*, que temos o surgimento de um significado, antes não evidente, pela junção de duas diferentes tomadas. Surge então um cinema, esse da imagem-movimento, que se mostra ainda impotente de pensamento, uma vez que se apresenta como possibilidade do Todo, ponto defendido por Eisenstein.

Acha-se presente então o que intitulamos de montagem dialética: uma determinada situação em que se apresenta uma crescente tensão e, daí, apresentação sua antítese, uma reação que antagoniza com a outra. Tal fórmula se apresenta por cada ato para, então, gerar o próximo ato, uma síntese que se transforma novamente em tese e apresenta a sua própria antítese. “Eisenstein considerava a montagem um fenômeno próprio da percepção humana, presente em inúmeras manifestações artísticas, muito antes de se constituir o nervo central da técnica cinematográfica” (FREITAS, 2011, p. 28)

É em Imagem-movimento que há a guinada para uma reabilitação da ideia de imagem, conceito que, como supracitado, é de extrema importância para a filosofia de Deleuze, justamente por seu encontro com o problema da verdade. O cinema como arte que, supostamente, nasceu para representar o real, apresenta-se novamente o mesmo problema. Quando se filma, se quer a verdade (do real)? Voltaremos à questão mais a frente, visto que há uma necessidade de apresentação das ideias presente em *Imagem-movimento* primeiro.

Gilles Deleuze, ao buscar fazer a filosofia *do* cinema, percebe nos signos linguísticos e psicanalíticos uma falta de expressão para com o cinema e,

³⁵ Apesar das críticas quanto ao uso das imagens-movimento que aqui expusemos, Deleuze vê em Eisenstein algo de grandioso no modo que se utiliza não de um único personagem como centro da trama, mas de coletivos, como no caso de *A Greve* (União Soviética, 1st Goskino Factory, 1925) onde o diretor russo utiliza-se do povo unido, os proletários, os burgueses e os sem consciência de classe ao invés de representar apenas pessoas.

³⁶ Dentre seus maiores representantes, temos *O encouraçado Potemkin* (União Soviética, Mosfilm, 1925), *A mãe* (União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1926), *O fim de São Petersburgo* (União Soviética, Mezhrabpomfilm, 1927), *Outubro [ou Dez dias que abalaram o mundo]* (União Soviética, Sovkino, 1928), *Terra* (União Soviética, 1930), dentre outros.

assim, concebe que o próprio cinema carrega um regime próprio de signos específicos que constroem então um pensamento *do* cinema. Somente dessa maneira mostra-se capaz de pensar filosoficamente o cinema, através de conceitos próprios do cinema, ou seja, provenientes do próprio cinema.³⁷ Como aponta Vasconcellos (2006, p. 56), há ainda presente na obra um bergsonismo do cinema, ou seja, “uma articulação direta da interpretação que Deleuze faz da obra de Henri Bergson, especialmente *Matéria e memória*, com o pensamento *do* cinema.”

É através de Henri Bergson, filósofo que, como dito previamente, é contemporâneo do aparato cinematográfico, que Deleuze consegue estabelecer a noção de que imagem é movimento e o corpo. Ela nada mais é do que uma imagem dentre outras. O próprio conceito de imagem-movimento que Deleuze vem a utilizar é, primeiramente, apresentado no primeiro capítulo de *Matéria e memória*, quando é exposta a transição do pré-cinema para o cinema clássico da montagem, planos móveis e temporais, cinema de câmera móvel, momento em que o cinema é capaz de estabelecer sua essência.

O principal conceito que se faz necessário o entendimento para compreender a completude da imagem-movimento é o conceito de *durée* / duração, de Bergson, que em forma crua seria o conceito do tempo real. A inteligência³⁸ do ser humano, em sua busca por organização da caoticidade presente na realidade, busca “medir” o tempo utilizando-se do espaço para isso, acabando por criar noções de cortes imóveis, sendo então quantitativo, cronológico, homogêneo. O espaço percorrido não pode ser tido como movimento, uma vez que o movimento é, em si, o ato de percorrer, estabelecido no presente, enquanto o espaço é passado e divisível. O movimento não é capaz de ser dividido sem se tornar espaço.

Assim sendo, não é possível uma reconstituição do movimento utilizando-se de posições espaciais ou instantes temporais. O tempo da consciência, pelo contrário, é o da duração, qualitativo, e não tem como ser medido de fato. Deleuze utiliza essa noção para se aprofundar no todo que muda incessantemente, abordado dentro da imagem-movimento. Na concepção bergsoniana, o tempo é pensado como devir, mudança, sendo indivisível e carregando em si a diferença -

³⁷ “O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, lingüística), nem reflexiva, basta para constituir os próprios conceitos do cinema” (DELEUZE, 2007, p. 332).

³⁸ O conceito de inteligência em Bergson, que se estende por toda sua obra, abarca justamente o reconhecimento de semelhanças em busca de uma facilitação prática de ação do ser para com o mundo.

conceito atrativo e importante para a Filosofia de Deleuze. Essa noção de duração é concebida por Bergson em sua obra *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de 1889. Já em *Matéria e memória*, de 1896, o tempo ganha uma complexidade um tanto maior, uma vez que se coloca uma relação entre presente e passado, entre a percepção e a lembrança. Destarte, surgem as noções de atual e virtual, estas dimensões temporais que coexistem. Dessa forma, ele acaba por distanciar-se da concepção de linearidade de espaço percorrido.

O autor (2018) coloca de imediato em seu livro *A Imagem-Movimento*, logo em seu primeiro capítulo sobre as teses do movimento, a diferenciação entre *movimento* e *espaço percorrido*, necessária para o entendimento dos conceitos posteriores. O ato de percorrer, que é em si *movimento* e, portanto, indivisível (não se divide sem cada divisão mudar de natureza). Ele se mostra sempre em estado presente, enquanto o *espaço percorrido*, que pode ser infinitamente dividido, coloca-se como passado.

Em *A evolução criadora*, Bergson mostra aparente “desprezo” acerca do cinema, uma vez que o enxerga como incapaz de um movimento propriamente dito, sendo ele somente uma reconstituição de instantes no tempo, uma sucessão de fotogramas, provocando o que o filósofo chama de *ilusão cinematográfica*. A ilusão cinematográfica tem o que podemos definir como pseudo-igualdade com o mecanismo de conhecimento do ser humano, uma vez que a ciência moderna considera o tempo uma variável independente, podendo colocar cada instante em relação a um móvel qualquer. Porém, não há como recortarmos o movimento um único instante qualquer sem tirar-lhe o que lhe é essencial de fato: sua continuidade.

Enquanto a fotografia é um recorte apreendido do tempo, emoldurado, sem movimento, o cinema utiliza-se do plano cinematográfico, capturado pelo movimento da câmera, constituído pela duração captada e estruturada através de cortes instantâneos. O que se perde é a duração concreta do movimento real. Deleuze utiliza esse conceito de imagem-movimento de Bergson, da reprodução disso que Bergson chama de ilusão, para justificar que o que o espectador percebe não é, de fato, ilusório ou artificial; o movimento gerado por esse meio, que de fato é artificial, é, na verdade, (apenas) um movimento recomposto que, ao ser percebido pelo espectador, não perde valor quanto a percepção natural³⁹, uma

³⁹ Como afirmou o diretor francês Jean-Luc Godard: “Cinema é a fraude mais bonita do mundo”.

vez que há aí presente uma espécie de cinematógrafo interior. “As imagens cinematográficas nos afetam instaurando em nós a topologia do tempo do filme, um tempo tão real quanto artificial, criado na percepção do espectador através da mistura de fotogramas que se sucedem em sua retina” (BARRETO, 2014, p. 55).

O diretor comporta-se como uma espécie de "escultor do tempo", como elucidado Andrei Tarkovski. O movimento mostra-se presente na imagem, sendo então uma imagem-movimento, afastando-se da perspectiva de imagem *em* movimento. “O cinema inventa a percepção de um movimento puro” (MACHADO, 2009, p. 250). E é a soma do *raccord* - o corte entre dois planos - com a mobilidade da câmera, que é transferida para o plano, que se constitui a montagem. A característica determinante da imagem-movimento é, propriamente, a sua semelhança ao modelo do esquema sensório-motor da percepção humana, responsável por um prolongamento das imagens, de modo que não haja confusão por parte do espectador, e a sucessão de imagens (prolongamento) seja normalizada. Godard expõe que o modo de utilização desse cinema da imagem-movimento, que responde a um encadeamento em prol de uma totalidade e que visava um embelezamento do mundo, perde sua inocência quando a Segunda Grande Guerra ocorre. Essa perda da inocência acontece justamente quando o cinema é utilizado de forma extrema, gritantemente problemática, quando é colocado a serviço do totalitarismo.

A fim de adentrar ainda mais a imagem-movimento, Deleuze a classifica em diferentes tipos: a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação, correspondentes aos planos cinematográficos: plano geral, primeiro plano (close) e o plano médio (americano), respectivamente. Em meio às três, temos também a imagem-pulsão, um tipo específico de imagem de difícil definição, que será uma imagem de passagem entre a imagem-afecção e a imagem ação.

Esta divisão está em concordância com a ideia de que a percepção e a linguagem distinguem corpos, qualidades e ações. O corpo substitui o movimento pela ideia de um sujeito que o executaria, ou ainda de um objeto que o sofreria, de um veículo que o transportaria; a qualidade, por sua vez, substitui o movimento pela ideia de um estado que persiste enquanto não lhe suceder outro e, por fim, a ação substitui o movimento pela ideia de um lugar provisório para onde ele se dirige ou de um resultado que ele obtém. As imagens, na sua materialidade, para Deleuze, não são coisas concebidas como corpos, mas como qualidades, ou ações. (DRIGO, 2018, p.5)

A imagem-percepção funciona como uma síntese das imagens-movimento. O cinema tende a apresentar tanto imagens objetivas quanto imagens subjetivas ao utilizar-se da câmera. Ao pensarmos acerca da percepção natural, não encontramos algo que se equivalha a imagem-percepção cinematográfica, pois, em seu cerne, encontra-se tanto um discurso direto, ou seja, a imagem-percepção subjetiva de determinada personagem - o espectador vê o que a personagem está a ver -, quanto um discurso indireto, onde o espectador está a ver a personagem em si, o que coloca o observante em uma posição de poder diferenciar e, mais cedo ou mais tarde, dizer o que a personagem está a ver. Se pudéssemos utilizar a literatura como exemplo, estaríamos variando entre a narração e o ponto de vista do personagem. É a fórmula de Rimbaud do "Eu é um outro".

A imagem-afecção, sendo um close e carregando o excerto "afecção", pode erroneamente ligar-se à ideia de que, necessariamente, se tratará de um rosto humano. Dialogando com a noção de *rostificação* já comentada por Deleuze em *Mil Platôs*, ao lado de Guattari, qualquer objeto pode ser um rosto, pois é pelo delineado do objeto, que retém luminosidade e permite reflexão, que encontramos o rosto. O rosto, para Deleuze, é todo. O close é o rosto. É quando não se tem um referencial espacial que a imagem-afecção se produz, trazendo esse rosto qualquer em um devir.

O rosto é essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém comumente escondidos. E cada vez que descobrimos esses dois polos em algo - superfície refletora e micromovimentos intensivos - podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi "encarada", ou melhor, "rostizada", e por sua vez nos fixa, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 2018, p. 142). O afeto é a entidade, isto é, a Potência ou a Qualidade. É um exprimido: o afeto não existe independentemente de algo que o exprima, embora dele se distinga inteiramente. O que ele exprime é um rosto ou um equivalente de rosto [...]. A imagem-afecção é, a seu modo, abstraída das coordenadas espaçotemporais que a reportariam a um estado de coisas, e abstrai o rosto da pessoa a qual pertence no estado de coisas (DELEUZE, 2018, p. 155).

Na imagem-ação, o que temos é a relação entre dois polos: os meios e comportamentos, em que há uma atualização das potências através de um meio (um espaço-tempo) gerando assim ações capazes de transformar uma situação, dando-as forças - um personagem age, por conta de tais forças, assim respondendo, com uma ação, a situação que se é apresentada, gerando uma nova situação; funcionando como uma espécie de fórmula: situação leva à ação que transforma a

situação, gerando uma nova situação e assim sucessivamente. Deleuze propõe como fórmula SAS'.

Se existe uma tentativa de choque no pensamento ainda no primeiro cinema, que buscava fazer com que o ser viesse a pensar, Deleuze é firme em dizer que esta é uma ideia boba: “Todos sabem que, se uma arte impusesse necessariamente o choque ou a vibração, o mundo teria mudado há muito tempo, e há muito tempo os homens pensariam. Por isso esta pretensão do cinema, pelo menos nos seus grandes pioneiros, hoje em dia faz sorrir” (DELEUZE, 2007, p. 190).

3.3.2 Imagem-Tempo

“O tempo está fora dos eixos”
(HAMLET)

No pré-guerra, existia uma certa racionalidade na maneira de se cortar os longas, mas isso mudou e agora as imagens não se encadeiam em um circuito de cortes racionais, fazendo do cinema um reflexo direto da situação violenta vindoura dos acontecimentos políticos e históricos da época. Há um deslocamento na exposição de ideias de Deleuze, partindo da crise da imagem-ação, e direcionando para essa ascensão de situações óticas e sonoras da imagem-tempo. Ranciére chega a versar sobre o desencadeamento de uma imagem à outra, comentando acerca de Deleuze, e exemplificando a oposição do cinema clássico utilizando-se de dois conhecidos diretores, Roberto Rossellini, tido pelo autor como “inventor de um cinema do imprevisto”, e Orson Welles, que trabalhou de forma extremamente consciente a profundidade de campo e que se opõe à tradição da montagem narrativa.

Com o neorealismo italiano, o movimento cinematográfico ganha sua renovação em nível temático, de linguagem, das preocupações sociais e das relações entre filme-público (BERNARDET, 2006, p. 94), substituindo o cinema de ação por um cinema de vidência, também chamado de cinema moderno. Passa-se da pergunta sobre o encadeamento de imagens, o que há por *trás* da imagem, para o que há *na* imagem. É através da análise de *Cidadão Kane* (Estados Unidos, RKO Radio Pictures, 1941), de Orson Welles, que Deleuze concebe a total transição entre

cinema movimento para cinema do tempo⁴⁰, sendo esse o exemplo de primeiro filme em que os “caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em geral, a coexistência de todos os lençóis do passado, a existência de um grau mais contraído [do passado]” (DELEUZE, 2007, p. 122-123).

Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. [...] a montagem tem a propriedade de “tornar o presente passado”, de transformar nosso presente instável e incerto em um “passado claro, estável e descritível, em suma, de **realizar o tempo**.” (DELEUZE, 2007, p. 48-49, grifo nosso)

Destarte, há uma perda do protagonismo da montagem em prol do plano sequencial, aquele que comportam em si uma duração de maior tempo. Nele, é possível trabalhar a narração de um maior número de acontecimentos. MACHADO (2009) afirma que há na imagem-tempo, quando em comparação com a imagem-movimento, uma correspondência maior às concepções de Deleuze acerca do pensamento e que, em termos de expressão, consegue ainda ser superior para exprimir o pensamento da diferença. Se com a imagem-movimento que temos é o ambiente do mundo material sendo exposto, na imagem tempo o que se dá é são os processos mentais.

Na perspectiva de Bazin, comentada por Deleuze, o neorealismo italiano visava o real, ao invés de continuar a representá-lo ou reproduzi-lo. Esse real, com sua ambiguidade, estaria a ser decifrado e é através do plano-sequência que seria possível substituir a montagem que, em sua essência, tendia apenas à representação.

Para o homem do Renascimento, a *perspectiva artificialis* significou o descobrimento de um sistema de representação “objetivo”, “científico” e, portanto, absolutamente “fiel” ao espaço real visto pelo homem; mas [...] o que eles conquistavam era um espaço fictício, fruto da positividade científica e das reformas político-sociais em andamento nas imediações do século XV. (MACHADO, 2015, p. 75)

Somente com a imagem-tempo o autômato é libertado da passividade citada previamente, e passa a quebrar a estrutura mecanicista, tendo a mente sido liberta do clichê, sendo capaz - e, de certa forma, obrigada - a pensar as

⁴⁰ “Welles parece-me o primeiro a construir uma imagem-Tempo direta, uma imagem-Tempo que não resulta mais simplesmente do movimento.” (DELEUZE, 2013, p. 69)

imagens que se apresentam aqui de forma impensável. “[...] a informação do plano, determinante para a inteligibilidade da narrativa, é o motivo do enquadramento, é o que estabelece a relação de praticidade da imagem” (LIMA, 2010, p. 124). O cinema da imagem-tempo conceitualizado pelo filósofo é o do duplo autômato, que toma conceitos spinozanos e janetianos, autômato espiritual e autômato psicológico respectivamente, misturando-os para chegar uma nova ideia - ato deveras comum na concepção de conceitos de Deleuze.

[...] com o início do cinema moderno, a percepção não se prolonga mais em ação, mas se relaciona diretamente com o pensamento, possibilitando a substituição do cinema de ação por um cinema de voyance, de vidência. O cinema moderno dá uma visão pura ou superior, eleva a faculdade de ver ao limite, possibilita um exercício transcendente da faculdade de sentir capaz de suspender o reconhecimento sensório-motor e proporcionar um conhecimento e uma ação revolucionários, pela revelação de alguma coisa de intolerável, de insuportável. (MACHADO, 2009, p. 321)

Existem, para Bergson, duas formas de memória, as quais ele define como: (i) constituída por repetições motoras, que está a se relacionar com a ação no presente; (ii) relacionada com a imaginação, é uma produção de imagens que reconstituem um determinado momento único do passado - busca-se no passado e, então imagina-se, coloca-se em imagem que vem a se atualizar, o simples ato de imaginar não constitui o lembrar. É através da percepção que a lembrança vem a se dar no presente:

A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. São possíveis milhares de evocações de lembranças por semelhança, mas a lembrança que tende a reaparecer é aquela que se parece com a percepção por um certo aspecto particular, aquele que pode esclarecer e dirigir o ato em preparação. (BERGSON, 2019, p. 62)

A imagem-lembrança é, então, estabelecida. Ela se volta para uma espécie de sonhar, onde há uma abstração do presente⁴¹. Destarte, se produz a imagem-lembrança quando se volta do presente para o passado, em uma região determinada. O autor, porém, afirma que o passado não está a depender do cérebro, ou seja, da matéria, para se conservar, conservando-se em si próprio, em uma duração que é própria. Existe, para o autor, o que se estabelece como *lembrança*

⁴¹ “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1990, p. 63 - 64).

pura, de natureza virtual, sendo esse um passado que não se faz em imagens. A imagem-lembrança vem a ser uma atualização, uma imagem tida como “atual”, da lembrança pura que não perde sua natureza virtual, assim possibilitando um reconhecimento da imagem como passado sem torná-la uma imagem do presente - de forma resumida, a imagem-lembrança é uma representação do passado, marcado em si pela lembrança pura⁴². A diferença existente entre lembrança pura e imagem-lembrança está em sua natureza, sendo então virtual ou atual.

O equivalente cinematográfico da imagem-lembrança, como bem propõe Deleuze, é o flashback, procedimento que “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 131), um desvio temporal que nos traz uma imagem do passado após eventos que estão a acontecer no estado presente. Tanto Deleuze quanto Aumont e Marie vêm a concordar que o flashback nada mais é que um recurso banal que existe para que a narração progrida de forma convencional.

Em oposição à noção propositiva do “Eu=Eu”, da verdade unificante, o que temos na potência do falso é o “Eu é um outro”. É justamente esta busca pela diferença, característica imanente do cinema moderno, que o transforma na arte da falsificação, onde seus personagens são falsários, videntes - e como não lembrarmos de outro grande longa de Orson Welles, Verdades e mentiras que bem representa esta ideia. Há uma distinção então, feita por Deleuze, de dois regimes de cinema: o orgânico e o cristalino. No cinema tido como orgânico, das descrições⁴³ orgânicas, há uma continuidade do real onde as relações respeitam uma causalidade lógica, mesmo que ainda inclua situações tidas como irrealis ou, ainda, situações de lembranças (imagens-lembrança) e sonhos (imagem-sonho) - havendo uma separação sem margem para dúvidas do que se passa nesse cenário imaginário e do que se passa no real. É então no regime cristalino que a situação toma uma proporção em que real e imaginário - ou melhor dizendo atual e virtual - tornam-se então indiscerníveis.

⁴² “A lembrança atualizada em imagem difere assim profundamente dessa lembrança pura. A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu” (BERGSON, 1990, p. 115 - 116).

⁴³ O uso do termo descrição, como bem apontado por Vasconcellos, é utilizado para poder ir além da narrativa clássica utilizada no primeiro cinema, e toma como inspiração as técnicas literárias do *nouveau roman*, movimento literário francês dos anos 1950. “Descrever é o avesso de narrar. O escritor deixa de ser um narrador, um construtor de personagens com perfis psicológicos definidos, como no romance balzaquiano. Em seu lugar passam a aparecer descrições minuciosas, com a precisão de uma câmera cinematográfica” (VASCONCELLOS, 2006, p. 142).

É o regime cristalino que desestabiliza o real, fazendo com que o virtual se perca de sua atualização, ao mesmo tempo que está a se atualizar. É o passado contraído coexistindo com o presente atualizado do virtual.

(...) o atual está cortado de seus encadeamentos motores, ou o real de suas conexões legais, e o virtual, por sua parte, se exala de suas atualizações, começa a valer por si próprio. Os dois modos de existência reúnem-se agora num circuito em que o real e o imaginário, o atual e o virtual, correm um atrás do outro, trocam de papel e se tornam indiscerníveis. (DELEUZE, 2007, p. 156)

É assim que se dá a imagem-cristal, uma imagem atual que tem uma imagem virtual correspondente cristalizadas uma na outra, fazendo com que a visibilidade e limpidez da imagem atual se torne um circuito junto a invisibilidade e opacidade da imagem virtual. Ambas são distintas, mas, no cristal, se tornam indiscerníveis. É assim que o devir do personagem deixa de tomar uma representação, reunindo tanto o atual quanto seu virtual em um mesmo instante. Tão translúcido quanto o cristal é a teoria nietzschiana da potência artística aqui presente, uma vez que é pela potência do falso, que põe em xeque a verdade, que se tem a criação. E se é possível vermos Nietzsche na teoria deleuziana tão claramente, quando evocamos Orson Welles novamente com seu Cidadão Kane e Verdades e mentiras, ou até mesmo A dama de Shangai (Estados Unidos, Mercury Productions, 1948)⁴⁴, podemos ver no diretor o que Deleuze diz ser um nietzschianismo. Para os três, a verdade não pode ser de fato determinada, uma vez que não é da ordem do pensamento; a verdade é dependente do sentido e do valor a ela dado. O que Welles faz é, assim como Deleuze,

criticar uma imagem dogmática do pensamento, um pensamento que se volta naturalmente para a verdade por conter formalmente o verdadeiro – já que pensar seria o exercício de uma faculdade – o cineasta prepara o pensamento para um salto súbito em direção à crítica da verdade como ideal, em direção a uma Filosofia Intempestiva. (TAVARES, 2011, p. 4)

A imagem-tempo é uma imagem que revela o tempo, o tempo que atravessa os corpos ao mesmo tempo que é a imagem do tempo em que os corpos estão / vivem. A imagem-cristal é a imagem que cria este circuito entre o atual e

⁴⁴ Temos neste longa uma imagem-cristal que beira a perfeição, quando a indiscernibilidade encontra um ápice visual nos reflexos espelhados dos dois personagens que, antes de matar um ao outro, precisam recuperar sua atualidade quebrando todos os espelhos presentes no espaço.

virtual, tornando-os indistinguíveis, sendo este atual um tempo objetivo enquanto o virtual seria o tempo subjetivo, a interioridade do tempo. É pela liberação da potência do falso, pela abolição do regime da verdade, que a imagem-cristal se dá. A potência do falso é então este estado de ser das imagens, é o próprio devir criador, capaz de conceber novas formas de pensamento, que o liberta de uma narrativa datada e estática que se dá por raccords organizados por pura reprodução, uma narração mimética; é a potência do falso que não se fecha em uma vontade de verdade. É através desta ideia que Deleuze encontra um cinema potente, que nos coloca em confronto com o pensamento, tida como uma paixão pelo autor. O cinema é, então, o contato possível com signos que nos vincula tanto com o confronto com o pensar, quanto com aquilo que nos faz sentir.

O capítulo a seguir apresenta a análise fílmica, como execução do propósito adotado como foco, na questão associativa proposta neste estudo, de caracterizar, partindo da obra escolhida de David Lynch, a compreensão da filosofia deleuziana, em especial, a imagem-cristal.

4 A POTÊNCIA DA ESTRADA

No capítulo anterior, tendemos a analisar a perspectiva de Deleuze acerca do cinema e, sobretudo, a sua noção de imagem-movimento e imagem-tempo, dando atenção à imagem-cristal, a descrição do cristal e a cristalização do tempo. Para este capítulo, nos reservamos a analisar⁴⁵ a obra *Estrada Perdida* através do surgimento de situações puramente óticas e sonoras – desde sua personagem principal tornando-se o que chamamos de “personagem vidente”, até a indistinguibilidade entre real e virtual e real e imaginário, para enfim adentrarmos a imagem-tempo deleuziana no longa.

O tempo é, por grande parte, um evento invisível, sendo somente o presente capaz de ser percebido, enquanto que o futuro e o passado escapam da experiência sensorial, podendo ser somente tidos como visíveis se mediados pela mente. Essa lógica, no entanto, se perde dentro do cinema, uma vez que somos capazes de encenar e transmitir em tela memórias e visões de um futuro, além de trilhar caminhos possíveis (implicações de ações do presente). No cinema de linha narrativa clássica, o que temos é uma passagem de tempo, a imagem da duração, exposta através de movimentos e ações tidas no espaço.

O filme não se contenta mais em conservar para nós o objeto lacrado no instante, como no âmbar o corpo intacto dos insetos de uma era extinta - ele livra a arte barroca de sua catalepsia convulsiva. Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a de sua duração, qual uma múmia da mutação (BAZIN, 2018, p. 33).

Veludo Azul, lançado em 1987, pode ser considerado o último longa de Lynch em sua primeira fase, porque por mais que suas personagens principais tenham uma característica excêntrica única, tornando-se instáveis - como é o caso de Fred Madison, o protagonista de *Estrada Perdida*; Betty, em *Cidade dos sonhos*; e Nikki Grace, em *Império dos sonhos*, sendo que esses estão sempre divididos, tendo duplos - ainda faltavam aspectos de tempo que são somente alcançados em sua fase madura, iniciada com *Estrada Perdida*. É justamente em suas obras mais maduras, que Lynch se vê capaz de adentrar tal perspectiva baziniana e deleuziana

⁴⁵ “Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor.” (VANOYE, 2012, p. 12)

do cinema e do tempo, utilizando-se de técnicas tanto narrativas quanto estilísticas marcantes de seu próprio modo de pensar a artesanía cinematográfica. O resultado, por conseguinte, é a obtenção da dita maturidade que citamos anteriormente⁴⁶. É nele que, pela primeira vez, Lynch consegue maneiras de estender o tempo, mantendo-o de forma não linear e contínua, inovando no design dos intervalos de tempo e ritmando o longa de forma a distanciá-lo do tempo real.

Lynch, em seus longas posteriores a *Veludo azul* (com exceção de *Uma história real*), tal qual Deleuze encontra na transição de seus dois livros, quebra com o cinema narrativo clássico, priorizando produções que expõem o tempo de forma direta, não limitando-se a expôr a atualidade, mas visando também a simultaneidade/coexistência do atual e virtual. Espaços físicos e cronologia não ganham mais foco como antes, e as personagens tornam-se mais “místicas voyeurs”, aproximando-se, assim, da posição do espectador⁴⁷. Warren Buckland, em seu livro intitulado *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, nomeou uma leva de longas lançados nos anos de 1990, nos Estados Unidos, como *puzzle films*, que possuíam narrativas não-lineares com tempos e espaços fragmentados, além de loops que iam e voltavam. *A Estrada Perdida* e *Clube da Luta* (David Fincher, 1999), por exemplo, figuram nessa lista. A tradução literal de *puzzle* seria quebra-cabeças, o famigerado jogo de montar e encaixar peças com o intuito de formar uma obra completa, que ao final pode ser vista como um “todo” perfeitamente montado. Na perspectiva que buscamos defender aqui, *Estrada Perdida* não é um desses quebra-cabeças, apesar de possuir aspectos bastante peculiares e pontualmente semelhantes.

A fim de elucidar os conceitos deleuzianos de cinema e explicitá-los utilizando o longa de David Lynch, optaremos aqui por uma análise que parte da suposta cronologia que encontramos no filme, que já veio a ser exposta anteriormente – por mais que saibamos que tal modo de destrinchar a obra não se faça de forma propriamente “ideal”, uma vez que temporalmente o longa não se dá dessa maneira.

⁴⁶ O que Goes (2016) não afirma com certeza, dizendo que “*Lost Highway* é talvez o filme que aponta uma nova fase na carreira do seu diretor”, aqui tento afirmar utilizando-me de Deleuze como base argumentativa.

⁴⁷ Em *Veludo Azul* já podemos ver aspectos do personagem que mais registra do que age, com o personagem Jeffrey Beaumont (Kyle MacLachlan) dentro do apartamento, escondido, apenas registrando aspectos, tal qual o personagem de Hitchcock em *Janela Indiscreta* que carrega um nome quase idêntico, Jefferies.

Os signos flutuam e não se conectam mais. A narrativa não está mais em primeiro plano, mas tem essencialmente uma função rítmica ou climática. (...) Uma ausência de conexão no nível espacial finalmente encontra sua correspondência no nível mental. (...) Em *Lost Highway*, a trama é interminável, sem fundo, o inimigo está dentro da terra ou do cérebro, e os significados são delirantes. (...) Lynch busca um contato hiper-sensorial com seu espectador, trabalha para colocá-lo em um certo estado de receptividade, fazendo-o simultaneamente perder o equilíbrio e encontrar uma nova relação com fluxos de percepção excessivamente sutis (...) O circuito do tempo de *Lost Highway* é muito estranho. Embora a narrativa do filme seja, em última análise, bastante linear e assuma uma sucessão temporal cronológica, tudo se passa como se as relações entre passado, presente e futuro já não obedecessem a regras de subordinação. (...) O precursor desta estruturação do tempo é naturalmente Hitchcock que, com *Vertigo*, criou uma fita temporal perfeitamente autônoma, já baseada na repetição e na dualidade.⁴⁸

A sequência que dá início ao filme consiste em uma câmera viajando frente a um carro, filmando a estrada em movimentos rápidos e progressivos, iluminada apenas pelos faróis da frente do carro. Essa sequência constrói os créditos iniciais, onde vemos os nomes dos atores e produção, que desaparecem eventualmente para o espectador.

A primeira parte do longa se passa em um único local, uma casa projetada por Lynch, na qual o diretor chegou a morar⁴⁹, e toma como foco somente dois personagens, numa construção de relação onde há sempre uma intrigante tensão no ar. O longa se inicia numa introdução a Fred Madison, em casa, fumando um cigarro, enquanto sua imagem é refletida em um espelho que, apesar de não se manter totalmente em foco, já é capaz de causar uma determinada confusão entre virtual e atual logo no início da película. A tensão que vinha sendo trabalhada até então é quebrada quando um barulho, que vem para além do que vemos em tela, faz com que haja uma reação por parte da personagem. Fred desloca-se até o interfone de sua casa e uma situação sonora pura acontece, quando temos uma voz,

⁴⁸ “Les signes flottent et ne se raccordent plus les uns aux autres. Le récit n'est plus au premier plan mais a essentiellement une fonction rythmique ou climatique. (...) Une absence de raccord au niveau spatial trouve enfin sa correspondance au niveau mental. (...) Dans *Lost Highway*, le complot est sans fin, sans fond, l'ennemi est à l'intérieur du pays ou du cerveau, et les significations délirent. (...) Lynch cherche un contact hyper-sensoriel avec son spectateur, il travaille à le mettre dans un certain état de réceptivité, lui faisant simultanément perdre pied et trouver une nouvelle relation avec des flux de perception excessivement subtils (...) Le circuit temporel de *Lost Highway* est très étrange. Bien que le récit du film soit finalement assez linéaire et suppose une succession temporelle chronologique, tout se passe comme si les relations entre le passé, le présent et l'avenir n'obéissaient plus à des règles de subordination. (...) Le précurseur de cette structuration du temps est bien sûr Hitchcock qui, avec *Vertigo*, avait créé un ruban temporel parfaitement autonome, déjà fondé sur la répétition et la dualité. (...)” (JOUSSE, 1997)

⁴⁹ “[...] compreí uma terceira casa para construir um estúdio e usá-lo para *Estrada perdida*. (LYNCH, 2019, p. 364)

sem um corpo, em tela. Pela primeira vez, temos uma voz que pronuncia: “Dick Laurent está morto”. David Lynch consegue estabelecer, desde essa primeira cena, que irá trabalhar com situações óticas sonoras em que os personagens não conseguem responder ao que vêem, tornando-se videntes - tal qual Fred, que permanece em pé, vigiando a entrada de sua própria casa por uma janela gigantesca, que consome boa parte da tela. Adentraremos em uma explicação detalhada desse tipo de situação mais a frente em nosso texto.

Na cena seguinte, temos novamente um som que se dá para além do que vemos no plano da tela, atormentando a personagem Renee, esposa de Fred, que diz: “Esse cachorro me acordou”, em um tom descontente. Ela segue para a frente de sua residência, em direção à caixa de correio, para verificar se há uma nova encomenda. O cachorro continua a latir, mas não temos noção alguma de onde esse cão se encontra, assim como a personagem que, com um semblante de dúvida, acaba por olhar em direção aos céus, de forma não somente curiosa, mas duvidosa. Fred possui a mesma dúvida que Renee e questiona: “ Quem é o dono desse cachorro?”. O animal em questão, somente apresentado via sonora, não adiciona nada na construção narrativa, mas nos transmite essa sensação de Unheimlich. Fato este que também pode ser observado em *Coração selvagem*, do mesmo diretor, onde uma das personagens conta uma história sobre um cachorro e seu latido, e apesar de não ter mostrado explicitamente ou descrito a aparência do cão, a partir da imaginação e de uma busca em sua memória, ela é capaz de trazer a concepção de tal cachorro para si.

Todo esse primeiro ato do longa transcorre de forma perturbadora. Além disso, a atmosfera angustiante e assustadora construída por Lynch chega a se assemelhar a filmes de terror, justamente por conta de uma familiaridade presente no espaço que Lynch opta por utilizar, além de uma crescente de mistério que deixa claro tanto uma ambiguidade em Renee - que depois se projetará visualmente quando surge seu duplo - quanto a desconfiança de Fred, que é transformada, aos poucos, em um assassinato. Tensão que só aumenta quando o Homem Misterioso, uma figura extremamente representativa⁵⁰, é colocado em tela, aumentando a desconfiança na trama e tornando o ambiente de construção ainda mais sinistro.

⁵⁰ A figura do Homem Misterioso remete muito às pinturas de Francis Bacon, que é uma influência reconhecida de David Lynch e que, curiosamente, Deleuze dedicou uma obra toda a comentar sobre, o livro *Lógica da sensação*. Bacon é tido como um pintor que prioriza uma abstração na construção de suas figuras. Quando o conceito de figuras é aprofundado na teoria de Deleuze, temos uma noção de

O primeiro momento que caminha para dar as mãos à Filosofia de Deleuze vem através da presença de três fitas de vídeos, que chegam até a residência de Fred e Renee de forma anônima, através de envelopes marrons sem identificação. Na primeira fita, temos a gravação de uma câmera que viaja de forma lenta, mostrando a frente da casa dos Madisons até chegar à porta da frente. Fred se incomoda, já em um primeiro instante, com a chegada da fita e com seu conteúdo, mas Renee permanece, de uma forma bastante peculiar, tranquila, chegando a dizer que a fita pode ter chegado por meio de um agente imobiliário. O motivo por trás da forma ambígua com que Renee trata a fita será exposto mais a frente no longa, quando ficamos sabendo de seus segredos. A segunda fita vai mais longe que a primeira, mostrando a residência vista pelo seu interior até chegar no quarto do casal, onde vemos Renee e Fred deitados, dormindo. Há um grande choque neste momento, que leva ambos a informar a polícia sobre o acontecimento, nos levando ao fatídico momento em que Fred expõe um traço de personalidade fundamental para o entendimento e desenvolvimento da trama: ele prefere lembrar as coisas à sua maneira.

A ligação entre o Homem Misterioso e as fitas de vídeo se torna ainda mais evidente quando o personagem aparece, quase ao final do filme, segurando uma câmera, tal qual um diretor de cinema escolhendo o que vai filmar - por isso especula-se que a personagem seja uma versão do próprio Lynch. No entanto, a presença do Homem Misterioso também pode ser analisada como um ser fantasmagórico que transita entre tempo e espaço, sempre mediando uma situação, servindo como própria media, uma vez que chega a quebrar o tempo e se pôr em mais de um local espacial, ao mesmo tempo, tal qual uma tecnologia.

Pensar a fita não somente como um objeto que traz um movimento de ação para que Fred aja é um exercício possível para nós, uma vez que essa fita não é somente um media, mas um signo que rouba a paz de Fred de forma violenta, forçando-o a uma procura por vingança. É a fita que o coloca em conflito com o que se apresenta, conforme aponta Deleuze ao afirmar que “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz” (DELEUZE, 2003, p. 14-

que existe um tipo de representação do ser humano que foge do padrão. “Caracterizada principalmente pela deformação, a Figura é uma imagem que opera na sugestão: a indefinição de sua forma não nos permite uma leitura segura. Reconhecemos corpos humanos, pernas, dorsos, cabeças; reconhecemos que algo se passa neles, com eles, através deles; mas jamais temos a certeza do quê e muito menos por quê. A imagem aponta para diversas possibilidades, diversos caminhos, mas não se fecha em nenhum deles - é uma imagem aberta” (CÁPUA, 2010, p. 27).

15). Todavia, não há em Fred uma necessidade de busca de verdade à maneira do cinema clássico, conforme explicitaremos adiante. Além disso, relatar as imagens das fitas, principalmente a terceira, apenas como reflexos visuais da memória de Fred seria demasiado raso. Dentre os estudiosos do cinema do pensamento de Deleuze, encontra-se Patrícia Pisters, professora de Estudos de Mídia da Universidade de Amsterdã, que cunhou o conceito de imagem-neuro (neuro-image) tomando como base a imagem-tempo deleuziana. O conceito chega perto de descrever bem as imagens que trazemos de Estrada Perdida, justamente porque o ponto de Pisters é de que “[...] deixamos de seguir as ações de personagens (imagem-movimento), para ver o mundo filtrado por seus olhos (imagem-tempo), até experimentar diretamente suas paisagens mentais” (imagem-neuro) (PISTERS apud RODRIGUES, 2021, p. 3).

4.1 TRANSMUTAÇÃO

Partir por uma análise que paute as fitas como imagens-mentais de Fred seria buscar uma justificativa por meio de alguma “doença real” e, assim, nos distanciaria dos conceitos de Deleuze e nos aproximaria de outras questões filosóficas de outra naturalidade. Mas de que doença sofreria Fred ao ponto de transformá-lo fisicamente em Pete? Talvez não haja aí uma doença psicossomática, de fato, mas sim uma loucura artística que apenas mostra Fred como o Dionísio nietzscheano⁵¹. Seria possível Fred e Pete serem a mesma pessoa, após a transformação física de ambos?⁵²

⁵¹ “Só Dionísio, o artista criador, atinge a potência das metamorfoses que o faz devir, dando testemunho de uma vida que jorra; ele eleva a potência do falso a um grau que se efetua não mais na forma, porém na transformação - “virtude que dá”, ou criação de possibilidade de vida: transmutação. A vontade de potência é como a energia; chama-se de nobre aquela que é apta a transformar-se. São vis, ou baixos, aqueles que só sabem disfarçar se travestir, isto é, tomar uma forma e manter-se numa forma sempre a mesma” (DELEUZE, 1997, p. 120-1).

⁵² Em nossa pesquisa, nos colidimos com uma análise interessante acerca da transformação física de Fred em Pete, que toma como base filosófica a perspectiva de Descartes, ideia proposta por Kerslake: “For Descartes, the protagonist of the film, Pete, would be the same person as Fred if they share the same immaterial substance. The problem with Descartes’s view is that this identification can only ever be made by an omniscient God and there is no way for us to judge whether identity of substance is indeed conserved. In Lost Highway, the only omniscient presence is the demonic Mystery Man, who is not forthcoming about whether Pete and Fred are the same immaterial soul. As observers, all we have to go on is the body of the other; and Pete and Fred are played by different actors the film. But Descartes himself admits that the material alteration of the properties of the substance does not affect its substantial’ identity, otherwise with the recycling of skin and organs throughout the life-cycle, we would pass through a series of different identities. So, from the Cartesian point of view, it is perfectly conceivable that Pete and Fred may be different ‘shells’ of the same substance, if we are prepared to

Lynch, em seu cinema, desaproxima-se das noções de subordinação que são essência de uma narração orgânica, onde há um privilégio do tempo cronológico e de situações sensório-motoras⁵³. O que o diretor americano se propõe a pensar é justamente uma cristalização do tempo, utilizando-se de visualizações do virtual de forma perspicaz, como é o caso do Homem Misterioso tomando o rosto de Renee. Na cena, Fred acorda de um pesadelo e vira seu olhar para Renee, a fim de identificar o espaço onde está. A câmera mostra seu rosto e temos um plano reverso onde vemos o rosto da esposa, até que ela se vira e a câmera volta para Fred, e ao retornar para Renee, sua aparência está transmutada no Homem Misterioso. Há um corte onde vemos novamente Fred, agora chocado, acendendo a luz desesperadamente.

accept that the possibility that some radical physical transformation of Fred's body has somehow happened overnight. Moreover, if we (as psychoanalytic film theorists suggest) are identifying with Fred as the protagonist of the film, we feel just as unable to offer any criteria for identity if we take up his standpoint and attempt to see things from his perspective". (KERSLAKE, 2007, p. 43-44)

⁵³ "A sensorimotor description requires the independence of its referent or object as a means of deciding between an objective or subjective, real or imaginary perspective" (RODOWICK, p. 81, 1997)

Figura 6 – Transmutação de Renee





Fonte: (©Ciby 2000, David Lynch).

A noção de tempo proposta por Deleuze segue a linha bergsoniana de temporalidade, em que tempo equivale a unidade de atualidade e virtualidade, diferenciando-se por meio de presentes atuais que não param de se apresentar e situações / momentos virtuais que se acumulam com o passar desses presentes.

Desse modo, o tempo se dá como um paradoxo, uma vez que sucessão e simultaneidade se apresentam entrelaçados, coexistindo uma realidade e uma virtualidade em uma só unidade.

O que Deleuze chama de Imagem-Tempo é justamente o cinema que não apresenta apenas imagem, mas, agora, imagens cercadas por um mundo possível. Assim é que entram em cena as imagens-lembrança, as imagens-sonho e as imagens-mundo, constituindo um ponto de indiscernibilidade entre o passado e o presente, o subjetivo e o objetivo, o imaginário e a realidade, o físico e o mental. Com isso, o autor rompe com meio século de teoria cinematográfica baseada na estrutura tripartite da psicanálise, linguística e fenomenologia, trazendo uma nova taxonomia para o cinema, que revela seus conceitos filosóficos. (MOSTAFA, p. 21)

É por meio da noção de imagem-tempo que temos um acesso mais direto a proposta de virtual e atual coexistindo, sendo justamente essa imagem aquela que Deleuze aponta como o cinema de imagens, que estão cercadas de um mundo possível. O autor desenvolve tanto a noção de tempo e imagem - e, assim, percorre temas como a indiscernibilidade entre presente e passado, subjetivo e objetivo, além de falsos raccords, situações óticas e sonoras puras, imagens-cristal - quanto toma como base uma teoria do tempo e uma noção cinematográfica em conjunto. Isto posto, percebe-se o movimento que Deleuze toma para conseguir romper com a teoria cinematográfica proposta até então, afastando-se da noção psicanalítica, fenomenológica e linguística, carregando sua teoria de uma nova taxonomia, repleta de conceitos filosóficos próprios (e outros tomados emprestados de Bergson, Nietzsche e Pierce).

É o cinema moderno quem dá vida a essa imagem-tempo deleuziana, tirando de cena o objeto imagem-movimento, para expôr em tela a relação direta do tempo, mudando até mesmo a noção de montagem: “A montagem não desaparece necessariamente, mas muda de sentido, torna-se ‘mostragem’, como diz Lapoujade” (DELEUZE, 2013, p. 72). “A montagem baseia-se aqui em intervalos irracionais que ‘desvinculam’ as imagens, assim como a relação entre imagens e sons, que não são mais limitados por uma imagem do todo”⁵⁴. A relação entre passado e presente é o que possibilita um entendimento sobre o que é o atual e virtual. De forma pouco aprofundada, o virtual é o passado que existe de forma simultânea ao presente, porém só conseguimos obter dele uma pequena fração.

⁵⁴ “Montage is based here on irrational intervals that ‘de-link’ images, as well as the relation between images and sounds, which are no longer limited by an image of the whole” (RODOWICK, 1997, p. 80).

Um dos tipos de imagem formado dentro da ideia imagem-tempo que se difere da imagem-movimento são as situações óticas e sonoras puras (imagem-tempo direta), em que o esquema sensório-motor é rompido e tal situação que temos não se encadeia através da ação, nem ao menos é perpetuada pela ação. São essas imagens que exercem tremenda força tanto na noção de imagem quanto na de tempo, com planos em que a imagem pode se mostrar estática / congelada, ilustrando assim a forma vazia do próprio tempo, que não se preenche de movimento, ou quando há um uso de câmera lenta, em que a passagem do tempo se transforma, esticando-se, e os acontecimentos do filme não ganham mais potência, criando assim um espaço-tempo que toma como intuito mostrar a si mesmo, a temporalidade se esticando, por assim dizer. A distinção entre objetivo e subjetivo perde total importância conforme a situação ótica e sonora pura vai substituindo a ação motora, entrando então o princípio de indiscernibilidade, sendo este princípio parte de toda e qualquer imagem-tempo. A indiscernibilidade é a impossibilidade de separação do virtual (passado) do atual (presente).

O cinema de ação expõe situações sensório-motoras: há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem. As ações encadeiam-se com percepções, as percepções se prolongam em ações. Agora, suponham que um personagem se encontre numa situação, seja cotidiana ou extraordinária, que transborda qualquer ação possível ou o deixa sem reação. É forte demais, ou doloroso demais, belo demais. A ligação sensório-motora foi rompida. Ele não está mais numa situação sensório-motora, mas numa situação ótica e sonora pura. É outro tipo de imagem. Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens. Ora, quando a percepção se torna puramente ótica e sonora, com o que entra ela em relação, já que não é mais com a ação? A imagem atual cortada de seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. (...) Ao invés de um prolongamento linear, tem-se um circuito em que as duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um ponto de indistinção entre o real e o imaginário. Dir-se-ia que a imagem atual e sua imagem virtual cristalizam. É uma imagem-cristal, sempre dupla ou reduplicada (...) (DELEUZE, 2013, p. 70-71).

A imagem-cristal seria uma representação direta do tempo, como o captasse em “tempo real”, em que podemos ver o próprio tempo em seu estado puro. Na concepção bergsoniana, o passado é constituído ao mesmo tempo em que o presente é colocado, com o tempo dividindo-se a cada instante em dois raios simétricos. Deleuze, seguindo a conceitualização proposta por Bergson, propõe que o presente deve passar para que ocorra um novo presente, mas essa passagem se dá exatamente no instante em que o presente se dá e, assim sendo, o passado

coexiste com o presente que foi / se apresenta. O tempo deixa de ser entendido como uma passagem de um ponto a outro, tendo então o momento atual um passado seu que lhe é contemporâneo. Esse passado concreto dado pelo momento atual é o que chamamos de duplo virtual.

Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreduzibilidade consiste na unidade indivisível de uma imagem atual e de “sua” imagem virtual. Mas o que é essa imagem virtual em coalescência com a atual? O que é uma imagem mútua? Bergson sempre se colocou esta questão, e procurou sempre a resposta no abismo do tempo. O que é atual é sempre um presente. Mas, justamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. Certamente é preciso que ele passe, para que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento que o é. É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, a um só tempo, ao mesmo tempo (DELEUZE, 2009, p. 99).

Dessa forma, a imagem-cristal, como imagem direta do tempo, é uma imagem atual e virtual em que o presente que passa coexiste com o passado que se mantém conservado, podendo proporcionar as condições para que um pensamento acerca dos paradoxos temporais se instaure.

É no capítulo intitulado Os cristais do tempo, de seu segundo livro sobre cinema, que Deleuze desvia seus comentários a Bergson com o objetivo de adentrar a sua conceitualização de imagem-cristal e seus cristais de tempo. A imagem-cristal tem, então, duas faces que não se confundem (DELEUZE, 2009, p. 88). É nela que o atual acompanha o virtual, como se de mãos dadas em um modo translúcido, onde percepção e lembrança não se dão, de forma alguma, na cabeça - “as imagens-cristal estão no tempo puro e fora do sujeito” (VASCONCELLOS, 2006, p. 133) -, mas a estrutura cristalina faz com que existam, de forma dupla, por natureza. Além disso, por ser uma imagem-tempo direta, ela escapa do movimento, não decorrendo nem sendo controlada pelo movimento.

Dentre os exemplos de Deleuze quanto as imagens-cristal, podemos destacar *A dama de Shangai*, de Orson Welles, em que a indiscernibilidade que aqui citamos atinge um ponto máximo, uma imagem-cristal perfeita, quando uma multiplicidade de espelhos tomam para si a atualidade das personagens, que só conseguem tomá-la de volta ao quebrarem todos os espelhos, encontrando-se frente a frente e, podendo assim, mata um ao outro. Apesar da imagem-cristal se dar de forma perfeita em *A dama de Shangai*, Welles já havia utilizado o recurso em *Cidadão Kane*, na célebre cena em que o globo de vidro se estilhaça junto ao magnata

moribundo, fazendo com que a neve que nele estava venha na direção do espectador, porém sem que saibamos se “o germe virtual (‘Rosebud’) vai se atualizar, pois não sabemos de antemão, se o meio atual tem a virtualidade correspondente” (DELEUZE, 2009, p. 94).

4.2 SITUAÇÕES SENSORIO-MOTORAS

Uma das maneiras que encontramos de exposição da imagem-cristal no cinema é através de figuras espelhadas, que encenam a coexistência da realidade e da virtualidade, seja através de espelhos reais (feitos de vidro) ou de objetos como vidro e água, ou ainda por meio de um nível que aqui nos interessa mais: o audiovisual-dramatúrgico. Nele, histórias e personagens são compostos como duplos / imagens espelhadas, e é através de reflexos que podemos entrar em contato com lados obscuros das personagens. Quando isso acontece, podemos ver aquilo que, em um primeiro instante, aquilo que estava escondido, complementando dessa forma aquilo que se mostra visível. Assim, temos um virtual possível se colocando em um mesmo tempo em que o atual se põe, sendo então uma cristalização do tempo.

A imagem-cristal é, então, um novo olhar para a mesma unidade de tempo, como se adicionasse um novo significado ao atual quando escancara seu virtual, sem que esse novo significado venha a substituir o que se põe, mas atravessa-o, se põe em conjunto, e podemos enxergar ambos. É na imagem-cristal que temos uma realidade que oscila, de forma a tornar indiscernível o que se coloca como atual e como virtual, uma imagem bifacial, em que realidade e potência (o que pode estar acontecendo) se entrelaçam em faces que não se confundem. “A indiscernibilidade do real e do imaginário, ou do presente e do passado, do atual e do virtual, não se produz portanto, de modo algum, na cabeça ou no espírito, mas é o caráter objetivo de certas imagens existentes, duplas por natureza” (DELEUZE, 2009, p. 89).

Por conta de seus estudos acerca de Nietzsche, a concepção deleuziana de arte traz em si um desejo da própria arte de se impor não como uma verdade, mas como mentira - arte tem em sua essência a mentira, conforme aponta Deleuze. No sexto capítulo de Imagem-Tempo, intitulado A potência do falso, Deleuze tem como intenção tecer comentários acerca do novo estatuto da narração, e coloca justamente a potência do falso como força criativa das imagens-tempo. É essa potência a responsável por inspirar e renovar o cinema moderno, tirando de cena a

noção formal proposta até então pelo cinema clássico, buscando aumentar as possibilidades de criação da imagem. As situações ótico-sonoras puras se diferem das situações sensório-motoras justamente pela sensório-motora:

prolonga(r) uma percepção numa ação, obedecendo uma seleção interessada, a imagem óptica, ao contrário, detém o movimento, detém-se numa coisa, retém a cada vez outro aspecto do mesmo objeto. (...) trata-se de um reconhecimento atento de um *mesmo* objeto (sua singularidade essencial), que o faz passar por *diversos* níveis, num aprofundamento inesgotável (PELBART, 2015, p. 14, grifo do autor).

Situações que se mostram puramente óticas e sonoras apresentam-se no longa, tal qual a aparição de Alice na trama.

Figura 7 – Pete vê, pela primeira vez, Alice. O espectador ainda não tem o contraplano (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 8 – Alice desce do carro ao som de *This magic moment* (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 9 – Pete transforma-se em um voyeur (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Nesta cena em que a atriz Patricia Arquette aparece pela primeira vez como Alice, sendo que anteriormente havia sido introduzida como Renee, dando vida a sua segunda personagem, sua presença vem a causar um grande efeito dominó, bagunçando as expectativas tanto do espectador quanto de Pete, personagem que a acompanha com o olhar. “Arquette caminha como um sonâmbulo com luxúria preguiçosa pelo papel, um fantasma convincente de desejo dentro de uma convenção circunscrita, enquanto os doppelgangers masculinos que ela cativa inspiram um tipo totalmente diferente de escopofilia”⁵⁵(WARNER, 1997, tradução nossa).

Há, nessa cena, um uso de câmera lenta que vem a dar esse grau de importância e destaque para a personagem, como se o momento viesse a se decompor, enquanto a escolha de trilha feita por Lynch nos presenteia com *This magic moment*, de Lou Reed, em uma versão minimalista de sua canção, causando uma inquietude íntima, que transforma a cena realmente em uma espécie de momento mágico, em que vemos um estranho desconhecido familiar. Poderíamos até mesmo nos aproximar de outros pontos da Filosofia de Deleuze, como a diferença na repetição, utilizando-se dessa cena específica de *Estrada Perdida*.

A maneira de Lynch colocar em primeiro plano sua trilha sonora chama a atenção para sua presença cinematográfica; significativamente, cria um duplo sem rosto, mas insistente, que está planejando a resposta do público. O trabalho de câmera conspícuo e o ruído intenso de *Lost Highway* não

⁵⁵ “Arquette sleepwalks with lazy lust through the role, a convincing phantom of desire within a circumscribed convention, whereas the male doppelgangers whom she enthralls inspire an entirely different brand of scopophilia” (WARNER, 1997).

aprimoram a história da maneira tradicional de um *thriller*, mas interrompem e perturbam seu fluxo, obrigando o público a ver como o filme pode tomar posse de sua mente e afastá-lo de si mesmo, assim como as personagens em *Lost Highway* estão distantes de si mesmos⁵⁶.

A grande sacada lynchiana é utilizar a câmera lenta não somente como um modo de evidenciar em cena o que é uma memória, mas também abordar o que há na câmera lenta em si - sua distorção de som e imagem -, em prol de uma situação ótica sonora pura, onde os acontecimentos que envolvem a personagem pareçam, de fato, repetidos, como se ela fosse atravessada pelo passado, transmitindo uma sensação em específico ao espectador e a personagem, fazendo com que esses personagens testemunhem não somente aquilo que está a acontecer, mas sejam também atravessados pela própria existência.

[...] a câmera lenta é um procedimento que pode atentar contra o regime de centros da imagem-movimento, na medida em que distende o cronológico e o torna volátil. O *slow* possibilita a visualização de uma espécie de movimento do próprio tempo, que se desenvolve na dialética entre o móvel e o inerte (que é o devir, o virtual, o potencial de movimento) (ANDUEZA, 2018, p. 316).

É extremamente perceptível a situação em que Pete se encontra na cena, com os planos que o põem em tela nem ao menos estando de fato em câmera lenta, sendo contraponto do plano em que vemos, assim como ele vê, Alice. Estamos com Pete naquele momento, e por mais que a situação aparente e se pretenda como atual, não há ação motora possível que se dê. O que temos é uma espécie de conexão onírica que toma como meio os órgãos dos sentidos, fazendo com que a ação flutue pela situação.

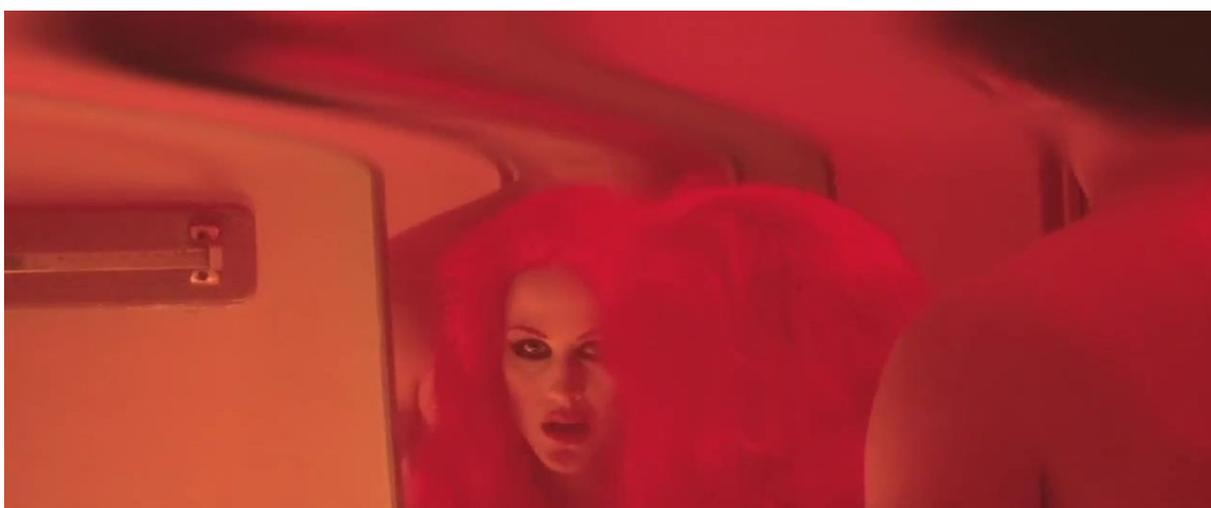
Hitchcock inaugurou a reversão deste ponto de vista, incluindo o espectador no filme. Mas é só agora que a identificação se reverte efetivamente: a personagem tornou-se uma espécie de espectador. Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação (DELEUZE, 2009, p. 11).

⁵⁶ "Lynch's way of foregrounding his soundtrack calls attention to his filmmaking presence; significantly, it creates a faceless but insistent double who is masterminding the audience response. The conspicuous camerawork and flaring noise of *Lost Highway* don't enhance the story in a traditional thriller manner, but interrupt and disturb its flow, compelling the audience to see how film can take possession of your mind and estrange you from yourself, just as the characters in *lost Highway* are estranged from themselves" (WARNER, 1997).

Se em *Um corpo que cai*, Hitchcock coloca o personagem de James Stewart como um espectador, Lynch, em *Estrada Perdida*, trabalha da mesma forma. *Estrada Perdida*, inclusive, chegou aos cinemas no mesmo ano em que uma versão restaurada em 70mm de *Um corpo que cai*, de Hitchcock, foi lançada, o que levou diversos críticos da época a traçarem paralelos sobre as características que Lynch reimaginava do clássico dos anos 1958.

O intuito de Lynch com cenas que remetem a outros instantes parece ser um afrouxamento das situações sensório-motoras, distanciando-se do esquema lógico clássico proposto no cinema, se autorreferenciando através de distorções – sejam elas temporais ou visuais.

Figura 10 – Frame da cena em que Pete, em meio a uma dor de cabeça, visualiza Alice/Renee (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Nessas cenas, Lynch explora a textura de objetos através da imanência da luz. O resultado é a perda de seus contornos e um ganho em vibrações luminosas, que, conseqüentemente, tira a função narrativa das cenas, transformando-as em interrupções de uma sequência lógica e sucessiva das imagens. São essas as cenas capazes de exacerbar o poder do cinema como *arte da falsificação*.

A transformação de Fred, que se dá primeiramente no presídio, após ser acusado de matar Renee - o que temos acesso visual através da terceira fita cassete⁵⁷ que chega à residência de Fred - é carregada de um jogo de opacidade e

⁵⁷ Importante pontuarmos como as fitas parecem conter algumas “verdades” durante todo o longa, como se somente através de alguma mídia, que se dá para além dos personagens videntes, pudessemos acessar a ação que movimenta e que, curiosamente, quem nos dá acesso é o Homem

brilho, com uma luz azul tomando conta da tela e Fred balançando-se de forma frenética e violenta no chão, gradativamente se desintegrando.

Na história do cinema, em suas primeiras realizações pelas mãos dos irmãos Lumière, é posto a mostra algo que beira “uma reprodução quase jornalística da realidade” (VASCONCELLOS, 2006, p. 141). Há uma pequena reviravolta quando Georges Méliès, com seu *Viagem à lua* (1902) e outros filmes, utilizando-se de seu histórico como ilusionista, propõe um novo modo de se contar uma história dentro do cinema, partindo de uma falsificação do real.

Parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é de mentira - que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como num sonho: o que a gente vê e faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos. Enquanto dura o sonho, pensamos que é verdade. (BERNARDET, 2006, p.12)

Utilizando-se de técnicas de ilusão fotográfica em movimento, Méliès consegue conceber novos universos potencializando um novo modo de enxergar e executar o cinema, mesmo que ainda seja um método primitivo, ainda não configurando sequer um cinema narrativo.

Figura 11 – Luzes e cores tomam conta da tela em momento em que Fred se transmuta (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Misterioso, figura que parece ter um controle sobre todas as coisas - e, longe de um pensamento cristão que traga Deus a discussão, no cinema, só poderia ser o diretor do longa.

Figura 12 – Luzes e cores tomam conta da tela em momento em que Fred se transmuta (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

No capítulo em que analisa as potências do falso em Imagem-Tempo, Deleuze propõe análises acerca dos regimes da imagem em relação com a descrição cinematográfica, elaborando a partir daí uma teoria das descrições. O ato de descrever afasta-se do ato de narrar, uma vez que na descrição encontramos não mais uma construção de personagens, em um sentido psicológico, mas descrições minuciosas acerca de objetos, espaços, sujeitos, como uma câmera cinematográfica tem capacidade.

De modo mais claro, a arte, para Deleuze, confirmando sua influência nietzschiana, não deseja se impor como verdade, mas, pelo contrário, é essencialmente mentirosa. [...] Deleuze apresenta a potência do falso como força criativa das imagens-tempo. [...] Deleuze nos mostra como a potência do falso torna-se uma fonte de inspiração e uma possibilidade de invenção para o cinema moderno, o que conseqüentemente veio a destronar a forma do verdadeiro do cinema clássico e aumentar as possibilidades criativas da imagem (LUCENA, p. 43).

Deleuze apresenta quatro pontos tidos como fundamentais para essa teoria, nos quais: (i) há oposição entre o orgânico e o cristalino e em suas formas descritivas; (ii) as relações entre real e imaginário; (iii) o orgânico e o cristalino determinam a narrativa; (iv) há uma crítica ao modelo de verdade que vem a afirmar a potência do simulacro. É, assim, que se estabelece, na perspectiva deleuziana, uma relação entre cinema e falsificação.

A descrição orgânica carrega em si uma dependência da imagem-movimento, enquanto a descrição cristalina se liga à noção do tempo. Em uma

descrição orgânica, o que se tem da câmera é uma realidade dada em que a ação dramática não depende em nada da perspectiva dada pela câmera ou pensada pelo diretor. A descrição cristalina substitui o objeto, ou seja, a descrição é o próprio objeto apresentado, opondo-se à orgânica, uma vez que é inevitável que câmera e/ou diretor estejam de fato envolvidos no objetivo da filmagem. Sendo assim, a descrição orgânica, que remete às imagens-movimento, define as situações sensório-motoras, uma vez que essas situações remetem ao modo de narrar do cinema clássico, filiando-se a um modelo de verdade. Enquanto as descrições cristalinas, ponto de oposição, se filiam as situações óticas e sonoras puras.

4.3 REAL E IMAGINÁRIO

No que diz respeito à relação entre o real e o imaginário, o real ao qual a descrição orgânica se apegua tem como característica a continuidade, sendo que essa continuidade pode destacar-se por conta da montagem que recompõe a narrativa, utilizando-se de cortes e planos. Quando há uma negação dessa realidade, um contraponto tal qual uma imagem-lembrança ou imagem-sonho que atravesse a narrativa, ou até mesmo que componha toda a narrativa, utiliza-se de um destaque visual para demarcar o que difere a realidade narrativa de sua negação formal.

Numa descrição orgânica, o real suposto é reconhecido por sua continuidade, mesmo interrompida, pelos raccords que a restabelecem, pelas leis que determinam as sucessões, as simultaneidades, as permanências: é um regime de relações localizáveis, de encadeamentos atuais, conexões legais, causais e lógicas. É certo que tal regime inclui o irreal, a lembrança, o sonho, o imaginário, mas por oposição. [...] Um filme poderá ser inteiramente feito de imagens-sonho, estas conservarão a capacidade de desprendimento e metamorfose perpétua que as opõe às imagens-real (DELEUZE, 2009, p. 156).

Destarte, o regime orgânico apresenta situações sensório-motoras que tomam como ponto de vista aquilo tido como realidade e, ao mesmo tempo, carrega em si outro polo, o seu oposto, bem demarcado, onde o que é tido como ponto de vista imaginário se apresenta de forma demarcada, sendo uma atualização da consciência de um determinado ponto de vista. Enquanto no regime cristalino há uma subversão das relações dadas entre real e imaginário, ou seja, não há uma submissão ao sensório-motor, não havendo uma separação demarcada entre o que seria uma

imagem-sonho e uma imagem-real. Essa relação não demarcada faz com que surja um novo tipo de imagem: a imagem-cristal.

Adentrando o terceiro espectro da teoria das descrições deleuzianas, chegamos à narração que, também, se divide entre orgânica e cristalina, sendo o primeiro tipo associado às situações sensório-motoras, em que personagens reagem a determinadas situações apresentadas, ou agem com intuito de desvendar a situação dramática que se apresenta no filme. É um tipo de narração em que há uma busca pela verdade, apesar do que se apresenta ser uma situação ficcional. Assim como dito no tópico anterior, as imagens-lembranças, as rupturas, as imagens-sonhos e as quebras dos fluxos narrativos em nada quebram essa tal vontade de verdade, que é a essência da narração orgânica.

Para além deste ponto, um dos aspectos fundamentais para que esse tipo de narração seja possível são as falas das personagens, que definem os acontecimentos ou buscam soluções para as narrativas, não se afastando desse aspecto. Trata-se do contrário do diálogo sobre o latido do cão, que citamos em *Estrada Perdida*, visto que na narração orgânica, por mais que um elemento se insira e sobreponha na trama, e que em um primeiro instante ele seja tido como estranho, esse elemento estará tensionado a um determinado centro de força; ou seja: uma força externa que age sobre um personagem ainda estará ali para movimentá-lo a produzir uma reação que seja coerente com a trama dramática do filme. É o espaço hodológico de Deleuze, o centro de força que é essencialmente espacial.

Se o tempo aparece diretamente é nas pontas de presente desatualizadas, é nos lençóis de passado virtuais. A imagem indireta do tempo se constrói no regime orgânico segundo as situações sensório-motoras, mas as duas imagens-tempo diretas são vistas no regime cristalino segundo situações óticas e sonoras puras (DELEUZE, 2009, p. 159).

A narração cristalina tem como característica inicial um rompimento com o esquema sensório-motor, faz com que ele desmorone para que situações óticas e sonoras puras, onde há uma indiferença a situações ativas por parte do personagem, existam. As personagens tendem a não agir ou reagir de prontidão, permanecendo em um estado em que somente *vêem* o que acontece. Há uma perplexidade, uma paralisia ante um acontecimento que tem de existir antes de uma interferência, não havendo privilégio na ação. À isso, Deleuze chama de cinema de vidente.

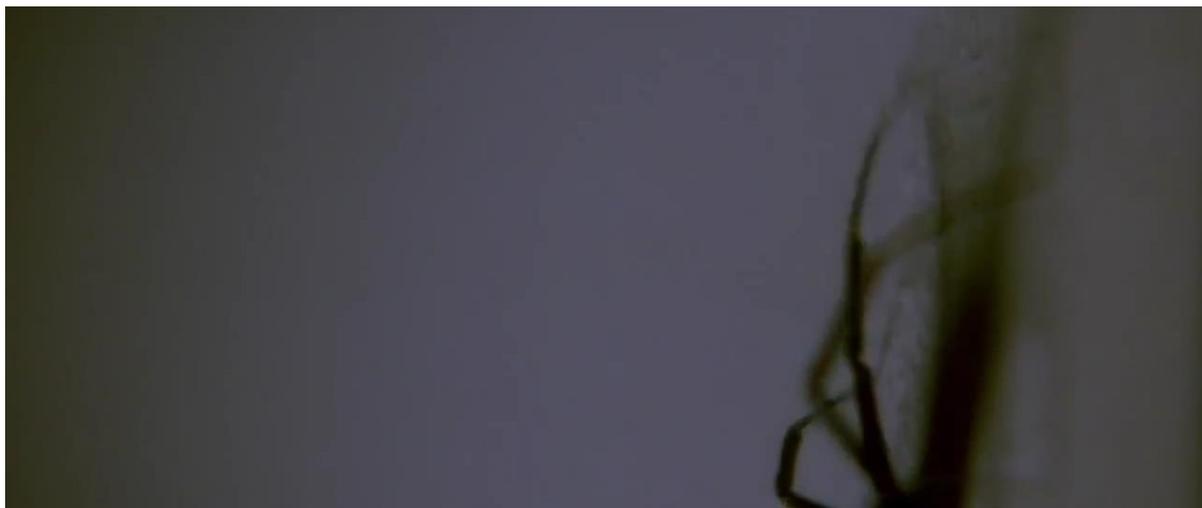
É o reino do falso raccord, como em Dreyer e Resnais. Um movimento anormal, aberrante, que foi conjurado pela imagem-movimento, põe em questão o tempo como representação indireta ou número do movimento, porque escapa do centro, das relações de número, dando ao tempo a possibilidade de surgir diretamente, livre do encadeamento motor. (MACHADO, 2009, p. 283)

Figura 13 – Pete não age, está perplexo. Lynch não privilegia a ação (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 14 – Lynch nos dá situações puramente óticas e sonoras, com aranhas e insetos tomando conta de planos, trazendo a tona o que Deleuze chama de movimento aberrante (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 15 – Lynch nos dá situações puramente óticas e sonoras, com aranhas e insetos tomando conta de planos, trazendo a tona o que Deleuze chama de movimento aberrante (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Para além de uma narração cristalina, Lynch utiliza-se de planos em paralelo que remetem a um presente atual junto a seu passado virtual, sendo uma imagem-cristal tal qual descrita por Deleuze, em que “a própria imagem atual tem uma imagem virtual que a ela corresponde, como um duplo ou reflexo” (DELEUZE, 2009, p. 87). Na sequência que escolhemos para elucidar o ponto, tanto Fred quanto Pete se encaram frente a um espelho, em dois momentos distintos do longa que se espelham em si mesmos, trazendo o reflexo virtual junto a sua imagem-real.

Figura 16 – Fred e Pete se olham em espelhos (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 17 – Fred e Pete se olham em espelhos (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Durante anos e em diversas obras de ficção, o espelho - tal qual em Alice através do espelho - é utilizado como uma forma de passagem de um mundo real para um ficcional, para representar a divisão do ego e pontuar uma determinada fronteira que se dá do sonho para a realidade. A maneira que David Lynch encontra de utilizá-lo em cena é através da construção que se encaixa na concepção de imagem-cristal deleuziana, um modo não convencional de aplicar o uso, ainda que se utilize de uma transição para o personagem - Fred, por exemplo, ao enfrentar-se no espelho, retorna com outra feição, uma expressão severa.

Lynch opta por utilizar de um espelho que só se apresenta no final de um corredor, sem bordas, sem começo ou fim na própria tela⁵⁸. É o modo que Lynch encontra de utilizar das beiradas, de uma não limitação - lembremos aqui que esse longa foi primeiramente pensado para ser assistido em uma sala de cinema escura, então as bordas pretas, como as da cena inicial da rodovia, se perdem e confundem com a própria sala em que o espectador está, criando uma imersão sensorial na trama, ao mesmo tempo em que torna tudo uma só coisa, um começo que se liga ao final, tal qual o próprio filme.

A imagem de Fred [imagem 14] frente ao espelho, envolvido por uma grande escuridão esmagadora e silenciosa, só é quebrada a partir do momento em que as palavras de Renee ecoam pelo corredor, dizendo: “Fred? Fred, onde você está?”. Neste ponto, há um fade-out que nos leva à cena seguinte, já pela manhã.

⁵⁸ “David queria algumas cenas noturnas tão escuras - até as interiores - que isso virou uma piada entre nós, e inventamos uma escala de escuridão” (DEMING apud MCKENNA, 2019, p. 349).

Em momento algum, Lynch indica que tal cena se trata de um sonho, *flashback* ou alucinação de Fred, e que narrativamente até soa como um momento de passagem, mas sim que, em termos deleuzianos, esse é um movimento aberrante, já que a ação de Fred e seus movimentos são sucedidos de forma exacerbadamente lenta, e o espaço que ocupa já não sofre uma mudança, mas uma perturbação, já que “os movimentos aberrantes não são regidos por uma lógica ‘especializante’, que garante um princípio de realidade, que leva toda ação a implicar, necessariamente, uma reação” (VASCONCELLOS, 2006, p. 146).

Este tipo de movimento foge de centros de determinação e, como afirma Deleuze, nos presenteia com uma imagem do tempo em sua totalidade. Não somos capazes de explicar o que se dá pelo espaço que o personagem ocupa e os afetos estão para além da cena dramática. Fred mais vê do que age e, a cada instante da cena, parece querer mais ver do que agir, de fato, aproximando-se do espelho, mostrando aqui um cinema do visível. A mesma situação ocorre na cena de Pete [imagem 15], quando há uma imagem-cristalizada.

A imagem-cristal é a imagem atual que tem uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo; a imagem-cristal é uma imagem atual - visível e límpida - que cristaliza com sua imagem virtual - invisível e opaca. [...] A imagem-cristal é um circuito entre uma imagem atual e uma imagem virtual distintas, mas indiscerníveis. No caso do espelho isso é bem claro (MACHADO, 2009, p. 276).

As imagens entram em um circuito de repetição, tendo a imagem-real, quando Pete observa a si mesmo frente ao espelho, um nível virtual, a cena em que Fred está se vendo espelhado. Dessa forma, afastamo-nos da tradicional caracterização em que virtual é tido como imaginário e irreal, para aproximarmos da conceitualização deleuziana que propõe que, dentro de cada momento em que vivemos, há um atual e virtual que se põem de forma simultânea, para então, em conjunto, constituírem a realidade. O passado tido como *puro* só ocorre dessa forma quando deixado em seu reino do passado, para trás.

Deve-se, no entanto, pontuar que a presença de imagens-cristais e o uso recorrente da imagem-tempo não condiciona o filme a ser somente um *filme-tempo*, por assim dizer. A imagem-movimento torna a ser apresentada em suas diversas variações por *Estrada Perdida*, em especial as imagens-afecção, em que há uma priorização da percepção do espectador, havendo uma harmoniosidade no todo, quando rostos ganham destaques em tela para expôr suas microfacetetas, como as

cenas em que os lábios de Alice são priorizados. A diferença se dá uma vez que sabemos que existe um uso exacerbado de imagem-tempo no longa, retirando-o, pela primeira vez na filmografia de Lynch, de um filme que prioriza as imagens-movimento e o uso da narração contínua.

Figura 18 – Fred ouve, através do interfone, a mensagem de que Dick Laurent está morto, cena que acontece no começo do longa (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

Figura 19 – Cena no final do longa, podemos constatar que a mensagem é deixada pelo próprio Fred (©Ciby 2000, David Lynch)



Fonte: Fotograma do filme.

O longa, tal qual uma fita de Möbius⁵⁹, é aberto e finalizado com uma mensagem vinda do interfone, na qual descobrimos que “Dick Laurent está morto”. A

⁵⁹ A fita de Möbius pode ser demonstrada com uma única torção em um papel e, após torcido, deve-se juntar as pontas para que forme uma espécie de círculo em que torna impossível dizer onde começa

representação visual do eterno retorno nietzschiano, em que uma serpente é vista mordendo a própria cauda, formando um Ouroboros, também pode nos servir de base para o longa. Porém, há uma maior semelhança conceitual com a repetição criadora de diferenças proposta por Deleuze em *Diferença e repetição*⁶⁰. Quem envia a mensagem é a mesma personagem que vem a ouvi-la – uma visualização corpórea de um tempo que se perde em si, duplicando-se e repetindo-se, vindo a decompor em um mesmo instante que recompõe “(...) uma cena atual possui, virtualmente, tudo o que foi mostrado ao longo do filme e mais ainda, toda a memória-mundo está lá enquanto possibilidade de ser atualizada em virtude de sua pré-existência” (RODRIGUES, 2011, p. 79).

Nesta cena final, em que Fred retorna a sua residência e, então, interfona para informar que “Dick Laurent está morto”, podemos ter acesso a mais uma das imagens-cristais do filme, com a indiscernibilidade entre a cena atual e a virtual se efetivando.

Fred tem consciência da existência de uma lógica subjacente ao discurso do subconsciente; daí a sua suspeição relativamente à aparente verdade subjacente às estéticas visuais; e daí que refira preferir recordar as coisas «à sua maneira»: «I want to remember things my way – which is not necessarily the way they happened.» Esta sua suspeição será confirmada quando, já perto do final, o seu *doppelgänger*, Pete, vê Alice numa cena envolvendo alguma violência sexual. Pete julga estar a vê-la, mas, na verdade, o que está a ver é uma representação dela, uma projecção de um vídeo; o filme dentro do filme (AVELAR, 2008, p. 116).

Assim, *Estrada Perdida* não se encontra no limiar entre o cinema clássico e moderno, justamente por conta da manipulação de Lynch acerca da ordem do tempo, que o afasta da maneira organicista do narrar clássico, da sucessão de imagens-movimento ordenadas cronologicamente. A harmonia proposta pelo cinema narrativo clássico, que prioriza uma suposta naturalidade da estrutura temporal e sua construção ideal, se quebra a fim de priorizar um tempo que se mostra de forma pura em tela, onde virtual e atual, real e imaginário, são indiscerníveis. É aqui, justamente nesse longa, que Lynch encontra sua maneira autoral e singular de narrar, que à luz da teoria de Deleuze, pode ser melhor compreendida. O diretor mostra-se capaz de

e onde termina, se existem dois lados ou apenas um, onde seria o fora e o dentro. Assim como o longa que discutimos nesse texto, em que atual e virtual, por mais que possam ser vistos ao mesmo tempo, tornam-se indiscerníveis.

⁶⁰ “[...] a repetição do Antes define-se de maneira negativa e por insuficiência: repete-se porque não se sabe, porque não se recorda etc., porque não se é capaz da ação (quer esta ação tenha sido empiricamente feita ou ainda tenha de ser feita)” (DELEUZE, 2020, p. 388)

romper com a estrutura narrativa e assim acaba por priorizar um cinema do pensamento, onde as imagens fogem da cronologia, e uma narrativa falsificadora se põe a postos, distanciando-se da lógica da sucessão, da montagem que prioriza descrições sensório-motoras.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

David Lynch, aparentemente, não citou Gilles Deleuze ou o estatuto da imagem-cristal e a imagem-tempo em nenhum momento de suas entrevistas, livros ou textos que publicou. Porém, durante toda sua cinematografia, podemos observar aspectos da Filosofia do Cinema deleuziana como poucos artistas da sétima arte foram capazes de apresentar. Em *Estrada Perdida*, pela primeira vez em sua carreira, ele adentra o campo da imagem-cristal, que por conta própria já toma a atenção do público com seus grandes mistérios cíclicos, seus duplos visuais, sua noção de tempo impenetrável. O ponto contido na pergunta central da pesquisa a que nos propusemos estava na indagação sobre o que o cinema de Lynch tem a nos dizer acerca do cinema em si, da tela e da imagem.

Nas análises realizadas nesta dissertação, buscamos adentrar o filme de Lynch, trazendo as abordagens de Gilles Deleuze e sua taxonomia do cinema, e essa opção permitiu compor um objeto com suficiente densidade como proposta de estudo. O conteúdo mostrou, com evidências abundantes, as possibilidades de explicar e generalizar a respeito de como a temporalidade e o valor prático de implicações filosóficas voltadas ao cinema se dá tendo como base o que se verifica dentro do longa-metragem lynchiano. Focamos, especialmente no segundo volume do estudo deleuziano sobre cinema, Cinema II: a imagem-tempo, onde o filósofo trabalha com a coexistência do virtual e atual dentro do cenário do cinema, enfatizando a cristalização e a potência do falso.

Por conta das técnicas do cinema moderno, tal qual a montagem não mais cronológica, o longa - assim como o cinema - se mostra um ótimo campo para trabalhar as noções de estrutura no tempo, a atualidade e a virtualidade, o real e imaginário, além das simultaneidades. O atual dado como matéria e sua virtualidade vindoura do pensamento é foco de Deleuze para explicitar o cinema. Através disso, conseguimos criar uma ponte conceitual com o longa de David Lynch, em que a divisão do tempo não se dá de forma cronológica, tal qual no clássico cinema narrativo, e possibilita a atribuição de suas imagens a categoria de imagem-cristal de Deleuze, havendo então um impacto intelectual em *Estrada Perdida*, promovendo um cinema que force o pensar.

Estrada Perdida não tem, contudo, imagens que somente sejam tidas como imagem-tempo, contendo as diversas variações das imagens-movimento por

toda sua continuidade, mas trabalha em nível de forçar o pensamento, justamente por possuir a narração cristalina e utilizar-se da imagem-cristal. Apesar de suas proximidades com *Um corpo que cai*, de Hitchcock, o longa é muito mais inventivo e temporal, por assim dizer, que a obra hitchcockiana, que ainda se mantinha presa ao interior da imagem-movimento⁶¹, aproximando David Lynch muito mais de autores como Alain Resnais, com seu cinema tempo de *Ano passado em Marienbad* (França, Cocinor, 1961), do que de Alfred Hitchcock, com suas imagens-mentais. O longa permanece “assombrosamente original”, por mais que tenha “ecos de *Persona*, de Ingmar Bergman, e *Três mulheres*, de Robert Altman” (MCKENNA, 2019, p. 345).

Há uma determinada lentidão nas personagens, que mais passam tempo observando do que entrando em ação, o que nos possibilita uma noção maior de como o tempo age sobre seus afetos, um tempo em que podemos acessar suas sensações, receber ainda mais o que vêm e o que falam. Esse longa se torna, portanto, um perfeito exemplo de como a conceitualização sobre as sensações ótico-sonoras deleuzianas se apresentam.

Para além disso, é com *Estrada Perdida*, com suas 2h15, e com um roteiro “implacavelmente sombrio, com um enredo fragmentado e não linear que desafia as explicações fáceis” (MCKENNA, 2019, p. 351), é que vemos uma divisão no modo de fazer cinema em Lynch, semelhante à passagem do cinema clássico narrativo das imagens-movimento para o cinema moderno da imagem-tempo. Nesta obra, podemos ver uma liberação do tempo na imagem, em seu estado puro, pela primeira vez na filmografia de Lynch, que reinventa a si mesmo, destruindo tanto seus já tidos clichês - como a personagem vidente de *Veludo azul*, por exemplo - quando um *lynchianismo* prévio, ainda preso nas amarras da imagem-movimento.

Esse modo narrativo descontínuo, que trabalha junto a uma indiscernibilidade entre atual e virtual, em conjunto com a narração falsificadora e os falsos *raccords*, é o que dá a Lynch suas novas características, que serão exploradas novamente em filmes posteriores à *Estrada Perdida*, além, claro, de colocar o espectador em uma nova posição - para além de ser vidente tal qual as personagens

⁶¹ Por mais que Hitchcock tenha atestado no interior do seu fazer cinema a crise da imagem-ação e pode então desenvolver o que Deleuze pontuou como imagem-mental, o seu cinema se manteve de forma predominante nas imagens-movimento. Pode-se porém afirmar que esse foi mesmo um cinema inventivo e que nos trouxe, como associamos durante o texto, o espectador e o personagem numa mesma posição.

que acompanhamos na trama, o espectador agora tem que colocar o pensamento em funcionamento.

O longa obviamente não se esgota nessa análise proposta, menos ainda propomos que esta seja a única leitura possível da obra, que deve ser correlacionada a outras correntes teóricas. Poderíamos ter lançado mão de hipóteses interpretativas que buscassem explicar a trama e encaixá-la em um contexto cinematográfico clássico, onde há uma priorização de um modo de narrar contínuo. Mas tomamos como intuito uma elucidação de conceitos deleuzianos utilizando o cinema de Lynch, mais precisamente *Estrada Perdida*, sendo nosso grande interesse a maneira como o diretor utiliza, mesmo que não intencionalmente, da teoria da imagem-tempo, priorizando a imagem-cristal.

É possível encontrar aspectos da imagem-tempo, bem como a própria imagem-cristal, em outros longas de Lynch, posteriores a *Estrada Perdida*, tal qual *Cidade dos sonhos* e *Império dos sonhos*, mas a síntese perfeita se dá justamente no filme que trouxemos para análise, que depois é apenas replicada pelo diretor em seus vindouros filmes. Mesmo em *Twin Peaks*, em que o diretor é mais experimental, por se tratar de uma obra mais barata e para televisão, a imagem-tempo ainda não se apresentou tão cristalina, perdoem-me o trocadilho, quanto no longa tema desta dissertação. *Estrada Perdida*, para além de uma pseudo-confusão, é cristalina a ponto de exacerbar para nós o quão deleuziano David Lynch pode ser. Afinal, “[...] cada grande autor tem seu modo de conceber a descrição, a narração e suas relações” (DELEUZE, 2008, p. 165). Na perspectiva deleuziana, como reafirma MACHADO (2009, p. 296), “o cinema moderno é um pensamento da diferença em toda sua expressão”. Se há mais de Deleuze em Lynch, voltemos novamente ao começo para que possamos buscar a diferença na repetição.

REFERÊNCIAS

- A Estrada Perdida*. Direção de David Lynch. Versátil Digital. 1 DVD (135 min.).
- ALEXANDER, John. **The Films of David Lynch**. Editora Letts, Londres, 1993.
- AMBONI, Rodrigo. **Entre o saber e o não-saber: David Lynch e a experiência da montagem**, 2017. 117 p., Dissertação - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. - Campinas, SP: Papirus, 2003.
- AVELAR, Mario. **Lost Highway, de David Lynch: na denegação da dor, a ancoragem da(s) narrativa(s)** - Comunicação & Cultura, n.º 5, pp. 109-121, 2008.
- BARRETO, Marcio. **Cinema e ciência, natureza e cultura**. R. Inter. Interdisc. INTERthesis, Florianópolis, v.14, n.2, p.19-38, Mai - Ago. 2017
- BARRETO, Márcio. **O cinema e o campo perceptivo da ciência**. Cienc. Cult. vol.66 no.4 São Paulo Oct./Dec. 2014. <http://dx.doi.org/10.21800/S0009-67252014000400016>
- BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução Monica Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Tradução de Bento Prado Neto. 3ª edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.
- BERNARDES, Betina. Arquette tem dois papéis. Folha Ilustrada. 20 de jan. de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/20/ilustrada/31.html>> Acesso em: 8 de mar. de 2022.
- BERNARDES, Betina. David Lynch persegue histórias sem fim. Folha Ilustrada. 20 de jan. de 1997. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/1/20/ilustrada/30.html>> Acesso em: 8 de mar. de 2022.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BORDWELL, David. **Sobre a história do estilo cinematográfico**. tradução: Luís Carlos Borges. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- CAPANEMA, Letícia. **Complexidade nas obras televisuais e cinematográficas de David Lynch**. Revista Geminis, Ano 7 - nº 2, p. 56-77, dezembro de 2016.
- CÁPUA, Maria Clara Buffo, **A teatralidade na pintura de Francis Bacon**. Revista Estúdio: Artistas sobre outras obras, ano I número 1, 2010.

CATALÀ, Josep. **El cine y la hermenéutica del movimiento: Retórica y tecnología.** in *El cine de pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética.* Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona; Publicacions de la Universitat Jaume I: Castelló de la Plana; Universitat Pompeu Fabra: Barcelona; Publicacions de la Universitat de València: València, 2014.

CHINITA, Fatima. **O espectador (in)visível. Reflexividade na óptica do espectador em INLAND EMPIRE de David Lynch.** Covilhã: labcom, 2013.

CHION, Michel. **David Lynch.** 2003.

COSTA, Silvano João da. **Bergson-Deleuze nos conceitos de cinema** in MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viuniski da. **Deleuze vai ao cinema.** Campinas: Ed. Alínea, 2010.

DANESI, Marcel. *Dictionary of media and communications.* 2009. M.E. Sharpe, Inc., New York

'David Lynch: Between Two Worlds' / 14 March - 8 June 2015 / Gallery of Modern Art (GOMA) / David Lynch In Conversation. <<https://youtu.be/jGd6lnYTTY8>> Acesso em 20 de dezembro de 2021.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo.** Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro - São Paulo: Editora Brasiliense. 2007

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Tradução de Luiz B. L. Orlandi - São Paulo: Editora 34. 2012 (2ª edição)

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento.** Tradução de Stella Senra - São Paulo: Editora 34. 2018 (1ª edição)

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Tradução de Peter Pál Pelbart - São Paulo: Editora 34, 2013. (3ª edição)

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição.** Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia.** Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho - São Paulo: n-1 edições, 2018.

DELEUZE, Gilles. **O que é a filosofia?.** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz - São Paulo: Editora 34. 2010 (3ª edição)

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos.** Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DRIGO, Maria Ogécia. **Imagem cinematográfica e pensamento: imagem-afeção na confluência das teorias de Peirce e Deleuze.** Revista Famecos, Porto Alegre, v. 25, n. 2, p. 1-19, maio, junho, julho e agosto de 2018

EBERT, Roger. **Lost Highway.** 27 de fev. de 1997. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/reviews/lost-highway-1997>> Acesso em: 10 de março de 2022.

FORNAZARI, Sandro. A imagem-cristal: a leitura deleuziana de Bergson nos livros sobre cinema. *Arteefilosofia*, Ouro Preto, nº 9. p 93-100. Out.2010

FREITAS, N. de. **O velho e o novo: tensão entre experimentação artística no cinema de Eisenstein e as demandas ideológicas soviéticas**. *Artcultura*, 13(22) 2011. Recuperado de <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/14013>

GALLO, Sílvio. **Algumas notas em torno da pergunta: “o que pode a imagem?”** *Revista Digital do LAV*, vol. 9, núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 16-25 Universidade Federal de Santa Maria

GILMORE, Mikal. David Lynch and Trent Reznor: The Lost Boys. **Rolling Stone**. 6 de mar. de 1997. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-news/david-lynch-and-trent-reznor-the-lost-boys-62337/>> Acesso em: 5 de fevereiro de 2022.

GILMORE, Mikal. *Rolling Stone*, 1997. Disponível em: <<http://www.lynchnet.com/lh/lhrs1.html>>. Acesso em: 02 ago. 2019.

GUÉRON, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento** - Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.

HIKIJ, Rose. **Imagem-violência: Mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes**. 1998. Dissertação - Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, São Paulo.

ISAACS, Bruce. **Film Cool: Towards a New Film Aesthetic**. A thesis submitted in fulfillment of the degree of Doctor of Philosophy. University of Sydney. 2006.

KERSLAKE, Christian. **Deleuze and the Unconscious**. New York: Continuum, 2007.

LIMA, Marília Xavier de. **Neurocinemática: Estudos de percepção no cinema clássico e no cinema realista**. CAMBIASSU – EDIÇÃO ELETRÔNICA *Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão - UFMA - ISSN 2176 - 5111 São Luís - MA, Janeiro/Dezembro de 2010 - Ano XIX - Nº 7*

LIVINGSTON, Paisley. **Theses on Cinema as Philosophy**. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 64, No. 1, Special Issue: Thinking through Cinema: Film as Philosophy (Winter, 2006), pp. 11-18 (8 pages)

LYNCH, David. *Em águas profunda: criatividade e meditação*. Trad. Márcia Frasão. 2.ed., Editora Gryphus, Rio de Janeiro, 2015.

LYNCH, David. *Lost Highway extra, Interview with David Lynch*. 2012. (12m30s). Disponível em: <https://youtu.be/_rcv1W146Gs>. Acesso em: 02 ago. 2019.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia** - Rio de Janeiro - RJ: Jorge Zahar Ed. 2009.

NOCHIMSON, Martha. **The passion of David Lynch**. Estados Unidos, Texas: University of Texas Press, 1997.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

RODOWICK, David. **Gilles Deleuze's Time Machine**. University Press Durham and London, 1997 .

RODRIGUES, Isadora. **O cérebro no cinema contemporâneo**. Galáxia (São Paulo, online), Nº 46, 2021, pp. 1-18.

RODRIGUES, Sara. **Imagem cinematográfica e memória no diálogo entre Bergson e Deleuze**. Vitória da Conquista, 2011. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB. Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

TAVARES, Marcela Botelho. **Filosofake: a filosofia, o cinema e a potência do falso**. Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 3, 2011, pp. 1-14.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller - 7ª edição - Campinas, SP: Papyrus 2012.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VIEGAS, Susana. **Deleuze, Imagens em Movimentos e Imagens-Atração**. In Atas do V Encontro Anual da AIM, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 104-113. Lisboa: AIM. 2016

VINEYARD, Jennifer. Ask a Vision Expert: Will We Ever Get Used to The Hobbit's Higher Frame Rate?. **Vulture**, Nova Iorque, 19 de dez. de 2012. Disponível em: <<https://www.vulture.com/2012/12/ask-an-expert-will-we-ever-get-used-to-the-hobbit-48fps-higher-frame-rate.html>>. Acesso em: 8 de março de 2022.

WALLACE, David Foster. **David Lynch Keeps his Head**. Lynchnet, 1996. Disponível em: <<http://www.lynch.net/lh/lhpremiere.html>>. Acesso em: 8 de março de 2022.