

David Lynch



Por VLADIMIR SAFATLE*

Considerações sobre a obra do cineasta recém-falecido

"Mène-moi vers la vie / Au-delà de la grille basse / Qui me sépare de moi même / Qui divise tout sauf mes cendres / Sauf la terreur que j'ai de moi" (Paul Éluard).

1.

"Você nunca me terá". Ela diz esta frase depois de transar com ele na frente de um carro estacionado com faróis ligados. Depois, ela entra em uma barraca de beira de estrada para desaparecer de uma vez por todas. Ele muda de persona e a segue até a barraca. Mas, lá, só encontra um homem com maquiagem de quem acabou de sair de filmes de terror série B. Um homem com câmera em punho que grita: "Afinal, qual é o seu nome?". Esta não é uma pergunta tão fácil quanto poderia parecer. Como veremos, sua dificuldade vem da frase que ainda ressoa na cabeça deste personagem que não pode responder pelo seu nome: "Você nunca me terá". Ela talvez nos dirá porque só um tempo como o nosso poderia produzir um filme como *A estrada perdida*.

Diz-se normalmente que David Lynch transformou-se em um cineasta obscuro, destes que amam narrativas que se dissolvem em um emaranhado de labirintos e falsas pistas. Mas podemos dizer também que ele é alguém que expõe claramente suas intenções. Por exemplo, em um certo sentido, a história de *A estrada perdida* é banal. Ela é dividida em duas. Na primeira, o saxofonista Fred Madison assassina sua mulher misteriosa, Renée. Entre os dois, pairava uma atmosfera de silêncio catastrófico e traição feminina. Fred não lembra do assassinato. Ele só tomou conhecimento através de um vídeo feito por alguém que entrou em sua casa e o filmou no momento em que estava de joelhos, no quarto, ao lado do corpo esfaqueado da mulher.

Na segunda parte, o mecânico Pete Dayton começa a ter um caso com Alice: amante de Mr. Eddy/ Dick Laurent, gangster-produtor de filmes pornográficos. Laurent descobre o caso e Alice convence o mecânico a fazer um assalto e fugir com ela em direção ao deserto. Lá, no meio do deserto, ela desaparece depois de transar com Pete.

O material narrativo é banal, mas a composição não. Toda a peculiaridade de *A estrada perdida* está nesta tensão entre elementos apodrecidos da linguagem cinematográfica e processos de composição capazes de provocar estranhamento diante daquilo que era muito visto.^[1] São eles que vão tecendo a costura entre as duas histórias no interior do filme, são eles que vão duplicando detalhes e personagens (Fred Madison/Peter Dayton; Renée/Alice) criando uma espécie de banda de Moebius vertiginosa na qual o verso transforma-se necessariamente no reverso.

Mas a complexidade das duplicações de Lynch é relativa pois se submete a um modelo geral de organização. Neste

sentido, o título, *A estrada perdida*, não poderia ser mais didático e indicativo. Ele remete necessariamente a um *road-movie*, mas sem esquecer que se trata de um *road-movie* fracassado: história de alguém que se perdeu no meio do caminho.

Aqui, já estamos diante de um dos elementos centrais dos filmes de Paul Éluard Lynch: a estrada. Ela não está presente apenas em *A estrada perdida*, de 1997. *Coração selvagem*, *Uma história real*, só para ficar entre os mais evidentes, são filmes estruturados como um *road-movie*. *Mulholland drive*, que foi apresentado como a continuação de nosso filme, também é algo como um *road-movie*, e não é por acaso que placas de trânsito, indicações de ruas e outros sinais de deslocamento aparecem de maneira tão recorrente no filme.

Mas aqui vale a pergunta: o que é exatamente um *road-movie*? Podemos dizer que ele é, primeiramente, o sucedâneo contemporâneo dos antigos romances de formação. Nós seguiremos alguém que irá fazer uma viagem e chegará ao seu destino, mas, neste trajeto, ele irá se deparar com um acontecimento que destruirá seu antigo e limitado horizonte de compreensão. Desta destruição, ele sairá transformado em outra pessoa. Depois desta viagem, o personagem encontrará o verdadeiro ponto de chegada e nunca mais será o mesmo, ele mudará de identidade. Dito isto, *A estrada perdida* é o *road-movie* perfeito ou, talvez, o único *road-movie* sobre a impossibilidade de um *road-movie*.

Sendo *A estrada perdida* um *road-movie* faremos três perguntas centrais: Qual o ponto de chegada? Qual o acontecimento? Qual *impetus* move o trajeto? Elas vão nos permitir encontrar os pontos fixos que estruturam a narrativa do filme.

2.

Começemos pela primeira pergunta.

"Dick Laurent is dead". Quando Fred Madison ouvir esta frase no interfone de sua casa, o filme começará. Quem a pronunciou, ninguém sabe. Durante quase todo o filme este será um enunciado sem enunciador, uma voz sem corpo. Mas esta frase será uma espécie de fórmula capaz de organizar o sentido da ação cinematográfica, tal como o imperativo *"The sleeper must awake"* repetido *ad infinitum* em *Duna*.

Quem é Dick Laurent? Isto só saberemos na segunda parte do filme: um gangster, empresário da indústria pornográfica e que nutre uma relação "paternal" com Pete, aquele que ocupará o lugar de Fred Madison. Figura, ao mesmo tempo, paternal e obscena: esta conjunção não pode nos deixar indiferentes. Ela aparece em vários filmes de David Lynch. Suas figuras de autoridade sempre estão no exato ponto onde a enunciação da Lei e a assunção do gozo se cruzam. Neste sentido, nada mais emblemático do que a cena na qual Dick Laurent, dirigindo seu carro na velocidade definida pela Lei, é ultrapassado por um motorista apressadinho.

A punição virá sem perdão: o motorista será jogado fora da estrada, arrancado de seu carro, colocado de joelhos com uma arma apontada para sua cabeça enquanto Laurent espanca-o gritando que ele é um irresponsável por correr daquele jeito, que ele deveria aprender a respeitar a Lei já que 30% dos acidentes de estrada acontecem em situações como aquela. A enunciação da Lei aparece com forma suprema de realização de um gozo sádico.

Matar Dick Laurent é, pois, uma forma de suspender esta Lei que esconde um gozo obsceno em suas entrelinhas. Desejo de revelação que encontramos em outros filmes de Lynch. O que é a história do seriado de televisão *Twin Peaks*, por exemplo, a não ser o processo aparentemente infinito de dissolução da imagem de ordem e virtude de uma pequena cidade nas Montanhas em um emaranhado de modos inconfessáveis de gozo? Como se o verdadeiro desejo de Lynch fosse desvelar a máquina desejante que se esconde por trás das formações da Lei. Um pouco como Joseph K., o herói kafkiano de

O processo, que, ao entrar no tribunal e enfim conseguir folhear as páginas do livro da Lei, só encontra desenhos pornográficos.

"Dick Laurent is dead". Quando esta frase for repetida, quando o mesmo Fred Madison enunciá-la em seu interfone e "falar a si mesmo", o filme terá terminado. O trajeto estará completo: a mensagem parece encontrar um enunciador[iii]. Fred parece ter feito aquilo que estava destinado a fazer, ocupado o lugar que, desde o início, era seu; mesmo que ele não o soubesse.

Mas talvez "completo" não seja a palavra exata, pois alguma inadequação radical continua impelindo o personagem a continuar em sua estrada perdida. Mesmo depois de Dick Laurent morto, Fred Madison não realizará plenamente seu destino. Assim, se o tema clássico de um *road-movie* consiste em mostrar o trajeto através do qual um sujeito deve atravessar para "tornar-se o que se é", para usar uma expressão de Nietzsche, assumindo a enunciação de seu verdadeiro caminho, *A estrada perdida* nos conta a história deste trajeto bloqueado que vai de si a si mesmo, desta impossibilidade da voz autônoma que ressoa como um destino assumir o corpo escolhido para encarná-lo. Como já disse, história de um processo de formação, ou do fracasso dele.

3.

Sendo assim, devemos nos perguntar pelas causas deste fracasso, o que nos coloca na via do acontecimento fundamental que faz com que Fred Madison perca o mapa que poderia guiá-lo no seu caminho.

É verdade que o filme parece, de uma certa forma, começar tarde demais. Desde o início, o clima é pesado, os diálogos e olhares que circulam entre Fred e Renée, sua mulher, são secos e difíceis; tem-se a impressão de que algo de aterrador já aconteceu. O acontecimento parece já ter tido lugar. Mas se olharmos para os outros filmes de Lynch, encontraremos uma indicação preciosa que poderá nos guiar: todos os acontecimentos acontecem pelas mãos de mulheres.

Em *Veludo Azul*, o trajeto de Jeffrey em direção a uma experiência capaz de romper com as certezas menores de seu mundo estável de cidade pacata do interior norte-americano será impulsionado pelo encontro com Dorothy Vallens, uma misteriosa cantora de cabaré que não deixa de nos remeter a mesma constelação semântica de fragilidade e sedução de Renée/Alice. Seu caminho vai levá-lo ao quarto de Dorothy, onde, escondido dentro de um armário, ele descobrirá o ritual masoquista e incestuoso que a liga a Frank: um bandido violento e impotente. Ao se deparar com esta negatividade que marca tudo o que é da ordem do sexual, Jeffrey poderá completar seu destino.

Sexo aparece aqui como lugar de verdade. Como ele aparecerá mais tarde em *Mullholand drive*, já que será apenas depois da jovial e deslumbrada Betty transar com Rita (mais um destes personagens femininos marcados pelo mistério, na linhagem Dorothy Vallens – Renée/Alice) que seu mundo de sonhos dará lugar a um Teatro de Ilusões que, para ela, terá o valor de um Teatro de horror: única forma de uma experiência da ordem do real se fazer sentir.

Em *A estrada perdida*, o procedimento não é diferente. Lembremos primeiro que a razão pela qual Dick Laurent deve morrer é simples: ele está entre Pete e Alice (mais tarde ele aparecerá transando com Renée). Ele priva Pete do gozo de Alice e matá-lo é a única forma alcançá-la. Mas esta questão ligada à privação do gozo parece perpassar alguns momentos centrais de *A estrada perdida*.

Assim, na primeira parte do filme, vemos um Fred Madison atônito e suado tentando transar com Renée. As imagens são em câmara lenta para sublinhar o corpo como carne. Infelizmente, o resultado final será alguns tapinhas nas costas e um

consolador: “*It’s ok, it’s ok*”. O chão se abre entre Fred e o gozo de seu objeto de desejo. Uma fenda tão grande quanto aquela que o separa definitivamente de si mesmo.

Mas este não parece ser o problema de Pete. Ao contrário, como dirá o policial escalado para vigiá-lo: “Onde ele consegue arrumar tantas bucetas?”. Sim, ao contrário de Fred, Pete sabe como fazer. Ele sabe tão bem que acaba por se apaixonar por aquela que é a mulher reduzida a sua mera condição instrumental: a atriz de filme pornográfico. Mulher reduzida à condição de suporte imaginário de fetiches. Só que esta mulher reduzida à sua própria imagem, sempre disponível em qualquer locadora e *prêt-à-jouir* será exatamente aquela que dirá: “Você nunca me terá”. Pete apaixonou-se por uma imagem que se esvai no deserto, assim como Fred não sabe o que fazer com a carne de mulher que ele tem nas mãos. Todas as duas os levaram para uma estrada perdida.

Neste sentido, matar Dick Laurent nunca poderia levar Fred/Pete a alcançar aquilo que daria um pouco de estabilidade à sua procura. Pois este objeto é essencialmente vaporoso, *trompe l’oeil* feito de imagens e projeções. *A estrada perdida* conta assim a história da descoberta de quão opaco são os objetos aos quais o desejo teima em se vincular. Descoberta que nos leva a um encontro traumático com a impossibilidade de terminar o trajeto da viagem. Um encontro traumático com um destino que só pode se realizar como queda.

4.

Esta história de objetos fugidios e de atrizes pornô escorregadias não seria tão emblemática se ela não estivesse ligada a algumas questões centrais do cinema dos anos 1990.

O cinema dos anos 1990 viu um movimento geral que poderíamos chamar de “retorno ao real”. Contrariando a estética hiper-plástica e publicitária dos anos 1980 (neste sentido, nada mais ilustrativo do que *Mauvais sang*, de Léo Carax e *Diva*, de Jean-Jacques Beinex), os anos 1990 foram marcados por uma promessa de retorno ao real conjugada de muitas maneiras. Lars von Trier e seus amigos, por exemplo, expuseram uma das facetas deste retorno através do manifesto *Dogma* com seus imperativos de captar as imagens em sua crueza “originária”.

Um projeto estético necessariamente acompanhado por conteúdos “transgressores” que visavam desvelar a perversão que se escondia por trás da lei paterna (*Festen*, de Thomas Vinterberg), ou ainda, revelar a estupidez e o cinismo como último recurso contra as frustrações da vida social (*Os idiotas*, Lars von Trier). Os irmãos Dardenne (palma de ouro/2001 com *Rosetta*) levaram uma atriz amadora a repetir o cotidiano des-estetizado e insuportável de uma garota belga pobre a procura de emprego.

Nós podemos dizer que, a partir de *A estrada perdida*, o projeto estético de David Lynch mostra-se absolutamente engajado nas coordenadas de um “cinema do real”, mas seu engajamento obedece a uma lógica totalmente peculiar, algo muito distinto do jargão da espontaneidade de Lars von Trier.

Notemos como, em *A estrada perdida*, todos os personagens parecem falsos ou caricatos. Cada um nos dá a impressão de ter saído de um filme que já vimos: o “Homem misterioso” usa pancake, maquiagem de olhos e roupa preta como qualquer vampiro barato de filme de baixo orçamento, os policiais são estúpidos como todos os policiais, o amante/ cafetão de Renée, Andy, tem pele bronzada e bigode fino como todo amante latino, isto ao menos segundo as leis de Hollywood.

Os personagens são carregados demais e às vezes parecem apenas repetir falas e desempenhar papéis que todos sabem gastos. Tudo parece ter sido reaproveitado, como em uma liquidação de antigos clichês da história do cinema que já não funcionam direito. Desta forma, David Lynch filma com ruínas da gramática do imaginário cinematográfico.

Este é um dos pontos de genialidade do filme e que diz respeito ao processo geral de criação de David Lynch. Trata-se de abrir espaço para uma experiência do real através da repetição mimética de uma realidade fetichizada. Na mão de outro cineasta, estas histórias de um mecânico que se apaixona pela amante do velho gangster, ou do marido atormentado que assassina a própria mulher sem lembrar-se de nada viraria uma história trivial. Mas Lynch sabe que estas histórias não podem mais ser contadas – elas estão gastas demais – e trata-se de mostrar isto a todo momento.

A forma da estrutura narrativa nega o conteúdo da história que ela deveria suportar. É deste conflito que vem a impressão irredutível de estranhamento própria a *A estrada perdida*. Vivemos em um mundo onde investimos libidinalmente ruínas. Neste sentido, Lynch nos oferece uma via de sublimação ao se servir de um dos dispositivos maiores da arte contemporânea, cujo eixo de desenvolvimento está exatamente em forçar suas margens ao introduzir instabilidade naquilo que, de tão visto, parecia não poder significar mais nada.

O que era muito familiar deve transformar-se em estranho. Estratégia que abre espaço à experiência do real através do embaralhamento das noções de identidade e semelhança que estruturam nosso universo estável de referências, um procedimento que David Lynch levará posteriormente ao extremo em *Mulholland drive*.

5.

Como já disse, *Mulholland drive* foi apresentado como uma espécie de continuação de *A estrada perdida*. Não que se trate da resolução da narrativa. Os dois enredos são totalmente distintos. Mas, de uma certa forma, *Mulholland drive* avança um pouco mais neste caminho já aberto pelo seu antecessor.

Da mesma maneira que em *A estrada perdida*, costuma-se dizer que *Mulholland Drive* não tem uma história. Novamente, se analisarmos bem, veremos que o filme tem uma história que chega a ser relativamente simples. Betty Elms chega em Hollywood vinda de uma pequena cidade do Canadá.

Ela quer ser alguém: “Uma atriz ou uma estrela”, é o que ela diz. Seu corpo recém-egresso da adolescência denuncia a vontade de chegar a portar aquilo que faz de uma mulher um objeto de desejo. Durante dois terços do filme ela não cansará de repetir que tudo está correndo como em seus sonhos. Tudo se passa como uma viagem que apenas repete as imagens perfeitas do folheto de turismo.

Mas Betty encontra uma mulher que parece saída dos filmes de Rita Hayworth. Ela não sabe de onde veio, seu nome é falso, sua memória foi apagada em um acidente de carro. Tudo o que ela tem é uma bolsa cheia de dólares e uma chave azul. Nada mais previsível: uma quer ser alguém, a outra não sabe quem é mas tem beleza cinematográfica, trejeitos de estrela e dinheiro, ou seja, tudo o que faz alguém ser. Na verdade, uma quer ser aquilo que a outra já é sem saber.

Mulholland Drive funciona assim como um *road movie* de mão dupla: uma mulher quer construir uma história do presente para o futuro, a outra quer reconstituir sua história do presente para o passado. Entre as duas há um filme que deve ser feito, mas ninguém se entende sobre quem deve ocupar o lugar da atriz principal. Por enquanto, o lugar da mulher está vazio. A atriz foi dada como morta. Mas o filme deve continuar e alguém deve vir ocupar o lugar que ficou vazio, mesmo que para isso devamos preenchê-lo com personagens que estão apodrecendo.

“Não faça parecer real, até que se torne real”. Este é o conselho que o diretor de cinema deu à garota que foi fazer seu primeiro teste para tornar-se uma atriz. E, realmente, durante dois terços do filme, nada parece real em *Mulholland Drive*. Novamente, todos os personagens parecem falsos ou caricatos.

Cada um nos dá a impressão de ter saído de um filme que já vimos: o diretor de cinema usa roupa preta e óculos de intelectual como todo diretor de cinema, os policiais estúpidos como todos os policiais retornam, os *managers* da indústria cinematográfica são mafiosos como todos os *managers*. Novamente, os personagens são carregados demais e às vezes parecem lutar contra qualquer coisa de sobre-humano para poderem repetir suas falas e desempenhar seus papéis.

Mas há uma impressão ainda mais forte que atravessa *Mulholland Drive*. É difícil não nos sentirmos diante de um filme que, de uma certa forma, já deveria ter acabado. Nesse sentido, a cena paradigmática é o primeiro teste de Betty Elms na sua trajetória para ser alguém. O produtor do filme é um velho arruinado, o galã com o qual ela deverá atuar é um sessentão com bronzeado estilo *Miami Vice*, o diretor do filme é alguém que está repetindo a mesma coisa há anos. Betty Elms parece ter chegado tarde demais, seu filme ficou velho. Da mesma forma que nossos filmes ficaram velhos demais. Os quadros de sociabilização se mostram incapazes de suportar uma produção de identidade sem produzir um resto que não se enquadra em cena alguma.

No entanto, se *Mulholland Drive* é um *road movie*, então para onde ele irá levar Betty Elms? Para o mesmo lugar que Lynch levou Fred Madison/Pete Dayton. Para um encontro traumático com um destino que só pode se realizar como queda. Se voltarmos ao momento-chave no qual Pete transa com esta imagem de mulher ideal que ele vê desaparecer (para ficar em seu lugar apenas um homem misterioso que aponta uma câmera em sua direção, como um olhar que retorna a si mesmo depois da dissolução do objeto), então veremos que *Mulholland Drive* traz uma cena estruturalmente idêntica.

Trata-se deste momento no qual Betty Elms está deitada na cama, pronta para dormir, enquanto Rita (que não é uma atriz pornô, mas é a representação perfeita de outro estereótipo: a *Gilda* do cinema noir) está lá, encostada na porta, nua e envolta apenas por uma toalha. “Por que você não vem dormir aqui?”, diz Betty. Segundos depois as duas estarão transando. “Esta é a primeira vez que você faz isto?”, pergunta Betty. “Eu não me lembro”, diz Rita.

Mas nós sabemos que é a primeira vez que Betty faz isto. E depois disto feito ela não poderá mais voltar atrás. Rita terá um sonho: “*No hay banda, no hay orquesta*”, é o que ela dirá enquanto dorme. Ao acordar, ela levará Betty a um Teatro de Ilusões chamado Silêncio. Tal como em *A estrada perdida*, sexo aparece novamente aqui como lugar de verdade.

No Teatro, um ilusionista está no palco repetindo as mesmas palavras: “*No hay banda. Il n’y a pas d’orchestre. It’s just illusion*”. Quando ela ouve tais palavras, Betty treme como se estivesse possessa ou dentro de um terremoto que indica como todo seu universo está desmoronando. Mas David Lynch não parece muito interessado em simplesmente fazer uma forma de crítica do fetichismo ao mostrar que corremos atrás de imagens que, no fundo, são ilusões. Seu jogo é outro e muito mais radical.

Ele se desvela quando uma cantora latina entra no lugar do ilusionista. Ela irá cantar *a capella* uma velha canção de amor. Mesmo tendo sido advertidas que tudo seria ilusão, que tudo certamente se tratava de um play-back, Betty e Rita choram compulsivamente. E mesmo no interior de um universo de simulações e imagens gastas algo acontece. Em meio a uma artificialidade que não teme em dizer seu nome uma experiência da ordem do real enfim tem lugar. Esta experiência não é a revelação de algo perdido ou de uma espontaneidade originária massacrada pelo nosso mundo industrial.

Ela é o estranhamento daqueles se vêem investindo libidinalmente ruínas, daqueles que se vêem cantando palavras vazias, daqueles que se descobrem transando uma imagem perfeita. “*It’s just a illusion*”, sim, eu sei, mas não posso me impedir de chorar. E esta é talvez a grande lição que David Lynch tem a nos dar: toda arte autêntica conhece a expressividade do inexpressivo e sabe que só haverá experiência do real quando perdermos o medo de entrarmos em um teatro de ilusões.

Mas Betty não realizou seu destino, da mesma forma que Fred Madison. Eles são ninguém, seus *road-movies* não chegaram a lugar algum. Tudo o que Fred pensa em fazer é assassinar aquela imagem que nunca será sua (Renée) ou aquele Outro que parece ter o que ele gostaria (Dick Laurent). Tudo o que Betty Elms quer é estar no lugar “da garota” que será o suporte da reprodução fantasmática das mesmas imagens fetichizadas. Para eles, a experiência do real só poderia ser uma experiência de destruição.

Mas para David Lynch, ela foi uma sublimação. Porque o desejo de Fred Madison e Betty Elms continuou preso ao mesmo sistema de imagens em decomposição que o aprisionou e o constituiu; enquanto que David Lynch mostrou que o único destino possível para nós consiste em aprendermos a construir estradas com ruínas.

***Vladimir Safatle** é professor titular de filosofia na USP. Autor, entre outros livros, de *Maneiras de transformar mundos: Lacan, política e emancipação (Autêntica)* [<https://amzn.to/3r7nhlo>]

Notas

[i] Uma indicação de tais processos nos é fornecida pelo próprio David Lynch em uma entrevista: “Se o diálogo luta contra a ambiência, então está perfeito “ (Entrevista com David Lynch, *Cahiers du cinéma*, n. 509, janeiro de 1997). Princípio de inadequação que será elevado à condição geral de composição

[ii] Como nos lembra Slavoj Žižek: “Nós temos uma situação circular – primeiro a mensagem que é ouvida mas não compreendida pelo herói, depois o próprio herói pronunciando a mensagem. Em suma, todo o filme é baseado na impossibilidade do herói encontrar a si mesmo, como na famosa cena de armadilha do tempo em filmes de ficção científica onde o herói, viajando de volta ao passado, encontra a si mesmo “ (ŽIŽEK, *The ticklish sujet*, Londres, Verso, 1999, p. 299).

A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

[CONTRIBUA](#)