



## RUMO AO CRISTAL: A ESTRADA PERDIDA DE DAVID LYNCH COMO VIA PARA PENSAR O CINEMA DE GILLES DELEUZE

Gabriel Gnann Belloni Vieiral

### RESUMO

Este artigo propõe uma leitura filosófica do filme *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch, à luz da teoria do cinema desenvolvida por Gilles Deleuze, com especial atenção ao conceito de imagem-cristal formulado em *A Imagem-Tempo*. A análise parte do pressuposto de que o cinema de Lynch, especialmente a partir deste longa, rompe com os modelos narrativos clássicos centrados na imagem-movimento e se insere plenamente no regime da imagem-tempo, caracterizado por situações óticas e sonoras puras, falsos *raccords* e formas de temporalidade não lineares. O estudo descreve como “Estrada Perdida” figura um campo privilegiado para a manifestação da indiscernibilidade entre atual e virtual, real e imaginário, presente e passado, por meio de estratégias formais como o uso de espelhos, montagens aberrantes e dissoluções da identidade dos personagens. A imagem-cristal, nesse contexto, não apenas desorganiza a lógica narrativa, mas instaura uma nova relação entre espectador, tempo e pensamento. Metodologicamente, trata-se de uma análise teórico-interpretativa, fundamentada na filosofia do cinema de Deleuze e em comentadores especializados, articulada com elementos da estética fílmica. Como resultado, evidencia-se que Lynch realiza um cinema do pensamento em sentido pleno, no qual o tempo deixa de ser o número do movimento e passa a aparecer diretamente, fazendo do falso não um erro, mas uma potência criadora. A partir disso, o artigo propõe que *Estrada Perdida* não seja compreendido como um *puzzle film*, mas como uma cristalização audiovisual do tempo puro, que tensiona os limites entre fabulação, memória e percepção.

**Palavras-chave:** Imagem-cristal; Cinema moderno; Gilles Deleuze; Imagem-tempo; David Lynch.

I Mestrado em Comunicação pela Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, Brasil. Doutorado em andamento em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina, UEL, Londrina, Brasil. E-mail: gabriel.gnann20@uel.br | ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0925-6569>



## TOWARD THE CRYSTAL: DAVID LYNCH'S LOST HIGHWAY AS A PATH TO THINKING GILLES DELEUZE'S CINEMA


### ABSTRACT

This article proposes a philosophical reading of David Lynch's film *Lost Highway* (1997) in light of Gilles Deleuze's film theory, with particular attention to the concept of the crystal-image formulated in *The Time-Image*. By analyzing the collapse of classical sensory-motor schemata and the emergence of crystalline images, we argue that cinema becomes a site for the creation of thought rather than mere representation. The study highlights how modern cinema breaks away from the encyclopedic drive of classical cinema, abandoning the search for truth and realism in favor of the "powers of the false" and the exploration of aberrant movements that disrupt narrative conventions. Drawing on Deleuze's concepts of fabulation and falsification, the article demonstrates how Lynch's fragmented narratives, temporal ruptures, and disorienting visual strategies embody a philosophy of cinema that resists judgment and embraces difference. Through the analysis of key scenes, we show how *Lost Highway* serves as an example of cinematic thought, where the image no longer reflects the world but creates new realities and perceptions. In this sense, the cinema of time-image reveals itself as both pedagogical and political, inviting viewers to think through images that challenge habitual ways of seeing and understanding.

**Keywords:** Deleuze; Cinema of Thought; Powers of the False; Aberrant Movements; Time-Image

### INTRODUÇÃO

O tempo, enquanto estrutura ontológica do devir, escapa à percepção direta, tornando-se sensorialmente apreensível apenas em sua atualização presente. Futuro e passado, nesse sentido, manifestam-se apenas de forma mediada – seja pela memória, pela antecipação ou pela imagem. No cinema, entretanto, essa lógica se perde, 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. Bazin formula com precisão essa virada:




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. Embora suas personagens principais tenham uma característica excêntrica única, tornando-se instáveis e excêntricas duplicidades – como é o caso de Fred Madison, o protagonista de *Estrada perdida*, Betty, em *Cidade dos sonhos* e Nikki Grace em *Império dos sonhos*, ainda faltavam certos 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 do cinema e do tempo, utilizando-se de técnicas tanto narrativas quanto estilísticas marcantes de seu próprio modo de pensar a artesanaria cinematográfica. O resultado, por conseguinte, é a obtenção da dita maturidade que citamos anteriormente<sup>1</sup>. É a partir de *Estrada Perdida* que Lynch radicaliza a experimentação temporal, suspendendo a linearidade causal e instaurando uma temporalidade descontínua, na qual os intervalos rítmicos operam como desarticulações do tempo empírico.

Nos filmes posteriores a *Veludo azul* (com exceção de *Uma história real*), Lynch rompe com o cinema narrativo clássico, assim como Deleuze identifica a ruptura entre a imagem-movimento e a imagem-tempo. O diretor passa a privilegiar um regime em que o tempo aparece diretamente, sem se limitar à representação da 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 espectador<sup>2</sup>.

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. A perspectiva que buscamos defender aqui, contudo, aponta que a *Estrada perdida* não deve ser compreendida como um desses quebra-cabeças, ainda que possua aspectos bastante peculiares e pontualmente semelhantes.

A fim de elucidar os conceitos deleuzianos de cinema e explicitá-los utilizando o longa de David Lynch, optamos 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 sua temporalmente não se dá dessa maneira.

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. (Jousse, 1997, p. 57-59)<sup>3</sup>

## A ESTRADA PERDIDA COMO CAMINHO PARA DELEUZE

O filme se inicia com uma sequência de abertura em que a câmera, posicionada à frente do veículo, acompanha em alta velocidade uma estrada escura, iluminada unicamente pelos faróis do carro. Essa imagem inicial, marcada por um contínuo deslocamento, sustenta os créditos enquanto projeta o espectador para um espaço-tempo sem referência estável, marcado por um movimento sem ponto de partida nem destino visível. Em vez de introduzir a narrativa, essa abertura instaura um estado de deriva perceptiva, em que o espaço se dissolve na velocidade e o tempo se anuncia como força autônoma. Trata-se de um prólogo que já antecipa o colapso do esquema sensorio-motor, inscrevendo o filme no regime da imagem-tempo.

A primeira parte do longa se passa em um único local, uma casa projetada por Lynch, na qual o diretor chegou a morar<sup>4</sup>, e toma como foco somente dois personagens, cuja relação é construída sob uma constante e inquietante tensão. 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, sugerindo a dissolução identitária que mais tarde se tornará central. A tensão que vinha sendo trabalhada até então é quebrada por um barulho, que vem para além do que vemos em tela. Fred desloca-se até o interfone de sua casa e ocorre uma situação sonora: uma voz sem um corpo, em tela se faz ouvir. Pela primeira vez, temos uma voz que pronuncia: “Dick Laurent está morto”, inaugurando um regime em que sons e imagens deixam de corresponder de forma orgânica. David Lynch consegue estabelecer desde essa primeira cena que

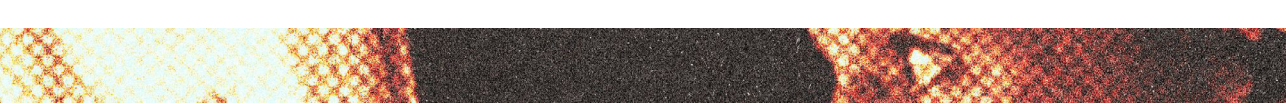


trabalhará com situações óticas sonoras nas quais os personagens não conseguem responder ao que vêm , tornando-se videntes – tal como Fred, que permanece imóvel , vigiando a entrada de sua própria casa através de uma janela gigantesca que consome boa parte do enquadramento . E explicaremos detalhadamente esse 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. : “Esse cachorro me acordou”, diz ela, em um tom descontente. Ela segue para a frente de sua residência, em direção à caixa de correio, e verifica se há uma nova encomenda, enquanto o latido continua, ainda sem qualquer pista sobre sua origem. Em sua expressão, vemos a mesma dúvida que recai sobre o espectador: algo é percebido, mas não se deixa localizar. Fred possui a mesma dúvida que Renee e questiona: “Quem é o dono desse cachorro?”. O animal em questão, somente é apresentado via sonora, não adiciona nada na construção narrativa, mas nos transmite essa sensação de *Unheimlich* (algo familiar que surge deslocado, sem lugar possível). Fato este que também pode ser observado em *Coração selvagem*, do mesmo diretor, quando 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, em muitos momentos, a filmes de terror, justamente por conta de uma familiaridade presente no espaço, que Lynch opta por utilizar, além de uma crescente de mistério. Desde cedo, 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. Essa tensão que só aumenta com a aparição do Homem Misterioso, uma figura extremamente representativa<sup>5</sup>, cuja presença aumenta a desconfiança na trama e torna o ambiente de construção ainda mais sinistro.

O primeiro momento em que o filme 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 se desloca de forma lenta, mostrando a frente da casa dos Madisons até chegar à porta da frente. Já nesse instante, Fred se incomoda 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 à 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 situações, 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.

Assim, a fita deve ser compreendida não como um mero desencadeador narrativo, mas como um signo disruptivo no sentido deleuziano: sua irrupção violenta desestabiliza o personagem e o força a um processo de significação que ultrapassa o plano da ação motora – 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. 14-15). Todavia, não há em Fred uma necessidade de busca de verdade à maneira do cinema clássico, conforme explicaremos adiante.

Além disso, reduzir as imagens das fitas, principalmente da terceira, apenas como reflexos visuais da memória de Fred seria demasiado raso. Entre os estudiosos que exploram o 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*) a partir da 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).

Partir por uma análise que paute as fitas como imagens-mentais de Fred seria buscar uma justificativa por meio de alguma “doença real”, o que nos dos

conceitos de Deleuze e aproximaria-nos de outras questões filosóficas de outra naturalidade. Mas, afinal, 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 nietzscheano<sup>6</sup>. Restaria, então, a pergunta: Seria possível Fred e Pete serem a mesma pessoa, após a transformação física de ambos?<sup>7</sup>

Lynch, em seu cinema, se afasta das noções de subordinação que são essência de uma narração orgânica, onde há um privilégio do tempo cronológico e de situações sensório-motoras<sup>8</sup>. 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, em seguida, um corte onde vemos novamente Fred, agora chocado, acendendo a luz desesperadamente.

**Imagem 1 a 4** – Sequência de frames do filme.






**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 18m50

A noção de tempo proposta por Deleuze segue a linha bergsoniana de temporalidade, em que tempo equivale a unidade de atualidade e virtualidade. Essa concepção diferencia – se por compreender o presente como algo que não para de se apresentar e situações / momentos virtuais que se acumulam com o passar desses presentes. O tempo, concebido como duração bergsoniana, apresenta-se como uma estrutura paradoxal em que sucessão e simultaneidade não se opõem, mas coexistem em uma unidade de atualização e virtualidade indiscerníveis.

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, 2010, p. 21).

É por meio da noção de imagem-tempo que temos um acesso mais direto à 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 e imagens – cristal. Assim, sua reflexão articula filosofia e cinema, estabelecendo uma compreensão conjunta da temporalidade e da forma cinematográfica. .

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, retirando 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). Deleuze completa afirmando que, nesse contexto, “ 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”<sup>9</sup>.

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.

## **A INDISCERNIBILIDADE E O CRISTAL**

Um dos tipos de imagem formado dentro da ideia imagem-tempo e que se difere da imagem-movimento são as situações óticas e sonoras puras (imagem-tempo direta). Nesse tipo de imagem, o esquema sensório-motor é rompido, de modo que a situação que temos não se encadeia através da ação, nem ao menos é perpetuada pela ação. E ssas imagens exercem tremenda força tanto na noção de imagem quanto na de tempo, com planos em que a imagem pode se mostrar, podem surgir planos estáticos ou congelados , ilustrando assim a forma vazia do próprio tempo, que não se preenche pelo movimento. Do mesmo modo, o uso de câmera lenta 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. Nesse ponto, entra em cena 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). Deleuze (2013, p. 70) sintetiza:


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 óptica e sonora pura. É outro tipo de imagem (Deleuze, 2013, p. 70).

Uma imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens. Ora, quando a percepção se torna puramente óptica 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. 71).

É nesse ponto que Deleuze desenvolve o conceito de imagem-cristal, expressão direta do tempo enquanto forma pura, expondo a coexistência do presente e de sua memória virtual sem mediação narrativa, como um corte ontológico no visível. Na concepção bergsoniana retomada pelo autor, 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. Assim, a imagem-cristal consiste na unidade indivisível entre uma imagem atual e sua imagem virtual. Deleuze (2007, p. 99) explica:

Por mais que a imagem-cristal tenha muitos elementos distintos, sua irreducibilidade 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, 2007, p. 99).

Dessa forma, a imagem-cristal, como imagem direta do tempo, constitui-se como uma imagem atual e virtual na qual 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 de seus cristais de tempo. A imagem-cristal tem, então, duas faces que não se confundem (Deleuze, 2007, p. 88). Nela, o atual acompanha o virtual como se ambos andassem de mãos dadas, em um modo translúcido, em que 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 ao movimento, e não se organiza através dele.

Dentre os exemplos de Deleuze quanto às imagens – cristal, podemos destacar *A dama de Shangai*, de Orson Welles, em que a indiscernibilidade que aqui citamos atinge um ponto máximo. A multiplicidade de espelhos toma para si a atualidade das personagens, só conseguem tomá-la de volta ao quebrarem todos os espelhos, encontrando-se frente a frente e, podendo assim, matar 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 se projete na direção do espectador, ainda que não se saiba se “o germe virtual (‘Rosebud’) vai se atualizar, pois não sabemos de antemão se o meio atual tem a virtualidade correspondente” (Deleuze, 2007, p. 94).

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. Nesse âmbito, histórias e personagens são compostos como duplos ou 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 estava escondido, complementando dessa forma aquilo que se mostra visível e instaurando um virtual possível que se coloca no mesmo tempo do atual, 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, e coexistindo com ele. 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. Deleuze sintetiza essa ideia ao afirmar que:

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, 2007, p. 89).

A partir 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 porque suspendem o prolongamento da percepção na ação. Enquanto a situação sensório-motora prolonga: :

[...] 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).

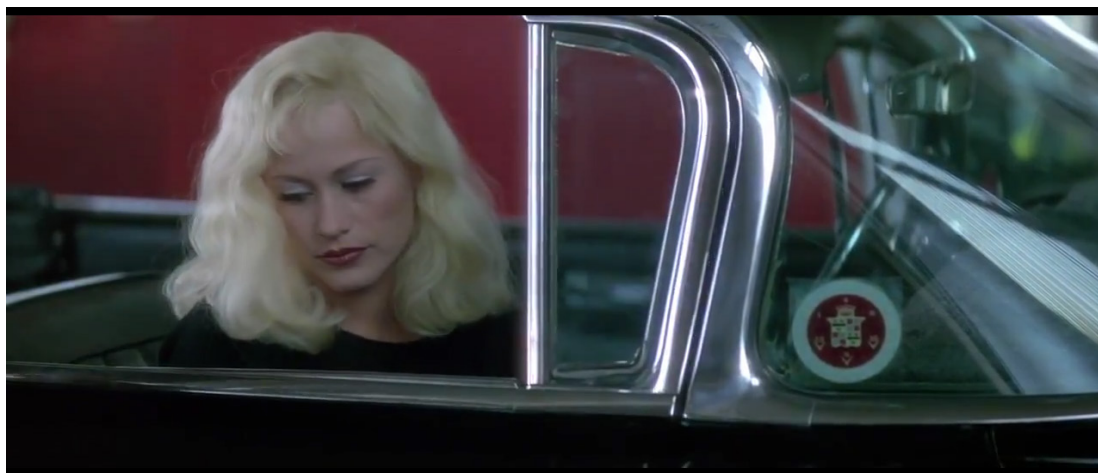
Situações que se mostram puramente óticas e sonoras apresentam-se no longa, tal qual a aparição de Alice na trama.

**Imagem 5** – Pete vê, pela primeira vez, Alice. O espectador ainda não tem o contraplano



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h14

**Imagem 6** – Alice desce do carro ao som de *This magic moment*



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h14

**Imagem 7** – Pete transforma-se em um *voyeur*



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h15

Nesta cena em que Patricia Arquette aparece pela primeira vez como Alice, sendo que anteriormente havia sido introduzida como Renee, sua personagem inicial, sua presença desencadeia 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 (Warner, p. 8, 1997).<sup>10</sup>

A manipulação da velocidade da imagem por meio do uso da câmera lenta acentua a potência expressiva da personagem e interrompe a fluidez narrativa, criando um regime temporal anômalo que favorece a emergência de um tempo qualitativo. 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 inquietação 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 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 mesmos (Warner, p. 8, 1997).<sup>11</sup>.

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. Nela, os acontecimentos que envolvem a personagem parece, 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. Como observa Andueza:

[...] 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 contra-ponto 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 do sentido, fazendo com que a ação flutue pela situação. Deleuze sintetiza esse processo ao analisar a reversão do ponto de vista tradicional:

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, 2007, p. 11).

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 traçar paralelos sobre as características que Lynch reimaginada 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 e se auto referenciando por meio de distorções – sejam elas temporais ou visuais.

**Imagem 8** – Frame da cena em que Pete, em meio a uma dor de cabeça, visualiza Alice/Renee



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h48

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 cena da transmutação de Fred, que se dá primeiramente no presídio, após ser acusado de matar Renee – assassinato ao qual temos acesso visual através da terceira fita cassete<sup>12</sup> enviada à sua residência – apresenta uma composição visual fundada na intensificação plástica da luz e na opacidade das formas, com uma luz azul tomando conta da tela enquanto Fred balança – se de forma frenética e violenta no chão, gradativamente se desintegrando. Essa desintegração do corpo se dá como efeito de um regime perceptivo aberrante, no qual a figura humana cede à dissolução dos contornos, mas também à emergência do tempo como força não representável.

Na história do cinema, em suas primeiras realizações pelas mãos dos irmãos Lumière, é posto à mostra algo que beira “uma reprodução quase jornalística da realidade” (Vasconcellos, 2006, p. 141). Contudo, há uma pequena reviravolta quando Georges Méliès, em *Viagem à lua* (1902) e outros filmes, utilizam – se de seu histórico como ilusionista, para propor 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, que não configura plenamente um cinema narrativo.

**Imagem 9 e 10** – Luzes e cores tomam conta da tela em momento em que Fred se transmuta



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 2h10



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. Na esteira de Nietzsche, Deleuze concebe a arte não como expressão de uma verdade a ser descoberta, mas como produção de simulacros que desestabilizam o regime do verdadeiro. A mentira, nesse contexto, não constitui erro, mas sim potência afirmativa da criação estética.

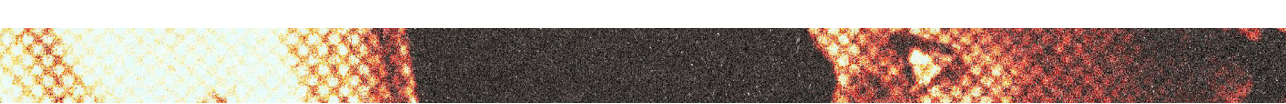
De modo mais claro, a arte, para Deleuze, confirmando sua influência nietzschiana, não deseja se impor como verdade, mas, pelo contrário, é essencialmente mentirosa. [...] Deleuze apresenta a potência do falso como força criativa das imagens-tempo. [...] Deleuze nos mostra como a potência do falso torna-se 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, 2013).

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 nesse conjunto que se consolida, na perspectiva deleuziana, uma nova ontologia da imagem cinematográfica, fundada não na representação do mundo, mas na afirmação do falso como força de criação – trata-se de um cinema que, mais do que narrar, fábula, e mais do que espelhar a realidade, engendra multiplicidades, ou seja, há 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, a câmera fornece uma realidade dada, cuja ação dramática não depende em nada da perspectiva dada pela câmera ou pensada pelo diretor. Já 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.



No que diz respeito à relação entre o real e o imaginário, o real ao qual a descrição orgânica se apegue 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, 2007, 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 pólo, o seu oposto, bem demarcado, onde o que é tido como ponto de vista imaginário. Já o regime cristalino subverte as 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. Há sempre 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, 2007, p. 159).

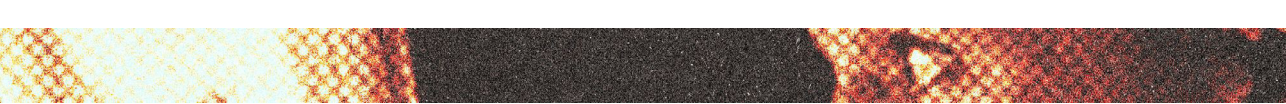
A narração cristalina, por sua vez, tem como característica inicial um rompimento com o esquema sensório-motor, fazendo com que ele desmorone para que surjam situações óticas e sonoras puras. As personagens se encontram em uma suspensão da ação motora, atravessadas por uma perplexidade que os reduz à condição de videntes — sujeitos cuja experiência é marcada mais pela recepção ótica do que pela resposta ativa. 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).

**Imagem 11** – Pete não age, está perplexo. Lynch não privilegia a ação



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h23



**Imagem 12** – 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.



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 1h23

Para além de uma narração cristalina, Lynch utiliza-se de planos em paralelo que remetem a um presente atual junto a seu passado virtual, configurando 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, 2007, 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.

**Imagem 13 e 14** – Fred e Pete se olham em espelhos





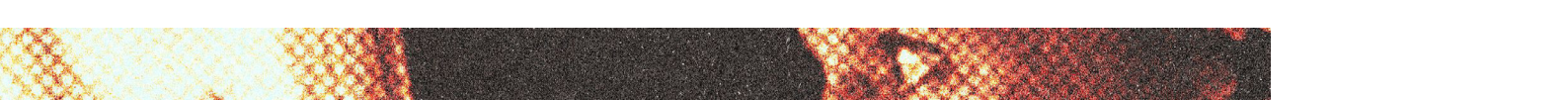
**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 38m e 1h09

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 tela<sup>13</sup>.

Lynch opta por colocar o espelho ao final de um corredor escuro, suspenso, sem molduras, sem demarcação de começo ou fim no enquadramento. Trata-se de um uso das “beiradas”, de um espaço sem delimitações – 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.

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 ‘espacializante’, 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 encarna a figura do vidente, não mais como sujeito agente, mas como superfície de inscrição sensorial. Sua aproximação do espelho não busca ação, mas intensificação perceptiva, configurando uma estética da visão em que o visível se autonomiza do fazer – mostrando então um cinema do visível. A mesma situação ocorre na cena de Pete [imagem 15], onde a cristalização da imagem-cristalizada reaparece. Como define Machado:

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).

Assim, quando Pete observa a si mesmo frente ao espelho, um nível virtual, a cena em que Fred está se vendo espelhado, instaura um circuito de repetição. Dessa forma, afastamo-nos da tradicional caracterização em que virtual é tido como imaginário e irreal, para aproximarmos-nos 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.

Porém, deve-se 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 microfacetas, 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.

**Imagem 15** – Fred ouve, através do interfone, a mensagem de que Dick Laurent está morto, cena que acontece no começo do longa




**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) – 04m

**Imagem 16** – Cena no final do longa, podemos constatar que a mensagem é deixada pelo próprio Fred



**Fonte:** (©Ciby 2000, David Lynch) 2h09

O longa, tal qual uma fita de Möbius<sup>14</sup>, é aberto e finalizado com uma mensagem vinda do interfone, na qual descobrimos que “Dick Laurent está morto”. A 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*<sup>15</sup>. 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. Como afirma Rodrigues:



[...] 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).


É justamente esse circuito entre atual e virtual que se efetiva na 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).

É nesse ponto que *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, no qual 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 romper com a estrutura narrativa e assim acaba por priorizar um cinema do pensamento, no qual 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.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Estrada Perdida*, quando pensado a partir da filosofia do cinema de Deleuze, emerge como um ponto de inflexão na estética contemporânea. Não se destaca apenas por sua recusa da linearidade narrativa, mas sobretudo por instaurar uma nova experiência temporal, baseada na coexistência do atual e do virtual. Ao operar com imagens que não se subordinam a uma lógica sensório-motora, mas que se desdobram em situações óticas e sonoras puras, Lynch participa de um gesto cinematográfico que deixa de narrar o mundo para passá-lo – ou melhor, para obrigar o pensamento a pensar, como queria Deleuze.



A imagem-cristal, que em momento algum deve ser colocada como um conceito ilustrado, é um operador estético que organiza o próprio funcionamento do filme. Em lugar da causalidade encadeada, temos circuitos, dobras e espelhamentos; em lugar da identidade dos personagens, sua decomposição e reconfiguração virtual; em lugar de um passado subordinado ao presente, a indiscernibilidade das temporalidades. A fita de Möbius, o espelho sem bordas, o retorno do mesmo que é sempre outro, todos esses são procedimentos formais que desestabilizam o modelo clássico e instauram o que Deleuze nomeou como um novo regime de crença nas imagens.

Nesse contexto, *Estrada Perdida* não deve ser reduzido a um *puzzle film*, cuja meta seja a resolução enigmática de sua estrutura, ou meramente a um filme surrealista. Antes, trata-se de uma experiência estética que mobiliza os sentidos e dissolve a vontade de verdade, propondo em seu lugar a potência do falso como um modo de acesso à realidade. Dessa forma, o cinema de Lynch é capaz de exemplificar a imagem-tempo deleuziana, uma vez que há o prolongamento, a tensão e a radicalização da imagem. Seu cinema não ensina verdades, mas ensina a ver e, sobretudo, a duvidar do que se vê. E é exatamente nesse ponto, em que a imagem já não mais representa, mas fabrica mundos possíveis, que o cinema se torna, de fato, pensamento.

## REFERÊNCIAS

*Estrada Perdida*. Direção: David Lynch. Produção: Mary Sweeney; Deepak Nayar; Tom Sternberg. [S.l.]: October Films, 1997. 1 filme (134 min), son., color. Título original: *Lost Highway*.

ANDUEZA, Nicholas. Quando a imagem se mostra tempo: close e câmera lenta entre Epstein e Deleuze. *Revista Ícone*, Recife, v. 16, n. 2, p. 304-317. ago. 2018.

AVELAR, Mario. *Lost Highway*, de David Lynch: na denegação da dor, a ancoragem da(s) narrativa(s). *Comunicação e cultura*, s. v., n. 5, p. 109-121, 2008.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. 1ª ed. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BUCKLAND, Warren. *Puzzle films*. 1ª ed. Reino Unido: 2009.

CÁPUA, Maria Clara Buffo, A teatralidade na pintura de Francis Bacon. *Revista Estúdio*, Lisboa, ano 1, v.?, n. 1, p. 26-29. 2010.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 2007.


DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.



- DELEUZE, Gilles, *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34. 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra. 2020.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2003.
- JOUSSE, Thierry. Lost Highway, l'isolation sensorielle selon David Lynch. *Cahiers du Cinéma*, Paris, v. ?, n. 511, p. 57-59, Mar. 1997.
- KERSLAKE, Christian. Deleuze and the Unconscious. New York: Continuum, 2007.
- LUCENA, Ludymylla. A gênese do conceito de imagem em Deleuze: notas sobre a imagem dogmática, a imagem pictural e a imagem cinematográfica. *Intuitio*, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 39-48, nov. 2013.
- LYNCH, David e McKENNA, Kristine. *Espaço para sonhar*. 1ª ed. Rio de Janeiro: BestSeller, 2019.
- LYNCH, David. *Lost Highway extra, Interview with David Lynch*. 2012. (12m30s). Disponível em: <[https://youtu.be/\\_rcv1W146Gs](https://youtu.be/_rcv1W146Gs)>. Acesso em: 02 abr. 2025.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2009.
- MOSTAFA, Solange Puntel e NOVA CRUZ, Denise Viuniski. Bergson-Deleuze nos conceitos de cinema. In: COSTA, Silvano João da. *Deleuze vai ao cinema*. 1ª ed. Campinas: Ed. Alínea, 2010.
- PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- RODRIGUES, Isadora. O cérebro no cinema contemporâneo. *Galáxia*, São Paulo, v.?, nº 46, p. 1-18. 2021.
- RODOWICK, David. *Gilles Deleuze's Time Machine*. Londres: Duke University Press, 1997.
- VASCONCELLOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.
- WARNER, Marina. David Lynch's new identity-swap chiller Lost Highway reflects the fractured image of the modern Narcissus. *Sight and Sound*. Londres, v. 7, s.n., ed. 8, p. 6-11, ago. 1997.


## NOTAS

- 1 Aqui tento afirmar utilizando-me de Deleuze como base argumentativa nesta nova fase do diretor.
- 2 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.

- 3 “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, p. 57-59).
- 4 “[...] comprei uma terceira casa para construir um estúdio e usá-lo para *Estrada perdida*” (Lynch, 2019, p. 364).
- 5 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 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).
- 6 “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).
- 7 Em nossa pesquisa, nos colidimos com uma interessante análise 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 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).

- 8 “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).
- 9 “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)
- 10 “Arquette sleepwalks with lazy lust through the role, a convincing phantom of desire within a circumscribed convention, whereas the male doppelgangers whom she enthralles inspire an entirely different brand of scopophilia” (Warner, p. 8, 1997).
- 11 “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, p. 8, 1997).
- 12 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, pudéssemos acessar a ação que movimenta e que, curiosamente, quem nos dá acesso é o Homem 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.
- 13 “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).
- 14 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 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.
- 15 “[...] 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).