

# ESTRADA, PASSAGENS E IMAGINAÇÃO EM A ESTRADA PERDIDA, DE DAVID LYNCH

Maurício Cândido TAVEIRA<sup>105</sup>

**Resumo:** O trabalho trata dos conceitos quadro e extra-quadro em Jacques Aumont e sua relação com a imagem cinematográfica a partir do filme *A Estrada Perdida*, de David Lynch.

**Palavras-chaves:** passagens, estrada perdida, filme neonoir, imaginação.

**Summary:** The article discusses the concepts framework and extra framework Jacques Aumont and his relationship with the film image from the film *Lost Highway* by David Lynch.

**Keywords:** passages, *Lost Highway*, film neonoir, imagination.

“*A Estrada Perdida*” (*Lost Highway*, 1996), de David Lynch, é um daqueles filmes que incita o espectador invariavelmente a algum tipo de comentário apaixonado. Ele é provocador, para alguns. Um desafio, ou um jogo, quem sabe, para uma minoria. E um insulto, talvez, para a maioria dos espectadores. O que ele não admite é a indiferença. Ele estimula, de alguma forma, algum tipo de reação “afervorada”.

Várias vezes o filme em destaque me levou a uma sala de cinema quando esteve em cartaz na cidade de São Paulo. E o meu interesse, após a primeira sessão, já não era mais tanto propriamente por ele. A reação do espectador era o que mais me chamava a atenção. Pois era numericamente considerável o percentual dele que abandonava o escurinho do cinema antes do final da sessão.

O momento no qual o primeiro espectador deixa a sala de cinema parece já estar inscrito na própria película. E ele se circunscreve nos primeiros minutos. E vem, talvez, pela indefinição do que vem a ser o filme nos seus primeiros pedaços filmicos.

---

<sup>105</sup> Pós-Doutorando em Artes Visuais - ECA/USP. Trabalhou como docente em várias instituições de ensino superior. Projetos em andamento: filme *Call me Darling* e a obra interativa *Arthur 2.0*. É membro do Grupo Poéticas Digitais - ECA/USP. E-mail: mauriciotaveira@gmail.com

O baixar dos letreiros embalado pelo pop rock “Ím *deranged*”, do *popstar* David Bowie, nos leva a pensar que se trata de um filme de puro entretenimento, um filme de estrutura clássica, sem nenhum barroquismo narrativo ou outros elementos que produz efeitos “obscurecedores” da trama.

Mero engano. Embora a banda sonora seja digerida facilmente, as imagens que vemos durante os 2 minutos e 38 segundos dos créditos iniciais são muito fluidas, indeterminadas. Não sabemos aonde elas querem nos levar. Passam rapidamente. E em alta velocidade. É mais fácil deixar se levar pela música e pelos efeitos visuais dos letreiros. Pois durante todo esse tempo, a câmera fecha apenas no asfalto de uma auto-estrada e nos mostra unicamente o contraste do claro e escuro produzido pela mesma.

Na velocidade dos automóveis, numa autoestrada, vemos duas pistas separadas por uma faixa amarela. E elas passam em alta velocidade.

Há um corte. E em seguida, o ritmo do filme muda totalmente. O ritmo da banda sonora se altera junto com a banda imagem. A trilha sonora vai para segundo plano e os planos fílmicos parecem se tornar longos. Num ritmo de quem contempla, a câmera enquadra o seu primeiro personagem: Fred Madison (Bill Pullman). Este também acompanha o ritmo da câmera: “medita” como um monge, sentado numa cadeira, no interior de sua residência. Ouvimos o ruído da companhia. Ele se levanta, movimenta-se no ritmo do *flâneur* de Baudelaire de meados do século XIX, e ouve a mensagem no interfone: *Dick Laurent is dead*<sup>106</sup>. Ele abre a porta e não há ninguém até o alcance de seus olhos. Cria-se uma atmosfera de mistério.

A trama prossegue, e chegamos às sequências que mostram o episódio das fitas de vídeos. O casal, Fred (Bill Pullman) e Renée (Patricia Arquette), parece estar sendo observado. As fitas de vídeos com imagens da intimidade deles (em sua própria casa) são a prova. Dois detetives da polícia passam a vigiá-los.

Em meio a tudo isso...flashes rápidos de histórias paralelas imaginadas por Fred (Bill Pullman), são enxertados na narrativa. Vemos instantâneos da história de Andy ([Michael Massee](#)), um dos possíveis amantes de Renée (Patricia Arquette), e também de uma figura sinistra – homem misterioso ([Robert Blake](#)). Este último parece o subconsciente do próprio

---

<sup>106</sup> Dick Laurent está morto.

Fred. Pois sentimos sua presença simultaneamente em dois lugares. Está ao mesmo tempo numa festa, na qual o casal se diverte, e também na residência de Fred. Ele está lá e cá no mesmo instante. A conversa telefônica entre ele (na casa de Fred) e ele (na festa) ao lado de Fred mostra esta situação ameaçadora (no entanto, as histórias desses personagens, até esse instante da ação, são secundárias).

Tudo se encaminha para uma história policial. E a descoberta do realizador da fita de vídeo se direcionava para ser o momento decisivo do filme. Mas não ocorre. O espectador que esperava um filme policial com cenas de suspense, fica logo decepcionado. Vemos imagens de Fred (Bill Pullman), ensanguentado e Renée (Patricia Arquette) esquartejada em seu próprio leito. E o detetive que vigiava a casa do casal chega à conclusão imediatamente que Fred é o culpado pelo crime.

Fred é julgado. Por alguns instantes o filme parecia se orientar para a direção daquelas histórias intermináveis de tribunal com o ritual do juiz na sua corte suprema, advogados, detetives, plateia. Outro engano. Em seguida a morte de Renée, o juiz através da banda sonora, apenas diz: “o júri considera o réu culpado de as assassinato de primeiro grau...” Fred é culpado e é levado para a prisão. Fim do caso.

E isso ocorre nos primeiros 45 minutos do filme: menos da metade do tempo de sua projeção. Depois de tanta “indefinição” do estilo que revestirá a trama de “A estrada perdida” (*Lost Highway, 1996*), o espectador, com Fred na prisão, já não arrisca mais qualquer palpite sobre o destino da narrativa. Contar a história de Fred na prisão, é mais uma alternativa. Mas é uma solução muito fácil para o jogo que David Lynch tem nos proposto até agora.

Estamos diante de uma trama, sem sombra de dúvida, que se assenta num terreno movediço, arenoso. E isso vemos com maior evidência nas cenas da cela da prisão e na da autoestrada: os instantes e os espaços nos quais as várias histórias se cruzam, incluindo a de Fred (Bill Pullman) e a de Peter Dayton ([Balthazar Getty](#)).

A primeira pergunta que devemos fazer é se realmente a esposa de Fred está morta. Se afirmativa for a resposta, então: quem a matou? Fred? Quem? Os *flashes* das histórias paralelas foram enxertados por quem? Fazem parte da memória de Fred, ou não? Ou são alucinações? Peter existe? Ou é uma invenção de Fred. Difícil saber.

O que vemos é que a história de ambos se cruza simultaneamente, por ironia, em

dois espaços aparentemente incompatíveis e distintos: no interior da cela de uma prisão e numa autoestrada<sup>107</sup>. Por isso o espectador, em geral, naquele exato momento fica “desorientado”, “embaraçado” quando a câmera segue (por um longo tempo) a história de Peter Dayton ([Balthazar Getty](#)).

O que aconteceu com Fred? Onde está ele? Penetramos, nesse momento, a partir daí, num espaço fluído, indeterminado, instável. Um local por excelência de passagem. Passagem da história de Fred para a de Peter; da história de Renée (Patricia Arquette) para a de Alice (Patricia Arquette); da de Dick Laurent para a de *Mr. Ed* ([Louis Eppolito](#)), entre outras. Ou melhor, numa palavra: as histórias de Fred, Renée, Dick Laurent se inter cruzam com as de Peter, Alice, *Mr. Ed* simultaneamente.

A partir daí, entramos no mundo do simulacro. Ou quem sabe, no mundo de Alice. E ele se povoa faustosamente de figuras que consagraram o gênero *noir* dos anos 40 e 50. A primeira referência ao *noir* vem através da personagem *Mr Ed* ([Louis Eppolito](#)): uma espécie de gângster. E por meio dele temos a tradicional sequência de perseguição vulgarmente explorada pelos filmes do gênero destacado. Já Alice (Patricia Arquette) e Renée (Patricia Arquette), encarnam a figura da *femme fatale*. Elas tramam os destinos dos dois personagens centrais masculinos: Fred (Bill Pullman) e Peter ([Balthazar Getty](#)). E enganam ambos.

Outros elementos temos a partir do filme *noir* *A morte num beijo* (*Kiss me Deadly*, 1955), de Robert Aldrich. A casa em chamas de *A Estrada perdida* (*Lost Highway*, 1996) é uma referência clara à casa em chamas do filme destacado acima.

Além de algumas semelhanças entre ambas, as chamas parecem percorrer o caminho inverso. Tanto num filme quanto no outro o fogo parece movimentar-se de fora para o interior da casa. Também em ambos os filmes a estrada é um espaço de cruzamentos de histórias.

Em *A Estrada perdida* (*Lost Highway*, 1996), como já destacado, a história de Fred se cruza com a de Peter; em *A morte num beijo*, (*Kiss me Deadly*, 1955) ocorre algo semelhante.

---

<sup>107</sup> Na cena final do filme a autoestrada opera novamente como espaço de passagem. Vemos a história de Fred outra vez se cruzar com outras.

O destino do detetive Mike Hammer ([Ralph Meeker](#)) já não é mais o mesmo depois do encontro, subitamente numa estrada, com o de Christina Bailey ([Cloris Leachman](#)). A propósito, a estrada como metáfora dos espaços fluidos, indeterminados, instáveis é a figura que melhor traduz o espírito do filme *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1996). Uma vez que ela é caminhos, cruzamentos, percursos. E também como uma ponte, uma porta, ela é, igualmente, por excelência, o local de passagens.

Tudo passa e se mistura numa autoestrada. Vemos nela os intercruzamentos e conexões de vários espaços e tempos. Nela passa os mais diversos modelos de automóveis em seus diferentes anos. Um fusca dos anos 70 em sua velocidade e tecnologia (de sua época) e a última tecnologia automotiva de nossa época, também. Visualmente, qual é o tempo e o espaço da autoestrada? Ao que parece, uma conjugação de tempos e espaços e também de histórias. Nela se cruzam, em alta velocidade, infindáveis histórias de seus passantes.

As imagens, conforme Aumont (1995) na obra *L'oeil interminable*<sup>108</sup>, abrem portas para a ficção e o imaginário. E em se tratando dessa narrativa de David Lynch, elas se potencializam. São enigmáticas, não se deixam se desvendar de imediato.

O mistério e a ambiguidade parecem envolvê-las. Algumas possibilidades narrativas são sugeridas. As imagens e o tecido narrativo abrem janelas para além do que é imediatamente mostrado no filme. A narrativa nos conduzia para o que Aumont (1995) na obra *L'oeil interminable*, chamou de “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*). Isto é, o filme nos leva a ultrapassar os limites do que imediatamente é visto. Joga-nos logo para além dos limites do campo visual. O imaginário e a imaginação são imediatamente ativados. O clima de mistério e as referências a iconografia noir, por exemplo.

Mas isto, claro, não é nenhuma prerrogativa particular do filme *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1996). Conforme Aumont (1995), todos os filmes auto-reflexivos (em particular, os que anunciam a si próprios como filmes) tendem a chamar com mais facilidade o efeito “extra-moldura” (*hors-cadre*), pois eles quase sempre, obrigam o olhar obstinadamente a percorrer ou incitam o espírito a errar além dos limites do plano.

---

<sup>108</sup> AUMONT, Jacques. (1995). “D'un cadre l'autre: le bord et la distance”, in: *L'oeil interminable*. Paris, Séguier, p.103-133.

Como isso é possível? Em suas considerações acerca da “moldura ou quadro” (*cadre*) Aumont (1995) nos ensina que a “moldura ou quadro” tanto a pictural quanto a fílmico, ultrapassa os limites do visual puramente físico (*cadre-objet*), como na pintura, ou do meramente visual, como no cinema. Ela vai além disso. Encerra em si impressões do mundo simbólico. E, enquanto enunciado e significação, ela é produzida num espaço formado fora do campo visual. A “moldura ou quadro” (*cadre*) é ao mesmo tempo constituída de dois elementos: físico e simbólico. Pois ela faz parte também do campo do discurso.

O visual (*cadre-objet*), dessa forma, jamais vem sozinho. Vem sempre junto com o efeito simbólico. O visual simboliza valor, não é algo somente físico. Ele nunca está desacompanhado, está sempre emoldurado de valores simbólicos. O que faz com que a moldura ou quadro fílmico amplie suas funções para além do seu limite puramente visual, isto é, do que está sendo mostrado. Ela também, segundo Aumont (1995), tem a função de janela. E é através desta que a moldura ou quadro fílmico se abre para a imaginação e o imaginário. A janela ultrapassa os limites das bordas do plano fílmico.

Esse efeito, que Aumont (1995) chamou de “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*), é um discurso. O que faz com que o “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*) não seja orientado e muito menos espacializado. Ele não tem uma dimensão formada consoante organização plástica de uma tela ou plano. O prolongamento espacial e narrativo é dado de forma unicamente intelectual, mental. É o espectador que o realiza, através de princípios de continuidade com coerência quase ficcional. O “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*) é guiado essencialmente pela imaginação e a memória. E sua irrupção, conforme Aumont (1995), observando Noel Burch (1992), é realizada pelo “extra-campo imaginário” (*hors-champ imaginée*), isto é, aquele plano que nunca é mostrado. Aquele que completamos num jogo entre a memória e a imaginação.

Mas para Aumont (1995), todo e qualquer “extra-campo” (*hors-champ*), no limite, provoca a investida do “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*), isto é, nos faz perambular e entrar no “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*), pois todo “extra-campo” (*hors-champ*) é imaginário, assim como o próprio campo. Pois o filme de ficção sempre joga com as bordas e abre as janelas para a imaginação e o imaginário. A partir da continuação do campo ou não, o extra-campo (*hors-camp*) permite a reconstrução quase policial da intriga quando dá vazão ao “extra-moldura ou extra-quadro” (*hors-cadre*).

Isso somente é possível, segundo Aumont (1995), baseado em considerações de André Bazin (1991) acerca da ontologia da imagem cinematográfica, porque o cinema é de natureza centrífuga. Ele leva o olhar para longe do centro, além das bordas do plano fílmico. E a partir daí o filme chama inevitavelmente o “extra-moldura ou extra-quadro (*hors-cadre*) e o espectador ficcionaliza ou imagina o que não é visto”, através do “extra-campo” (*hors-camp*).

O plano fílmico, assim, abre janelas para a ficção, a imaginação e o imaginário.

É justamente isso o que percebemos em *A Estrada Perdida* (*Lost Highway*, 1996). Planos e cenas lançam o espectador para além das bordas do campo visual. Sua narrativa e imagens têm continuidades e ao mesmo tempo resiste a linearidade e a lógica cronológica. O filme se contamina com matéria de vários tempos. Emoldura-se de elementos que vêm dos filmes *noir* dos anos 40 e 50, como já destacado e suscita a imaginação.

As vezes me pergunto: O que há por trás dessas imagens? O que elas realmente narram? O que querem nos contar? Um mistério. Nelas parece que há sempre algo a mais do que se vê. Elas são como camadas que se sobrepõem. Sobem e descem ao infinito. Há indefinidamente sempre outras camadas para serem desvendadas. E o seu fim parece inalcançável.

Outras vezes julgo o contrário. Acredito que não há nada além do que é visto. E o mérito é da imaginação do espectador. É ele que narra e ficciona o que está ao alcance dos olhos e dos outros sentidos.

A imaginação flerta o infinito. E as imagens abrem as portas para a ficção e o imaginário. Elas descerram as janelas para os fantasmas entrarem. E ao que parece, nos dias de hoje, com a proliferação das imagens, eles estão cada vez mais numerosos.

A potencialidade desses seres fantasmagóricos se eleva ainda mais com o cinema. Pois o filme além de representar um mundo imaginário, cria, através do movimento e da escuridão da sala de projeção, as condições para um sobrevoo maior. Diferente da pintura, o filme para ser melhor visível, precisa da escuridão. O quadro pictural, em geral, nessas condições é invisível. E os fantasmas, nesse caso, são manifestados por razões outras: o medo da própria escuridão. Esta, em geral, apavora o homem das luzes.

Já o cinema além de dar vazão aos fantasmas que se constituem na escuridão, permite a ligação das impressões dos espectros da sala escura com os das desventuras da

imaginação após a projeção, na claridade da luz. Pois nem sempre o filme a que assistimos no momento da projeção é o que contamos para os outros imediatamente instantes depois fora da sala escura. Na presença da luz os fantasmas são outros. São guiados fundamentalmente pelos da imaginação. Não temos mais a história passando diante de nossos olhos. Contamos apenas. Restaram do filme apenas as imagens selecionadas pela memória.

Durante a projeção somos capazes de ligar espaços, personagens, figurinos, etc e uma séries de outros elementos a outras imagens, a outros filmes, mas na claridade da luz e da consciência, a imaginação se torna mais fértil. Somos passíveis dos mais temíveis delírios quanto o encontrado no filme *A Estrada Perdida* (*Lost Highway, 1996*). Parece que não há limite para a imaginação.

## Referências

- AUMONT, Jacques. “D`un cadre l`autre: le bord et la distance”, in: **L`oeil interminable**. p.103-133. Paris: Séguier, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAZIN, A. “Ontologia da imagem fotográfica”, “Evolução da linguagem cinematográfica” e “Pintura e cinema” in: **O Cinema: Ensaios**. p.19-26\66-81\172-177. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- BORDE, R.; CHAUMETON, E. **Panorama du film film noir américain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1955.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. São Paulo: Edusp, 1996.
- MARNER, Terence St. John. **A realização cinematográfica**. Lisboa: Edições 70, s.d.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

## Filmografia

À Beira do Abismo (The Big Sleep, 1946), de Howard Hawks;

A Dama de Shangai (The Lady from Shanghai, 1948), de Orson Welles;

A Estrada Perdida (Lost Highway, 1996), de David Lynch;

O Falcão Maltês (The Maltese Falcon, 1941), de John Huston;

Mistério em Chinatown (Hammett, 1982), de Wim Wenders/Francis Ford Coppola;

A Marca da maldade (Touch of Evil, 1958), de Orson Welles;

A morte num beijo (Kiss me Deadly, 1955), de Robert Aldrich;

## UMA FAMÍLIA DA PAZ – A RADIONOVELA COMO FORMA DE EXPRESSÃO DOS JOVENS DA VILA EMBRATEL

Antonio Pedro ARAGÃO<sup>109</sup>  
Vera SALLES<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Estudante de Graduação do 8º semestre do Curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), email: pedro.aragao84@gmail.com

<sup>110</sup> Orientadora do trabalho. Professora doutora do Departamento de Comunicação Social da UFMA, email: vsalles@terra.com

**Resumo:** A radionovela, Uma Família da Paz, é o resultado da Oficina de Rádio promovida pelo projeto de Pesquisa “Meios de Comunicação e Cultura de Paz – As formas de expressão dos jovens da Vila Embratel”. O produto criado com a participação dos jovens atendidos pelo projeto conta a história de uma família que busca, por meio do diálogo, a resolução para o problema enfrentado pela filha, a gravidez na adolescência. Este artigo tem por objetivo demonstrar como esses jovens ao se apropriarem da técnica de produção radiofônica souberam transmitir os princípios da cultura paz baseados na realidade vivida no cotidiano do bairro.

**Palavras-chave:** Radionovela. Jovens. Valores. Cultura de paz. Diálogo

**Abstract:** The radiosereal “A Family of Peace” is a result of the workshop minister by the research project “Media and Culture of Peace - The forms of expression of young people in Vila Embratel”. The product created with the participation of young people assisted by the project tells the story of a family that seeks, through dialogue, the resolution to the problem faced by daughter: adolescent pregnancy. This article aims to demonstrate how these adolescents by incorporating the technique of radio production knew how to transmit the culture of peace’s principles based on realities on the daily life of the neighborhood.

**Key-words:** Radiosereal, Youngs. Principles. Culture of peace’s. Dialogue

## 1. Introdução

Em março de 2010, foi posto em prática o Projeto de Pesquisa “Meios de Comunicação e Cultura de Paz – As formas de expressão dos jovens da Vila Embratel” coordenado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Vera Salles. O projeto tem como objetivo trabalhar com 80 jovens do bairro da Vila Embratel que se situam na faixa etária de 17 a 24 anos, e, dessa forma, estudar as diferentes formas de comunicação expressas em vídeo, rádio, jornal, fotografia e web. As ações estão sendo realizadas no Núcleo de Extensão da UFMA (NEVE), localizado na Vila Embratel e como estratégia para ampliar a divulgação entre os jovens adotou o nome de Comunica Paz.