Lost Highway, de David Lynch: na denegação da dor, a ancoragem da(s) narrativa(s)

MÁRIO AVELAR *

No final de *Blue Velvet*, Sandy/Laura Dern faz um comentário – um comentário por ela repetido, refira-se, que funciona como chave para os filmes de Lynch: «It's a strange world.» Este comentário inscreve-se no banal cenário de um inocente ritual social, o almoço de fim-de-semana em família. Sandy observa um pintarroxo que segura um insecto no bico, um insecto que, em breve, naturalmente, será devorado. O seu comentário antecipa (indicia) ainda um certo regresso ao início, ao princípio do filme: de novo emergem os signos da *Americana* e de um *ethos* – o carro de bombeiros, os quais acenam para a câmara, para essa instância privilegiada no fora-de-campo que é o/a espectador/a; as *white fences*, decoradas pelas tulipas.

O/a espectador/a é, deste modo, confrontado/a com uma dupla (mítica?) idealização, a da vida *em* comunidade, da vida *na* comunidade: um microcosmo sem dor. Ora, esse comentário de Sandy não é, na realidade, um comentário; assim como não é inocente o ritual, nem as interações sociais que a ele se associam. Esse comentário é, de facto, uma asserção: o mundo é, efectivamente, estranho, opaco; em particular quando simula a transparência no reconhecimento do gesto banal, quando se oferece como evidência perante o nosso olhar: a *Americana*.

Para compreender essa estranheza, essa opacidade – a estranheza e a opacidade subjacentes às interações sociais (a dicotomia espaço masculino vs. espaço

* Professor catedrático de Estudos Americanos da Universidade Aberta.

feminino; androceu *vs.* gineceu), às interações psicológicas (relações, tensões parentais) e às interações naturais (o equilíbrio ecológico dependente da *survival of the fittest*) – será necessário recorrer a instrumentos de leitura que nos permitam desvendá-las. Derrida poderá ser um óbvio e privilegiado instrumento na penetração da opacidade e na desconstrução dos mecanismos que a regem.

Além de Derrida e explicando a sua existência, subjacentes a esses mecanismos (sociais, psicológicos, naturais) estão os discursos que marcaram o século xx: Marx (e na sua esteira, neo-historicistas como Foucault), Freud (e, como é óbvio, dele decorrente, Lacan) e Darwin. Através deles desvendar-se-ão os tais signos da *Americana*: Marx e Foucault, em particular, denunciam a estrutura conflitual (discursiva) de disseminados jogos pelo poder, e, conseqüentemente, a ausência de neutralidade nas representações sociais; Freud e Lacan desvendam quanto dessas representações é concebido num espaço radicalmente (no sentido etimológico) conflitual, *agon*, diria Bloom, pela construção da identidade; Darwin explicita que a ética é estranha à evolução (recorde-se quão importante foi a afirmação do parasitismo enquanto factor de evolução para a desmontagem de concepções românticas tardias acerca da benevolência da Natureza – algo a que, ainda nos Estados Unidos oitocentistas, Melville não será alheio). Todos eles serão relevantes para a desmontagem do *ethos* e do mito.

Entre os múltiplos signos que participam de um certo *ethos* e que constroem a dimensão mítica, do olhar da América sobre si própria, e dos outros sobre ela, destaca-se a estrada, designação e representação primeira do filme, e tópico fundamental da cultura americana; algo que o cinema, instrumento privilegiado da construção, representação e problematização do mito, não denega:

The American landscape was always well-mapped for metaphysical and theological metaphor. A nation founded on a journey West, an escape through the desert of adversity toward the promised land of a mythic California. The wagons that bulldozed across native soil, stopping only to wipe the blood and flesh off their wheels, marked the highway, and dusty earth became asphalt not long before Bob Hope, Bing Crosby and Dorothy Lamour hit the road and broke into song. [3] The road has always been the chief vehicle of this metaphor of progress, origin and destination. (Celeste, 1997)¹

Associado à abertura para os grandes espaços, para o horizonte, a estrada é signo de visibilidade (o reconhecimento da imensidão do espaço), de experiência (tecnológica) singular², do *bildungsroman* (do *On the Road*, de Kerouac, a *Easy Rider*, de Dennis Hopper), da desejada regeneração (de *The Day of the Locust*, de West, a[o *motorcycle boy* de] *Rumble Fish*, de Coppola), de contestação do mito (de *Tobacco Road*, de Caldwell, a *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck [e Ford]), de sua

denegação (na esteira de Dylan, considere-se o *videoclip Road to Nowhere*, de *The Talking Heads*).

Tópico mítico, cultural e artístico, e instante da sua reflexão, a estrada designa ainda um género cinematográfico, o *road film*, com seus tópicos, códigos formais, personagens-tipo. No ensaio «*Lost Highway: Unveiling Cinema's Yellow Brick Road*», Reni Celeste evoca *The Wizard of Oz* e, conseqüentemente, a memória cinematográfica do subgénero, simultaneamente abrindo caminho para outras implicações:

[...] a classic American road film such as *The Wizard of Oz*, which while not being linear, is circular rather than cyclical. It transpires in an America centered in its heartland, an America where one goes out into the void of dreams only to return to the center. While this circle suffers duality and is fraught with doubles, it resists repetition. Home is not displaced but rather doubly confirmed as both origin and telos. Home is understood as a place outside myth, a "real" place. (Celeste, 1997)

A estrada remete para um espaço de origem e para o *telos*: signo de abrigo e embraiador da(s) narrativa(s). Contrariamente, porém, à estrada que desenha uma linha recta no horizonte, a *yellow brick road* associa-se a uma narrativa que denega a linearidade. Daí, também, o facto de não culminar no convencional lugar do mito:

The traditional American fantasy that *Wizard of Oz* admonishes is the one invested in the gesture of escape, the flight from home, the striving toward a better place which appears as a linear trajectory usually westward toward California as mythos. (*Idem*)

Nesse sentido (apenas), ela antecipa a fuga do *motorcycle boy* em *Rumble Fish*. Se, como Simon McKenzie propõe, atentarmos, porém, na forma como ela é representada (filmada), reconhecer-se-á a filiação noutra género, o *film noir*.³ Deste modo, ela insinua uma outra presença, uma outra memória.

Este signo, a estrada, funciona, assim, como palimpsesto onde se inscrevem memórias várias, leituras distintas do real; ela é um factor (maneirista?) de disseminação do(s) sentido(s). Nesta sobreposição, coexistência e contaminação de camadas de significação, ela evoca, por sinédoque, tanto tópicos do mito americano, como diferentes vertentes e instantes da memória cinematográfica – os géneros mencionados, também eles em constante revisão. Em *Lost Highway*, ela é signo de opacidade, de claustrofobia, fecha-se no espaço imediato. Reconhecer-se-á, então, um subtil *debunking* político que joga com, e sabota, um imaginário político americano, relacionado com aquele microcosmo que é oferecido ao/à espectador/a como se de uma sucessão de quadros se tratasse.

Se a percepção é a derradeira destinatária da perturbação do lugar-comum, coloca-se a questão da inteligibilidade deste filme (dos filmes de Lynch?). A leitura lacaniana de Bernd Herzogenrath, em «Cinema and Cultural Pathology», propõe o conceito de *sutura* para a questão que obviamente se coloca perante a obra de Lynch: como é que a lemos? Deveremos entender o plano diegético como reprodução mimética da realidade? Herzogenrath recorda Christian Metz, em *The Imaginary Signifier*, para, sempre numa perspectiva lacaniana, reposicionar a questão da leitura em termos de percepção: «The cinema's signifier is perceptual (visual and auditory)» (Herzogenrath, 1997). Para o crítico, a questão colocar-se-á, portanto, ao nível do efeito produzido no espectador. É neste plano que ele convoca o conceito de *sutura* («that moment where the subject *fades* by becoming represented – in discourse – by a signifier» [*Idem*]), o qual toma de Jacques-Alain Miller's «[the] procedures by means of which cinematic texts confer subjectivity upon their viewers» (*Idem*).

Tomando como impulso a definição de Miller⁴, Herzogenrath sugere outros espaços de diálogo relevantes para o problema da inteligibilidade em Lynch, em particular o da identificação do espectador com o objecto:

This definition not accidentally recalls Metz' observation that the spectator is as such missing from the cinematic discourse, and that the viewing subject might identify with the camera position as its stand-in. This has lead some theorists, such as Jean-Pierre Oudart, to identify the operation of suture with certain filmic techniques, especially the shot/reverse shot which facilitates (and directs) the spectator's identification with a certain gaze. Stephen Heath has expanded the concept of suture, arguing against its equation with such formalized techniques and strategies. Since the imaginary and the symbolic are always simultaneously present – an image having no value in itself, but always with reference to a cultural background, to a set of rules or genre-conventions – suture in Heath's account refers to the play of presence and absence as a mode of subject production in which the identification with the image always has to be read against the background of a symbolic system: “the spectator is always already in the symbolic [...]”. (*Idem*)

Por extensão, este conceito convoca um outro, o de *Moebius strip*. Recorde-se a filiação lacaniana deste conceito enquanto figuração do regresso do reprimido.⁵ Numa crítica a *Lost Highway*, feita em 1997, Marina Warner aponta a importância deste conceito como estruturante da narrativa.⁶ Numa brevíssima digressão importa acentuar que, também a este nível, ele funcionará não só no plano endógeno, narrativo/diegético, mas, também, no plano exógeno, ao nível da percepção, do/a espectador/a. Uma personagem, o *Mystery Man*, sinaliza-o devido à sua presença nas duas faces (faixas) da narrativa e ao seu estatuto de ligação entre ambas. Um

dos momentos mais perturbadores, ainda no início do filme, é quando o rosto do *Mystery Man* se sobrepõe ao de Renée. No entanto, o espanto desta figuração eliminar-se-á ao tomarmos aquele conceito como estruturante; então, de imediato desvendamos a intromissão do subconsciente na narrativa; um subconsciente ligado à denegação, à fuga ao real.

A leitura de Warner não se limita, porém, a essa constatação⁷, indo mais longe nas suas implicações profundas ao nível da estrutura do mito. Segundo ela, a linearidade da estrada, que, originalmente, sinalizava um percurso, uma narrativa, também ela, linear, em direcção à consagração, ao futuro – «That emblem of pioneer America, the road ahead, that track to the future» (Warner, 1997) –, é sabotada por uma estranha estrutura narrativa:

The plot of *Lost Highway* binds time's arrow into time's loop, forcing Euclidian space into Einsteinian curves where events lapse and pulse at different rates and everything might return eternally. Its first and last shots are the same – the yellow markings of a straight desert road familiar from a thousand movies scrolling down as the camera speeds along low on the ground to the pounding soundtrack. (*Idem*)

Em Caldwell ou em Steinbeck (e Ford) a estrada questionava explicitamente a possibilidade do mito – a regeneração algures a Oeste. Em Lynch ela questiona igualmente o mito; fá-lo, porém, na sua essência, ao recusar a linearidade associada à progressão mítica do herói branco, anglo-saxónico e protestante – o pioneiro, o herói da fronteira – Leatherstocking, por exemplo, o *cowboy*. Fá-lo ainda na recusa do estoicismo endógeno àqueles heróis míticos e à responsabilidade (ainda um *ethos* protestante com fortes ressonâncias calvinistas) face aos actos cometidos.

A incapacidade de lidar com a realidade/dor leva o protagonista Fred Madison/Bill Pulman a criar um universo alternativo⁸; daí a relevância da ancoragem numa cartografia psicológica para a compreensão do filme⁹. É o próprio Lynch que avança com o conceito de «psychogenic fugue»¹⁰ como embraiador da narrativa, e, consequentemente, como instrumento da sua legibilidade:

The person suffering from it creates in their mind a completely new identity, new friends, new home, new everything – they forget their past identity. This has reverberations with *Lost Highway*, and it's also a musical term. A fugue starts off one way, takes up on another direction, and then comes back to the original, so it [relates] to the form of the film. [...] To me, jazz is the closest thing to insanity that there is in music. (Lynch, 1997)

Além de ser um óptimo instrumento de inteligibilidade, este conceito coloca questões interessantes ao nível dos diálogos (ressonâncias, efeitos, dir-se-ia) entre as artes.

Mas Lacan pode funcionar ainda como instrumento de leitura a outro nível, o da «*mirror stage theory*». Thomas Caldwell, no ensaio de 1997 «*Lost in Darkness and Confusion: Lost Highway, Lacan, and film noir*», propõe que os três estádios independentes e todavia coincidentes da identidade do sujeito – o imaginário, o simbólico e o real –, que se estabilizam numa interação entre si, proporcionando o equilíbrio desse sujeito, permanecem estanques em Fred Madison, originando as diferentes *personae*, as diferentes versões da mesma história, e uma mesma incapacidade de lidar com a sexualidade¹¹. Freud e Lacan ainda como instrumentos de legibilidade, de inteligibilidade, de transparência, de superação da opacidade (*dificuldade*) comumente associada aos filmes de Lynch.

Mas, além deles, outro diálogo se insinua, aquele que, através dos fantasmas ligados à sexualidade, se realiza com a memória cinematográfica, do *film noir* a Hitchcock. Do *film noir* Lynch toma a «*femme fatale, an ambitious woman who is punished for her transgressions of boundaries of female behaviour as defended by the status quo*» (McKenzie, 2003). Por seu turno, Hitchcock é convocado através do paralelo entre a loura platinada, Alice, e Kim Novak, em *Vertigo*. A estas figurações da *femme fatale*¹² liga-se outro tópico do género, o da investigação policial, e, por fim, o do frágil protagonista.

Em *Lost Highway* a fragilidade é nuclear; a ela se deve a incapacidade de enfrentar a realidade (as suas próprias acções), e a consequente somatização, que, por seu turno, desencadeia a insuportável dor, génese da segunda narrativa. Inscrita num espaço social sistematicamente revisitado por Lynch¹³, ela emerge numa lógica de *estranheza*.

Numa crítica de 1997, Eleanor Ringel caracteriza da seguinte forma este cenário (microcosmo): «*A sordid, pseudo-retro world where '50s furniture and cars mix with cell phones and microwaves*» (Ringel, 1997). O efeito decorrente do jogo com um cenário onde signos do quotidiano, facilmente reconhecíveis, de tempos distintos, coexistem num mesmo espaço do presente narrativo poderá estar associado a uma estética surrealista. Marina Warner cita-a através do efeito de estranheza que esta coincidência sugere:

David Lynch is too committed to the principles of surrealism to pitch for true thriller suspense; he'd rather catch its shadow after it's passed. He has often invoked André Breton as a mentor and quoted Breton's axiom about *le merveilleux banal ... and le hasard objectif...* (Warner, 1997)

A localização especial da narrativa acentua esta dimensão: «*The exact locale is left abstract, unlike the Milan of *La Notte* or the Rome of *L'Eclisse* – films that are evoked by *Lost Highway*: it is, though, obviously an abstract of L.A.*» (*Idem*).

Constrói-se, assim, mais do que a figuração de um lugar (estética realista), a representação de uma *ideia de lugar*. Veja-se como Lynch enfatiza esta dimensão numa entrevista a Laurent Tirard, da revista *Studio*:

Tout d'abord 8 1/2, pour montrer comment Fellini est parvenu à obtenir au cinéma le même résultat que certains artistes en peinture abstraite, c'est-à-dire savoir communiquer une émotion, sans jamais rien dire ni montrer de façon directe, sans jamais rien expliquer, presque comme par magie. Ensuite, je montrerais Sunset Boulevard, un peu pour les mêmes raisons. Car si le style de Billy Wilder n'est pas comparable à celui de Fellini, il obtient un résultat à peu près similaire, en créant une sorte d'ambiance abstraite, moins par pure magie que par toutes sortes d'inventions stylistiques et techniques. Le Hollywood qu'il nous décrit dans ce film n'a sans doute jamais existé, mais il arrive à nous y faire croire totalement et à nous y faire pénétrer, un peu comme dans un rêve. (Tirard, 1997)

Ao carácter estranho do cenário acrescentar-se-á a cor dominante, algo que o autor assume esteticamente na entrevista que concedeu a Bill Khron para os *Cahiers du Cinéma*. Questionado sobre se o amarelo domina *Lost Highway*, Lynch responde: «Peter Deming, le directeur de la photo, et moi avons arrêté notre choix sur un filtre brun chocolat, ce qui fait que la couleur dominante tendrait à une sorte de rouge jaune brunâtre qui pénètre tout quand on filme par ce filtre» (Lynch, 1997). Daí, também, a alusão a uma certa vertente expressionista na estética do realizador. Refere Dennis Lim:

Lynch, who trained to be a painter, is one of cinema's great expressionists: *an expert in finding the exact visual and aural textures for sinister, barely communicable moods and sensations*. This talent has never been more apparent than in the first half of *Lost Highway*: virtually wordless and peculiarly electrifying, it exists in a vacuum of dread. (Lim, 1997; itálico meu)

Donald Lyons acentua igualmente a importância da cor, e a ligação com a pintura, apresentando exemplos concretos deste jogo:

This is a painters movie; it loves to place face in space. The heads of Fred and Renée are carefully photographed against or in corners of monochrome walls and rooms. Details of faces – above all, the woman's shiny red lips – are rapturously given the whole screen as they utter urgent words into black phones. (Lyons, 1997)

Mais adiante aponta aquele que considera ser o efeito simbólico (e subconsciente?) desta estratégia: «Desire is red and desire is death and desire is woman» (Lyons, 1997). Estamos, portanto, perante dimensões que acentuam a centralidade

da percepção e do jogo com a subjectividade do/a destinatário/a; um funcionamento para além do filme. Daí a produção de um efeito; daí a importância da percepção.

Este aspecto é abordado com algum detalhe por José Januário Guedes Pires, que menciona um conceito particularmente operatório em Lynch, o conceito bergsonianamente de cinematografia interior (Pires, 2007: 62). Significa isto que, no subconsciente, existe, *malgré tout*, uma lógica (entre outros aspectos, visual), mesmo quando esta é a do carácter aparentemente accidental; Foucault fala de «analogias selvagens» a propósito da loucura. Ao penetrar nesse discurso, munidos dos instrumentos providenciados pela psicanálise, poderemos desvendar uma lógica naquilo que, à partida, apenas estranho nos parece; isto é, naquilo que, à partida, parecem ser apenas «analogias selvagens».

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. O/a próprio/a espectador/a é arrastado/a por este *simulacrum*.

Coloca-se, então, uma interessante questão teórica, a de saber se esta *mise en abîme* funciona como duplicação do objecto, do cinema, ou como ampliação distorsiva? Poderá ser entendida como o espelho que em *Las Meninas*, de Velásquez, duplica o real, desvendando os monarcas/espectadores, ocultos na representação primeira do olhar do observador? Como microcosmo, portanto, que desvenda, antecipa a essência da representação? Neste caso o diálogo com um género cinematográfico?¹⁴ Ou, à semelhança de *Embaixadores*, de Hans Holbein, uma figuração que distorce a representação? Ou seja, o vídeo como fragmento/ícone ou como instrumento, signo da *différance*? Ainda que elipticamente, esta opção suscita uma reflexão sobre a importância dos conceitos barthesianos de *studium* e de *punctum* em *Lost Highway* (na filmografia de Lynch, dir-se-ia).

Parece-me evidente que o vídeo não funciona como *studium*, como instrumento de fechamento. No entanto, para um/a leitor/a desatento/a ele funcionará nesse sentido. Ora, Lynch faz operar esse signo – a narrativa fílmica dentro da narrativa fílmica – como *punctum*, como detalhe instrumental no tal *debunking* do sentido, das relações convencionais, nomeadamente ao nível do género, impondo uma *beyondness* ao nível de cada plano. Ao/à leitor/a mais desatento/a este

punctum parece impor-se, por excesso, na narrativa, sabotando a sua intelegibilidade. De algum modo, o *punctum* é disruptivo, como o *suplemento* de Derrida, corrompendo o discurso. Poderá, assim, falar-se de arbitrariedade; Bill Pulman, por exemplo, cita *Zabriskie Point*, de Antonioni, como memória cinematográfica do deserto para os momentos finais de *Lost Highway*. Desta forma, *punctum* e palimpsesto (rasura do texto anterior e escrita sobre a escrita) participam de uma mesma lógica narrativa.

Poder-se-á ainda, perante uma sucessão de disrupções, e uma narrativa dominada pelo palimpsesto, desvendar a coerência de um género? Parece-me que, nesta estratégia disruptiva, Lynch se aproxima de Holbein. Residirá, eventualmente, aí o seu desejo de reinventar o género e criar «[a] 21st-century noir/horror» (Ferrante, 1997), no qual a dor, mais do que um sintoma de denegação da responsabilidade (ainda o *ethos* protestante), é produtiva enquanto geradora de sentido (instrumento textual, portanto).

NOTAS

- ¹ Os textos consultados em edições *on-line* serão indicados através do apelido do/a autor/a e da data de publicação. Esta não deverá ser confundida com a data da consulta (Dezembro de 2007 em todos os casos). Devido ao facto de nenhum destes textos ter indicado o número de página de edição impressa, este não será obviamente referido. Pela sua relevância, transcrevo a nota de rodapé [3] indicada no fragmento citado: «These three starred together in seven merry musical road films in the 1940s, with such names as *Road to Rio*, and *Road to Utopia*.»
- ² «Cette manière de bondir des automobiles américaines, de décoller en souplesse, due à la conduite automatique et à la direction assistée. S'arracher sans effort, dévorer l'espace sans bruit, glisser sans secousse [...] tout ça crée une expérience nouvelle de l'espace, *et de tout le système social du même coup*.» (Baudrillard, 1986: 108-109; itálico meu)
- ³ «*Lost Highway* starts off with a shot of the road being sucked underneath the eye of the camera just as *The Killers* (1946) and *Kiss Me Deadly* (1955) do.» (McKenzie, 2003)
- ⁴ «Suture names the relation of the subject to the chain of its discourse [...] it figures there as the element which is lacking, in the form of a stand-in. For, while there lacking, it is not purely and simply absent. Suture, by extension – the general relation of lack to the structure of which it is an element, inasmuch as it implies the position of taking-the-place-of.» (Herzogenrath, 1997)
- ⁵ «Lacan employs the Moebius Strip as a model to conceptualize the “return of the repressed,” an issue important in *Lost Highway* as well. On the other hand, it can illustrate the way psychoanalysis conceptualizes certain binary oppositions, such as inside/outside, before/after, signifier/signified etc. – and can, with respect to *Lost Highway*, characterize Fred/Pete. These oppositions are normally seen as completely distinct; the Moebius Strip, however, enables us to see them as continuous with each other: the one, as it is, is the “truth” of the other, and vice versa.» (Herzogenrath, 1997)
- ⁶ «The film is made like a Moebius strip, with only one surface but two edges: the narrative goes round and round meeting itself, but the several stories it tells run parallel and never join up.» (Warner, 1997)
- ⁷ Algo que tanto David Lynch como Barry Gilford, o co-autor do argumento, haviam já explicitado em entrevistas. Barry Gilford: «We realized we didn't want to make something that was linear, and that's why the Moebius strip. A Moebius strip is a long strip of paper curved initially into a circle, but with one end flipped over. The strip now has only one side that flips both inside and outside the shape. It made it easier to explain things to ourselves and keeping it straightforward. The story folds back underneath itself and continues.» (Gilford, 1996)
- ⁸ As diferentes expressões de dor são explícitas e gradativamente estruturantes, do grande plano inicial de Fred, em que a dor é a da traição, à dor alucinante na cela que o leva à criação da personagem substitutiva, e, consequentemente, à «segunda parte» do filme centrada na sua fantasia. Os ciúmes relativamente à sua mulher (Renée/Patricia Arquette) levam-no a assassiná-la. Fred denega, contudo, esse acto, criando outra personagem já na prisão.
- ⁹ Herzogenrath propõe ainda uma ligação deste tópico a Lacan que poderá ser relevante no âmbito de um *debunking* do mito: «[...] in a Heideggerian and Lacanian context, the metaphor of the road can serve as a trope not so much for freedom and rebellion, but as a trope for life as such as detour. Lacan employs the metaphor of the road in his account of the death drive [...]» (Herzogenrath, 1997)
- ¹⁰ «The symptom called “psychogenic fugue”: *involves a sudden, unexpected travel away from one's*

home or customary place of work, with an inability to recall the past, that occurs in the absence of an organic mental disorder [...] There is often the assumption of a new identity. [...] Typically, individuals in a fugue state have no memory of their primary identity. When they recover their primary identity, they often have a reciprocal amnesia for the events of the fugue state.» (*Idem*, itálico meu)

- ¹¹ Apesar de uma morena e outra loura, as mulheres das duas narrativas são, afinal, a mesma mulher.
- ¹² «Renee's seductively shot appearance immediately conjures memories of *femme fatale* Kathie Moffett (Jane Greer) as she first appears from the shadows in *Out Of The Past* (1947) or Kitty Collins (Ava Gardner) poised near the piano in *The Killers* (1946), either reference can only mean trouble.» (McKenzie, 2003) A estas evocações, ainda segundo McKenzie, associar-se-ão outros ecos: «[...] of *Double Indemnity* (1944) and the growing feeling in Walter Neff that he is trapped with Phyllis Dietrichson on a "trolley car ride" (*Double Indemnity* 1944) to the end of the line.» (*Idem*)
- ¹³ «Pete's life is situated in typical Lynchian suburbia, an almost exact replica of the small-town in *Blue Velvet*. Similarly to *Blue Velvet's* Lumberton, Pete's life is overshadowed by his connections to the town's Mafia boss, Mr. Eddy.» (Herzogenrath, 1997). Refira-se que Pete é o *doppelgänger* de Fred e que este tópico se inscreve, igualmente, numa tradição fílmica. Escreve, a propósito, Marina Warner: «*Der Student von Prag* (1913) first explored the theme of the *doppelgänger*, when its protagonist sells his shadow to the devil in return for a bottomless purse of gold, and then in a wonderfully shivery moment watches his identical double slide out of the door, smiling.» (Warner, 1997)
- ¹⁴ E, por extensão, com a reflexão sobre o próprio cinema: «As in Dziga Vertov's classic study of the cinema's way of looking, *Man With a Movie Camera*, *Lost Highway* is telling a story about the medium. But unlike Vertov's witty self-reflexive celebration, it expresses disquiet, distrust, even repudiation.» (Warner, 1997)

BIBLIOGRAFIA

- BAUDRILLARD, Jean (1986), *Amérique*, Paris: Grasset.
- BODROWSKI, Steve (1997), «Interview with David Lynch», *Cinefantastique*, XXVIII – 10, April. <http://www.thecityofabsurdity.com> (consultado em Dezembro de 2007).
- CALDWELL, Thomas (1997), «Lost in darkness and confusion: *Lost Highway*, Lacan and *film noir*», *Metro Magazine*, 118. <http://www.thecityofabsurdity.com> (consultado em Dezembro de 2007).
- CELESTE, Remi (1997), «*Lost Highway*: unveiling cinema's yellow brick road», *Cineaction*, 43, Summer. <http://www.thecityofabsurdity.com> (consultado em Dezembro de 2007).
- FERRANTE, Anthony C. (1997), «Review», *Film Threat*, April. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/lhfilmthreat.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- GILFORD, Barry (1996), «Interview with David Lynch», *BBC2*, April. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhmov.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- HERZOGENRATH, Bernd (1999), «Cinema and cultural pathology», *Other Voices*, I – 3, January. <http://www.geocities.com/~mikehartmannpapers/herzogenrath.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- KHRON, Bill (1997), «Interview avec David Lynch», *Cahiers du cinéma*, 509, Janvier. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/intlhcahier.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- LIM, Dennis (1997), «Return of the Lynch Mob», *Independent*, February, 27. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/lhindependent.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- LYONS, Donald (1997), «La-La Limbo», *Film Comment Review*, February. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/lhfilmcom.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- MCKENZIE, Simon (2003), «More deeply lost: *Lost Highway* and the tradition of alienation in *film noir* – an examination of the contemporary noir phenomenon and its wider cultural significance». <http://www.thecityofabsurdity.com> (consultado em Dezembro de 2007).
- PIRES, José Januário Guedes (2007), *David Lynch: a desconstrução não é uma destruição, e desconstrução é uma destruição – pela mão de Jacques Derrida*, Lisboa (ed. pol.).
- RINGEL, Eleanor (1997), «Review» *The Atlanta Journal and Constitution*, February 28. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/losthighway/lhatlanta.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- TIRARD, Laurent (1997), «Interview with David Lynch », *Studio*, Numéro 118, Janvier. <http://www.geocities.com/~mikehartmann/intstudio.html> (consultado em Dezembro de 2007).
- WALLACE, David Foster (1996), «David Lynch keeps his head» *US Première*, Summer. <http://www.thecityofabsurdity.com> (consultado em Dezembro de 2007).

FILMOGRAFIA

Lost Highway (1997), Patricia Arquette, Bill Pullman, Balthazar Getty, Natasha Gregson Wagner, Robert Blake, Richard Pryor, Robert Loggia; realização – David Lynch; produção – Deepak Nayar, Tom Sternberg, Mary Sweeney; argumento – David Lynch e Barry Gifford; música – Angelo Badalamenti; montagem – Mary Sweeney; fotografia – Peter Deming.