

MUNDOS (IM)POSSÍVEIS EM ESTRADA PERDIDA¹ (IM)POSSIBLE WORLDS IN LOST HIGHWAY (1997)

Pedro Henrique Villela de Souza Ferreira ²

Resumo: O propósito do presente trabalho é realizar uma análise narrativa e estética do longa-metragem “Estrada Perdida” (David Lynch, 1997), centrada nas relações simbióticas que ele estabelece entre as suas duas fábulas, à partir das ferramentas da teoria linguística dos mundos possíveis. Para melhor elucidar o potencial que este manancial tem para a teoria cinematográfica, trago para diálogo a interpretação que Slavoj Žižek fez do filme à partir de um repertório lacaniano e psicanalítico.

Palavras-Chave: Mundos Possíveis. David Lynch. Teoria Cinematográfica. Slavoj Žižek.

Abstract: The purpose of this paper is to carry out a narrative and aesthetic analysis of the feature film “Lost Highway” (David Lynch, 1997), centered on the symbiotic relationships it establishes between its two fables, using the tools of the linguistic theory of possible worlds. In order to better elucidate the potential of these tools for film theory, I bring into dialogue Slavoj Žižek's interpretation of the film, coming from a Lacanian and psychoanalytic repertoire.

1. Introdução

Em 1997, após um hiato de meia década do seu filme anterior, o cultuado diretor David Lynch realizou *Estrada Perdida*. Desde o lançamento, foi considerado um dos seus trabalhos mais incompreensíveis; não apenas graças às estranhezas do mise-en-scéne, mas também porque entrelaça duas ficções distintas e faz o seu protagonista literalmente passar por metamorfoses físicas. A inflexão da estória em outra é algo que Lynch repetiria, depois, em *Cidade dos Sonho* (2001) e *Império dos Sonhos* (2006).

Resumidamente, *Estrada Perdida* acompanha a vida conjugal de um saxofonista que pensa estar sendo traído pela esposa enquanto toca numa boate. O casal começa a receber fitas cassetes com gravações de sua residência, que são cada vez mais invasivas, até que uma

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Cinema, Fotografia e Audiovisual. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Professor do curso de Estudos de Mídia da PUC-Rio, Doutor, pedrohfer@gmail.com

delas vai até seu quarto e mostra a esposa morta na cama. Fred é o principal suspeito do crime, preso e condenado à pena de morte. Repentinamente, ele passa por uma metamorfose e se transforma em Pete, um jovem mecânico de carros - encarnado por outro ator -, que leva uma vida relativamente ordinária, com sua namorada, pais e amigos, fora a memória pouco esclarecida de como foi parar na cadeia. Até que o rapaz conhece Alice, uma espécie de *femme fatale de noir*; que é a imagem e semelhança (a mesma atriz, porém loira) da mulher do saxofonista da estória anterior.

É improvável que qualquer olhar minucioso sobre *Estrada Perdida* não seja impelido a pensar qual é a relação entre as duas histórias contadas, e como se dá a transferência de uma para a outra. O presente ensaio tem como propósito analisar esta dinâmica tomando como fundamento metodológico as discussões literárias e filosóficas da teoria dos mundos possíveis. Este campo ainda muito pouco explorado pela teoria cinematográfica pode ser útil para apresentar uma alternativa às visões pós-estruturalistas sobre o fenômeno da linguagem, e fornecer um novo modelo de reflexão sobre as possibilidades semiológicas. Com o objetivo de elucidar esta diferença comparativa, parto de uma exposição e comentário da interpretação que o filósofo Slavoj Žižek fez de *Estrada Perdida* para, em seguida, expôr a minha.

2. Uma Fita de Möbius? A Interpretação de Žižek

Desde os anos 1970s, a teoria cinematográfica pós-estruturalista incorporou conceitos advindos da psicanálise lacaniana como ferramentas de análise cinematográfica. Em um primeiro momento, através da observação do sistema clássico empreendida por Jean-Pierre Oudart, Daniel Dayan, Jean-Louis Baudry e Laura Mulvey, por exemplo; e mais recentemente, em investigações do cinema moderno e contemporâneo. Um dos baluartes desta tradição é o filósofo tcheco Slavoj Žižek, que dedicou-se à análise de diversos filmes e cineastas à luz de uma série de conceitos psicanalíticos. Dentre estes, deu atenção especial a *Estrada Perdida* em um livro intitulado *A Arte do Ridículo Sublime*.

Em sua interpretação, Žižek contestou tanto as leituras mais formalistas, que postulam que a dinâmica narrativa de *Estrada Perdida* não faz sentido algum [é um “delírio esquizofrênico pesadelar sem lógica nem regras” (2019, p. 135)] e que ela é apenas gatilho

para a apreciação de uma série de efeitos cinematográficos e produção de *mood*, quanto a que o autor alcunha de *new age*, a saber, a que se recusa a ver o filme como “a fantasia inconsciente de um único indivíduo” e atribui à bifurcação da trama algo “num nível mais próximo do universo das civilizações primitivas, da reencarnação, das duplas identidades, do renascimento como uma pessoa diferente, etc.” (p. 148). Na contramão, o esforço do filósofo é fornecer uma lógica explicativa para o emaranhado das duas estórias onde uma delas é a inflexão espectral da outra, numa dinâmica que oscila entre a exposição do desejo de um indivíduo e sua fantasia. Neste sentido, considera que o filme lida com “um caso real (do marido impotente etc.), que a certa altura (quando do assassinato de Renée) passa a ser uma alucinação psicótica em que o herói reconstrói os parâmetros do triângulo edipiano que o tornou de novo potente” (p. 135). Ou seja, o que ocorre na segunda metade é uma fuga psicogênica e fantasiosa do trauma produzido pela primeira.

Até certo ponto, esta visão da obra é sustentada pela própria gênese do projeto que, segundo diretor, nasceu de seu fascínio pelo caso jurídico O.J. Simpson³ e o conceito clínico de ‘fuga psicogênica’. Em entrevista, Lynch afirma que “estava obcecado com o caso, e me fascinava como alguém podia cometer crimes e continuar vivendo consigo mesmo (...) e trabalhando nisto foi que descobrimos que há um nome clínico para isto, que é fuga psicogênica”⁴. Assim, a segunda estória seria a projeção fantasmática de uma realidade paralela e imaginativa de um sujeito após a experiência de um trauma. A primeira representa o desejo. A segunda, a fantasia. Nas palavras de Žižek, “a fantasia começa logo após o assassinato, isto é, as cenas do tribunal e do corredor da morte já são uma fantasia. O filme volta depois à realidade com o outro crime, quando Fred mata Eddy e foge pela autoestrada com a polícia em seu encalço” (2009, p. 138). Assim, o filme retrata dois mundos ficcionais que possuem relações de espectralidade entre eles; no fundo, são um e o mesmo.

O comentário foi ecoado por Todd McGowan em *The Impossible Lynch*, ampliando um pouco a descrição destes dois mundos. Obedecendo o diapasão, o autor explica que “mais

³ Um dos mais emblemáticos casos jurídicos que aconteceu nos Estados Unidos dos anos 1990s, que lidava com o assassinato cometido pelo jogador profissional de futebol americano O.J. Simpson de sua esposa Nicole Brown Simpson e de Ron Goldman.

⁴ Entrevista concedida a Stuart M Mabey intitulada “David Lynch: The Idea Dictates Everything” (2006), disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_6koYFk6jlA&t=0s

do que em outros filmes de Lynch, a divisão de *Estrada Perdida* entre mundos opostos do desejo e da fantasia afeta os sentidos do filme” (2007, pp. 155-6). O mundo do desejo - o de Fred - é obscuro, esteticamente construído de forma incompleta. Já o da fantasia - o de Pete - é mais claro e organizado. “Através de grandes divergências visuais entre o mundo de Fred e o mundo de Peter, Lynch os estabelece cinematograficamente como, respectivamente, o mundo do desejo e o mundo da fantasia”, escreveu McGowan. O primeiro é um mundo de superfícies, inacabamento, espaços vazios e escuridão; os corredores mal iluminados e as janelas acortinadas da casa de Fred representam o mistério que o desejo necessita para agir. O mesmo mistério que o protagonista vê em sua esposa e que lhe deixa inquieto: não saber o que ela deseja. Já o mundo da fantasia é visualmente organizado e atraente, composto em profundidade clássica, “iluminado com claridade, móveis e *decor* coloridos, e nada de espaços vazios” (p.157). A interpretação psicanalítica de McGowan e Žižek afastam-se de postulações místicas ou obscurantistas sobre o cinema de Lynch para ver nele um local onde a superfície da realidade cotidiana encontra-se, de forma perturbadora, com o seu inconsciente reprimido, promovendo uma espécie de dobra da consciência. A sequência inicial de *Veludo Azul* é ilustrativa: descemos dos jardins floridos em cercas brancas daquele pequeno bairro fofo de subúrbio, o coração dos EUA profundo, para o subsolo ruidoso da terra habitado por vespas asquerosas.

Mas como que estes dois mundos assim descritos estão correlacionados em *Estrada Perdida*? Primeiramente, Žižek evita decorrer um do outro, subordinar a ‘fantasia’ como uma forma ficcional e imaginária do ‘real’, que seria o desejo, numa lógica de *mise en abyme* e movimento ‘para dentro’ um do outro. Ao contrário, concebe ambos como duas faces de um mesmo espelho, que repete seus algoritmos duas vezes de formas diferentes. Segundo o filósofo, Lynch “põe lado a lado a realidade social asséptica cotidiana e seu suplemento fantasmático, o universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos” justamente, porque, ao tentar *fantasiar* e, portanto, reconstituir o mundo simbólico, Fred não pode fazer outra coisa que não repetir os mecanismos do seu desejo. Assim, Lynch “transpõe o vertical no horizontal e coloca as duas dimensões no mesmo plano - a realidade e seu suplemento fantasmático, a superfície e seu ‘recalcado’”, e “faz explodir a própria consistência do fundo fantasmático do filme” (2009, p. 147). Os dois mundos coexistem como expressões de uma e

a mesma falta porque "o suporte fantasmático da realidade (é) em si próprio necessariamente múltiplo e inconsistente". Neste sentido, o 'real' lacaniano é o que não pode ser representado pela lei simbólica e que é, portanto, um tipo de sobra da paisagem ideológica cotidiana, a margem daquilo que não tem significado. Ou seja, não há um mundo real e uma fantasia exatamente; e sim duas operações de produção simbólica distintas, que são frutos da mesma falta que permanece, em alguma medida, na ordem do irrepresentável.

Esta é também a razão pela qual a fuga psicogênica não *escapa* tanto quanto *repete* (o 're-Pete' como uma espécie de aliteração do mecanismo) a não-consumação do desejo. Diferentemente de *Veludo Azul*, onde há o confronto entre um mundo idílico e outro pesadelar, *Estrada Perdida* nos põe, por um lado, diante do "horror fantasmático do universo *noir* medonho, feito de sexo perverso, traição e assassinato", e, por outro lado, do "desespero (talvez muito mais perturbador) de nossa vida cotidiana monótona e alienada, marcada pela impotência e pela desconfiança" (p. 133). É a escolha que Žižek descreve entre o mal e o pior. Em ambas as estórias, há a constatação do fracasso/impotência de um homem diante do seu desejo pela mulher sublimada e um assassinato que decorre disto, a fórmula que representaria os impulsos básicos que mobilizaram o sistema masculino do *noir*. A diferença é que na primeira parte, o obstáculo da concretização é interiorizado enquanto, na outra, ele é exteriorizado na figura paternal de Eddy (e não seria este nome um apelido possível de Édipo, tanto quanto Fred está para Freud?). Esta, aponta Žižek, é a própria definição da fantasia, quando "o impasse intrínseco adquire existência positiva, o que implica que, com a eliminação deste obstáculo, a relação ocorrerá sem problemas" (p. 137). Por fim, há a dissolução da fantasia quando ela revela-se mais pesadelar que a realidade social. "A saída fantasmática foi uma falsa saída", conclui Žižek, "e em todos os universos possíveis e imaginários, o que nos espera é o fracasso".

No mais, para justificar o por quê de um retorno à trama anterior na última parte do longa-metragem, Žižek recorre à idéia da fita de Möbius. No terço final, Pete volta a ser Fred, assassina Dick Laurent (ou Mr. Eddy) e entrega o recado a si mesmo pelo interfone de sua residência - retornando ao acontecimento inaugural do filme. Segundo o filósofo, a forma em Möbius da trama representa "a circularidade do processo psicanalítico", começando pela palavra ou expressão verbal recebida como que anonimamente, a distribuição do processo ao

longo do tecido narrativo para que a mensagem final seja, enfim, incorporada e reconhecida na própria voz. Daí que a reaparição de Fred (no entanto, numa temporalidade que antecede ao início) faz com que “o ciclo temporal que estrutura *A Estrada Perdida* (seja), portanto, o próprio ciclo do tratamento psicanalítico em que, depois de um longo desvio, voltamos, de outra perspectiva, ao ponto de partida” (p. 139). Para Žižek, os filmes de Lynch sempre tem como gatilho e ingrediente essencial uma frase ou cadeia de significado que “ressoar como um Real que persiste e regressa sempre”: Em *Duna*, ‘aquele que dorme deve acordar’, em *Twin Peaks*, ‘as corujas não são o que parecem’, ou em *Veludo Azul*, ‘papai quer foder’, etc.

Alenka Zupančič explica como Lacan recorreu à topologia da Fita de Möbius para resolver o problema da imanência transcendente, uma contradição inerente à questão da finitude/infinitude humana: “a cada ponto, há dois lados, e no entanto apenas uma superfície. Começando em qualquer ponto da fita, e continuando a mover-se pelo mesmo lado, sem nunca cruzar a beirada, mais cedo ou mais tarde, chegamos ao lado oposto de onde partimos.” (2008, p. 54). A descrição da fita evitou conceber o Outro como um transcendente (“o grande Outro que abriga a nossa verdade, e que não pode ser reduzido à descrição empírica de nossas vidas”) e o inscreve como o ponto negativo do imanente, o ponto cirúrgico da dialética que pode fazer aparecer o real traumático em sua fissura. Fugindo às ditas interpretações transcendentais do cinema de Lynch, Žižek faz do movimento narrativo entre os dois universos ficcionais de *Estrada Perdida* o trajeto por esta Fita de Möbius; uma espécie de gato de Schroedinger, onde um mundo e seu suporte fantasmático são mostrados ao espectador sucessivamente, ainda que um lado da fita sempre contenha o outro como fantasma. É por isto que as imagens e sons de uma das partes estejam recorrentemente evocadas na outra como memória, pesadelo ou trauma (sendo o paroxismo deste *deja vu* o uso da mesma atriz interpretando papéis diferentes).

A interpretação psicanalítica de Žižek é sedutora em vários sentidos, principalmente porque oferece uma resposta para a coexistência de dois mundos ficcionais em *Estrada Perdida* sem simplesmente reduzi-los ao absurdo; situação onde restaria ao espectador apenas deleitar as ‘atrações’ visuais e auditivas que a forma estética do filme promove, ao invés de tentar habitar o universo diegético que ele produz. Concomitantemente, esta resposta não implica a submissão de um mundo real a outro da fantasia, em um *mise en abyme* justificado

pela fuga psicogênica, um delírio esquizofrênico e pesadelar do personagem que padece de alguma condição mental; o protótipo que Thomas Elsaesser enxergou nas ditas narrativas complexas do cinema contemporâneo⁵. De forma sofisticada, Žižek racionaliza os mecanismos narrativos de Lynch sem precisar considerá-los como *mind-games* incompletos ou outras formas de *puzzle* que desafiam ou brincam com a cognição espectatorial.

No entanto, apresento uma ressalva a esta leitura, sem por isto desconsiderar o tamanho dos seus achados. Considero que ela fornece uma excelente caracterização do processo de separação entre os mundos ficcionais de *Estrada Perdida*, mas não leva longe o suficiente nem a verdadeira autonomia deles, nem a possibilidade deles pertencerem a um e mesmo universo semântico contraditório. O manancial lacaniano obriga que estes dois mundos ficcionais sejam espelhos negativos um do outro (os dois lados da fita) que nascem da representação múltipla de uma e a mesma fonte, o “Outro Lugar da fantasia fundamental”, o *jouissance* que não podemos acessar como representação. Nas palavras de Žižek, “o sonhador resolve uma contradição representando duas situações uma após a outra”, duas representações de uma mesma “realidade” que é “o universo fantasmático do *noir*” (2009, p. 140) - a *femme fatale* é penalizada no primeiro, e foge no segundo.

Neste ponto, a figura do Homem Misterioso tem um lugar seminal, pois é quem detém “conhecimento síncrono fora do espaço e do tempo”: habita ambas as narrativas e pode dobrar as leis da física - estar em dois lugares ao mesmo tempo (tanto na festa, quanto na casa de Fred; tanto no banco de trás do carro quanto na entrada da casa que explode). Ele invade e registra a privacidade com a imagem, e representa “o horror definitivo do Outro que tem acesso direto à nossa fantasia fundamental” (p. 142). É ele que garante a verdade do filme *noir* como fuga psicogênica e que não deixa o protagonista lembrar das coisas como quer, e sim como elas aconteceram, o ‘médium-observador absolutamente neutro, uma tela branca que registra objetivamente os anseios fantasmático não-assumido’. Em última instância, é quem transfere-se de um lado para o outro lado da fita sem ‘duplicar-se’. É também quem reafirma a identidade dos duplos Fred-Pete e Renée-Alice.

⁵ Ver ELSAESSER, Thomas. “Mind-game Film” em BUCKLAND, Warren (org.). **Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema**. UK: Wiley-Blackwell, 2009

O que Žižek não comenta é que há outras figuras que atravessam os dois mundos incólumes, sem *duplicatas* e sem perder a memória de tudo que já aconteceu: os policiais - a Lei, que não reconhece outra coisa que não a ordem social e objetiva do mundo. Esta forma de atravessamento é, porém, diametralmente oposta. Ao invés da possibilidade de torcer as leis espaço-temporais, eles percorrem toda a fita da narrativa em um ato de perseguição. Para eles, não há identidade; e sim uma estranha e bizarra metamorfose de um no outro. Neste sentido, representam a contra-moeda exata do Homem Misterioso: na cena da prisão de Fred, quando ele parece completamente atordoado, um deles volta-se ao outro e diz, '*that wife killer is looking pretty fucked up!*' [trad.: aquele assassino de esposas parece estar passando mal]. Ao que o outro prontamente responde, "*which one?*" [trad.: Qual?]. E ambos terminam às gargalhadas. A piada tem um duplo-sentido: o primeiro grotesco, sobre haverem muitos presidiários responsáveis por crimes de misoginia; e outro que antecipa o *split*, como se estivessem a dizer: 'qual assassino? Fred ou Pete? Pois há duas pessoas diferentes ali!'. Da visita à residência do casal depois deles receberem as fitas cassetes até os momentos de encarceramento e a metamorfose, da cena do crime no assassinato de Laurent e a perseguição do jovem mecânico até a metamorfose da última cena, os policiais não demonstram acreditar em nenhuma analogia espectral entre personagens diferentes. Portanto, sob a ótica deles, não há espelho ou repetição. Enquanto a co-presença do Homem Misterioso assinala a máxima 'Pete é Fred', a ação investigativa dos ulteriores insinua que, fisicamente, num mundo estável, 'Pete não pode ser Fred'. Esta contradição ontológica marca o mundo ficcional de *Estrada Perdida* e toda uma outra série de impossibilidades nas entidades que o habitam; mas não à maneira como Žižek as percebeu.

O que há ainda de metafísico e transcendental é o impulso de acoplar ambas as histórias a uma mesma fonte; mesmo sendo ela invisível, um vazio, uma falta, um buraco negro contido na imanência, que é como, de modo geral, o pós-estruturalismo concebe o fenômeno da linguagem (É preciso sempre haver um irrepresentável primevo). E isto implica considerar que Fred e Pete são necessariamente um e o mesmo ser, e que os policiais não passam de paspalhões. Mas foi Žižek mesmo quem disse que, no sublime ridículo de Lynch, "as cenas ridículas mais patéticas são para levar a sério" (p.145)

3. Mundos Possíveis e o Terror Anagramático

Diante de outra epistemologia, as coisas podem parecer diferentes. Consideremos a hipótese radical de que *Estrada Perdida* possui dois mundos ficcionais separados que não necessariamente espelham-se ou mantêm relações diretas entre si, e que Pete e Fred são entidades autônomas que habitam universos ficcionais e semânticos diferentes sem manter nenhum grau de identidade. A Teoria dos Mundos Possíveis oferece um arsenal metodológico para descrever estes dois espaços como construções sintático-semânticas próprias e independentes, cada qual com suas próprias entidades e relações que se desenrolam dentro de temporalidades e existências autônomas. Segundo David Lewis, mundos possíveis “são isolados: não há relações espaço-temporais entre as coisas que pertencem a mundos diferentes. (...). Eles não se sobrepõe; não tem partes em comum, à exceção, talvez, de algum universal imanente exercitando o seu privilégio característico de ocorrer repetidas vezes.” (2001, p.2).

Mais do que na Ciência Física, a ideia de mundos possíveis tem suas raízes na Filosofia, particularmente no trabalho de Gottfried Wilhelm Leibniz, que distinguiu entre o mundo atual e os mundos virtuais para descrever a diferença entre o que Deus fez existir, e todo o mais que ele poderia ter feito. Ainda que o conceito de mundo represente “a série e coleção inteira de todas as coisas existentes”, Deus poderia combinar estas entidades de formas diferentes, e portanto, criar um mundo que fosse outra coisa. Neste sentido, para Leibniz, o mundo atual é apenas um entre infinitos mundos possíveis, cada um representando uma combinação diferente de acontecimentos. Portanto, “há uma infinidade de mundos possíveis dentre os quais é preciso que Deus tenha escolhido o melhor, uma vez que ele não faz nada sem agir segundo a suprema razão” (2003, pp. 97-98). O argumento é que Deus, em sua sabedoria, escolheu o 'melhor dos mundos possíveis' para *atualizar*, enquanto os demais permaneceram no domínio do virtual. Essa distinção entre o atual e o possível estabeleceu as bases para a lógica modal. Como Marie-Laure Ryan observa, "o conceito leibniziano de mundos possíveis foi redescoberto por filósofos do século XX como uma ferramenta

conveniente para desenvolver um modelo semântico para os operadores modais de necessidade e possibilidade” (1991, p.16).

No século XX, a ideia de mundos possíveis foi revitalizada por um punhado de filósofos analíticos como Saul Kripke, Jaako Hintikka e David Lewis, que a incorporou à lógica modal para analisar proposições das ditas categorias aléticas, a saber, sobre o necessário e o possível; ou seja, como as afirmações sobre possibilidades e necessidades podem ser verdadeiras ou falsas em diferentes contextos semânticos (Ex.: a frase “Cinderela existe” é falsa quando a emissão refere-se ao nosso mundo indicial, porém verdadeira quando o emissor refere-se ao mundo ficcional de Cinderela). Este ponto-de-partida ofereceu uma alternativa à concepção de linguagem da Nova Crítica, Pós-Estruturalismo e Desconstrução onde “não apenas só existe um mundo, mas este mundo é feito de linguagem, e não podemos escapar daquilo que Frederic Jameson chamou de ‘ prisão da linguagem’ ” (BELL e RYAN, 2019, p. 2). Segundo Hintikka, não só podemos observar a linguagem ‘de fora’, como “podemos interpretar juízos emitidos em formas de linguagem em respeito a diferentes campos de referência ou universos do discurso”.

Rapidamente, a linguística e a teoria literária notaram o potencial que estes desenvolvimentos na lógica modal poderiam oferecer à análise literária e a intuições sobre o fenômeno da ficcionalização. Os mundos possíveis passaram a ser vistos como construções semânticas que caracterizam as realidades alternativas construídas pela ficção, e que funcionam como um paradigma metodológico capaz de descrever o fenômeno da imersão do leitor na obra. Autores como Lubomír Doležel, Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan, Umberto Eco, Brian McHale e outros, debruçaram-se sobre como entender e descrever estes mundos possíveis que são criados pelo texto. A teoria dos mundos possíveis entende esses mundos como construções semânticas que representam realidades alternativas completas e coerentes às quais o autor literário faz referência quando emite o discurso ficcional. Como destacou Ruth Ronen:

Um mundo de qualquer estado ontológico contém um conjunto de entidades (objetos, pessoas) organizado e inter-relacionado de formas específicas (através de situações, eventos e espaço-tempo). Um mundo, como um sistema de entidades e relações, é um domínio autônomo no sentido de que pode ser distinguido de outros domínios identificados com outros conjuntos de entidades e relações. Um mundo

ficcional é, do mesmo jeito, composto por um conjunto de entidades (personagens, objetos, lugares) e uma rede de relações que pode ser descrita como *princípios organizacionais*: relações espaço-temporais, eventos e sequências de ações. (1994, p. 8)

Esses mundos são, portanto, sistemas semânticos autônomos, onde cada elemento – seja um objeto, um personagem ou um evento – é definido por suas propriedades intrínsecas e pelas relações que estabelece com outros elementos dentro daquele mundo, que obtêm significado e coerência própria à partir do texto. Ele opera à partir de regras ontológicas internas que definem o que é possível e impossível dentro do seu sistema. Essas regras governam não apenas as propriedades das entidades, mas também as relações que elas estabelecem entre si. Assim, o paradigma dos mundos possíveis retira as entidades ficcionais do estatuto de ‘não-existentes’, rejeitando os modelos teóricos que Lubomír Doležel alcunha de *One-World Frame* [os que opõe ficção (não-existentes) e realidade (existentes)], defensores de que “só existe um universo legítimo do discurso (domínio de referência), o mundo atual” (1998, p.2), para localizar as entidades ficcionais de acordo com o discurso de emissão e o campo de referência de onde advêm.

Sob esta ótica, a particularidade de *Estrada Perdida* é que, a exemplo de outros filmes realizados da década de 1990 para cá, ele contém não apenas um mundo ficcional no tecido de sua construção, e sim dois. Qualquer interpretação que desconsidere a autonomia equidistante destes mundos, estará fadada a impor uma unidade de alguma natureza a eles. Este é majoritariamente o problema das análises de fundo estruturalista e pós-estruturalistas: reunir o múltiplo (como inconsistente) sob a lógica do uno. Este problema é ainda mais profundo na tradição da narratologia cinematográfica, que é praticamente toda fundada no binômio Fábula-Syuzhet oriundo do formalismo russo⁶, e que postula a soberania e centralidade do conceito de 'Fábula' para unificar todos os aspectos narrativos sob um jugo comum e imaginário (a estória contada); e, portanto, da existência de um único mundo ficcional. É claro que, em *Estrada Perdida*, há muitas formas como estes dois mundos

⁶ Ver BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. The University of Wisconsin Press, 1985. A influência do texto de Bordwell é sentida em todo âmbito do pensamento em torno do fato narrativo no cinema. Por exemplo, o binômio Fábula/Syuzhet está presente em manuais de cinema como **A Arte do Filme: Uma Introdução** (Bordwell, Thompson), **Looking at Movies - An Introduction to Film**, de Richard Barsam e Dave Monahan, **Film Studies - An Introduction**, de Ed Sikov, **The Film Experience - An Introduction**, de Timothy Corrigan e Patrícia White, ou **Introduction to Film Studies**, de Jill Nelmes, etc.

atravessam um ao outro, mas este atravessamento não precisa ser concebido como um espelhamento que os unifica.

Evitando a ideia de que os protagonistas são *doppelgängers* nos termos de Žižek (resumidamente, um personagem e dois corpos físicos em Fred/Pete, e duas personagens e um corpo físico em Renée/Alice), o que fazer do momento da metamorfose? Žižek e a interpretação da fuga psicogênica dão a entender que a fantasia começa após a imagem da morta - a transposição da fuga psicogênica -, mas a mudança dos atores/personagens e do universo ficcional demora um pouco mais; ocorre após a condenação à cadeira elétrica, no espaço fechado da prisão. Dois motes imagéticos da cena são significativos:

- A. Sozinho, Fred olha para a porta fechada da cela. Lynch roda a situação em um plano-e-contra-plano. Através de um efeito de **sobreposição**, a porta fechada transforma-se numa casa de madeira pegando fogo em um deserto. Saberemos mais adiante que esta imagem e este local são chave para o outro mundo ficcional prestes a nascer. Lynch faz uma imagem sobrepor-se à outra num *motion* que se assemelha a uma cortina sendo aberta. A luz da cela se apaga, transformando a imagem em breu. *Flashes* de luzes invadem o ambiente.
- B. Uma **estrada** surge. A câmera viaja por ela durante algum tempo. É a repetição da primeira imagem do filme, a dos créditos iniciais, mas desta vez ela encontra Pete na beira da estrada.

O primeiro mote visual acompanha a invasão de uma imagem que pertence a um campo semântico externo ao que é o mundo atual do texto ficcional naquele momento, descortinando-se através de uma sobreposição. O signo ‘casa’, àquela altura, é menos importante que o procedimento estético do plano-contra-plano entre Fred e esta imagem invasora, esta representação do além, que justapõe-se à porta da cela. O efeito de *sobreposição* tem uma história na arte cinematográfica: sua genealogia conecta-se à das fotografias espiritualistas do século XIX, que alegavam sobrepor um mundo dos vivos ao além onde estavam os mortos; e antes disso, à lanterna mágica e os espetáculos de fantasmagoria que enalteciam nas representações feitas de luz o seu poder necromântico.

Destas duas coisas é decorrente a utilização de sobreposição como estratégia de trucagem já nas primeiras décadas do cinema, e seu apogeu nas mãos de um Guido Seeber ou Eugene Schuftan na década de 1920⁷. Um mundo da representação começa a se sobrepor a outro. Há uma certa ode à potência do cinema em aproximar representações feitas de luz que vem de mundos longínquos com a distância de um corte. A luz se apaga. Uma projeção chega ao fim enquanto raios azuis vindo do além tremeluzem e iniciam a metamorfose.

Allana Thain percebe que *Estrada Perdida* promove uma associação entre a figura do Homem Misterioso e “o estado de suspensão promovido pela gravação e por dispositivos de comunicação”, que é revelada através de “sua habilidade de desmaterializar e re-materializar, modificar a frequência do mundo ao seu redor” (2004, p. 5). Neste sentido, o filme de Lynch “comenta o efeito das tecnologias de reprodução cinematográficas e videográficas de afrouxar nossas amarras, e nos colocar em dois (ou mais) lugares ao mesmo tempo” - adiciono aqui: o ‘tempo real’ da televisão e do vídeo, o efeito-simultaneidade que introduziram estas tecnologias perceptivas-reprodutivas de origem bélica, todas filhas do radar aeronáutico. Com efeito, todas as aparições do Homem Misterioso estão conectadas a tecnologias reprodutivas (o telefone e a câmera de vídeo) que, através do milagre da reprodução mecânica e simultânea, aproxima imagens que estão espaço-temporalmente distantes como um passe de mágica telepática. O plano-e-contra-plano e a sobreposição anunciam esta transgressão ontológica do mundo ficcional.

O segundo mote é mais nebuloso. A imagem da estrada é o próprio *leit motif* do longa-metragem, que aparece um punhado de vezes em momentos de transição entre as estórias; e está presente no próprio título, a frase que Lynch retirou do livro *Night People* (1992) de Barry Gifford e pôs no nome do hotel onde ocorre o assassinato. É também uma imagem carregada: sua gênese talvez advenha do *bildungsroman*, gênero literário que, durante a ascensão da burguesia, afirmou o libido pelo deslocamento que fundou uma certa forma de modernidade, e ela é um diapasão que se repete na história do cinema, marcadamente nos *road movies* dos anos 1960s e 1970s. De acordo com David Laderman, o

⁷ Ver GUNNING, Tom. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision" em **Grey Room**, No. 26. MIT Press, 2007; NATALE, Simone. "A Short History of Superimposition: From Spirit Photography to Early Cinema", **Early Popular Visual Culture** 10.2 (2013); LOEW, Katharina. **Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema**. Amsterdam University Press, 2021.

road movie é um gênero que “explora ‘bordas’ (convenções do status quo) da sociedade norte-americana”, que, indaga “o que significa exceder fronteiras, transgredir os limites?”. O *road movie* é “uma manifestação dinâmica da sociedade norte americana com a estrada”, e expressa o fascínio com a modernidade, “nossa desejo de ser percebido como ‘em movimento’ (e rapidamente) contra ou além da tradição”(2002, p. 2), o mergulho em regiões de borda onde o senso de identidade se esvanece. Por outro lado, como afirma Devin Orgeron, os *road movies* insinuam “uma antiga tradição cinematográfica que postula uma mobilidade lamentável e desesperançosa como esforço de fazer elegia ou encontrar *estabilidade*” (2008, p.2), ou seja, redescobrir a própria identidade imutável de si. No período do cinema moderno, o personagem do *road movie* não pode *se transformar* completamente. O David de *Profissão: Repórter* (Dir.: Michelangelo Antonioni, 1975) tenta mudar sua identidade, mas não consegue se transformar no outro David, que também morreu num hotel.

Embora não seja um *road movie*, o longa-metragem de Lynch carrega o signo da estrada como pedra angular dos seus procedimentos. Só que esta iconografia (estrada, hotéis), na verdade, evoca mais um outro filme onde o ‘desvio’ conduz a outra estória: o *Psicose* (Dir.: Alfred Hitchcock, 1960). Nele, há também uma série de motes visuais e narrativos que *Estrada Perdida* repete; a fuga, o desvio na estrada, a morte no hotel, e a transformação da estória de Marion na de seu falso anagrama, Norman, que em alguma medida reivindica, a nível narrativo, a patogenia de seu personagem. Lynch evoca a estrada como signo da própria idéia de metamorfose. Com efeito, Leonardo Bomfim percebeu “a evocação de imagens de estradas e suas respectivas curvas dentro desse contexto de metamorfose filmica” como um signo recorrente de filmes contemporâneos onde há o fim de uma fábula e o início de outra. Segundo o pesquisador, obras que apresentam aquilo que denomina como ‘multiplicidade’ não raro recorrem, nos momentos chaves de transição, ou a narradores que contam uma história para inaugurar-a (a remissão direta e oral ao ‘era uma vez’), ou a imagens visuais de estradas, que nos levam a outras veredas. De Miguel Gomes a Apichatpong Weerasethakul, passando por Lynch, Bressane ou Tarantino, “a estrada aparece como um espaço relacionado a uma notável metamorfose e leva os personagens a outro lugar: à floresta, ao passeio livre, ao tempo não produtivo, ao prazer, ao desejo, ao sexo descompromissado”. Ela favorece

recomeços narrativos "com sua indeterminação a respeito do que está por vir, intensificando os mistérios em um horizonte visual" (2022, p. 127).

Mais importante que a figuração destes dois motes é o fato de que, finda a cena, não é o protagonista apenas que passou por uma metamorfose. Foi todo o universo ficcional que assistíamos; houve uma transgressão de fronteiras ontológicas e do repertório e regras ficcionais. Segundo Marie-Laure Ryan, estas fronteiras ontológicas "delimitam os domínios de um universo semântico, e sua transgressão é o recentramento em um novo sistema de realidade" (1991, p. 175) que desafia a estabilidade do mundo atual do texto como centro de referência. O espectador passa a experienciar novas regras, e testemunhar um novo inventário de entidades, objetos e espaços, através de acontecimentos que desenrolam-se numa outra temporalidade. Recentramento ficcional é o processo mental que caracteriza a imersão espectatorial em um universo possível, a forma "através da qual o leitor realoca o centro do seu sistema dêitico do mundo atual para o mundo do texto" (p. 21). Ao projetar a si mesmo no mundo do texto, "os leitores temporariamente suspendem a sua descrença e aceitam o mundo ficcional como a *sua realidade*"⁸ (p.22). Neste sentido, ao promover uma transgressão de fronteiras ontológicas, *Estrada Perdida* posiciona a imersão espectatorial em outro mundo semântico, com suas próprias entidades e regras.

A principal questão da ficção pós-moderna, afirma Brian McHale, não é epistemológica - ou seja, a questão sobre como 'saber' o 'real' - e sim, ontológica, "o que é um mundo?; que tipos de mundos existem, e como eles são feitos, do que se constituem e como diferem-se entre si?; o que acontece quando mundos de diferentes tipos são postos em confronto, ou quando as fronteiras entre os mundos são violados?" (1987, p. 10). Para o autor, a ficção pós-moderna realiza uma espécie de liturgia ceremonial. "A escrita pós-modernista", escreveu o autor, "modela ou simula a morte; ela produz um simulacro da morte através do confronto entre mundos, da transgressão de níveis ou fronteiras ontológicas, ou pela vacilação entre diferentes tipos e graus de 'realidade'" (p. 232). Ela promove uma grande pedagogia da morte. Nos mostra como é 'morrer', a única transgressão ontológica vivida com letras maiúsculas: "a escrita pós-modernista nos permite experimentar através da

⁸ N. grifo meu.

imaginação a nossa própria morte, *ensaiar* nossas mortes” e assim “é um dos últimos recursos que nos prepara para o único ato que devemos performar sem ajudas, e sem a esperança de fazê-lo novamente se errarmos da primeira vez”.

4. A Semântica do Doppelgänger

Uma vez concebidas como narrativas que desenrolam-se em universos ficcionais autônomos, resta saber qual relação possível que há entre entidades que pertencem a dois mundos ontologicamente diferentes de *Estrada Perdida*. Em outras palavras, responder à pergunta: o que são Fred-Pete e Renée-Alice, se não são exatamente *doppelgängers* de um e o mesmo ser (o universal imanente), em um único universo, que desdobra-se repentinamente em dois? Em outras palavras, como que a teoria dos mundos possíveis lida com o tema do *Doppelgänger*?

O paradoxo é respondido através do conceito de *Identidade Transmundial*. Ele descreve “uma relação de identidade entre entidades que estão localizadas em diferentes mundos possíveis” (DOLEŽEL, 1998, p. 282). Ele permite descrever as relações possíveis entre entidades que habitam universos diferentes, “singularizar algo que persiste através de ‘estados das coisas’ alternativos” quando “a ideia do objeto deve estar ligada à de sua congruência entre múltiplas localizações” (ECO, 1979, p. 230). Nas palavras de Brian McHale, “se uma entidade em um mundo difere do seu ‘protótipo’ em outro mundo apenas por propriedades acidentais, e não essenciais, e se há uma correspondência um-para-um entre o protótipo e suas variantes em outros mundos, então as duas entidades podem ser consideradas idênticas, mesmo que existam em mundos distintos” (1987, p. 35). Na teoria literária, o conceito serviu fundamentalmente para explicar como que, na poética realista ou na biografia histórica, por exemplo, uma entidade ficcional (o Hitler de *Bastardos Inglórios* ou a Recife de *Som ao Redor*) mantém características semelhantes às de entidades e espaços que pertencem ao nosso mundo indicial (a figura histórica do nazismo ou a cidade pernambucana).

No texto literário, a manutenção dos atributos essenciais de uma entidade são frequentemente investidas pela repetição do mesmo nome próprio em obras literárias

ficionais diferentes. “A semântica não-essencialista da identidade transmundo”, escreve Lubomír Dolezél, “se apoia numa constante: o nome próprio como designador rígido” (1998, p. 225). É porque o ‘Napoleão que venceu a guerra’ num universo modal possível possui o mesmo nome próprio da figura que, em nosso mundo atual, historicamente perdeu, é que sabemos fazer referência a seres de atributos essenciais idênticos. Como leitores, consideraremos que estas entidades são idênticas (ainda que habitem mundos possíveis diferentes, e portanto, jamais poderão ser totalmente idênticas) até que o texto demonstre alguma diferença; e é justamente deste modo - desta diferença - que nasce um modal textual.

É daí que a questão ‘nominal’ torna-se importante no longa-metragem de Lynch: elas promovem uma série de analogias incompletas que geram o efeito surrealista. A transgressão ontológica promove dois mundos onde algumas das entidades de um (p.e.: Fred e Renée) mantêm uma forma de identidade não-essencialista com entidades do outro (Pete e Alice). Mas aqui não são os nomes próprios. O designador comum que promove esta transferência mais forte no cinema não são as palavras, como na literatura. E sim, os corpos. Isto porque o cinema é, como notou Bazin, uma arte de aparências. Nele, são corpos visíveis e sons audíveis que expressam a verdade de um mundo para o espectador. Assim, nomeio aqui três formas cinematográficas como isto acontece em *Estrada Perdida*:

A. A mesma atriz (Patricia Arquette) faz o papel de Alice e Renée. O corpo do ator/atriz é um enorme portador de significação no cinema. Aqui, ele constrói uma identidade imagética entre as duas entidades. O fato de uma ser loira, e a outra morena, realça a dubiedade da relação anagramática entre elas. Há ecos, aqui, por exemplo, da Madeleine de *Um Corpo Que Cai*; com a diferença que, no filme de Hitchcock, elas revelam-se indubitavelmente a mesma pessoa. Filmes como *Mal dos Trópicos* (Apichatpong Weerasethakul, 2004) ou *Você e os Seus* (Hong Sang-Soo, 2016), por exemplo, utilizam os mesmos atores para papéis diferentes.

B. Através de recursos cinematográficos, seja por efeitos práticos ou pela montagem, associar dois corpos diferentes. Na cena do deserto, quando Pete transforma-se em Fred - a decupagem de Lynch mostra-nos esta ‘substituição’ na passagem de um plano

a outro. Balthazar Getty encarnando Pete levanta-se da areia e é enquadrado, de costas, pelo retrovisor de um carro. O plano seguinte parece mostrar a mesma pessoa, mas quando esta se vira, vemos que é Bill Pullman (encarnando Fred) que ocupa o seu lugar no espaço. Este procedimento não é tão diferente daquele empregado por Lynch na cena da transgressão ontológica (o plano-contra-plano entre Fred na cadeia e a casa que descontina-se sobre a porta) ou por F.W. Murnau em *Nosferatu* (o diálogo telepático entre o vampiro e a sonâmbula rodados como um plano-e-contra-plano).

Este plano-e-contra-plano aberrante mostra-nos o poder mediúnico do cinema, que reúne, atravessa e sobrepõe dois recortes espaço-temporais (duas rodagens em momentos e pontos-de-vista diferentes) promovendo um certo ‘lapso’ da percepção contínua. Este efeito-choque que recai sobre nossa experiência rotineira foi o que encantou os modernistas, e principalmente os surrealistas - uma vez despidos das suas missões oníricas e crenças freudianas - nas possibilidades realmente técnicas do cinematógrafo. Este jogo que promove estranhezas espaço-temporais no jugo da percepção comum era o que estava em cheque quando a personagem de *Cão Andaluz* abre a porta de um quarto e encontra-se numa praia. Aliás, Buñuel repetiu o diapasão em *O Objeto Obscuro do Desejo* quando utilizou duas atrizes, dois corpos diferentes, em cenas consecutivas para representar a mesma personagem, ou a voz de um ator e o corpo de outro para representar o protagonista.

- C. À semelhança dos atributos qualitativos destes personagens, soma-se que os acontecimentos e situações à volta deles nos lembram outros no mundo ficcional vizinho. A memória expectatorial é ativada para fornecer todos os tipos de correlações, que vão de acontecimentos genericamente repetidos a associações mais indiretas: o ciúme produz um assassinato em cada um dos mundos, as estranhas dores de cabeça que ambos os protagonistas sentem; um solo de jazz na rádio que Pete escuta na oficina parece saído da boate onde Fred toca, e o passado nebuloso que Renée menciona parece preenchido pela prostituição de Alice.

Sobre este último ponto, a memória acaba por ser um tema privilegiado de *Estrada Perdida*. Os personagens masculinos são amnésicos e as femininas têm lapsos do passado que ocultam (elementos que caracterizam, de forma genérica, os personagens do *noir*). Quando o Homem Misterioso aborda Fred pela primeira vez, na cena da festa, há um breve diálogo:

Homem Misterioso: “Conhecemo-nos antes, não é?”
Fred: “Acredito que não. Onde acha que nos conhecemos?”
Homem Misterioso: “Na sua casa, não se lembra?”
Fred: “Não. Não me lembro.”

O mesmo diálogo repete-se a *ipsis literi* na outra história, quando Pete está em casa e recebe uma ligação de Eddy. Desta vez, a conversa se dá por telefone, e a situação ganha outros contornos. Na primeira vez, ela servia para mostrar como esta criatura tecno-quântica pode ocupar simultaneamente dois espaços (e, metaforicamente, dois mundos). Mas agora, ela parece tocar num assunto tabu, sobre a memória perdida de uma noite traumática antes de Pete tornar-se o centro da narrativa. Foi nela que, segundo seus pais, o rapaz chegou em casa com um desconhecido 'que eles nunca tinham visto antes'. Era o Homem Misterioso que estava lá?

Há ainda um segundo sentido implícito e irônico na cena: nós, espectadores, já conhecemos este sujeito antes, pois vimos ele presente no outro mundo ficcional. A transgressão ontológica de *Estrada Perdida* ativa a memória espetatorial e nos põe a correlacionar as situações, corpos e nomes que experienciamos em cada um dos mundos que habitamos no ato da projeção. À partir das pistas fornecidas pela obra, nós, espectadores que vimos estas ficções desenrolarem-se uma após a outra num *durée* contínuo, produzimos o gesto mental de transferência para lidar com a multiplicidade de registros incongruentes e correlacioná-los através da nossa memória e experiência. Obtemos, assim, o resultado semântico que ultrapassa a fronteira de um único mundo possível; um "acúmulo de experiência vivida" (SOBCHACK, 2004, p. 146), que foi como Vivian Sobchack descreveu a própria natureza cinematográfica, em contraponto à da fotografia.

Mas a brincadeira espetatorial de *Estrada Perdida* também não é só uma. Podemos participar do jogo de transferências subliminares e de memória que o Homem Misterioso promove, ou podemos também deixar nossa memória relaxar e perseguir o tempo linear da

trama como se ali houvesse apenas um único mundo repleto de estranhezas incongruentes, como fazem os tolos policiais. Ambas as experiências fazem parte do longa-metragem de Lynch e são representadas por estes respectivos protótipos que podem habitar ‘com memória’ os dois mundos vizinhos. A ficção de *Estrada Perdida* não se decide, portanto, entre o que nos mostra o homem misterioso - que Pete é a *metalepse* de Fred - ou os policiais que o perseguem - que Pete e Fred são pessoas reais de identidades diferentes, num mundo quântico onde a matéria mesma é vacilante porque “vivemos em um universo de possibilidades ilimitadas” (NOCHIMSON, 2013, p. 45). Esta dinâmica é ilustrada, por exemplo, na foto que aparece na casa de Andy. Primeiro, há duas Patrícia Arquetes; depois, há apenas uma.

Sob este ponto de vista, *Estrada Perdida* postula várias categorias que instauram o que Marie Laure Ryan chama de um 'mundo ficcional impossível', a estratégia pós-moderna por excelência cujo “desenvolvimento na literatura e nas artes visuais coincide com os desenvolvimentos na ciência que substitui uma visão newtoniana do universo mecânico - previsível, cognoscível, e determinístico - com um mundo cheio de paradoxos” (2022, pp. 145-6). Segundo a lógica tradicional, um mundo impossível é um oxímoro; mas ele pode existir como uma construção da ficção. Seriam mundos que “transgridem a lei lógica da não-contradição” e apresentam uma assertiva e sua negação concomitantemente. Segundo a autora, o mundo ficcional impossível age “como um inibidor da ilusão estética” (2014, p. 19) porque estes mundos possuem "um excesso de dimensões que os impede de oferecer um espaço habitável para a imaginação". Eles acumulam dois ou mais mundos estáveis que se chocam, ou melhor, “colidem dois ou mais submundos num único” e “violam o princípio da consistência”. À partir deste momento, “a imaginação pode se recolocar em cada um desses mundos, ou ela pode alternar entre eles, mas ela não pode habitar ambos ao mesmo tempo”, e “o poder dos textos com mundos impossíveis para criar a ilusão estética depende de quanto tempo a imaginação pode se apoiar em um de seus mundos parciais” (p. 22). Em outras palavras, o seu poder imersivo depende do tempo que nos condicionamos em cada uma das duas histórias.

Tomando os policiais como protótipos espectoriais de um mundo impossível, *Estrada Perdida* acaba postulando as seguintes categorias:

- A. Contradição: Uma contradição dentro de um mundo ficcional acontece quando “um texto apresenta diretamente tanto *p* quanto não-*p*” (RYAN, 2014, p. 7). Fred e Pete são o mesmo, e também não o são, etc.
- B. Espaço Impossível: O *trompe l'oil* se contorce até que dentro torne-se fora e fora torne-se dentro, como num quadro de Magritte ou Escher. O espaço impossível “deriva de propriedades mutuamente contraditória: um objeto está tanto atrás quanto à frente do outro” (RYAN, 2022, p.150). Em *Estrada Perdida*, por exemplo, personagens podem habitar dois espaços simultaneamente.
- C. Tempo Impossível: O anel de Möbius que amarra o início do filme na cena do interfone gera uma cronologia onde o ‘depois’ supostamente vem antes do ‘antes’. Em outro momento, a imagem de uma casa explodindo acontece de trás para frente.
- D. Impossibilidade ontológica: O choque entre dois mundos com ontologias distintas, como os dois mundos de *Estrada Perdida*. “As manifestações da impossibilidade ontológica são conhecidas na narratologia como metalépse” (RYAN, 2022, p. 150).

Assim, a oscilação indecorosa entre duas possibilidades espectoriais - tomar a experiência mnemônica dos dois mundos ficcionais como produtora de sentido, ou percorrer a conjunção deles num único universo bizarro e metamórfico - é o alimento que garante o impasse que está no cerne de *Estrada Perdida*.

O ponto nevrálgico não é que *Estrada Perdida* verse sobre outra coisa que não a frustração do desejo masculino, a impotência transformada em ato violento, ou o espírito recôndito do *noir*; elementos que constituem o motor da própria mitologia do cinema hollywoodiano e, por tabela, dos EUA, que o cinema de Lynch, à maneira surrealista, sempre esforçou-se por figurar e pôr nu. E sim que a sua construção plurimundal dê à memória e à ficção uma verdadeira tarefa pedagógica, muito maior do que uma missão iconoclastica ou de acesso a uma fissura do real.

O paradoxo maior de *Estrada Perdida* reside no fato de que não existe uma única fuga psicogênica; que toda criação artística de cunho ficcional é substancialmente uma fuga

psicogênica em si mesmo, o recentramento para um novo sistema referencial que, desde sempre, foi diferente do atual do espectador. A transgressão ontológica é, então, uma fuga da fuga. O que se ganha com ela? É o que se ganha com a própria ficção: uma memória, uma experiência. Um acúmulo para si que permite ser outro. Uma metamorfose.

5. Considerações Finais

O modelo epistêmico da teoria dos mundos possíveis possibilita uma leitura de *Estrada Perdida* onde as suas duas estórias são observadas como frutos de dois mundos ficcionais autônomos, em oposição à interpretação um tanto monádica deles como dois lados de uma mesma fita que a visão psicanalítica de Žižek oferece. A experiência de imersão nestes dois mundos semânticos autóctones exige uma participação da memória espectatorial que é seminal na produção de sentido. Neste sentido, o filme de Lynch está em consonância com os de uma série de realizadores contemporâneos advindos do campo do filme de arte (por exemplo, Apichatpong Weerasethakul, David Lynch, Miguel Gomes, Kira Muratova e Hong Sang-Soo), que desde meados dos anos 1990, vêm apresentando transgressões ontológicas e recentramentos ficcionais dentro do mesmo filme. A teoria dos mundos possíveis mostra-se frutífera na análise deste mecanismo em comparação às alternativas cognitivistas (conceitos como narrativas complexas, mind-games, etc.) ou pós-estruturalistas.

Para além dos filmes contemporâneos, o flerte dos estudos cinematográficos com a teoria dos mundos possíveis tem o potencial de ampliar o nosso entendimento sobre a experiência espectatorial e o fenômeno da imersão, a construção de mundos ficcionais no cinema e a produção de sentido através dele; possivelmente, nos obrigar a repensar o que é a ontologia do cinema e também o que foi a sua história.

Referências

- BELL, Alice e RYAN, Marie-Laure (org.). **Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology**. University of Nebraska Press, 2019
- BUCKLAND, Warren (org.). **Puzzle Films - Complex Storytelling in Contemporary Cinema**. UK: Wiley-Blackwell, 2009
- ECO, Umberto. **Role of The Reader - Explorations in the Semiotics of Text**. Indiana University Press, 1979.
- FERREIRA, Pedro Henrique. **Mundos Possíveis no Cinema Contemporâneo: a Transgressão Ontológica em Apichatpong Weerasethakul, Hong Sang-Soo e Miguel Gomes**. Tese apresentada ao PPGCINE da Universidade Federal Fluminense
- LADERMAN, David. **Driving Visions: Exploring the Road Movie**. University of Texas Press, 2002.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Ensaios da Teodiceia**. São Paulo: WMF Martins, 2003
- LEWIS, David. K. **On The Plurality of Worlds**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2001
- DOLEŽEL, Lubomír. **Heterocosmica - Fiction and Possible Worlds**. The Johns Hopkins University Press, 1998.
- MCHALE, Brian. **Postmodern Fiction**. Routledge Taylor and Francis Group, 1987
- MCGOWAN, Todd. **The Impossible Lynch**. Columbia University Press, USA: 2007
- NOCHIMSON, Martha P. **David Lynch Swerves - Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire**. University of Texas Press, 2013
- ORGERON, Devin. **Road Movies: From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami**. Palgrave McMillan, 2008.
- PEDROSA, Leonardo Bomfim. **Era uma vez, era outra vez... A experiência de multiplicidade no cinema contemporâneo**. Tese apresentada ao PPGCOM da Escola de Comunicação, Artes e Design - Famecos da PUC-RS, 2022.
- RONEN, Ruth. **Possible Worlds in Literary Theory**. Cambridge University Press, 1994.
- RYAN, Marie Laure. **Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory**. Indiana University Press, 1991
- _____. “Mundos Impossíveis e Ilusão Estética” Em **Revista Contracampo**. v. 29, no. 1, 2014. Niterói: Contracampo, 2014
- _____. **A New Anatomy of Storyworlds: What Is, What If, As If**. The Ohio State University Press, 2022
- SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts - Embodiment and Moving Image Culture**. University of California Press, 2004
- THAIN, Allana. “Funny How Secrets Travel: David Lynch’s Lost Highway” em **Invisible Culture - An Electronic Journal for Visual Culture** (2004)
- ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum: Ensaios sobre o Cinema Moderno**. Boitempo Editorial: São Paulo, 2009
- ZUPANČIČ, Alenka. **The Odd One In: On Comedy**. Random House USA, 2008