

**PESADELO, TRAUMA E REPARAÇÃO EM CIDADE DOS
SONHOS DE DAVID LYNCH**

Marília Etienne Arreguy¹,
Marina Freitag & Liana Lobo²

Resumo

Este texto tem como objetivo principal aproximar as teorias sobre sonho e o trauma na psicanálise do filme *Mulholland Drive* [Cidade dos Sonhos, 2001], de David Lynch, refletindo, principalmente, sobre a figuração da imagem dos sonhos no cinema. Com inspiração em um artigo da psicanalista Jô Gondar (2013), recorreremos aos modelos teóricos de Freud e Ferenczi para propor uma interpretação do roteiro do filme com base em elementos cinematográficos e em hipóteses sobre a realidade psíquica. O texto constantemente trabalhará com a descrição de cenas, portanto, o mais aconselhável é que se assista ao filme antes de prosseguir com a leitura.

Palavras-chave: cinema, psicanálise, sonho, trauma.

REPARACION DE PESADILLA, TRAUMA Y CIUDAD DE SUEÑOS DE DAVID LYNCH**Resumen**

Este texto tiene como objetivo principal reunir las teorías sobre el sueño y el trauma en psicoanálisis de la película *Mulholland Drive* [City of Dreams, 2001], de David Lynch, reflexionando, principalmente, sobre la figuración de la imagen de los sueños en el cine. Inspirándonos en un artículo del psicoanalista Jô Gondar (2013), utilizaremos los modelos teóricos de Freud y Ferenczi para proponer una interpretación del guión de la película a partir de elementos cinematográficos e hipótesis sobre la realidad psíquica. El texto trabajará constantemente con la descripción de escenas, por lo que lo más recomendable es ver la película antes de proceder con la lectura.

Palabras clave: cine, psicoanálisis, sueño, trauma.

NIGHTMARE, TRAUMA AND CITY REPAIR OF DREAMS OF DAVID LYNCH**Abstract**

This text has as main objective to bring together theories about dream and trauma in psychoanalysis of the film *Mulholland Drive* [City of Dreams, 2001], by David Lynch, reflecting, mainly, on the figuration of the image of dreams in cinema. Inspired by an article by psychoanalyst Jô Gondar (2013), we will use the theoretical models of Freud and Ferenczi to propose an interpretation of the film's script based on cinematographic elements and hypotheses about psychic reality. The text will constantly work with the description of scenes, therefore, the most advisable is to watch the film before proceeding with the reading.

Keywords: cinema, psychoanalysis, dream, trauma.

¹ Membro da *Association Internationale de Interactions de la Psychanalyse*; Professora do Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense.

² Graduandas em Cinema e Artes Visuais - UFF. Bolsistas de Iniciação Científica

O estranho roteiro partido entre sonho e vigília

Para a abordagem que pretendemos, dividiremos o filme em duas partes. A primeira parte começa com a cena inicial (que parece meio deslocada do restante do filme), na qual pessoas dançam “flutuando” pela tela, até o momento em que Diane é acordada pelo “Cowboy”. Tomaremos esta parte como *a fase do sonho ou de inúmeros sonhos*. A segunda parte começa do momento em que Diane acorda em diante, a qual *a priori* tomaremos como “realidade” dentro do conceito da ficção cinematográfica em questão. Salientamos desde já que outras interpretações também são sempre possíveis.

A importância da divisão destas partes é que uma é a chave para o entendimento da outra. O filme não se constrói de forma tradicional, linear. Tampouco poderia ser categorizado como “experimental” ou “filme arte”. Num primeiro momento, pensamos nele como um filme clássico narrativo hollywoodiano, com alguns estranhamentos, que são as cenas que parecem completamente deslocadas da história. Possui também alguns elementos que poderiam caracterizá-lo como um *cult movie*, por exemplo, pela cena de um assassinato que sai todo atrapalhado. Há também elementos de terror, de um realismo fantástico, pela presença de um monstro em um dos planos do filme na lanchonete Winkie. O monstro aparece abruptamente após uma conversa bizarra entre dois personagens “de fora” do enredo principal, deslocados e sem contexto no filme.

Já no momento em que Diane acorda é que tudo realmente começa a embaralhar-se, tomando a forma de um filme contemporâneo ao apresentar as cenas sem qualquer ordem cronológica, fornecendo um quebra-cabeças para o espectador.

Como espectadores, o nosso olhar foi “treinado” pelo cinema a tomar o filme como verdade. No momento em que um filme sai do padrão que estamos acostumados, nosso olhar se perde. Ficamos confusos e tentamos encaixar suas partes. É o que acontece com “Cidade dos Sonhos”. Num primeiro momento ficamos confusos, mas a partir da segunda parte, que tomamos como real, visto que está próximo do que nós mesmos interpretamos como real, começamos a montar o filme e interpretar toda a primeira parte como um sonho ou muitos sonhos de Diane. Trata-se de um efeito de inquietante estranheza inicial, em que o fantasia atrai por sua estética e adere o espectador em um enigma. Em seguida, há uma queda na

realidade, com o choque da inversão na narrativa pela mudança brusca de um registro psíquico para outro, característica da passagem do sonho à vigília.

Mas imageticamente, o que nos faz distinguir que a primeira parte é um sonho e a segunda a realidade de Diane (em meio a delírios e alucinações) e não o contrário? Nossos sonhos são descritos por nós mesmos com certa incerteza. Caracterizar um sonho, defini-lo através de sons e imagens para outra pessoa é quase impossível. Dessa forma, não existem parâmetros para colocar em tela algo que seja absolutamente fiel ao universo onírico. Como se passa para um filme a perspectiva de um sonho? Normalmente, são usados artifícios com certa nebulosidade, pois é a única certeza que temos da sensação de um sonho quando nós mesmos contamos para outras pessoas. Em “Cidade dos Sonhos”, muitos destes artifícios estão presentes: pessoas desfocadas, músicas apresentadas de formas não tradicionais, “furos” na narrativa, sequências deslocadas sem começo ou fim... Há também cortes abruptos e cenas compostas por escuridão, nevoeiro e fumaça marcando uma atmosfera sinistra, porém também carregada de um sentido ambíguo, contendo algo estranho, porém igualmente familiar, como poderíamos depreender da análise freudiana da inquietante estranheza (FREUD, 1919). O estranho, no sentido freudiano, é tudo aquilo que foi outrora familiar, mas “depois do golpe” do recalçamento, deixou de ser. A princípio, são traços de memórias que se imiscuem no sonho (FREUD, 1900) e, até mesmo na realidade, dando um toque sutil da presença do afeto traumático. Esta é apenas uma das interpretações possíveis, quando analisamos o trauma com referência à primeira tópica psíquica (LAPLANCHE & PONTALIS, 1962). Ora, com a posterior construção da teoria da pulsão de morte em 1920, Freud passa a conceber o trauma como “irrepresentável”, ou seja, pelo fato de não deixar traços de memória é necessário repetir o afeto traumático na tentativa de inscrevê-lo de modo compreensível ao psiquismo. Nesse sentido, indagaríamos: o que é real no sonho de Diane? Qual sentido do delírio na parte do roteiro em que Diane parece estar em vigília?

A estrutura narrativa e a função do sonho no trauma

Na primeira parte tudo soa forçado, falso. A personagem Betty (Diane) é perfeita, consegue todos os seus sonhos muito facilmente, é boa com os outros, todos a desejam, todos a admiram. A iluminação das cenas é feita para enaltecer os

personagens, principalmente ela. Os figurinos são impecáveis. No entanto, há sempre um quê de inadequação na personagem, que parece destoar do contexto: uma jovem “caipira” que chega a *Hollywood* para ocupar um lugar de grande atriz na *Cidade dos Sonhos*. Vale reforçar que esse é o típico “sonho” forjado por milhares de jovens contemporâneas, porém, na grande maioria dos casos, trata-se de uma fantasia fadada ao fracasso. A vida glamourosa das grandes atrizes, além de fugaz em si mesma, acontece para poucas exceções. Portanto, há que se desconfiar do que promete a realidade impecável de Betty na primeira parte do filme.

É tudo muito teatral, sobretudo nas cenas em que podemos observar uma metalinguagem, quando Betty faz o teste de atriz e o filme se auto-representa, revelando a farsa do rito hollywoodiano de escolhas do elenco por cartas marcadas. O sonho de Betty é totalmente *fake*, com um tom levemente ilusório em contraste com a suposta naturalidade da cena do teste de atriz. A dramaticidade do teste tem um efeito de colocar o espectador em dúvida. Quando Betty treina com Rita ainda em casa, parece a princípio que estão brigando, mas, em seguida, percebe-se a falsidade da situação pela representação ridícula da leitura encenada por Rita, que acabe em gargalhadas das duas. Depois, no teste propriamente dito, há uma inversão total no sentido da cena com o ator, que passa a ser hiper realista, sobretudo por haver um ensejo erótico inexistente no treino para o teste. Assim, o sonho parece falso e real, simultaneamente.

Numa das primeiras sequências do filme há um determinado movimento da câmera por um quarto desfocado, até “mergulhar” num travesseiro. De repente, tudo fica preto e uma placa de rua vai surgindo em *fade in*. Esta sequência passa quase imperceptível quando olhamos o filme pela primeira vez e não sabemos ainda que se trata de um sonho. Mas na verdade ela já indica o fato.

Na segunda parte existe uma mudança radical da *mise-en-scène*, tornando tudo mais escuro, feio, bagunçado. O interessante é que a própria atuação de Naomi Watts muda drasticamente, junto com seu figurino. Ela aparece destruída, cansada, deprimida, antipática, com roupas feias e sujas.

Essa oposição entre a Betty perfeita e boa e a Diane *looser* e malvada é bastante nítida. Alguns outros personagens encontram-se de uma certa forma glamourosos, mas nenhum possui essa estrutura perfeita que Betty possuía e também não são tão simplistas na sua construção, e sim trata-se de personagens

complexos (ninguém é só bom ou só mau).

Assim, a distinção entre as duas partes do filme pode se conectar com a máxima da psicanálise de que o sonho é a realização de um desejo inconsciente (recalcado). A ambivalência da personagem é projetada fora, nos outros. No sonho de Betty só cabe sua própria perfeição narcísica (FREUD, 1914), até que algo estranho e traumático faz ruído na Boate Silêncio. De acordo com Freud (1900), no sonho temos um espaço de realização do que queremos, ou melhor, a ilusão de satisfação dos nossos desejos mais íntimos e interditados. Uma possibilidade de viver nossos desejos que não se concretizam de fato pois são proibidos e impossíveis na realidade. Para ele, mesmo aqueles sonhos em que o desejo do sonhador não se apresenta tão objetiva e diretamente, por exemplo, nos pesadelos, ainda assim carregam certo nível de realização de desejos, pela via da culpa, justamente por serem recalcados. Dentro desta concepção podemos avaliar o que significaria para Diane realizar o sonho de ser atriz. Ela teria que, antes de mais nada, ser outra pessoa e falsear a realidade no sonho para suportar a dor da perda do amor e a culpa do assassinato da amante, ao mesmo tempo, invejada e desejada. Ora, o sonho colore a realidade de forma mais brilhante e aprazível, ao passo pesadelo tinge a realização onírica com as sombras da vergonha e da culpa. Observando a complexidade do sonho, há a realização de desejo mas também uma tentativa de elaborar o aspecto traumático do fracasso da atriz e também a tentativa delirante de reparar o erro do assassinato encomendado para a ex-amante. Nesse sentido, o recurso feito por Gondar (2013) ao paradigma do sonho (e do trauma) em Sandór Ferenczi nos ajuda a entender que o sonho de Diane, ultrapassa a realização de desejo colocando-a face a face ao horror, na tentativa de integrar psiquicamente o que a realidade não comporta.

O que acontece no grande sonho de Betty é tudo o que ela parece querer para si. Torna-se uma atriz desejada. Todos ficam espantados com seu talento, inclusive o diretor de cinema que na vida real a rejeitou. Ela é perfeita, uma moça simpática, arrumada, de boa família, querida por todos, muito simpática, tem compaixão por Rita, apaixona-se por ela e, a princípio, parece ter seu amor retribuído. Mas se prestarmos atenção, vemos que em nenhum momento Rita diz que se apaixonou por Betty, mesmo depois da declaração da mesma. Muito pelo contrário, é exatamente após a concretização desse desejo, ou seja, após a cena

sexual entre Rita e Betty, que o sonho começa a tomar um rumo desagradável. O aspecto delicado e sensual da cena de amor cede espaço a um contexto desconexo, tenso e, portanto, muito angustiante.

É quando vemos o sonho passar por essas mudanças que percebemos o que tudo aquilo pode representar para Diane. Mais do que um desejo recalcado, trata-se de uma repetição traumática (na verdade, um encadeamento de diversos traumas). Analisemos algumas cenas e tentemos ligar as ideias de Ferenczi (1934), operando esse incremento na análise. De um lado realização de desejo, de outro elaboração do trauma.

Se em Freud (1900) a realização de desejo é a principal função onírica e o sonho traumático a exceção à regra, Ferenczi (1934) fará dessa exceção o seu modelo. Esse autor dirá que o sonho possui uma função mais primária do que aquela apresentada por Freud, função esta que envolve os restos diurnos, por ele chamados de restos da vida. Assim:

O retorno dos restos diurnos já representa por si mesmo uma das funções do sonho (...) Aquilo a que chamamos restos diurnos (e podemos acrescentar: os restos da vida) são, de fato, sintomas de repetição de traumas". Esses restos seriam (...) impressões sensíveis traumáticas, não resolvidas, que aspiram à resolução (FERENCZI, 1934/1992).

Mas, como resolver essas impressões? A resposta é simples: repetindo-as, para dominá-las. Ferenczi (*ibid.*) fala num "domínio psíquico melhor" dos acontecimentos traumáticos. Em outros termos: o sonho não seria simplesmente uma atividade fantasística que funciona de acordo com o princípio do prazer, mas teria um propósito curativo. Seu objetivo é atingir um novo patamar psíquico, no qual os traumas podem ser elaborados e liquidados. *"Todo e qualquer sonho, ainda o mais desagradável, é uma tentativa de levar acontecimentos traumáticos a uma resolução"* (FERENCZI, 1934/1992, p. 112) Nesse sentido, poderíamos concluir que para além da realização de um desejo recalcado, representativo de um processo psíquico primário, de pura descarga pela atuação imagética, haveria também um processo de cura por detrás do conteúdo do sonho, uma tentativa de elaborar aquilo que não pudera ser significado, do ponto de vista afetivo, pelo sujeito.

Para Ferenczi, o sonho traumático procura realizar um trabalho de elaboração. Mas isso não significa um trabalho de inscrição, porque não é a passagem do irrepresentável à representação que constitui a elaboração em Ferenczi. A elaboração é afetiva. Há uma tentativa de produção de sentido, mas

esse sentido não é necessariamente representacional. Ele não está ligado ao significante linguístico. Em Ferenczi se vai do sensível para o sentido e não do significante para o sentido. O traumático para Ferenczi (1933) é representado por uma cisão no Ego/Eu do sujeito: uma divisão entre o eu que pensa e o eu que sente. Se na vida cotidiana, essas partes traumáticas não se conectam, já que na vigília o é sujeito consciente das convenções sociais, no sonho, é o sujeito que sente que surge em primeiro plano, protagonizando a extrema ambiguidade do prazer associado à dor e ao sofrimento psíquico, algo que não pode ser posto em palavras na realidade, portanto, que precisa necessariamente ser figurado no sonho. Tem que sair por alguma via.

Segundo Gondar (2013):

Na perspectiva de Ferenczi, o principal mecanismo de elaboração dos sonhos é o que poderíamos chamar de uma figuração onírica. Esses sonhos são uma forma de atuação – tanto no sentido teatral como psicanalítico. Neles se misturam imagens e vivências antigas que retornam numa espécie de drama teatral para serem revividas

– ou melhor, vividas, já que através da figuração se opera uma primeira vez – na atualidade. Dar uma forma a uma vivência traumática significa, primeiramente, figurá-la. (GONDAR, 2013, p.36)

No filme, estas ideias são apresentadas de diferentes formas. Duas principais: a releitura dos traumas em si (ser rejeitada pelo diretor e por Camilla) e a presença dos “restos diurnos”, “restos de vida”, que não necessariamente fazem parte dos traumas, mas que a eles se combinam, atualizando- os. São as cenas e personagens deslocados, as pessoas que mudam de rosto ou de nome, os objetos aleatórios ou recorrentes que representam esses mínimos detalhes, essas imagens sem sentido, porém que marcam o momento pré-traumático, ou ainda, o entorno do trauma, que a rigor, não pode ser jamais significado por completo.

O que indicam os traumas de Diane? No início do sonho somos apresentados a Rita, ainda sem nome. Ela sofre um acidente de carro, mas antes é ameaçada pelos motoristas que parecem ter combinado seu assassinato. Na parte “real” do filme vemos que Diane encomendou a morte de Camilla. É interessante notar como

no sonho, Rita realmente passa por uma situação semelhante, mas não morre. É a releitura de um acontecimento. O sonho de Diane não ignora os fatos, mas transforma-os em algo diferente. Depois do acidente Rita foge. Por que fugiria de outras pessoas e também da polícia uma mulher que sofreu um acidente e também foi ameaçada de morte? Espera-se exatamente o contrário. Mesmo que a pessoa não saiba sua identidade, que é o caso da personagem, ainda assim buscará ajuda, pois julga ser vítima. Entretanto, Rita não quer saber quem é e tem medo de saber quem é. Do que de tão horroroso ela está se privando? É a ela mesma que teme, posto não poder se defrontar com a própria crueldade. Ora, no sonho, todos os personagens representam o próprio sujeito sonhador, logo, o medo, a fuga, a perseguição e a manutenção do acidente em surdina são expressões dos confusos afetos que se passam na mente de Diane, seja a “psicopata / criminosa passional” mandante do assassinato, seja a “delirante”, que tenta alucinatoriamente matar a ex-amante, mas acaba se matando, na medida em que a defesa psicótica não é eficaz...

O pesadelo na pele de Diane Selwyn

Quase no final da primeira parte do sonho, nos deparamos com a sequência do Clube do Silêncio. Nesta sequência exibida, as personagens vão ao espetáculo com o qual Rita sonhara. Portanto, há aí um sonho dentro de um sonho. Chegando lá, assistem ao espetáculo que afirma que “no hay banda; no hay orquesta”, que é tudo gravado, tudo ilusão, nada é real ou palpável. Parece um prelúdio do que esta e outras cenas serão: apenas sonhos, o irreal. Por mais que pareça ser uma coisa, é outra, assim como em sonhos que parecem ser reais no momento em que os vivemos mentalmente. Se atravessássemos a análise, partindo para o paradigma lacaniano, o sonho não seria muito mais Real, portanto, mais verdadeiro e incisivo do que a própria realidade? Seguindo o estilo do filósofo Slavoj Žižek (2005), *mutatis mutandis* o cinema também não teria esse papel de repetição do trauma para figurar na tela o que é impossível para nós, espectadores, elaborarmos conscientemente? Afinal, a genialidade do diretor nos pega justamente nessa necessidade de compreender, interpretar e elaborar sobre o filme mais ainda do que realizar nossos desejos inconscientes. David Lynch nos engaja num enigma ao mesmo tempo em

que nos angustia com uma ameaça de confronto com o terror. Portanto, repete o trauma em várias cenas (o monstro, a erotização das relações homossexual e bissexual, a iminência da morte no acidente, o assassinato ridiculamente engraçado, o Cowboy assassino como um caipira fora de contexto...)

Essa estranha lógica em que se misturam sucesso e fracasso, eros e thánatos, trauma e repetição, acontece no início do espetáculo. Ali temos a figura quase diabólica do apresentador, prenunciando a impossibilidade de que tudo o que Betty vivia fosse realidade. A própria Diane sofre daquilo que ele denuncia: “No hay banda, no hay orquesta”, ou seja, tudo é uma farsa. O sonho cede lugar ao pesadelo, Diane começa a fritar de tremer na cadeira do teatro, passando por um momento quase convulsivo. Seria um trauma? Só descobriremos mais pra frente. Mas, sim, o sonho de Diane vive lembrando-a do que fez, através de pequenos detalhes ou situações desconfortáveis como esta. Quase um castigo. Além disso, a fumaça que aparece com o apresentador neste momento específico é a mesma fumaça que aparecerá no final do filme, quando Diane comete o suicídio. Seria esse o pânico do inferno que poderia aguardá-la depois de seu feito? Ou de se tornar como a imagem do monstro alucinado pelo rapaz na lanchonete Winkies ou, ainda, quem sabe, virar uma bruxa igual à velha louca que desconfia de sua história no condomínio da tia, gerenciado por Coco? Temos aí, então, o temor, o castigo, o pesadelo. Mais que isso, uma elaboração de seus possíveis destinos fantasmáticos, da glória à desgraça absoluta.

A interpretação do filme nos leva a crer que o sonho de Diane é uma tentativa de elaboração da morte da amante, isto é, ela busca reparar o assassinato cometido. No entanto, mais que o sonho da personagem, somos nós, espectadores, que somos engajados numa tentativa repetitiva de compreender a morte (embora em si mesma, a própria morte não seja passível de representação psíquica), mortificados por nossas próprias fantasias hollywoodianas de fama. O roteiro apresentaria, então, alegorias da morte para que se possa vir a confrontá-la. Se toda arte é uma ficção, a arte do cinema de Lynch permite vislumbrar a morte, senão do corpo, ao menos do sujeito psíquico; morte na qual o espectador é levado a encarar o sinistro, para, quem sabe, poder outrora vir a dar-lhe um sentido. E não seríamos cada um nós, de algum modo, “mortos-vivos” vivendo os fantasmas de sermos amados e de termos sucesso?

Diane já vivia como uma “morta-viva”, esgueirando-se na sombra de uma grande atriz, adaptando seu sonho a uma realidade torpe, de conchavos, fofocas em que o imperativo da beleza é essencial, porém nunca suficiente. Ela (não) se contenta em receber os restos do amor de Camilla e, passa ao ato, com a encomenda do assassinato.

Mais para o final da cena, ainda no Clube Silêncio, temos a apresentação comovente da cantora. A música tudo tem a ver com a história de amor de Diane e Camilla, neste momento Betty e Rita. Ambas parecem muito emocionadas, mas sofridas. É como se o sonho ajudasse a recordar a vida real. As resistências psíquicas (FREUD, 1900) começam a reaparecer no tremor da atriz, como uma ameaça de colapso. E nesse ponto, mesmo dentro do sonho de Diane, Rita também sofre muito, pois poderíamos interpretar que, de algum modo, a protagonista quer que ela sofra! Esse é o signo mais próximo do desejo mortífero e de sua atuação na realidade, senão somente no Real. Antes da música acabar, a cantora cai morta, inesperadamente. Esse “alguém morre no sonho” se conectaria ao “alguém morreu” recalçado, prestes a eclodir. Então, o sofrimento das atrizes continua, mas não o espanto. O apresentador e mais um integrante da equipe vêm levar o corpo embora, enquanto a música toca, enquanto elas sofrem, enquanto o espetáculo continua. Esta situação parece totalmente irreal. Mas é, de fato, baseada em toda elaboração imaginária da personagem, sendo portanto fundada em sua realidade psíquica. Um dos indícios claros de que Diane está sonhando, antes mesmo de confirmarmos esta informação. No momento clímax em que as duas estão enfocadas na fruição do espetáculo, ambas chorando identificadas com a cantora que entoava “llorando por tú amor”, a dupla faceta da sonhadora, Diane boa e Diane má / Beth e Rita, ambas são surpreendidas pela cena surreal reveladora de que toda aquela comoção contagiante da cantora era falsa, apenas encenava um playback. Algo ali destoava da realidade, era absolutamente inverosímil. Assim, diversos registros confirmam a falsidade da cena, tanto na alegórica afirmação de que “no hay banda, no hay orquesta”, quanto na confirmação de que toda emoção exprimida pela cantora era pura representação, encenação. E não seria o próprio mundo hollywoodiano pura encenação, do background das filmagens e seus financiamentos obscuros às “narrativas ideológicas” (ZIZEK, 2012) que apresenta?

Voltemos ao texto de Gondar (2013), analisando um pouco mais a fundo a

noção de restos diurnos de Ferenczi, no filme. É curioso como a nossa mente trabalha. Assim como nos nossos próprios sonhos, o grande sonho de Diane (primeira parte do filme) é repleto de personagens e itens que são presentes em sua vida real, mas transformados pelo inconsciente em outra coisa.

Por exemplo, o mafioso que cospe café é apenas um convidado que Diane vê na festa enquanto ela mesma está bebendo uma xícara de café. O Cowboy aterrorizante também é só mais um convidado, que provavelmente chamou a atenção de Diane por causa do seu estilo diferenciado, mas também por representar algo de suas origens, por ser um caipira e, provavelmente, vir de um estado rural dos EUA. Acentua-se o bizarro dessa figura numa festa em Los Angeles, a cidade do glamour e dos sonhos. Enfim, de alguma forma, o nosso inconsciente processa as imagens “diurnas” e transforma estas coisas irrelevantes em partes importantes dos nossos sonhos.

Podemos analisar também, especificamente, algumas sequências e aspectos que indicam sonhos ou o imaginário além dos itens já comentados. E que, de alguma forma, discorram sobre possibilidades ainda incertas para a psicanálise.

Sobre as sequências deslocadas, podemos citar como exemplo a da cafeteria na qual estão presentes dois homens que conversam sobre o sonho de um deles. Da forma como é filmada, esta sequência nos passa a impressão de que estes dois homens são importantes naquele momento e, num filme tradicional, seriam importantes para toda a trama. Entretanto, eles não aparecem mais e sua história não é desenvolvida. Mas é interessante notar que explicam um sonho dentro de um sonho. E também que este sonho acontece exatamente no momento em que Rita encontra-se dormindo dentro do sonho de Diane. Corrigindo, então: poderiam estar conversando sobre um sonho, dentro de um sonho, dentro de outro sonho. Se isso é possível de acontecer na vida real, não sabemos, mas é uma brincadeira que o filme faz com os nossos próprios sonhos fragmentados, talvez. Não sonhamos em linha reta. Além disso, a rigor, tanto o cinema quanto a própria realidade podem ser pensados como possuindo uma estrutura de sonho, dado o grau de indeterminação de nossa ligação com o mundo, a vida, o outro, o inconsciente. Não obstante, não estamos aqui em busca do umbigo do sonho, nem tampouco da verdade última sobre o Real ou a realidade. Apenas buscamos caminhos de entendimento do filme, e porque não, da vida, com base na compreensão do sonho traumático.

Também podemos interpretar, numa cena já comentada, a existência de um sonho conjunto. No momento em que Betty e Rita dormem juntas e acordam no meio da noite para ir ao clube, por se tratar de uma cena muito surreal, podemos entendê-la como um sonho. E pelo fato de ambas sofrerem de determinada forma aquele específico trauma que teoricamente pertence às duas, e de ambas estarem dormindo no mesmo momento, podemos interpretar que as duas compartilham deste pedaço de sonho. Aqui poderíamos pensar na intersubjetividade presente não só no sonho e na realidade, mas na própria composição de qualquer análise fílmica, que conta com uma metalinguagem e uma intertextualidade marcantes. Entretanto, assim como sonho inserido dentro de sonho, não existe nenhum estudo que confirme estas possibilidades, nem é isso que procuramos pois não poderíamos prestar essa análise a esse fim, dadas as múltiplas possibilidades de interpretação de uma obra de arte cinematográfica. Afinal, toda a atmosfera do cinema, em si mesma, se constitui como um mundo de sonhos. O filme tem a mesma estrutura do sonho, é composto de imagens, afetos e, ademais, de um encadeamento de cenas irreais, porém que se fundam tanto na realidade (restos diurnos) quanto no inconsciente, Real.

Podemos aproveitar a discussão para nos distanciarmos um pouco da psicanálise em si, e avaliarmos alguns outros aspectos interessantes da construção cinematográfica de sonho ou surreal. Um ótimo exemplo é a cena logo após o Clube do Silêncio. Ainda durante o espetáculo, Betty mostra a Rita a caixa azul (na vida real, vista depois, quando Diane encomenda a morte de Camilla, o assassino avisa que no momento em que o serviço estivesse finalizado, Diane encontraria uma chave azul em sua casa). Depois, ambas voltam para casa e, enquanto Rita começa a abrir sua bolsa para retirar uma chave azul para abrir a caixa, Betty desaparece. Rita fica assustada e temerosa, mas continua o processo. Abre vagarosamente a chave, e a câmera obtém sua perspectiva, torna-se subjetiva, como falado no cinema. Acontece então um movimento muito interessante, a câmera (Rita) é sugada pela caixa e esta cai no chão. Algo completamente irreal também, mas o que significaria? Logo depois, na casa, aparece Ruth, a tia de Diane que, na vida real, está morta. Também não sabemos desta informação ainda, mas depois podemos supor que esta é a representação da morte de Camilla.

Logo depois, aparece o Cowboy no quarto de Diane, dizendo para esta

acordar. Temos então a informação precisa de que tudo aquilo fora um sonho. E de que Diane acordou exatamente depois da morte de Rita, sua amante Camilla. O que isto significa para Diane? Por que este sonho? Por que acordar neste momento? Diane está repetindo um trauma e, na sua apresentação onírica relê esse trauma de maneira diferenciada. Poderia ser claramente um sofrimento, mas sua mente cria uma outra vida, na qual ela é tudo o que gostaria de ser e os demais personagens obtêm a posição que ela gostaria que tivessem (Camilla apaixonada, o diretor Adam humilhado). O sonho de Diane Selwyn teria assim um efeito de reparação, tomando emprestado o termo usado por Melanie Klein (1936) para a elaboração psíquica do trauma. Entretanto, o fim deste sonho é inevitável: ela sofre e morre, não importa tanto se como corpo ou como sujeito. Seu sofrimento na vida é tamanho que não pode ser elaborado (FREUD, 1914a), ou seja, não pode ser falado, superado e ultrapassado conscientemente, portanto, é o sonho com sua função inconsciente que vai cumprir esse papel, segundo a abordagem de Ferenczi (1934; GONDAR, 2013).

Esse é o ponto culminante do roteiro: assim como a psicanálise, o filme deixa em aberto o resultado final, constituindo um enigma indecifrável, mas que, por isso mesmo, prende o espectador num movimento desejante e de decifração. Um movimento que, ao analisar as mazelas de Hollywood, apontando os sonhos miraculosos da vida cotidiana e do sujeito comum, permitem empreender uma tentativa sublimatória de compreensão das angústias da vida num mundo de espetáculo (DÉBORD, 1987), em que a maioria está fadada ao fracasso. Restaria, portanto, a nós, com a arte, e em específico com o cinema, por sua produção e interpretação, a busca de entendimento desse universo onírico de vida e morte, de fracasso e espetáculo, de trauma e realização, que nos compõem e que Lynch tão bem explicita.

Bibliografia:

- COSTA, A. & PESSOA, P.. **A história da filosofia em 40 filmes**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.
- FERENCZI, S.(1933). "Confusão de línguas entre o adulto e a criança" *in Obras Completas – Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, pp. 111-121.
- _____.(1934). "**Reflexões sobre o trauma**" *in Obras Completas – Psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, pp. 125-135.
- FREUD, S. (1900). "**A interpretação dos sonhos**" *in ESB*, V.IV & V, RJ: Imago, 1974.

- _____. (1901). **“Sonhos com a morte de pessoas queridas”** in *ESB*, V.V, RJ: Imago, 1974.
- _____. (1914). **“À guisa de introdução ao narcisismo”**. Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente in *Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, V.1, Rio de Janeiro: Imago, 2004.
- _____. (1914a). **“Recordar, repetir e elaborar”** in *ESB*, V.XII, RJ: Imago, 1996.
- _____. (1919). **“O estranho”** in *ESB*, V.XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- GONDAR, Jô. **Ferenczi e o sonho**. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*. Rio de Janeiro, v.35, n. 29, pp. 27-39, jul/dez 2013.
- LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B.(1962). **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ŽIŽEK, S.(2006). **Lacrimae Rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2009. ŽIŽEK, S.(2009). **Primeiro como tragédia depois como farsa**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- ŽIŽEK, S. **The pervert's guide to Ideology**. Acessado em 23/01/2014: [Zizek n Fiennes, The Perverts Guide To Ideology – YouTube](#) (2012)

