

Cinema, alucinação e linguagem onírica: a psicanálise na velocidade das telas surreais de David Lynch. / *Cinema, hallucination and oneiric language: the psychoanalysis at speed of the surreal canvases of David Lynch.*

*Marcelo Rodrigues**

RESUMO

Apresenta-se neste artigo a tentativa de enunciar o entrelaçamento familiar entre a produção fílmica, a formação dos sonhos, e a linguagem onírica. A aproximação desses objetos como cinema, linguagem e composição imagética dos sonhos é bem pontuada nos estados estéticos cinematográficos do diretor, David Lynch. Assim, como dialógica complementar acerca da formação dos sonhos, do cinema e da imagem no seio de nossa cultura capitalista, percorremos também pela via da tradição filosófica da Teoria Crítica da Sociedade para a qual os dispositivos tecnológicos em tela funcionam como descarga de estimulação fora do normal impossível de ser absorvida pelo sistema nervoso. Semelhante aos pesadelos recorrentes dos soldados de guerra tal estimulação tecnológica tem igual propósito, direcionar o usuário à compulsão de repetição agitada, viciante e rápida para poder mitigar o choque traumático por meio da hiperinflação de imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Sonhos; Psicanálise

ABSTRACT

This article presents an attempt to enunciate the familiar interweaving between filmic production, the formation of dreams, and the oneiric language. The approach of these objects as cinema, language and imagery composition of dreams is well punctuated in the cinematic aesthetic states of the director, David Lynch. Thus, as a complementary dialog about the formation of dreams, cinema and the image within our capitalist culture, we also travel through the philosophical tradition of the Critical Theory of Society for which the technological devices on screen function as a discharge of stimulation outside the normal impossible to be absorbed by the nervous system. Similar to the recurring nightmares of war soldiers, such technological stimulation has the same purpose, directing the user to repetition compulsion, addictive and rapid repetition in order to mitigate traumatic shock through image hyperinflation.

KEYWORDS: Cinema; Dreams; Psychoanalysis



Figura 1: *My Eyes in the Time of Apparition*. August Natterer, 1913. Fonte: domínio público.

A psicologia destrói o mistério e a qualidade da magia.

(David Lynch)

Introdução

Ruas desertas e florestas intermináveis, vozes femininas ecoadas de longe, bordas e precipícios locais com a visibilidade turva, claro e escuro, ângulos incomuns de filmagem, fotos noturnas com visão de túnel, tesouras e lençóis amassados, cadeiras e orelhas, escadas, cortinas e palcos, interferências atmosféricas como neblina, vento e fumaça, este é chamado kit Lynch que Chion (2005) analisa como ferramenta intertextual de David Lynch. Um pouco por isso, seja absolutamente da condição do irrepresentável tentar explicar psicológica e filosoficamente as construções fílmicas enigmáticas deste diretor. No interior de suas singularidades, o mesmo vale para outros cineastas como Charlie Kaufman, Stanley Kubrick, Lars Von Trier, Michael Haneke e Yórgos Lánthimos. Ratificar uma exegese do impossível a estes roteiristas não é uma provocação, e sim, uma evocação legítima que faz sentido porque, notadamente, para este artista visual, David Lynch, não saber o significado e a interpretação dos andaimes de uma obra fundamenta muito melhor o sentido artístico e a manutenção do mistério subjacente ao processo esculpido. Isso talvez encontre um ensaio de resposta na sua maneira de conduzir a distorção criativa da natureza do discurso linear e padronizado rompendo com a lógica de uma interpretação arremedada. Por isso, a sensibilidade visual, estética e a posse de uma narrativa *sui generis* de articular percepções estruturais do tropo cinematográfico, abrem o palco para a encenação de sua estilística. Munido da ciência

semiótica, Lynch mistura e desloca os níveis da narrativa das histórias com cortes incisivos de imagens, sons e ruídos, os quais provocam o léxico de inúmeros simbolismos. A performance e a densidade dos personagens são substanciadas por fenômenos psicológicos assaltados ao público, que entra em cena com a estranheza e com as sensações fisiológicas envolvidas numa atmosfera terrorífica de anomia e incerteza. Essas ilusões pictóricas somam, somatizam e reverberam em um vazio irreduzível de desamparo aos espectadores.

Muitas poderiam ser as caricaturizações na costa de suas produções: nebuloso e confuso, bizarro e excêntrico, ruptura do espaço temporal e fruição do universo diegético. Outrossim, há a busca pelo avesso dos objetos cotidianos como violência, tragédia e comicidade pelos quais é evidenciada a irresolução dos problemas modernos, a infelicidade disfarçada da burguesia, e também o colapso da moralidade da classe média ao mais fiel protótipo dos contos sadianos e rodriguianos. Todos esses traçados orbitam o núcleo de trabalhos orgânicos como *Blue Velvet* (1986); *Twin Peaks* (1990-1991); *Lost Highway* (1997) e *Mulholland Drive* (2001). Não somente nessa direção, Lynch destila a forma de coexistências simultâneas de elementos diametralmente opostos que denotam as divisões do campo subjetivo entre realidade, fantasia e desejo, imiscuídos com personagens moralmente ambíguos, sempre com a dualidade como um princípio organizador e norteador de suas obras.

Noutras palavras, o esquematismo de um sistema semiótico de unidades interligadas entre si formata o discurso do filme, as sequências de quadros são como imagens fotográficas em um jogo de descritografia da memória, dos sonhos e dos desejos recalçados e mesclados nos intérpretes. Mediante o recurso caro multiversal de uma *mise-en-abyme*, isto é, a narratologia primária que espelha a incorporação de tantas outras em seu interior tal qual as bonecas russas Matryoshkas, Lynch transporta o cinema para o interior da peça teatral, e a porção do teatro para dentro de outro teatro no estilo shakespeariano. Um dentro do outro, para que o público desdobre, e olhe para quais detalhes existem borrados. Idêntica à superposição de imagens para confeccionar os sonhos latentes em manifestos operam como um meio de expressão e formulação simbólica intrincada, necessitando de uma troca de equivalentes para interpretá-los. Sombra e complexidade, hermetismo e obscuridade caótica numa mixagem de códigos estéticos e visuais penetrantes às imaginações sobrepostas entre a perturbação, desordem e perplexidade. Estes são os entretons de sua marca. Não soa à toa a familiaridade da técnica de Lynch com a verve poética da psicanálise, particularmente, a lacaniana, já que

símbolos e significantes, condensação e deslocamento, metáfora e metonímia, são intrínsecos ao modus do referido diretor estadunidense.

Além da psicanálise, suas fortes influências advindas do expressionismo alemão, do pós-modernismo e do surrealismo, facultam aos seus filmes a característica de uma composição radical de dissimilaridade estilística e, estruturalmente, isso executa uma aproximação das variantes que nos interessam nessa reflexão: impasse e condição de não saber; ordem do desejo, espetáculo surrealista, linguagem onírica e simbólica, metanarrativas e multicamadas descoladas com a realidade objetiva do que é visualizado. A sua ficção pós-moderna de maior projeção, *Mulholland Drive*, de 2001, perfaz em primeiro plano essa intenção ontológica do presente artigo. A proposição não seria esmiuçar este filme ou outro em particular, contudo, dentro dos limites aplicáveis, destacar algumas semelhanças entre cinema e sonhos em comunhão com os conceitos psicanalíticos e com a Teoria Crítica da Sociedade.

Nas lentes da psicanálise faremos o traçado entre a interpretação dos sonhos, pulsões, linguagem; e com a Teoria Crítica no que tange a discussão da programação acelerada e sinestésica da indústria de hiperestimulação em nossa cultura audiovisual cujas raízes e escondedouros estão nos rituais sacrificiais e nos traumas de guerra. Isto sinaliza as contribuições de Benjamin para o qual a câmera de cinema representa a nova estrutura de realidade social; e, especialmente, Türcke na crítica às sociedades avançadas hipertecnológicas que culminam em uma distração concentrada. Sabendo-se que a estética é a categoria filosófica central à compreensão da experiência, da percepção e das contradições imanentes da vida em comum e dos ecos de subjetivação, não se poderia deixar de pensar minimamente as constituintes do movimento da sétima arte como realinhamento das margens sociais, como possibilidade de transformação da estrutura política e como potencial de construir novos sujeitos políticos.

Posição de não saber e impossibilidade de ver

Jacques Lacan (1964/2008b) em seu Seminário 11, *Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, afirmou que no campo dos sonhos as imagens produzidas são unicamente o que o inconsciente autoriza nos mostrar. Podemos metaforizar essa ilusão onírica como uma transmissão televisiva ou de *streaming* pela qual é repassada em plano sequencial de cenas nossa própria história caricata e secreta ao rebaixarmos a censura na necessidade fisiológica de dormir. Temos nessa assertiva uma certa

similaridade com o psiquismo sendo um aparelho, e seu canal principal, o inconsciente, um estúdio alucinógeno modelado pelos sistemas de representação surreal das imagens cinematográficas. Em alguma medida, o espectro dessa representação pode soar como uma síntese fora de contexto ou distante da relação com a teoria psicológica, especificamente, a psicanálise. Mas não. De fato, esta articulação desembrulha outras rotas de consideração acerca do feito filmográfico e do expediente onírico, visto que podemos visualizar o cinema, acima de tudo, como uma emulação inspirada nas imagens dos sonhos. E por qual razão poderíamos apontar essa imagem e semelhança entre objetos aparentemente tão distintos, disformes e movidos à primeira vista por um outro sistema de linguagem?

Para essa questão, recorreremos às elucidaciones técnicas de Freud (1900/2019), em *A interpretação dos sonhos*, pela qual é explicado o funcionamento do modelo estrutural do universo psíquico através do detalhamento e desenvolvimento do trabalho onírico e sua representação como fonte de manifestação direta do inconsciente. Em outros termos, isso designa que os sonhos configuram a legenda, a leitura e a chave de abertura para a visualização das telas em movimento do inconsciente. Foi o que Freud (1900/2019) pôde constatar na escuta dos sonhos de seus pacientes neuróticos, as queixas e lamentações versavam realizações veladas e inacabadas de desejos que ferem o código de ética e a moral civilizatória. Por meio de uma linguagem simbólica de deformação do conteúdo latente do sonho, classicamente seus elementos mais radicais e repetidos estariam centrados na primazia sexual de seus componentes, na libido mal canalizada, nos tabus e traumas como parricídio e complexo de Édipo, repercutindo em proibições reinventadas no esquema de desejos disfarçados.

Nesse discurrir, Freud (1900/2019) concluiu que sintomas e sofrimentos em alta seriação de acontecimentos camuflam atitudes, intenções e pensamentos conflitantes com a vida em sociedade. Os sentimentos recalcados trazidos pelos sonhos significam, então, uma inversão lógica e abstrata de todos os valores diariamente internalizados e tributados de modo duro e violento. Grosso modo, como estrutura Freud (1930/2010) em *O Mal-estar na Civilização*, viver coletiva e civilmente é renunciar a uma gama de energias que se convertidas em ações seriam cabalmente reprovadas pelo social. Essa supressão pulsional marcada diuturnamente encontraria vazão, não exclusiva, pela via régia dos sonhos tendo, ademais, sua amnésia como processo restaurador e protetor do sono e da saúde mental do sujeito quando de volta ao estado de vigília. Essa reprimenda de acordo com Freud (1930/2010) tem a função de selecionar o conveniente e descartar pelo

mecanismo de negação todo o restante. Temos que, todas as situações, desde panoramas e tramas envolvidas em um sonho são cópias revisadas e acrescentadas, as quais, pelo poder do sensor da censura, são extraídas das memórias e afetos vividos pelos sonhadores.

Os sonhos, por conseguinte, refletem fragmentos de imagens do inconsciente, verdadeiros retalhos e recalcamientos do dia, o psiquismo quando desperto e na força da consciência, recorta, estilhaça em cacos uma série imagens percebidas e não percebidas, armazena em uma espécie de reservatório, e durante o sono as espalha e as mistura configurando um mosaico sem sentido, desconjuntado tal como um quebra-cabeça no qual as palavras são representadas por combinações de imagens desfocadas, exageradas, diminuídas, e por letras individuais aleatórias. Todo esse espectro é organizado para ser montado sem a iluminação suficiente em uma semiescuridão. Sob este ângulo, o inconsciente realoca e solta de forma livre, à revelia essas peças para que o sujeito se perca em meio a essas figuras que passam, ora aceleradas e inéditas, ora mais lentas e repetidas, por vezes opacas, turvas e adulteradas. Nas qualificações de Lacan nunca é assimilável o começo de um sonho, simplesmente se percebe introduzido nele com as coisas e situações já acontecendo de maneira anterior e com a impressão de ser independente à presença do sonhador, que pulsionalmente se instala em uma torrente de miragens e ilusões com ausência de horizonte, quebra dos sentidos de vigília e amplo contraste de manchas, imagens, intensificação das cores personificando que “nossa posição no sonho é, no fim das contas, a de sermos fundamentalmente aquele que não vê” (1964/2008b, p.76).

Essa posição de indeterminação para qual endereço e destino está se movimentando faz, como profere Lacan (1964/2008b), com que o sujeito reconduza para si mesmo a mensagem de alívio de que tudo não passa de um sonho. No entanto, o psicanalista francês irá redimensionar essa noção como uma transposição distante do cogito cartesiano, qual seja, o sonhador não tem como concluir isso como um pensamento, não poderá jamais se entender como a consciência do sonho em questão. Muito por isso que Freud (1900/2019) compara a edificação dos sonhos como uma práxis poética, todavia, porosa, e não economiza em sublinhar que o sonho é inteligível e com sentido; não inteligível e com sentido; não inteligível e sem sentido, e sem sentido algum, tudo a um só tempo ou intervalado em repartições. O produto intencional disso se deve ao cuidado de o sonho angustiante vir dissimulado em uma forma simbólica mais aceitável. Apenas quando acordado e de posse da racionalização é viável estruturar e organizar o sonho por intermédio da narrativa.

Isso significa que, somente contando o sonho que é possível visualizá-lo, alterar e colocar pontos, somar, diminuir e compreender de acordo com Freud (1900/2019) a localização dos aspectos pulsionais da pessoa que sonha, ou seja, como se sente no interior desse fenômeno relatado, a sua posição ocupada no sonho e sua ligação com a formação do inconsciente e com a fantasia inconsciente. Por esse prisma, o sonho em sua ocorrência carece de uma linguagem estruturada, porém, uma narrativa é estruturada para fazê-lo vir à tona, donde é encampada a estrutura do inconsciente como uma linguagem, que nos dizeres absolutos de (LACAN, 1955-1956/2008a, p.135) desmembram que “o inconsciente é, em seu fundo, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem”. De volta à questão, a analogia entre sonhos e cinema/filmes tem sua conceituação familiar em seus métodos e filtros: espaço escuro, sequenciamento de cenários, cortes e reflexos, edição e flashes, tradução e imagens trêmulas; monocromatismo, multicores e frames ancorados como resultantes de inúmeros extratos psíquicos e técnicos. As imagens de um filme atuam com a mesma intensidade das dos sonhos (TÜRCKE, 2010a), que ao sonhador são reais e inevitáveis. Temos o mesmo princípio de montagem, como no sonho a cena muda, as tomadas de câmera seguem umas às outras sem mediação. A edição, cortes e colagens do filme funcionam como os conjuntos freudianos de condensação e deslocamento, os quais em Lacan (1957/1998a) aparecerão como a estrutura da cadeia significante, a metonímia, e dos significantes entrelaçados nessa cadeia, a metáfora.

Pois bem, tecendo com Lacan (1964/2008b) a estética do significante e sua gramática no que toca a paridade entre cinema e psiquismo, são palatáveis algumas sinalizações a seguir. O filme pode ser submetido a um método de análise no intuito de rastrear suas nuances associativas, seus pormenores, diálogos e personalidades de seus entes envolvidos, como se fosse dessa feita uma sessão de psicanálise para escutar o percurso biográfico e literário encenado nas histórias dos filmes. A psicanálise investiga como nos tornamos sujeitos; o espectador de um filme faz o mesmo rito de iniciação psicológica: desvendar as causas raízes dos comportamentos no centro de perquirições sobre as decisões dos personagens. Para esse incremento, a indústria cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 1944/1985) elabora os filmes miniaturizando uma fórmula dicotômica de grande complexidade que é a condutora da temática dos sonhos, no caso, as estruturas fundamentais dos desejos inerentes à constituição humana. O indivíduo ao se conectar e imergir nessa condição de sonambulismo acordado será, sobremaneira, o protagonista nesse processo fenomênico produtor de subjetivação mediante a apreensão do olhar fixado nas sequências imagéticas.

Sendo assim, Lacan (1964/2008b) falará do paradoxo de Chuang-Tsé que retrata um sonho no qual o filósofo taoísta é uma borboleta. Lacan repisa fazendo uma mediação entre o fulcro existencial do ser e o distanciamento dialético que emanaria na dúvida temporal de quando Chuang-Tsé estivesse acordado, quer dizer, como ele agora sabe que não é uma borboleta sonhando ser Chuang-Tsé? Para Lacan (1964/2008b) o questionamento orbita em outras fundações paradoxais em que a relação simétrica é uma ilusão. No Seminário 21, de 1973-1974, Lacan afirma que somente *os não-tolos erram*; transportando para a rede de significantes do sonho de Chuang-Tsé, temos uma importante inversão simétrica da perspectiva normal e ordinária do fato, dado que não há uma uniformidade entre o eu onírico e o eu real. Lacan (1964/2008b) é categórico ao definir que Chuang-Tsé faz essa questão porque não era tolo ou louco. Além disso, Chuang-Tsé rompe com a crença de possuir uma identidade imediata. Lacan (1964/2008b); (1973-1974/2018) testificará que tolo é o sujeito que se identifica totalmente com o seu eu, e que reduz sua subjetividade a sua percepção consciente recusando o reconhecimento do próprio inconsciente. Nesse intento, Lacan (1964/2008b) ressalta como a cisão dialética no encontro com a verdade de si, o poder de desconfiar da razão objetiva, questionar se você não é você mesmo, é o proponente radical para validar a existência do sujeito do desejo inconsciente.

Daí Chuang-Tsé evidenciar que não era tolo ao se perguntar se ele não era a borboleta de seu sonho. Oras, se não era tolo, logo, conclui-se que ele errou. Mas errou em qual ponto exatamente? Em ter acreditado ser Chuang-Tsé, quando na verdade sempre foi uma borboleta que sonha ser quem desejaria que pudesse ser. Aqui entram as multicamadas da *mise-en-abyme*: ele é apenas uma borboleta ou sonha que é uma borboleta sonhando que voa? Chuang-Tsé habita o sonho de uma borboleta, conseqüentemente, ela sonha que é Chuang-Tsé, e nesse invólucro ela não pode voar, então, não é mais uma borboleta. O ensejo para que ele seja uma borboleta é que ela sonhe, somente assim ele pode aparecer nessa representação. Esse circuito retrata a indistinção entre a tatibilidade e fantasia em uma não falsidade e não artificialidade dos sonhos, que encobre outra forma de realidade, a de que ser uma borboleta é considerada toda a consistência do ser, de seu ser positivo fora da rede simbólica. A borboleta é a metáfora de um esteio ou método de ancoragem para a unidade de seu desejo na vida real. Chuang-Tsé queria romper com a escravidão dos objetos para alcançar um estado de liberdade física e reconstruir ao seu modo o mundo de sua fantasia objetivada a partir do simbólico de uma borboleta. Vejamos o que diz o psicanalista sobre essa agência

linguística expressada na organização dos confins dos significantes da imagem dos personagens deste sonho:

A prova é que, quando ele é a borboleta, não lhe vem à idéia se perguntar se, quando ele é Chuang-Tsé acordado, ele não é a borboleta que ele está sonhando ser. É que, sonhando que é uma borboleta, ele terá sem dúvida que testemunhar mais tarde que ele se representava como borboleta, mas isto não quer dizer que ele está capturado pela borboleta - ele é borboleta capturada, mas captura de nada, pois, no sonho, ele não é borboleta para ninguém. É quando está acordado que ele é Chuang-Tsé para os outros, e que está preso na rede deles, de pegar borboletas (LACAN, 1964/2008b, p. 77).

Não passamos de uma consciência dentro de um sonho, é esta a proposição emblemática de Zizek (1991) ao denominar que a realidade não passa de uma ilusão, que escapa do espelho universal das aparências fazendo um alinhamento com a fórmula lacaniana de inversão do cogito cartesiano, “penso onde não sou, sou onde não penso”. Essa balança lacaniana ilustra a impossibilidade de uma duplicidade simétrica, o engano não pode ser duplo. Nessa toada, Zizek (1991) recupera o conto satírico de Alphonse Allais, *Un drame bien parisien*. Nele, Raoul e Marguerite são dois amantes apaixonados que marcam de se encontrar em um baile de máscaras. No local eles se dirigem para um canto escondido, abraçam-se e se acariciam ardentemente. Por fim, os dois abaixam as máscaras e são surpreendidos com o que veem. Raoul descobre que está abraçando a mulher “errada”, ela não é Marguerite; e Marguerite juntamente identifica que a outra pessoa não é Raoul, é um estranho “desconhecido”.

É indispensável adentrarmos, brevemente, em outra obra *Um mapa da ideologia* em que Zizek (2010) teoriza a imagem no espelho como o reflexo da identidade na ideologia, sendo ela e o objeto-realidade, opostas ao sonho. Seus contornos filosóficos analisam a produção do sonho como íntima ao reino ideológico. Escreve-nos Zizek que ambas - realidade e ideologia - são muito semelhantes, com o auxílio delas nos distanciamos do núcleo Real fundamental de nossas subjetividades. A ideologia seria a fundação e não a fuga da realidade, haja vista que a fantasia seria o motor do suporte estrutural de nossa realidade geral/universal desperta, que camufla em algum nível o âmago traumático, todo aquele resto que não pode ser incorporado ao registro do simbólico. Parte do que a ideologia tenta fazer é esconder o fato de que o campo social nunca pode ser totalmente consistente consigo mesmo, sempre envolverão contradições,

ambivalências ou antagonismos, os quais por força da lei civilizatória são reprimidos, ocultados ou mascarados.

Em suma, para Zizek (2010) trata-se da problemática da identidade na vida ou da identidade dialética entre o sujeito e outro em uma divisão social traumática com barreiras intransponíveis. Essa impossibilidade é o Real que modula as relações numa assimetria de alteridade traumática concluindo que “tudo o que nos é permitido abordar de realidade resta enraizado na fantasia” (LACAN, 1972-1973/1985, p. 127). Evidentemente que Lacan não resume à dicotomia realidade e fantasia, ele interpreta como a concentração na realidade das coisas sendo o contrário de sua forma, e sua objetividade e verdade significadas por figuras, ideias, imagens de sua própria elucubração fantasmática, delirante e alucinatória.

Esse dizer de Lacan faz aliança com a constatação freudiana de que as alucinações encontradas em pacientes psicóticos eram muito similares aos sonhos, perfazendo que, ao dormir entramos em delírio, e que o psicótico/esquizofrênico estaria em ambientação de sonho no tempo em que seria o de vigília vulgarmente condicionada na racionalidade pragmática. Zizek (2010) ainda fará uma aproximação dessas construções com a litogravura *Drawing Hands* que direciona para o paradoxo das duas mãos se autodesenhando. A reflexão de Lacan gira no centro do autoreferencial da imago nos domínios do sonho, da realidade e do desejo inconsciente para a representação fenomenológica das imagens oníricas e das rutilações de colocar o outro em contato com a natureza da falta.

As camadas oníricas de *Mulholland Drive*

Traremos sucintamente nesta seção alguns entrelaçamentos interpretativos mais diretos para ampliar as reflexões sobre os aspectos conceituais da psicanálise que se fazem presentificados na obra de Lynch, com destaque para a singularidade de "*Mulholland Drive*". À vista disso, algumas ilustrações nesta parte do artigo são cenas do filme *Mulholland Drive*. Nunca é um excesso ressaltar que todo filme, peça ou obra de arte são abertas a múltiplas interpretações, necessitam ser mais sentidas do que interpretadas. Especificamente com *Mulholland Drive* não seria diferente, pois sua estrutura é intencionalmente evasiva, provocativa e anticonvencional.

O conteúdo manifesto inicial do filme se dá com vários casais dançando *jitterbug*, apesar da icônica abstração da cena, sua ênfase fica na movimentação dos

corpos, nos pulos e elasticidade performativa entre aberturas, deslizos, caretas e suor. Um olhar a mais permite verificar a utilização de *doppelgänger*, alguns dançantes estão duplicados, parecendo ser cópias. A música e seu estilo corroboram na trama da descontinuidade e interferem na representação da visão em meio a uma sincronicidade audiovisual rompida. Contudo, o silêncio também, análogo ao inconsciente que existe como ausência no pensamento consciente, ele não é ingenuamente ausência de som, mas é um ato estético de modular texturas auditivas distintas no ambiente fílmico, se há o silêncio, existe, especialmente, o movimento e a perturbação das imagens que o acompanham como sonhos psicodélicos em quadros congelados que vão derretendo aos poucos, gestando a instabilidade alucinatória. Isto quer dizer se tratar de um preparativo para o corte para a cena posterior que se inicia quase silenciada em comparação com a cena musical do ritmo *jitterbug*.

Tal corte faz o deslocamento do corpo do espectador para o corpo da personagem, passamos a habitar a partir de então a estrutura do sonho ou da loucura da personagem. Em outras palavras, a imagem da cama como uma das primeiras cenas do filme logo após a abertura de dança, sugere que estamos vendo a cama através dos olhos da personagem obtusa, estamos dentro do corpo e da mente dela tal como no enredo do filme “*Quero Ser John Malkovich*”. Outra esquematismo nodal é o zoom no travesseiro tal qual a figura 2, na qual diegeticamente transfere a impressão de que estamos indo em direção a ele, indo se deitar, aproximação intensa do objeto como se fosse alguém em queda prestes a, informalmente, afundar com a cabeça no travesseiro e desmaiar.

Em fração de segundos desta cena, estamos na plena escuridão e no silêncio, significado que remete para o estado dos olhos fechados, assim Mulholland Drive, ou melhor, o sonho se inicia. Não somente isso, será o sonho de alguém ofegante, tentando respirar; o sonho de alguém com falta de algo, alguém agonizando ou morrendo. Isso são os rastros pulsionais em que revelam para nós o estado emocional e conflitante da personagem. Este travesseiro segundo Zizek (2000) é uma metonímia física da cabeça de Diane e de seu inconsciente em que estão habitados seus devaneios e delírios. Para Zizek há estruturas múltiplas e híbridas das personas no nível extradiegético de todas as protagonistas femininas em sua fantasia. Zizek (2000) continua com as fissuras desse desenrolar filosófico do filme que se dá no que pode ser existente entre um indivíduo particular e outro, entre aquilo que existe entre um indivíduo e ele mesmo e o que existe entre a coisa e sua representação. Sujeitos sem nome como os dois marginais assassinos

e a loira que anda com eles no furgão azul, pouco aparecem, todavia, nada se sabe exatamente.



Figura 2: Cena com foco no travesseiro. Mulholland Drive. David Lynch, 2001

O som do ruído mínimo é o vetor de intensidade significativa e de percepção da emoção giratória do corpo da personagem e da temporalidade desconhecida. É neste estado íntimo que o filme mostra suas tarefas temporais estratificadas: antecipar alguns acontecimentos, estanque do tempo, invenção de sentido a cenas sem sentido algum, alongando ou encurtando o tempo dos acontecimentos e, principalmente, marcando as passagens e justaposições temporais como um imenso portal sonoro.



Figura 3: Mulholland Drive. David Lynch, 2001



Figura 4: Mullholland Drive. David Lynch, 2001

Vejamos que a [Fig. 3] mostra uma imagem como o oxímoro por anular e ratificar, ao mesmo tempo, sonho e realidade como lócus indivisíveis dividindo o olhar da cena. Ademais, ela permite destacar o signo indiciário da ausência de reflexo no espelho, a imago não constituída, se não há a reflexão da imagem, não há a identificação que ocorre a partir da unidade do eu. Existe um corpo não reconhecido, não único, irreal e distorcido. O objeto espelho funciona como o divisor entre realidade e fantasia para o espectador no filme. Ou seja, ele mostra a realidade, nada existe ali, o vazio do ninguém, aquilo é ilusão criada na mente da personagem que está em outro plano de relação naquele momento, tal como uma matrix. A [Fig.4] joga a visão turva da realidade, uma imagem deformada que se contrapõe a imagem de reflexão de si no espelho, isso é a simulação da percepção do sujeito se vendo no espelho do imaginário, e também por ser visto pelo outro no simbólico.

Tal deslizamento pode ser pensado no que para Lacan (1964/2008b) é o próprio olhar presente no sonho como a lacuna na significação e a disjunção entre o imaginário e o simbólico. Nesta cena a voz de ambas é a mesma, fica indiferenciável ao espectador. Do mesmo jeito que Chuang-Tsé habita o sonho da borboleta, habitamos nesta película o delírio e alucinação da personagem para que o filme possa existir. Quais os elementos que determinam e comprovam que não se está sonhando? E por enquanto, nos arredores dessa fenda, permanece a indagação, afinal, se toda a realidade é uma ilusão, como haveria alguém pertencente a uma parte dessa realidade, ou seja, uma ilusão, percebendo que tudo, inclusive ele mesmo, é uma ilusão?

Outra composição na película é o conceito de estranheza freudiana, temos a apresentação do familiar de uma forma nova e estranha. Este estranho surge quando o familiar se apresenta em uma segunda forma, e a divisão entre essas duas entidades dá origem à presença perturbadora do estranho já visto em algum canto. Neste caso aqui

queremos apontar sobre o diretor Adam Keshner que muito provavelmente alucina ser Charles Chaplin conforme vemos o paralelismo de suas personas nas figuras 5 e 6. Tem baixa estatura, utiliza roupa larga e preta, anda com um taco de golfe, que parece uma bengala. Além disso, é atrapalhado.



Figura 5: *Mullholland Drive*. David Lynch, 2001

O espectador do filme naturalmente está desperto; de outro modo ele nem poderia seguir o filme. Mesmo assim, a sua vigilância afundou consideravelmente um bom pedaço em direção ao sonho e à hipnose. Aliás, desde que existe o filme, o limite indistinto entre sono, sonho e estar desperto tornou-se um tanto menos nítido [...] Imagens em movimento pertencem ao cotidiano *high-tech*. (TÜRCKE, 2010a, p.19).

Com verticalidades circulares e deslizamentos laterais, ecos longínquos, repetições e espelhamentos distorcidos, o cinema lynchiano evoca uma certa confusão propositada ao centro da narrativa de seus filmes, um labirinto que deixa o espectador, embora desperto, mas com a vigília perdendo espaço e força para a sedução e fascínio do filme, mergulhado em modo de suspensão entre o despertar, o sonho e a alucinação como destacamos em Türcke (2010a). Ou seja, os limites entre o sono, sonho e o estar desperto se desvanece cada vez mais. Por outro lado, a destruição da especificidade do meio e a inexistência de uma linearidade dos filmes de Lynch dialogam fortemente com a estrutura da fantasia postulada por Lacan. Uma pista interessante para o debate disto com o filme é o que formaremos a seguir.



Figura 6: *Mulholland Drive*. David Lynch, 2001

Esta figura nos mostra a andarilha vulnerável, suja e maltratada, tal como usuária de drogas que anda com dois bandidos em um furgão azul. Ela, inferimos ser a verdadeira personagem, é a mulher real que sofre e rompe com sua realidade, psicotizando. Portanto, ela delira ser Betty Elms, a qual no interior desse delírio, alucina ser uma personagem loira tipicamente hitchcockiana, mais precisamente entre Grace Kelly e Tippi Hedren. Assim, ela se transforma em Diane Selwyn que é a mesma Camila Rhodes que se fez de Rita Hayworth como divisão subjetiva para representar o objeto de desejo de Diane que cria um segundo nível de fantasia do sonho dentro de outros sonhos a partir da alucinação de Camila Rhodes morena, híbrida de Diane Selwyn ao colocar uma peruca loira, isto é, há duas Camilas. A narrativa primária espelha as narrativas incorporadas e vice-versa. Todas estas personagens se espelham continuamente como se fossem uma só, outra pessoa que encarna nessa jogatina é a garçonete cujo crachá se identifica ora como Betty, ora como Diane, ambas estão ali para servir o desejo do outro.



Figura 7: *Sam Gilbey (Spoke Art)*

Esta estrutura fantasmagórica tão bem evidenciada na arte de Sam Gilbey [Fig.8] é erguida a partir do objeto pequeno a (*objet petit a*), um objeto que é impossível de ser acessado por ser o objeto-causa do desejo. O sujeito, na tentativa de se apropriar desse objeto impossível, constrói uma fantasia no centro da qual está esse objeto pequeno a. A ideia é que uma fantasia poderia fornecer passagem para aquilo que é impossível na vida real. No entanto, a fantasia é incapaz de gerar sonhos vitoriosos, o que resulta na emergência do pesadelo como a defesa para encobrir a inoperância da fantasia. Queiramos ou não, é este ciclo sem fim que perpassa nas linhas divisíveis do filme *Mulholland Drive*, um salto entre fantasia e pesadelo terrorífico, ilusão e horror. No que analisaria Lacan (1955-1956/2008a) como a estrutura da psicose, as condições das impossibilidades: primeiro a de o significante na linguagem se relacionar com o significado, depois, a de o sentido na linguagem se representar na linguagem e na percepção, e a impossibilidade do sujeito de se reconhecer no pensamento, o objeto a no Real ultrapassa a coisa racionalizável. É por entre as cortinas anunciadas no filme que “não há banda”. Logo, tudo não passa de uma gravação, é uma ilusão e os personagens são, acima de tudo, ventríloquos das vozes de outras pessoas, todos espelhados, replicados, todos sendo dublês e clones uns dos outros. A absolutização de *Mulholland Drive* está nesses bumerangues de identificação, projeção e psicotização entre os personagens em suas trocas contínuas de simbolização para o qual os mundos de fantasias e dos inconscientes se misturam engraçadamente, a realidade nada mais é do que um reflexo do estado profundo do inconsciente daqueles que assistem do outro lado.

Trauma e memória, recalque amnésico e identidade

A conexão entre trauma e memória, esquecimento e identidade com o cinema passou a ter uma maior afinidade intrínseca, consoante Tubrett (2001), após os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001. Tubrett (2001) elenca alguns longas-metragens cujos dramas são definidos por essas conjunturas psicológicas. *Memento*, Christopher Nolan (2001); *Vanilla Sky*, Cameron Crowe (2001); *Mulholland Drive*, David Lynch (2001); *A Identidade Bourne*, Doug Liman (2002). Podemos agregar nessa lista, *A Origem*, Christopher Nolan (2010); e *Ilha do medo*, Martin Scorsese (2010). Tentaremos auscultar esse paralelismo, embora, não se tenha uma explicação definitiva para esta seriação, apenas uma condicional de transformar o sofrimento em um sintoma criativo e

estetizado na esfera da arte que possa tornar compreensível o incompreensível a partir do instante em que se encontram palavras como forma de expressão e extroversão desses sentimentos experienciados e comungados de maneira coletiva advindos de tragédias em contorno mundial. Essas trocas e tentativas “é a radicalização da angústia mítica”, amainar o desamparo em face do terror, horror ante a natureza (ADORNO e HORKHEIMER, 1944/1985, p.25), e à prepotência civilizacional, têm vínculo com a produção cultural de matéria, objetos e ritos, os quais terão pertinentes interpretações filosóficas com o sonho e a cinematografia, porquanto que o cinema é o veículo de enunciação da subjetividade, da sublimação e da organização emocional tanto dos envolvidos na produção quanto dos consumidores.

Posto isso, em (FREUD, 1900/2019, p.551) temos a notificação de duas premissas como as linhas mestras para se pesquisar a confecção onírica e sua extensa relação com os problemas emocionais recorrentes na concretude dos sujeitos. Primeiro, a hipótese de que “o sonho e a neurose conservaram mais antiguidades psíquicas”; e que o sonho é uma atividade que remonta o pensar arcaico dos primitivos. Isso na crítica genealógica materialista de Christoph Türcke (2010a, p.16), explica nossos sonhos como resignificação semelhante ao protótipo de “pensamento” de hominídeos na idade da pedra: resquícios de cenas truncadas, tremidas, desconexas. Segundo, o tratamento psicanalítico seria a condição privilegiada de rastrear as incógnitas das estruturas psicopatológicas de sua época tais como a fobia, as neuroses histéricas de conversão somática e biológica, as ideias obsessivas e angústias de castração e separação.

Ir até as verdades das quais deram início o sofrimento psíquico do paciente aumentaria a probabilidade de desarticulação desses sintomas e das estruturas psicopatológicas, (FREUD, 1900/2019, p.126) o alívio de sua tensão seria encontrado, mitigando seus episódios neuróticos. Sobre esse tocante, os recorrentes pesadelos dos soldados remanescentes traumatizados pela guerra notabilizaram a lógica de Compulsão Traumática de Repetição (FREUD, 1914/2010, p.143), transformação do horror pelo seu inverso por meio de repetição alucinada com vistas a se habituar e, então, superar tal sofrimento. Repetir o que traumatiza fornece a força de abastecimento da rede neural de canalização do choque. Mais do que isso, para Türcke imitar o objeto de medo se passando por ele com ferramentas, batusques e abatimentos de animais trabalhariam para essa reelaboração. Este seria o impulso de fuga para frente rumo ao inimigo perigoso como o ponto nevrálgico para o autodomínio de si, “a sua marcha à frente, torna-se ao mesmo tempo marcha à ré” (TÜRCKE, 2010a, p.96).

Apaziguar a angústia mítica do eu interior é dominar a natureza externa (ADORNO e HORKHEIMER, 1944/1985), paulatinamente é transformá-la, Engels e Marx (1848/1998), é avançar no retrocesso e edificar a sociedade industrial e moderna que para Benjamin (1940/1985) atestará o colapso material da glorificação do poderio bélico e deflagrará na modificação decisiva e agressiva dos elementos éticos, estéticos e psicológicos. A destruição da narrativa une os três fatores, o laconismo e a inquietação, a desatenção e a alta sensibilidade a estímulos imediatos, tudo isto junto faz o diagnóstico da incapacidade de os combatentes nomearem suas diligências e sentimentos, amputando as palavras e abreviando ao máximo a experiência declinada. Os consequentes disso versam para Benjamin na reprodução ou multiplicação técnica da obra de arte que destrói, segundo ele, a singularidade da existência humana arruinando com a ideia da filosofia clássica alemã de que o sujeito nasceu para ser autônomo.

O mesmo para Adorno e Horkheimer (1944/1985), que na esfera estética e ética reiteram essa problemática com a consolidação do consumo desenfreado de imitações no estilo kitsch, o qual terá a serventia de clarificar que a indústria cultural executa nas consciências uma subjetividade reificada, uma perda da autonomia sob as rédeas dominante do mercado. Essa redução da indústria no campo da arte produz uma satisfação em ser enganado com cópias baratas, e o original se caracteriza como um objeto que não tem nada a dizer. O procedimento que efetiva prender usuários e consumidores por tempo indeterminado em uma mentira manifesta é o brilho exponencial e mágico das imagens que pode ser tanto de uma embalagem de biscoito ou sabonete quanto dos *layouts* dos exímios processadores de imagens hiperrealistas dos games. Sobre uma consciência histórica nesse propósito (FLUSSER, 1983/2011, p.9) disserta que o ser humano perdeu o elo racional pelo qual as imagens são criadas e para qual finalidade com as pessoas, quer dizer, para o sentido de orientação no próprio mundo. A imaginação é convertida em alucinação porque há uma incapacidade de decifrar as imagens e mais ainda de reconstituir as dimensões abstraídas (FLUSSER, 1983/2011, p.9). Numa releitura desse mecanismo, tais instanciações têm suas evoluções no fenômeno do trauma de guerra e sua repaginação reeditada na modernidade tardia com a implacável aceleração digital no que (TÜRCKE, 2010b, p.69) designa filosoficamente como o comportamento de zapping ou a distração concentrada.

No intento de esclarecer esta nuance, o filósofo frankfurtiano Christoph Türcke examina à luz da psicanálise freudiana e desembulha que os conceitos de trauma e memória, curiosamente, carregam uma larga inclinação com os rituais sacrificiais e suas

intensas repetições primitivas de compulsão. A cultura nasce desses hábitos que foram sendo por milênios cristalizados através de uma energia substancial que a inaugura e que precipita sublimar o incremento das artes. Sacrifício e ritual, compulsão traumática, repetição e sublimação, todos estes elementos fundidos dizem da mesma organização encontrada para a produção dos sonhos, para a elaboração do passado e a superação do pavor. Essa defesa argumentativa de (TÜRCKE, 2010a; 2010b; 2012), está em suas obras: *Filosofia do sonho*; *Sociedade excitada* e *Hiperativos: abaixo a cultura do déficit de atenção*. Na gênese materialista dos sonhos, o autor escreve que nenhum ser primitivo guiado exclusivamente pelo extinto poderia realizar a confecção de instrumentos, ornamentos, símbolos e atribuir-lhes significação por graça de “prazer e capricho”, isso ocorreu, prioritariamente, por “extrema pressão externa” (TÜRCKE, 2010a, p.81). Esse artifício psicológico é nomeado de compulsão traumática de repetição que não tem relação com traumatismos. Diante disso, Türcke escreve que o sacrifício é a forma regrada imprescindível que organiza a compulsão traumática de repetição concentrada em regimes de rituais, conforme segue:

A compulsão de repetição traumática é fuga organizada, retrospectivamente, a saber, fuga na direção contrária, não para longe do susto, mas em direção a ele, onde ele golpeou, portanto, de certo modo para o interior, para o próprio centro nervoso (2010a, p.82).

Para isso ocorrer é necessária a criação de um espaço pacificado em que a horda primitiva possa ser tragada para dentro do círculo representando todo o susto, dor e angústia num só local, ou seja, condensando ali as ameaças vindas de inúmeros outros locais, nesse caso, que estavam deslocadas. Por esse trato que há semelhança com os sonhos: deslocamento e condensação. Também por isso, existe familiaridade com o aprisionamento da ficção do cinema que perfaz o território uterino em que, por sua vez, a proteção contra um mundo perigoso estava garantida num só lugar. O nome para isso será a representação de si, a dramatização teatral. Encontrar uma representação para si é tanto alucinatório quanto performativo. “Não é por acaso que se impõe inesperadamente uma terminologia teatral na tentativa de transcrever em palavras a ritualização da compulsão da repetição traumática: *dramatizá-lo*, torná-lo sob-regência própria, organizar” (TÜRCKE, 2010a, pp.90-91). Um pouco mais de tangibilidade podemos notificar na passagem da origem da imagem para este autor:

Imagens iniciaram como imagens móveis. E aqueles que punham tal imagem em cena tinham que gesticular, dançar, fazer barulho e gritar, sobretudo a fim de suportar a própria atividade figurativa e do devir imagem. Homicídio ritual é, para todos os participantes, uma imagem imensamente móvel e comovente. Ela, porém, nada retrata. Não tem modelo. Pelo contrário, ela representa algo: o susto. A imagem configura o susto. A função original da imagem é a configuração do que não é figurável, encenação do que não pode ser encenado, o tornar concebível do inconcebível (TÜRCKE, 2010a, p.93).

A realização do ritual de sacrifício é uma exibição dramática que se encontra na origem do teatro (TÜRCKE, 2010a, p.91), essa sofisticação catártica desobstruí o trauma por repetição do susto vivenciado. Sob esta ótica, os pesadelos são o refinamento que cumpre a função de reorganizar via repetição alucinatória esse ritual sacrificial - traumas - de pessoas que foram vítimas de acidentes, violências, guerras, doenças. Entre o susto perturbador, a imagem repetitiva cruel, a paralisia e o intenso tremor é o que sistematiza a nossa cultura hipertecnológica, agitada e acelerada na inflação de imagens. (TÜRCKE, 2012, p.79) faz essa análise e discute ao mostrar que não se conquista mais a faculdade de atenção em um ponto específico. Os efeitos prejudiciais disso impactam na concentração, imaginação e na abstração que jamais serão suficientes para superar o alarme dos estímulos imediatos, a apropriação da organização do pensamento reflexivo ficará impossível de ser realizada.

Trata-se nesta assertiva, de um salto cultural e civilizatório, antropológico e histórico. Dialeticamente a sensação e excitação que (TÜRCKE, 2010b, p.314) faz um rastreamento dos impactos promovidos ao sistema nervoso pelos aparelhos ultratecnológicos que atuam como “metralhadoras audiovisuais”. O filósofo demonstrará que os produtos da indústria cultural da tecnologia são revestidos de alta tensão de estímulos que raptam o olhar e a atenção dos consumidores empurrados a uma espiral de imagens que trespassam em um ritmo superior à capacidade de absorção do conteúdo, fraturando o padrão de percepção e significação essenciais para a construção sólida de uma resposta com forma e estabilidade. Um estímulo recém-chegado é logo interrompido por outro antes de qualquer assimilação pelo sistema neurofisiológico dos órgãos da percepção. Não há intervalo de tempo suficiente para que a rede neural possa responder e incorporar a presença do estímulo anterior.

Declínio proporcional ao soldado de guerra que não pode titubear na torrente de disparos de perigos e ameaças lancinantes a sua integridade: se pensar em pensar, morre.

Situação muito bem simulada pelos *gamers* atualmente se quisermos comparar com o estado de tensão, contração e paralisia nervosa para poder realizar os jogos virtuais. Quando temos um lazer administrado pelo esquema da adrenalina do choque, o corpo é treinado para se auto golpear até calejar duramente, os termos entretenimento e gestor de estresse passam a ser redundâncias. É exigida uma permanente posição de alerta dos usuários como receituário de alívio das circunstâncias estressantes da ameaça diária. A tecnologia moderna midiática gamificada invade e altera a psicomotricidade do sujeito e condensa uma plethora de sobrecarga energética visual ao deslocar o mundo interior excitado, chacoalhando para fora de si.

O resultado é a famigerada dificuldade de atenção e concentração. Essa celeuma é escavada por (TÜRCKE, 2010a, p.18) até o preâmbulo do cinema, em 1895, no *Grand Café Parisiense* no qual os irmãos *Lumière* faziam a mostra de filmes que duravam cerca de três minutos. Era a imagem de trabalhadores deixando a fábrica após o trabalho e um trem chegando à estação para apanhá-los. Singelo e tedioso para o hoje. Fascinante, impactante e apreensivo ao olhar e ao sensorio motor para a época. Comenta (TÜRCKE, 2010a, p.18) que, alguns espectadores até saltavam assustados em virtude da sensação de que o trem avançaria em direção a eles, vindo a atropelá-los. Ver pelo olho da câmera seria o grande novo efeito da falta de distância óptica produzida pelo filme.

Considerações Finais

Os mundos oníricos e cinematográficos como reino dos fins não possuem contradições e negações, há uma plena isenção de compromisso com a coerência e com a realidade objetiva das estruturas dramáticas dos personagens. Os sonhos e os filmes rompem com o sentido de proporção de tempo. Destarte, nossa proposta de diálogo e interlocução é a de que as normativas desses espaços “interacionais” são o deslocamento e condensação, e reversões simbólicas corporificadas como metáforas e metonímias orgânicas, dimensionais, geológicas, geográficas, meteorológicas, espaciais e arquetônicas. A prova disto está na não linearidade lógica, na inexistência de limitações de tempo e espaço cuja desembocadura evidencia a multideterminação da totalidade significada como muitos objetos em uma coisa só ou da unicidade sendo transmutada para várias significações. A intensidade gráfica dos filmes e da linguagem onírica eleva as emoções e abstrações complexas, convida para a realização de desejos remotos infantis

e, desse modo, esconde a fusão do passado com o presente trazendo à tona o futuro pelos desejos que ainda não foram realizados e que são projetados para um intervalo a frente.

Nas produções de Lynch a separação de luz e escuridão é necessária para examinar os mecanismos subjacentes à produção de fantasias e pesadelos assim como nos sonhos pessoas podem vir representadas por uma imagem aterrorizante ou por um pedaço de inseto; as emoções e humor por tempestades, por sensações térmicas e cores climáticas. Lynch modula esses signos e símbolos dos sonhos para suas telas com o olhar esquizofrênico da câmera. Chion (2005) analisa que Lynch foi o diretor que primeiro libertou o som do cinema de seu longo sono de exclusivamente forçar o espectador a acompanhar as imagens em tela. Por interferência desse recurso, Chion (2005) apontará que Lynch desenvolveu filmes sonoros. E existem objetos para isso, são eles: as pinturas, as telas e tintas tão caras e íntimas para o diretor (CHION, 2005). Isso significa que, Lynch fazia filmes para poder ver e ouvir suas pinturas se moverem. A ideia era criar um universo em que a pintura pudesse estar em perpétuo movimento. Conforme Chion (2005), Lynch olha para suas pinturas e ouve sons, barulhos, rajadas, explosões. Portanto, ele se direcionava para o propósito de libertar o olhar estático para o olhar móvel, alterando as expectativas convencionais do observador. Não quer dizer excluir a etiologia do processo, entretanto, explicar a pintura como um sistema de formas racionalmente controlado, que ambigualmente, traz o envolvimento direto do inconsciente com a materialidade da tinta.

Relacionar e distinguir os filmes dos sonhos é imputar a possibilidade de pensar tais objetos como a manifestação do sintoma compartilhado, cultural e político para compreender parte da estrutura de patologias psíquicas atuais. Se o sonho demonstra muitos transtornos, com o filme não é diferente. Ele é um espelho especial entre o espectador e o personagem, isso permite a identificação projetiva a partir do posicionamento da câmera e uma importante relação do sujeito com a ordem de seus objetos de desejo. A cinematografia confere a subjetividade aos seus consumidores espelhados. Lacan (1949/1998b) explica essa costura ou sutura entre esses elementos, o cinema e o filme funcionam como o significante que representará o sujeito para um outro significante. Noutros termos, é se reinventar e se reafirmar, tentar modificar o tom do sofrer, permanentemente, por discursos como as artes, a linguagem, a literatura, o cinema. Afinal, para (LACAN, 1967/2003, p.334) tudo isso é preciso porque: “É impossível encontrar o inconsciente sem usar toda a borracha, já que é sua função apagar o sujeito [...] o inconsciente não é perder a memória; é não lembrar do que se sabe”.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHION, M. *Audio-Vision. sound on screen*. New York: Columbia University Press, 2005.

ENGELS, F. MARX, K. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo editorial, 1998.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FREUD, S. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias. A psicanálise e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GILBEY, S. Spoke Art. Disponível em: <https://kultt.fr/des-artistes-exposent-leur-vision-de-david-lynch-a-san-francisco/> Acesso em: 17/08/2023.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 3: As Psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, J. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, J. *Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAN, L. *Seminário, livro 21: Os não-tolos erram: os nomes do pai*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde de Freud. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998a (pp. 496-536).

LACAN, J. O engano no sujeito suposto saber. In: Jacques Lacan. *Outros Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: Lacan, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998b (pp. 96-103).

MULHOLLAND DRIVE. David Lynch. Universal Studios. EUA: 2001. Califórnia: Universal Pictures. 2001. Plataforma de streaming. (147 minutos), colorido.

NATTERER, A. *My eyes in the time of apparition*, 1913. Domínio público. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/august-natterer/my-eyes-in-the-time-of-apparition-1913>. Acesso em: 20/08/2023.

TUBRETT, D. 'So where are you?' On memento, memory, and the sincerity of self-deception. *Cineaction*, 56, 2-10, 2001.

TÜRCKE, C. *Filosofia do sonho*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2010a.

TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010b.

TÜRCKE, C. *Hiperativos: abaixo a cultura do déficit de atenção*. Paz e Terra, 2012.

ZIZEK, S. *O mais sublime dos histéricos. Hegel com Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ZIZEK, S. *The art of the ridiculous sublime: on David Lynch's Lost Highway*. Seattle: University of Washington Press, 2000.

ZIZEK, S(org.). Um mapa da ideologia. Contraponto, 2010.