

“Não se pode sequer dizer que nossa percepção se restrinja quando dormimos; ao contrário, ela amplia, pelo menos em certas direções, seu campo de operação. (...)”

Henri Bergson

Dormindo com David Lynch

Hoje a insônia tenta me pegar pelo pé, mas sempre gostei muito de dormir. Na férias da adolescência, ao meio-dia, me enchia de um orgulho quase cívico o comentário de meu pai que costumava dizer, não sem uma ponta de inveja, que eu entendia de dormir. Com um certo desprezo pelos outros mortais acordados desde cedo, eu me regozijava com a frase. “Entender de dormir” era, de fato, em algum lugar obscuro da minha consciência, uma aptidão digna de nota, verdadeira sabedoria intuitiva. Saber desligar-se de tudo, ao que me parecia, era um grande privilégio.

O que eu gostava, principalmente, e esse era um hábito infantil ainda latente, era ficar na cama relembando os sonhos que, curiosamente, não davam as caras à memória quando o despertador tocava antes do sono acabar. Era repassando as imagens mentais, saboreando-as acordada de olhos ainda fechados, que eu passeava pelo mundo da noite, bem mais interessante do que o mundo do dia. Por um tempo escrevi um caderno de sonhos, compêndio onírico que rendeu um projeto de romance. No tempo em que exercitei a escrita desse caderno, a lembrança dos sonhos pareceu mais vívida. As cenas lembradas pareciam, tal a nitidez de cores e movimentos, terem saído das telas do cinema. Perguntava-me que bilheteria eles dariam. Provavelmente nenhuma, mas não importava. Aquelas cenas já me constituíam.

Depois de ver *Mulholland Drive*, de David Lynch, pergunto ao Google quantas explicações existem sobre o filme. A resposta, que chega em menos de um segundo, traz mais de vinte mil interpretações. Um fenômeno. Fico me perguntando se algumas delas estaria “certa”, e uso as aspas porque

acredito, exatamente, que nenhuma delas poderia estar. *Cidade dos Sonhos*, no título português, não nasceu para ser explicado. Ele está aí justamente para questionar a lógica, aquela ferramenta que costuma ser útil na luz do dia mas, no lusco-fusco da noite, não serve para nada.

Dan, um garoto que parece não ter nenhuma relação com a história do filme, exercendo apenas a função de mensageiro, espécie de anjo anunciador do mistério, conta para um suposto policial, amigo ou parente, não se sabe ao certo, o seu pior pesadelo. Escolhe o *dinner Winkie's* para isso; não qualquer Winkie's, mas *aquela* Winkie's. Seu pesadelo começa ali, naquela lanchonete. Não é dia nem noite (“*it's kind of half night, you know?*”), mas ele vê o amigo em frente à caixa registradora, tão apavorado quanto ele mesmo. Então ele se dá conta de que há um homem nos fundos da lanchonete, e que é ele o responsável por tudo que está acontecendo. Dan pode vê-lo através da parede. “Espero não ver aquele rosto nunca mais fora desse pesadelo”, ele diz ao amigo, e então a cena transcorre exatamente como no pesadelo, como se aquele fosse um pesadelo dentro de outro. Não é que o sonho ruim tenha se tornado realidade: os pesadelos é que se sobrepõem.

Minhas anotações sobre o filme feitas para este trabalho foram soltas, feitas sem ordem, em papéis avulsos, num desprendimento proposital, se é que se pode dizer assim. A intenção, de fato, era sonhar, desligar do mundo lá fora, como se a adolescência ainda estivesse aí. Por isso não sei mais identificar, por exemplo, quem, em determinado momento da história, disse “*It's a dream place!*”. E o fato é que não importa muito quem o fez porque, nos sonhos, os personagens se misturam e se fundem num espaço onde a subjetividade é indefinida. É essa a viagem proposta pelo filme. Diz o estranho cowboy para Adam, o cineasta da história: “*Enjoy the ride on!*”.

Como os romancistas, Lynch parte do particular para o geral: do sonho para as visões aéreas de LA, para depois começar de novo, por outro

ângulo, com outra luz talvez, mas ainda, e sempre, dentro do lugar de sonho e de mistério. “*Don’t play it for real until it is real*”, diz o preparador de elenco à Betty, a jovem aspirante a atriz. Algo como, na minha tradução subjetiva, “Não acorde antes do despertador tocar”. Afinal de contas, como diz o apresentador da boate Silencio, “*It’s all a tape!*”, fita cassete mental que sofre, a cada faixa, idas e vindas de *rewind* e *forward*, e muitas vezes as duas intervenções ao mesmo tempo.

Não entender um filme, às vezes, pode ser muito produtivo. Pode ser que nesse momento de não entendimento, irreduzível à lógica, as imagens falem por si mesmas. Pode ser até que o tempo, predominando sobre o movimento, sussurre coisas que não costumamos parar para ouvir. O tempo de *Cidade dos Sonhos* é o agora aqui, ali fora, em outro bairro, em outro planeta; o agora alargado (NUN). É todo o agora, tempo de Parmênides. Na Los Angeles bergsoniana de Lynch, o objetivo e o subjetivo estão na matéria, transformando a América de sonho em pesadelo. Nada de bom pode acontecer quando se pára na *Mulholland Drive*, a estrada do mundo originário, puro fundo de tudo, princípio e fim de mundo. De lá nenhuma surpresa leva a um bom atalho, mesmo que digam que ele é mágico e desemboca numa mansão.

Lynch ultrapassa o ponto de partida e o ponto de chegada e deixa o sistema sensório motor no acostamento. Sem ele, viajamos melhor. Dormimos melhor. Não à toa, a primeira cena do filme é a de uma colcha estendida sobre uma cama, e ouvimos a respiração de alguém que parece estar tendo um sono agitado. A cama, aliás, é referência valiosa, servindo, de novo, de ponto de partida e de chegada. Betty e Rita transam na mesma cama que a tia de Betty vê depois intacta, e é nessa cama que Diane se suicida. A cama é ponto de fuga e de largada, endereço de ebulição e morte, desejo e frustração. O lugar por excelência do sonho, onde nenhuma explicação linear, coerente ou lógica é convidada a entrar. Nela o sensório

motor está desligado, e é nesse lugar sem data que a percepção toma proporções cinematográficas-oníricas. Neste colapso da estrutura tradicional de sujeito e objeto, causa e efeito, vale a duração e não o tempo espacializado, a relação do sensível com a nossa (in) consciência e não vice-versa, além da implicação eu-outros-mundo deliberadamente entrelaçada. Para Bergson, *a atualização de lembranças em sonho* é semelhante ao que Plotino descreve como a descida das almas do Uno rumo a um corpo que lhe é mais adequado.

Numa perspectiva que se poderia dizer fenomenológica, Lynch recusa a hierarquização rígida dos nossos distintos estados de consciência, uma vez que o fantasmático, aqui – linguagem e sonho incluídos – tornam-se partes indissociáveis da relação mesma com o mundo. Enquanto o cineasta brinca com a nossa tentativa de organizar a percepção, nosso próprio corpo se torna um intervalo. Poucado da necessidade de agir e raciocinar, ele, o corpo, percebe que somos efeitos de efeitos de caos e que, assim, a subjetividade não é nossa; ela pertence, lembraria Bergson, ao tempo, à alma, ao espírito e ao virtual. Não é de admirar que algumas pessoas saiam da sala de cinema por não entenderem o filme. Um filme que não se entende, para alguns, é praticamente um crime. Um filme sobre a nossa própria e pobre relação com o sensível, então, é quase um descaramento.

No entanto, diz Bergson, é a percepção que fabrica o sonho e não o contrário. É no *dinner*, onde o próprio Lynch gosta de escrever, que são criados os roteiros. E também os sonhos e pesadelos. De certa forma, lá está sendo escrito o desejo, sempre em movimento, e a memória, sempre inscrita no tempo. Quase um *dinner* dentro de outro *dinner* e *so on*.

“Um homem que dorme toma em redor de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos”.

Proust

“Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens. Perguntar se o universo existe apenas em nosso pensamento ou fora dele é, portanto, enunciar o problema em termos insolúveis, supondo-se que sejam inteligíveis; é condenar-se a uma discussão estéril, em que os termos pensamento, existência, universo serão necessariamente tomados, por uma parte e por outra, em sentidos completamente diferentes. Para solucionar o debate, é preciso encontrar primeiro um terreno comum onde se trava a luta, e visto que, tanto para uns e para outros, só aprendemos as coisas em forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema.”¹

Boa noite.

¹ Berson, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP: Martins Fontes, 2011. P.21

Mulholland Drive (2001) – David Lynch – Sinopse

Um acidente automobilístico na estrada Mulholland Drive, em Los Angeles, dá início a uma complexa trama que envolve diversos personagens. Rita (Laura Harring) escapa da colisão, mas perde a memória e sai do local rastejando para se esconder em um edifício residencial que é administrado por Coco (Ann Miller). É nesse mesmo prédio que vai morar Betty (Naomi Watts), uma aspirante a atriz recém-chegada à cidade que conhece Rita e tenta ajudar a nova amiga a descobrir sua identidade. Em outra parte da cidade o cineasta Adam Kesher (Justin Theroux), após ser espancado pelo amante da esposa, é roubado pelos sinistros irmãos Castiglione.

Referências bibliográficas

Bergson, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. SP: Martins Fontes, 2011.

Job, Nelson. Ontologia Onírica: rumo a um estatuto de realidade dos sonhos. Disponível em:

<http://www.hcte.ufrj.br/downloads/sh/sh4/trabalhos/Nelson%20Job%20ONTOLOGIA.pdf>

Arêas, James. David Lynch – entre o Afeto e a Ação. Nota sobre a imagem. Disponível em:

http://www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/david_lynch,_entre_o_afeto_e_a_acao,_nota_sobre_a_imagem_pulsao_em_deleuze/n16james.pdf