

**CIDADE DOS SONHOS**  
MULHOLLAND DRIVE, um filme de David Lynch

**Caderno Especial**

- Mulholland Drive: retorno à estrada perdida.  
Prof. Dr. Mauro Eduardo Pommer
- Interpretando os sonhos em Mulholland Drive.  
Prof. Dr. Rafael Raffaelli

**Editor**

Prof. Dr. Rafael Raffaelli

**Conselho Editorial**

Prof. Dr. Héctor Ricardo Leis  
Profa.Dra. Júlia Silvia Guivant  
Prof. Dr. Luiz Fernando Scheibe  
Profa. Dra. Miriam Grossi  
Prof. Dr. Selvino José Assmann

**Editores Assistentes**

Cláudia Hausman Silveira  
Dora Maria Dutra Bay  
Elisa Gomes Vieira  
Katja Plotz Fróis  
Maria da Graça Agostinho Faccio  
Silmara Cimbalista

**Secretária Executiva**

Liana Bergmann

## SUMÁRIO

### APRESENTAÇÃO

### ARTIGOS

1 - RETORNO À ESTRADA PERDIDA.....03

**MAURO EDUARDO POMMER**

2 - INTERPRETANDO OS SONHOS EM MULHOLLAND DRIVE.....15

**RAFAEL RAFFAELLI**

## **APRESENTAÇÃO**

O objetivo geral dos **CINENCONTROS** – eventos do Projeto de Extensão **QUARTAS TRANSDISCIPLINARES** - é trazer ao debate as questões tratadas pela academia que possam interessar ao público mais amplo e não somente aos especialistas, favorecendo a difusão do conhecimento e visando divulgar as atividades desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC.

Por meio de debates sobre obras cinematográficas, que possam ser compreendidas através da ótica da interdisciplinaridade, busca-se analisar algumas das indagações recorrentes do Homem contemporâneo frente aos campos da cultura e da política, das relações sociais e de gênero e do amor e da sexualidade.

Apresentamos neste número especial dos **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas** dois artigos referentes ao debate realizado em 09 de junho de 2004, no Auditório do CFH/UFSC, sobre o filme **CIDADE DOS SONHOS** (*MULHOLLAND DRIVE*) do cineasta norte-americano David **LYNCH**.

O filme '*Cidade dos Sonhos*' foi lançado em 2001, com duração de 147 minutos, tendo nos papéis principais as atrizes Naomi Watts (Diane/Betty) e

Laura Elena Harring (Camilla/Rita). Contou também com a participação de Ann Miller ('Coco') e Justin Theroux (Adam), entre outros, e música de Angelo Badalementi.

O artigo de Mauro Eduardo Pommer, *Retorno à Estrada Perdida*, comenta a relação do filme com a estética surrealista e com a psicanálise, fazendo alusão às demais obras da cinematografia de David Lynch e aos motivos que o inspiraram. O artigo *Interpretando os Sonhos em Mulholland Drive*, de minha autoria, conduz uma análise baseada na teoria psicanalítica sobre a interpretação dos sonhos, tomando o filme como sendo a expressão onírica de um sujeito oculto.

Agradecemos a José Geraldo Couto (Jornal "Folha de S.Paulo"), pela participação no debate, e a todos que tornaram esse evento possível.

### **Rafael Raffaelli**

Coordenador do Projeto de Extensão

Cinencontros - 4as Transdisciplinares

Editor dos Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas  
Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas UFSC

# **MULHOLLAND DRIVE: RETORNO À ESTRADA PERDIDA**

**Mauro Eduardo Pommer<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> Doutor em Cinema, Université de Paris I\_- Panthéon-Sorbonne. Professor de Cinema no Departamento do Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

## **RESUMO**

O artigo comenta o filme de David Lynch 'Cidade dos Sonhos' de acordo com o surrealismo e a psicanálise. São revistos alguns dos motivos recorrentes na cinematografia de Lynch.

**Palavras-chave:** 1. Lynch; 2. Cidade dos Sonhos; 3. Surrealismo;  
4. Psicanálise

## **ABSTRACT**

The article comments David Lynch's movie 'Mulholland Drive' according to Surrealism and Psychoanalysis. Some of the recurrent motifs in Lynch's cinematography are reviewed.

**Keywords:** 1. Lynch; 2. Mulholland Drive; 3. Surrealism; 4. Psychoanalysis

Title: *Return to the Lost Highway*

***Cidade dos Sonhos*** de David Lynch (2001) opera num registro que transita entre o cotidiano, o onírico e o alucinatório. Em sua radicalidade como experimento narrativo, consegue recolocar em circulação elementos da estética surrealista capazes de permitir ao cinema reencontrar-se com a senda mais produtiva – em termos artísticos – de sua trajetória. A capacidade cinematográfica de contar histórias provém da tendência humana de projetar sentido em qualquer seqüência lacunar de imagens, constituindo por conseguinte o sentido justamente aquilo que preenche os sucessivos vazios da narração. Tão mais rico de significação é um filme quanto mais permite à mente do espectador trabalhar, complementando aquilo que ali está sugerido. Lynch, que afirmou ter desistido de se submeter à psicanálise quando deu-se conta de que o processo analítico o tornaria mais consciente das implicações simbólicas das histórias que cria (e em decorrência mais auto-crítico), faz com esse filme um exemplo de grande visibilidade para ilustrar certos processos mentais.

A psicanálise e o cinema constituem duas tentativas paralelas, gêmeas, para buscar externalizar, tornar visível, o funcionamento de

nosso inconsciente<sup>2</sup>. Ambas são nascidas do mesmo fundamento cultural, da atitude que se delineia ao final do século XIX, de relativizar o lugar do sujeito, mostrar o humano como resultado de uma pluralidade de discursos que o atravessam: o indivíduo como determinação social, no qual a dimensão inconsciente representa a principal instância em atividade, seja como o Inconsciente radical, irreduzível, tal como Freud o definiu, seja no processo de funcionamento habitual da mente, em grande parte determinado em seu modo operatório associativo por processos que escapam ao racional e ao foco sempre provisório da consciência.

O título original do filme – *Mulholland Drive* – nos é apresentado através da imagem da placa que indica o nome dessa estrada sendo brevemente iluminada pelos faróis de um carro que passa. Depois saberemos que no carro está uma personagem central da história, e que para esse lugar convergem os eventos centrais da narrativa. A breve luz lançada sobre o nome da estrada que costura todos os pontos soltos do enredo é uma eficiente analogia da breve e mutante luz da consciência. Ludwig Klages já havia utilizado em sua obra ***Da Consciência Onírica*** o exemplo da passagem de um veículo na noite

---

<sup>2</sup> Cf. *Endless Night – Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Janet Bergstrom (Org.), Berkeley: University of California Press, 1999.

para tratar da análise formal dos sonhos e descrever o que ele chamava de “ambiente de sonho”<sup>3</sup>. A intensa síntese própria à imagem onírica tem a propriedade de concentrar no símbolo nossa história de vida, enquanto consciência das origens, e por conseqüência, da inevitável finitude. O próprio à imagem onírica, na economia de seu funcionamento, é tornar preche de sentido os lugares em geral banalizados pelo hábito cotidiano.

Ter escolhido Hollywood – onde ele próprio reside – para ser o local de sua crítica à despersonalização da vida atual, não se dá apenas em função do Condado de Los Angeles constituir uma grande metrópole. Uma cidade pós-moderna por excelência, com seu urbanismo projetado para o automóvel – lugar de trânsito, onde predomina o sentido da impermanência – e seus diversos centros, a mimetizar na vivência urbanística o descentramento da personalidade que está na base de sua principal atividade econômica, a indústria do audiovisual. Nessa cidade emblemática como lugar da representação e da constante troca de personalidade, significativa parte de seus

---

<sup>3</sup> “Nessa série de artigos que restou inacabada, Klages não tratava da análise do conteúdo dos sonhos, mas da forma do sonho, da diferença característica entre os espaços do sonho e os de vigília. Essa análise formal não deveria valer apenas para os sonhos no sentido restrito, mas em geral para os ambientes de sonho, que aparecem nas circunstâncias mais diversas – ‘assim quando ouvimos, no silêncio da noite, um carro passar e seu ruído dissipar-se pouco a pouco, quando avistamos um fogo de artifício ao longe ou clarões, sem ruído...’. Klages insistia em três características da atmosfera do sonho: a passividade do sentimento ..., o sentimento de distanciamento ..., o sentimento de que tudo é volátil ..., por exemplo, ...o carro noturno que, mal chegou, já passou, ou nossa própria volatilidade, em outras palavras, nossa caducidade...”. Rolf Wiggerhaus, *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

habitantes (tal qual a heroína de ***Cidade dos Sonhos***) sonha ser outra pessoa, nas telas e na vida real. Em Los Angeles muitos dos garçons, manobristas, balconistas, guias turísticos, etc., só o são enquanto esperam sua grande (ou, em geral, pequena) chance no cinema e na TV.

As palavras “Mulholland Drive”, e a imagem noturna da placa iluminada pelos faróis constituem a própria idéia geradora do filme, segundo Lynch. Processo de criação e tema, para ele, funcionam de maneira convergente<sup>4</sup>. O lugar estratégico ocupado por essa via (situada na Serra de Santa Mônica, que separa o sul de Los Angeles do San Fernando Valley) não é de importância menor para a economia simbólica da narrativa, se levamos em conta o processo criativo de Lynch, sua relação orgânica com Hollywood, e o tema recorrente do desejo, sobre o qual esse filme se constrói. Mulholland Drive, atualmente um endereço de prestígio nas colinas da cidade, é a estrada que foi concluída em 1924 pelo engenheiro William Mulholland, então diretor do Departamento Municipal de Águas, para ser utilizada

---

<sup>4</sup> “De fato, para agarrar as idéias, é necessário colocar-se num estado de sonho acordado. Tais idéias vêm do oceano das idéias. Elas vêm em ondas. Em fragmentos. Como faíscas elétricas. Quando as agarramos, existe aí qualquer coisa de mágico”, declara Lynch em entrevista a Positif. “A primeira explosão, foram as duas palavras ‘Mulholland Drive’. Como no caso de Lost Highway, onde tudo já havia partido das duas palavras do título [‘a estrada perdida’]. Minha imagem de Mulholland Drive era também incrementada pelo meu conhecimento da própria estrada, que fica bem próxima daqui (*isto é, da casa dele*). Depois foi a idéia da noite, do vento, da placa iluminada pelos faróis... De saída, havia aí um mistério, uma atmosfera, um mundo que se perfilava sobre aquela estrada que não se sabe para onde nos leva. Algo de belo e de aterrorizante”. (Paris, Jean Michel Place Edições, nº 490, dezembro de 2001, pp. 83-4).

como acesso aos reservatórios. Boa parte do sul da Califórnia é uma região basicamente árida, constituída pelos desertos de Mojave e do Colorado. Por isso o abastecimento de água dependeu da criação daquela que é hoje considerada “a mais complexa rede de abastecimento do mundo”<sup>5</sup>. Onde a questão da água constitui um tema fundamental no imaginário angeleno<sup>6</sup>.

No contexto desse filme, e levando em conta seu processo de criação tal como descrito por Lynch, as represas (ausentes visualmente, “censuradas” ao campo da consciência, mas presentes na tradição do imaginário coletivo dos habitantes) ganham uma conotação de afeto reprimido. Na interpretação psicanalítica, a água freqüentemente adquire a conotação simbólica do afeto. O afeto, enquanto estado mental, envolve o reconhecimento de um processo já sucedido – o que torna o cinema um perfeito meio para induzir esse tipo de emoção, pois na fita que vemos projetada na tela tudo já é passado, e implica a imanente distância própria ao reconhecimento. Assim, os “pequenos lagos” e seus “canais”, formados pelos episódios pregressos da história de alguém, podem ser visitados através dessa

---

<sup>5</sup> *California – Guia Visual*. São Paulo: Edição Folha de S. Paulo, 1998, p.192.

<sup>6</sup> A admiração que David Lynch professa pelo filme *Chinatown*, de Roman Polansky, nos dá uma medida desse peso simbólico. Esse filme trata justamente dos esquemas de corrupção envolvendo o abastecimento de água da cidade. “Para mim, o final de *Chinatown* é um dos mais belos que conheço. Escutamos no final aquela fala bizarra: ‘Esqueça, Jake. Você está em Chinatown’. De forma que o sonho continua. Isso nos deixa arrepiados porque sugere algo maior que o próprio filme”. (*Positif*, entrevista citada, p. 84).

estrada, que constitui um “caminho das águas”. De todo modo, esse percurso é de natureza não-racionalizável. O que convém particularmente para se contar a história de uma mente perturbada ao ponto da alucinação, como é o caso da personagem central desse filme. Pois aqui essa estrada percorrida no processo da perturbação mental adquire o sentido metafórico da “estrada perdida”, de que trata um filme anterior do mesmo cineasta. A noção mesma de uma **estrada perdida** possui um forte apelo de conexão com processos inconscientes. Uma estrada, para ficar perdida, precisa primeiro ter sido abandonada, posta fora de uso; depois, que aqueles que a usavam se esqueçam até mesmo de que ela um dia existiu. Tal noção poética evoca o processo psíquico da forclusão (recalque originário), que preside a criação do inconsciente radical, conforme a descrição que Freud faz desse evento. No universo lynchiano, a metáfora da estrada aparece como o equivalente de uma busca de conexões entre eventos, uma tentativa de fazer sentido, da mesma forma que a narrativa que fazemos para nós mesmos, após o despertar, das imagens mal conectadas dos sonhos. Lynch está nos dizendo: existe uma conexão, só que essa constitui uma rota perdida.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Os últimos filmes realizados por Lynch compõem uma espécie de “trilogia da estrada”: *Lost Highway / A Estrada Perdida*, *The Straight Story / Uma História Real*, *Mulholland Drive / Cidade dos Sonhos*. O segundo deles baseia-se na história real de Alvin Straight, já de idade avançada e sofrendo de diversos problemas físicos, que coloca na estrada sua cortadora de grama para viajar de Laurens (Iowa) a Mount Zion

No sistema narrativo de Lynch, essa rota perdida não permite, como ocorre no cinema convencional, que a repetição (própria ao desencadeamento das emoções) apareça como o lugar de uma resolução lógica. Se o inerente ao discurso cinematográfico é permitir a revisitação de lugares imaginários, em ***Cidade dos Sonhos*** esse retorno ao mesmo apenas acentua a presença do abismo que se coloca entre o possível sujeito dessa enunciação e sua consciência alienada. O salto final nesse abismo vem com o suicídio da personagem. Retratando a abertura infinita do sentido no discurso do inconsciente, Lynch retorna ao que há de potencialmente mais promissor na origem do cinema como forma narrativa. Constrói assim um filme impossível de ser fechado pelo espectador, verdadeira máquina narrativa de dinâmica combinatória, que vem propiciar uma infinidade de percursos, uma multiplicidade de histórias potenciais. Seu filme aparece dessa maneira como narrativa que remete, ficcionalmente, não a um referente fixo, mas como estrada simbólica que permite visitar sempre os mesmos lugares, que se revelam porém a cada vez dotados de sentidos e possibilidades de articulação diferentes, mas também complementares na articulação de um sentido

---

(Wisconsin), numa referência ao gênero *road movie*. Straight busca reconciliar-se com o irmão, com quem não conversava havia décadas. Aí também se faz presente a noção da estrada como meio para a recuperação de um universo afetivo abandonado.

que a todos ultrapassa individualmente. Lynch faz aqui uma demonstração eloqüente de que, de tudo aquilo que nos acontece na vida, o mais importante é o que nos ocorre no espaço mental.

Inicialmente concebido e rodado como o piloto para uma série de TV da rede americana ABC (que depois decidiu enterrar o projeto), **Cidade dos Sonhos** foi terminado (agora transformado em filme de longa metragem) graças à emissora francesa Canal Plus. Tendo em mente a forma de trabalhar revelada por Lynch no seriado **Twin Peaks**, pode-se imaginar que essa nova trama era também destinada a desenvolver-se em múltiplas direções. Na medida em que o material adicional rodado para transformá-lo em filme deu à história um molde definitivo, somos tentados a buscar definir nele possíveis momentos de “sonho” ou “alucinação”, outros de “realidade”. Porém, a falta de atribuição dos conteúdos imaginários retratados a uma instância narrativa fixa faz com que essa fronteira realidade/fantasia permaneça móvel para o espectador. A constante troca de identidades e papéis sociais ocorrida na história previne uma solução definitiva para o enigma acerca das personagens.

Apesar de ter sido concebido como um jogo de armar, esse filme segue uma estrutura narrativa em três atos, conforme a tradição clássica. E é essa amarração profunda em sua forma que nos permite,

afinal, levantar hipóteses acerca da consistência da história aí narrada, tentando reconstituí-la a partir de seus fragmentos. A passagem ao segundo ato da história é disparada pela decisão de “Betty” de investigar o suposto acidente em Mulholland Drive. Ela e “Rita” descobrem grande quantidade de dinheiro na bolsa da segunda delas, juntamente com a chave azul, o que acrescenta uma dimensão de perigo e ilegalidade àquela investigação. Paralelamente, vemos a introdução do personagem do cineasta Adam, cujo projeto de filme é cancelado, até que ele admita utilizar “Camilla Rhodes” como atriz principal. Graças a essa dupla guinada, a história é lançada numa direção totalmente nova, conforme o molde aristotélico. O terceiro ato, que conduzirá ao desenlace, começa com a descoberta da caixa azul na bolsa de “Diane”, durante o espetáculo no Club Silencio. Nessa etapa, Betty torna-se Diane, e Rita, Camilla; “Coco” transforma-se na mãe de Adam.

Se o filme for pensado como, em sua maior parte, manifestação de conteúdo mental da personagem Betty/Diane, pode-se ensaiar a partir daí uma interpretação psicanalítica de seu material simbólico. Resulta

dessa leitura que as personagens vêm se encaixar de maneira coerente dentro de categorias clássicas<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> O que nos auxilia a verificar a operação ininterrupta dessas mesmas instâncias na mente do criador da história, assim como a natureza de sua participação no processo criativo do filme, enquanto “sonho acordado”. Têm a ver principalmente com: uma leitura da cena de abertura do filme – os casais dançando – como uma reencenação da “cena primitiva”, para Diane; o nome da empresa de limpeza da piscina da casa do cineasta, Gene Clean, que é um evidente trocadilho ligado à limpeza genética, preocupação do marido traído (por ser um tema que remonta a *Eraserhead*) – aí já é um desejo de “apagar” a cena primitiva; a questão da chave azul (da “bolsa” de Rita, a fállica) para o cofre (da “bolsa” de Betty, a receptiva) ocorre que, quando em contato, fazem a “relação sexual” que gera o terceiro ato da história. Gostaria de mencionar uma hipótese de leitura: a de que quase tudo poderia constituir um sonho ou alucinação de Diane, exceto: 1) o ainda relativo insucesso de sua carreira como atriz (vide o ambiente depressivo onde mora); 2) a existência de um caso homossexual – que poderia ser, na realidade, com sua ex-colega de apartamento, agora vizinha, destituída de qualquer glamour; 3) seu suicídio.

**INTERPRETANDO OS SONHOS**

**EM**

**MULHOLLAND DRIVE**

**Rafael Raffaelli<sup>9</sup>**

---

<sup>9</sup> Doutor em Psicologia Clínica, PUC/SP. Professor Titular do Departamento de Psicologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e do Corpo Permanente do Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas (DICH/UFSC).

## **RESUMO**

O artigo analisa o filme de David Lynch 'Cidade dos Sonhos' baseado na teoria psicanalítica sobre os sonhos. O filme é entendido como uma produção similar aos sonhos de um sujeito oculto e os personagens seriam representações oníricas dos motivos inconscientes no sonho manifesto.

**Palavras-chave:** 1. David Lynch; 2. Cidade dos Sonhos; 3. Sonho;  
4. Psicanálise

## **ABSTRACT**

The article analyzes David Lynch's film 'Mulholland Drive' based on the psychoanalytic theory on dreams. The film is understood as a dream-like production of a hidden subject and the characters would be oneiric representations of unconscious motives in the manifest dream.

**Keywords:** 1. David Lynch; 2. Mulholland Drive; 3. Dream; 4. Psychoanalysis

Title: *Interpreting Dreams in Mulholland Drive*

O filme *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Drive*) situa-se na penumbra entre o sonho e a realidade, onde os limites de um e de outra não são claramente discerníveis.

Entretanto, para fins de análise, trataremos o filme como se fosse o desenrolar de diversos sonhos<sup>10</sup> e todos os personagens que surgem em cena nada mais seriam que criações oníricas do sonhador e as imagens presentes nele seriam constituídas dos resíduos diurnos de percepções dos dias anteriores, em conformidade com a teorização freudiana (Freud, 1900)<sup>11</sup>. Supomos, também, que parte desse conteúdo é constituído de lembranças de eventos traumáticos que são representados nos sonhos sem grandes alterações<sup>12</sup>, nos levando a confundir a produção onírica e a vida de vigília, pois é justamente aí, nessa confusão de representações, de incertezas, que nossa vida trafega.

Mas quem sonha esses sonhos?

---

<sup>10</sup> Todas as interpretações do complexo conteúdo do filme são hipóteses derivadas de um olhar específico sobre o mesmo, não esgotando a trama de seus significados. Um sonho só adquire sentido através das associações do sonhador, o que, neste caso, é algo obviamente impossível de se obter. Na análise do filme como sonho, o seu sentido é retirado pela interlocução entre as cenas que o compõem.

<sup>9</sup> Freud, S. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. v.IV-V. 2ªed. Rio de Janeiro: Imago, 1986. Para Freud, podem ser identificados seis processos principais atuando na elaboração onírica: 1) **condensação** (compressão dos pensamentos inconscientes); 2) **deslocamento** (transferência da intensidade psíquica); 3) **dramatização** (transformação dos pensamentos em cenas); 4) **representabilidade** (distribuição das representações oníricas segundo a urgência dos impulsos); 5) **inteligibilidade** (torna o sonho manifesto um todo interligado); 6) **simbolização** (transformação dos pensamentos em símbolos). As imagens presentes num sonho são resultantes, em sua maior parte, dos resíduos diurnos de percepções dos dias anteriores ao mesmo, principalmente do dia imediatamente anterior.

<sup>12</sup> Convém notar que, segundo a teoria de Freud, os sonhos que trazem lembranças fielmente representadas são relativamente raros.

A questão é o cerne de toda possível interpretação, pois a resposta não é evidente. O que dificulta a análise é que não há um sujeito claro a quem se possa referir como o produtor das imagens que vemos gravadas. Temos que nos basear no discorrer do próprio sonho, nas suas congruências e repetições temáticas, verificando que existem motivos recorrentes nessas imagens, mas o sentido último delas nos escapa por pertencer à intimidade do sujeito que as engendra, o qual desconhecemos.

A quem atribuir, então, essa sucessão de imagens? Atribuir a origem a um dos personagens representados pode ser enganoso, pois possuímos razões para desconfiar de suas identidades. Quando sonhamos, não necessariamente sonhamos com nossa própria imagem. Às vezes nosso nome surge num pequeno detalhe do discurso de um dos personagens de nosso sonho, pela ação do deslocamento onírico, tornando toda a representação ainda mais complexa.

Devido a essas considerações, atribuímos a origem desse sonho hipotético a um sujeito sem identidade. Como, ao final do sonho (vide cena da festa), o nome de um filme é citado de passagem (*'Sylvia North Story'*), sem aparente relevância, o utilizaremos para nomear esse sujeito de quem nada sabemos a não ser seu sonho.

Colocadas essas ressalvas e, admitindo uma multiplicidade de significações possíveis, tomaremos esse ponto como a base do eixo interpretativo das imagens.

Sylvia North tem uma série de sonhos e, em alguns deles, é representada pelas suas alter-egos Diane Selwin e Betty Elms, que são os motores da ação. Enquanto que a primeira é melancólica, possessiva e insegura, a segunda é solar, solícita e autoconfiante, constituindo-se em aspectos complementares de uma mesma personalidade. Pode-se dizer que as duas representações se alternam. Nos sonhos, vivem várias experiências aparentemente desconexas, motivadas pela atração sexual, pelo ciúme, pela inveja, pela culpa e pela ambivalência de sentimentos.

Pressupomos que existam diversos núcleos de motivação e que cada sonho é sobre-determinado, isto é, possui mais de uma causa. De forma esquemática, os motivos ou desejos inconscientes que engendram a série de sonhos podem ser classificados em cinco categorias principais, porém não exclusivas:

1. Os desejos eróticos que Diane/Betty sente por Camilla/Rita;
2. Os ciúmes que Diane/Betty sente de Camilla/Rita em relação a Adam e à Garota;
3. A inveja que Diane/Betty tem de Camilla/Rita pelo seu sucesso profissional como atriz;

4. A culpa que surge por um impulso de vingança, quer dizer, pela percepção dos desejos de morte que Diane/Betty sente principalmente em relação a Camilla/Rita e também a outras figuras;

5. A ambivalência que Diane/Betty exhibe em relação às figuras parentais, que também é deslocada para Camilla/Rita, e às dúvidas quanto à sua origem.

Acompanhemos, então, algumas das cenas mais relevantes dessa série de sonhos, classificando-as de acordo com os motivos predominantes.

Os sonhos começam com uma cena de casais dançando rock. Superpostas a ela surge a imagem de Diane/Betty ladeada por um casal de idosos (imagens parentais), os seus fantasmas. Ela é aplaudida ao vencer um concurso de dança. Em seguida vemos um tecido vermelho e um movimento ritmado indica que debaixo dele uma pessoa ressona. **(Motivo 5)**

Num Cadillac, uma mulher (Rita) como passageira, dois homens no banco da frente. O veículo pára e o motorista pede que ela desça, apontando uma arma. Súbito um carro em alta velocidade colide violentamente contra eles, embaçando a cena numa nuvem de fumaça. A mulher, a única sobrevivente, sai tonta e começa a descer a colina em fuga. Esconde-se próximo a um condomínio e, aproveitando o descuido da proprietária que está saindo de viagem, invade uma das casas. **(Motivo 4)**

Um corte abrupto e somos levados a um 'sonho dentro do sonho', quando num pequeno restaurante (*Winkies*) um homem descreve a outro o

conteúdo de um pesadelo recorrente que tivera naquele mesmo lugar. Refazendo o percurso de seu sonho, o homem caminha para os fundos do estabelecimento, em direção às lixeiras e se encontra face a face com um homem bizarro, com uma aparência selvagem, vindo a desmaiar. Esse homem é dito como responsável pelo sonho: *'he is the one that is doing it'*. Podemos identificar esse homem com a culpa, ou seja, como um representante do superego de Diane/Betty, que mais tarde ressurgirá. **(Motivo 4)**

Betty chega ao aeroporto de Los Angeles acompanhada de Irene, que se mostra simpática e maternal. O marido de Irene está esperando-as na saída com as malas. Despedem-se desejando a Betty sucesso na sua carreira de atriz e o casal – o mesmo que aparece nas cenas iniciais – pega um táxi. Dentro do veículo, ao se afastarem, agem de modo incongruente com sua conduta anterior, de maneira estranha e ameaçadora, como se premeditassem algo diabólico. Betty toma igualmente um táxi e declina seu destino ao motorista: *'1612, Hayvenhurst'*. **(Motivo 5)**

Pelo seqüenciamento dessas duas cenas tiramos o motivo que surge como central ao processo onírico: a culpa associada à ambivalência em relação aos pais, fruto, possivelmente, de um complexo de Édipo mal-resolvido. Deste motivo central, dessa irritação psíquica, brota o sonho que se irradia aos demais motivos, dando-lhes voz. As interpolações que surgem

na seqüência seguinte, aparentemente ininteligível, reforçam essa idéia. A primeira cena dessa seqüência mostra um idoso numa cadeira de rodas - ele é o dono do estúdio cinematográfico, saberemos depois - telefonando. Outro homem, de costas, atende e fala: 'a garota ainda está perdida' (*'the girl is still missing'*). Em seguida liga para um telefone de parede que é atendido por um braço masculino que diz 'fale comigo' (*'talk to me'*) e o primeiro responde: 'o mesmo' (*'the same'*). Então, o braço masculino liga para o telefone da casa de Diane Selwin, que fica tocando sem ser atendido, pois ela estaria dormindo ou estaria morta. A cena do telefone tocando numa mesa de cabeceira, ao lado de cinzeiro cheio e um abajur de cúpula vermelha repete-se posteriormente, conectando o início ao fim da série de sonhos. **(Motivos 4 e 5)**

Betty chega ao mesmo condomínio em que a mulher que sofreu o acidente está escondida. É recepcionada pela senhora Catherine Lenoix (Coco), gerente do lugar. No chão pode-se observar fezes de cachorro e a gerente ameaça aos gritos um dos moradores. Esse detalhe, resultado de um processo de deslocamento da intensidade psíquica, salienta a presença de um desarranjo (o 'mal') que contrasta com a aparente ordem da representação. A gerente entrega para Betty a chave da casa de Ruth, sua tia, que está viajando. Já dentro da casa, percebe alguém tomando banho e crê ser uma amiga de sua tia. Ao ser questionada sobre sua identidade, a

mulher, que perdeu a memória, retira seu nome de um cartaz do filme “Gilda”, estrelado por Rita Hayworth, que surge refletido no espelho do toucador. Esse espelhamento assinala a identificação que existe entre Camilla/Rita e Diane/Betty, ambas almejando tornarem-se estrelas. Conversam e Betty mostra-se solícita e otimista, contando que saiu de *Deep River*, Ontário (Canadá), para tentar a carreira de atriz em Hollywood. Enquanto Rita adormece, Betty encontra um bilhete em cima da cama, deixado por sua tia, com a mensagem ‘aproveite’ (*enjoy yourself*). (**Motivos 3 e 5**)

Deslocando o foco para outro lugar, vemos uma cena numa empresa de entretenimento, na qual Adam Kasher é pressionado por dois mafiosos (*Castigliani Brothers*) a escolher uma determinada atriz principal para o filme que dirige. Mostram-lhe a foto da Garota – que mais tarde veremos ser a mulher que desperta o ciúme assassino de Diane – e o diretor resiste a aceitá-la. Um dos mafiosos age de modo grotesco quando lhe servem um café expresso, cuspidando-o num guardanapo. Essa mesma figura repete por quatro vezes a frase recorrente e altamente significativa da série de sonhos: ‘esta é a garota’ (*this is the girl*), visando convencer o diretor. Adam recusa com veemência e sai irritado, o que lhe acarretará uma punição por não ter escolhido a garota certa que, na lógica paradoxal da elaboração onírica, é a própria Diane/Betty. (**Motivos 2 e 3**)

Corte para interpolações: o dono do estúdio - o já referido idoso numa cadeira de rodas - é comunicado das dificuldades com relação à escolha da atriz, que deveria ser 'Camilla Rhodes'. Na seqüência, dois homens conversam sobre o acidente das cenas iniciais. O assassino saca a arma e mata o responsável pelo acidente, mas uma das balas atravessa a parede e fere uma mulher gorda na sala ao lado ('enzimes'), que também acaba sendo morta. Um faxineiro aparece, é morto e seu aspirador também é atingido, soltando fumaça. O alarme de incêndio dispara e o assassino foge pela janela. O assassino é o mais óbvio, porém o mais ambivalente, dos representantes da vingança de Diane/Betty. Age de maneira atabalhoada, pois embora sendo contratado para matar Camilla/Rita, começa por executar o responsável pelo acidente da cena inicial e em seguida dois inocentes, como se estivesse postergando o serviço contratado e sendo até mesmo incapaz de realizá-lo por absoluta incompetência. **(Motivo 4)**

Betty conversa pelo telefone com sua tia e fica sabendo que ela não autorizou a entrada de ninguém na sua casa e que deveria chamar a polícia. Ela questiona Rita sobre sua identidade e ela confessa que não sabe quem é. Betty diz que deve haver uma explicação. Próximo a um outro restaurante, o assassino conversa com uma jovem prostituta, procurando Camilla. Isso sugere que, na concepção de Diane/Betty, Camilla/Rita seria como uma meretriz, que fica vagando sem rumo pelas ruas procurando os clientes.

Tentando ajudar Rita a recobrar a memória, Betty pede que ela abra sua bolsa e encontram grande quantidade de dinheiro (relacionado com o pagamento do assassino) e uma chave azul trifaciada, com um triângulo vazado em sua pega (representando o duplo triângulo amoroso em que estão envolvidas), elementos simbólicos que reaparecerão posteriormente no desenrolar da série de sonhos. Betty pergunta à Rita: ‘quando você pensa neles, o dinheiro e a chave, não faz você lembrar alguma coisa?’ (*‘when you think of them, the money and the key, don’t make you remember anything?’*). Ao que Rita responde: ‘há algo aí’ (*‘there’s something there’*), enfatizando a relevância desses elementos que se ligam à culpa. Entrementes, Adam, dirigindo seu carro, é avisado que foi despedido. Rita lembra-se que ia para *Mulholland Drive*. Betty sugere ligar para a polícia para saber se houve algum acidente no local. Seria como no cinema, diz ela, ‘fingimos ser outra pessoa’ (*‘we pretend to be someone else’*), que é justamente o produto da elaboração onírica. **(Motivos 2, 3 e 4)**

Adam volta para casa e encontra sua esposa (Lorraine) na cama com o limpador de piscina da empresa ‘*Clean Gene*’ – literalmente, ‘gene limpo’, uma referência à dúvida quanto à paternidade. Adam espalha tinta sobre a caixa de jóias da esposa – simbolizando a ‘sujeira’ sexual dela - e é agredido pelo amante, retirando-se em seguida. **(Motivos 2 e 5)**

Betty esconde a bolsa de Rita dentro de uma caixa redonda azul com listras brancas e apertam as mãos, sinalizando o início do envolvimento erótico entre elas. Vão até o restaurante (*Winkies*) onde se passou o ‘sonho dentro do sonho’ já comentado. O próprio nome do restaurante poderia ser também uma referência às chaves que surgem na seqüência de sonhos como elementos simbólicos (*win/vencer - keys/chaves* significando, talvez, as ‘chaves do sucesso’). Betty utiliza um telefone público para entrar em contato com a polícia para confirmar o acidente que vitimou Rita. Já na mesa do restaurante, Rita lembra-se de algo quando observa o nome no crachá da garçonete: ‘Diane’. De volta à casa, Rita lembra-se do sobrenome ‘Selwin’ e elas o procuram na lista telefônica. Ligam para o número que obtiveram e ouvem uma mensagem gravada, sem que reconheçam a voz. Betty sugere que talvez tenha sido a colega de quarto de Diane que realizou a gravação.

**(Motivos 1, 2 e 4)**

Adam, na seqüência após ter estado em sua casa, é comunicado que o banco cancelou seu cartão de crédito. Ligando para a sua secretária, é informado que alguém denominado ‘cowboy’ quer conversar com ele num curral fora da cidade. **(Motivo 3)**

Betty é questionada por uma moradora do condomínio (Louise), que surge das sombras coberta por um capuz, aparentemente ameaçadora – lembrando o homem bizarro do ‘sonho dentro do sonho’. Ela lhe diz que não

é verdade que ela seja sobrinha de Ruth e que há alguém em perigo. É interrompida por Coco, que afirma que Louise é inofensiva, como que procurando minimizar a dúvida sobre sua origem. **(Motivos 4 e 5)**

Adam encontra o ‘cowboy’ em um curral, uma atmosfera sinistra na qual se penetra passando por um arco encimado por uma caveira de gado. Esse avisa a Adam que quando ele visse a garota da foto, ele deveria dizer que ‘essa é a garota’ (*‘this is the girl’*). Se Adam procedesse bem, ele o veria mais uma vez, se Adam procedesse mal, ele o veria mais duas vezes. Essa figura enigmática, tratada com escárnio por Adam, pode ser interpretada como sendo a contraparte masculina da personalidade de Diane/Betty, que também é ‘caipira’ do interior do Canadá. Ele é ameaçador e está relacionado com o assassino devido à foto e à frase ‘essa é a garota’ (vide cena de Diane com o assassino) e com os mafiosos. Eles seriam os representantes das pulsões de morte que surgem nos sonhos de Diane/Betty. A sua ameaça – bem, uma vez; mal, duas vezes – torna-se inteligível se pensarmos que Diane o vê ainda uma vez na cena em que é ‘acordada’ por ele e depois novamente na cena da festa, na qual ela sofre sua humilhação final. O mal resultante é a dupla aniquilação de Diane/Betty e Camilla/Rita. **(Motivo 3)**

Betty e Rita ensaiam para o teste que Betty realizará para um filme, embora isso só fique claro ao final da cena. Betty ameaça chamar seu pai e

mostra uma faca: 'saia antes que eu lhe mate, eu lhe odeio, eu odeio nós duas' (*'get out before I kill you, I hate you, I hate us both'*). Após o ensaio, Coco encontra Rita e adverte Betty a seu respeito, procurando protegê-la. Na cena seguinte, de especial importância para o entendimento das motivações inconscientes do sonho, Betty realiza o teste para o qual ensaiou. Pela primeira vez é mencionado seu sobrenome (Elms). Nele, um ator mais velho (Woody Katz) faz o papel de um amigo de seu pai, com o qual ela teria um relacionamento. O diretor (Bob Brooker) pede que ela 'não interprete de maneira real, até que isso fique real' (*'don't play for real, until it gets real'*), sinalizando mais uma vez a ambigüidade presente na elaboração onírica. 'Brooker', talvez um trocadilho com *'hooker'* (piranha), é quem teria preterido Diane em favor de Camilla, conforme a conversa posterior com Coco (vide cena da festa). Podemos tirar daí que Diane/Betty considera, através da prosonomásia com o nome do diretor, Camilla/Rita como uma prostituta, como já havia sido intuído na cena anterior com o assassino. Betty vivencia o papel com intensidade dramática, contrastando com a canhestra interpretação do ator, que em determinado momento lhe diz 'surpresa' (*'surprise'*), expressão que voltará a ser repetida em cena posterior. Mas, mesmo antes de iniciar, o ator faz menção a uma outra morena (Camilla?) que também realizou o teste. Betty seria preterida em favor da outra, apesar de sua atuação ter sido 'perfeita'. Essa relação barrada com uma figura

edipiana – representante paterno – surgiria como o motor para a atração homoerótica que Diane (Betty) sente por Camilla (Rita), como a seqüência das cenas parece ressaltar. Ao final do teste, o produtor (Wally Brown) parabeniza Betty pelo seu desempenho, afirmando que ela ‘honra sua tia’ (*‘you honor your aunt’*), que também trabalharia com cinema. (**Motivos 1, 3 e 5**)

Betty deixa a sala onde se realizou o teste acompanhada pela ex-mulher de Wally (Lenny James), que lhe promete arranjar um papel num filme. Betty vai para um *setting* de filmagem onde Adam realiza testes para determinar a atriz principal de seu filme. Quando é o momento de Camilla Rhodes se apresentar – representada pela mulher (Garota) que beija a verdadeira Camilla na cena da festa na casa de Adam – ele chama os produtores e diz ‘esta é a garota’, como havia lhe dito o ‘cowboy’. Betty, que trocava olhares com ele, ao escutar essa frase, fica incomodada e sai correndo do local dizendo que ‘teria de estar em outro lugar’, pois ‘havia prometido a uma amiga’ (*‘I have to be somewhere , I promised to a friend’* [Rita]). (**Motivos 2 e 3**)

Corte para Betty e Rita num táxi, que observam dois homens (detetives) a vigiar a entrada de um condomínio, assinalando a ação do sentimento de culpa. Elas entram furtivamente nesse condomínio e vão até a casa de Diane, supostamente a de nº 12. Entretanto, é um engano. Uma

mulher atende e diz que trocou de moradia com Diane e que a casa dela é a de nº 17. A vizinha pretende acompanhá-las até lá, pois haveria coisas suas que gostaria de pegar no imóvel, mas o telefone toca e ela vai atendê-lo. Betty diz a Rita que, pelo menos, agora sabiam que ela não era Diane. As duas dirigem-se até o nº 17 e batem na porta, mas ninguém responde. Betty resolve, então, forçar uma janela e abre a porta para Rita. Sentem, de imediato, um odor desagradável e, caminhando juntas, deparam-se com um cadáver de mulher (morena de cabelos longos) em decomposição sobre a cama. Rita tenta gritar, Betty a impede, enquanto a vizinha bate com força na porta. Elas aguardam a vizinha se afastar e Rita sai do local em pânico, enquanto Betty mantém-se estranhamente calma, como já esperasse por aquilo. **(Motivo 4)**

Agora em casa, Betty 'disfarça' Rita, colocando-lhe uma peruca loira com o mesmo corte do seu cabelo, tornando-a semelhante a si mesma e lhe diz: 'você parece outra pessoa' (*'you look like someone else'*) ao olharem-se no espelho. É como se ela afirmasse a identidade de ambas, 'nós somos uma só'. Na seqüência, Betty está na cama e Rita vem deitar-se com ela, nua. Beijam-se e Betty pergunta se ela já tinha feito isso antes, ao que ela responde não saber. Fazem sexo e Betty revela que está apaixonada por ela. **(Motivo 1)**

Na madrugada, Rita sonha e fala. Acordada por Betty, lembra-se de um lugar e quer ir lá. Ela e Betty trafegam pela paisagem onírica de Los Angeles até um teatro numa locação sinistra. Um ator realiza uma performance solitária no palco. Ele diz: *'No hay banda. Silencio. No hay orquesta. Silencio'*. No palco, o ator repete a mesma frase em inglês e francês e completa: 'É só uma gravação', 'é tudo gravado', 'é ilusão', referindo aí à própria situação do sonho onde se insere: *'no hay banda and yet we heard a band'*. Surge um clarão repentino e Betty começa a tremer. O ator olha na direção dela e dissolve-se em fumaça. Acende-se uma luz no centro do palco e a platéia é tomada por uma luz azul, surgindo uma figura indistinta no balcão (vide cena final). O apresentador do *'Club Silencio'* anuncia a 'chorona de Los Angeles', Rebecca Del Rio (Diane/Betty diz ser de 'Rio Fundo' [*Deep River*]...). Ela começa a cantar uma música dolente: '(...) por teu amor chorando, só e chorando, depois do teu adeus, senti toda minha dor (...)'. Na platéia, Betty e Rita também choram. A cantora desmaia, é carregada para fora do palco, mas a canção continua, gravada. Nesse momento, Betty abre sua bolsa e retira uma pequena caixa no mesmo tom de azul da chave trifaciada encontrada anteriormente. (**Motivos 1, 2, 4 e 5**)

Voltando juntas até a casa, Betty deixa a caixa azul sobre a cama e some. Rita a procura: *'donde estas?'*. Não a encontrando, busca no armário a caixa redonda e retira de sua bolsa a chave para abrir a pequena caixa

azul e, quando a abre, mergulha na escuridão do interior da mesma, o que significaria adentrar no ponto mais significativo do sonho, no seu 'umbigo', onde ele radica no inconsciente. A caixa cai em cima de um tapete. A entrada da chave na caixa poderia estar simbolizando a relação entre a fálica Rita/Camilla – que detém o poder – e a receptiva Betty/Diane, que é subjugada. Por outro lado, poderia estar simbolizando aquilo que Camilla fez (sexo) com Adam, pois é ela – sem a participação de Betty – que coloca a chave na fechadura e libera a escuridão. **(Motivos 4 e 5)**

Corte para a tia de Betty – representando o elemento materno positivo, acolhedor - que entra em sua casa e não vê ninguém, não há sinal de vida, nenhum objeto sobre o tapete. As paredes da casa vão se metamorfoseando nas paredes azuis do quarto de Diane. O próprio quarto azul poderia estar representando a caixa misteriosa, pois é dali que emanam os sonhos. Ela está deitada na cama, sobre um lençol do mesmo tecido vermelho do início e na mesma posição em que Betty e Rita encontraram a mulher morta. O 'cowboy' surge na porta e fala 'ei, mocinha bonita, hora de acordar' (*'hey, pretty girl, time to wake up'*). Diane desperta com a vizinha batendo na porta e aparentemente termina o sonho. Mas será que podemos afirmar que ele chegou ao fim ou, ao contrário, que apenas ela está sonhando que acordou? **(Motivo 4)**

Diane abre a porta e a vizinha diz que ela sumiu por quinze dias. Pede para pegar alguns objetos, inclusive um cinzeiro, e avisa que dois detetives haviam procurado por Diane. Depois da vizinha sair, Diane prepara um café, chorando e tremendo, e tem uma de visão de Camilla. Quando Diane coloca o café na xícara essa emoção já desapareceu e ela caminha de roupão, com a xícara na mão, até o sofá da sala. Deitada nele, Camilla nua. Quando Diane passa por cima do encosto do sofá, está apenas de shorts e com um copo de uísque na mão, que deixa sobre a mesa de centro ao lado de um cinzeiro, miniatura de um piano. Esse cinzeiro é o mesmo que a vizinha levou consigo. A vizinha desempenha um papel dúbio, pois primeiro não reconhece Diane, depois a trata com certa intimidade, embora possa se intuir uma hostilidade latente entre as duas. Não sabemos seu nome, mas a ação que desempenha – bater na porta – possui grande significado em pontos-chave da série de sonhos. O detalhe do cinzeiro a vincula à cena homoerótica. Seria amante de Diane/Betty? Poderia ser ela, eventualmente, a representação do sujeito oculto que sonha, Sylvia North? (**Motivos 1, 2, 4 e 5**)

No sofá, Diane e Camilla se acariciam. Camilla diz ‘você me deixa louca’ (*‘you drive me wild’*), mas a repele em seguida – de modo contraditório, demonstrando ambivalência de sentimentos -, ao afirmar que deviam parar com isso (*‘we shouldn’t do this anymore’*). Diane fica

enciumada e diz ‘não fale isto, nunca fale isto’ (*‘don’t say that, don’t ever say that’*), penetrando Camilla com os dedos, de modo fálico e agressivo. Camilla pede que ela pare e diz que tentou falar com ela sobre isso antes (*‘I tried to tell you this before’*). (**Motivos 1, 2, 4 e 5**)

Corte para uma filmagem, na qual Adam mostra ao ator como beijar Camilla. Diane observa-os à distância e chora. Ao fundo, do outro lado da rua, aparece o letreiro de uma loja de ‘reparos’ (*‘repairs’*), sugerindo que esse trauma exigia uma reparação. O assistente pergunta se Diane pode ficar e Adam diz que sim. Diane se afasta correndo. Já na sua casa, Diane não deixa Camilla entrar, chorando e tremendo. Masturba-se com violência e se autoflagela. (**Motivos 2, 3 e 5**)

Repete-se a cena de um telefone tocando - o mesmo que havia sido usado para falar com o dono do estúdio em cena anterior - ao lado de um cinzeiro. A secretária eletrônica atende a chamada, ouvindo-se a gravação que Betty e Rita escutaram quando ligaram pela primeira vez. Diane atende e ouve Camilla avisando que o carro estava esperando para levá-la a ‘6980, *Mulholland Drive*’, local da festa na casa de Adam. (**Motivos 2 e 3**)

Corte para a cena inicial com o Cadillac, com Diane no lugar de Rita. ‘Surpresa’, falam os homens no banco da frente, quando o carro pára. Diane está evidentemente assustada. A expressão ‘surpresa’ remete ao teste de Betty, quando o ‘amigo de seu pai’ também a pronuncia. Camilla surge e a

leva até a festa, onde encontram com Adam e brindam ao amor, Diane demonstrando estar triste e incomodada. Lá está 'Coco', a gerente, que é Coco, a mãe de Adam. Conversando com ela, Diane conta que veio de *Deep River* para tentar a sorte em Hollywood, devido ter vencido um concurso de dança em sua cidade, e que sua tia morreu e lhe teria deixado algum dinheiro. Coco lhe pergunta como conheceu Camilla. Diane conta que trabalharam juntas num filme ('**Sylvia North Story**') e que ela queria muito o papel principal, mas que o diretor (Bob Brooker) não a achava grande coisa e que preferiu Camilla. Depois disso ela lhe ajudou arranjando pontas nos filmes dela. Coco tem uma atitude amigável em relação a ela – como se percebesse o mau-caráter de Camilla - e diz 'entendo' ('*I see...*'), ao mesmo tempo que toca em sua mão. Coco ocupa a mesma posição benevolente nas suas duas caracterizações, representando, como tia Ruth, a mãe protetora. Enquanto Diane fala, Camilla está ao lado de Adam, beijando-o. Enquanto todos tomam bebidas alcoólicas em taças, Diane toma uma xícara de café, remetendo à cena em sua casa. Diane olha para eles e, em seguida, para um dos convidados da festa – que identificamos como o mafioso (interpretado por Angelo Badalementi) que cuspiu o expresso no guardanapo durante a reunião com Adam no início do sonho -, justamente aquele que repetiu a frase recorrente '*that's the girl*' quatro vezes. A imagem do mafioso,

como já comentado, está associada à imagem do ‘cowboy’, instrumentos da vingança de Diane/Betty. **(Motivos 2 e 3)**

Adam, rindo, conta sobre seu divórcio: ‘eu fiquei com a piscina e ela com o limpador, às vezes coisas boas acontecem’ (*‘I got the pool and she got the poolman, sometimes good things happens’*). Entra em cena a Garota - a mesma cuja imagem já surgira anteriormente na foto como Camilla Rhodes e que realizara o teste (‘esta é a garota’ - *‘that’s the girl’*). Ela fala algo no ouvido de Camilla e a beija nos lábios, insinuando uma relação íntima. A Garota sai e Diane a segue com os olhos. A Garota some atrás de um biombo vermelho (talvez a entrada do banheiro, onde se faz a ‘sujeira’), de onde sai o ‘cowboy’. Esse seria o cruzamento entre os representantes dos sentimentos de ciúme (Garota) e de vingança (*cowboy*), pois de onde um entra, o outro sai. Diane olha para Camilla, que desvia o olhar. Diane percebe que seu último laço com Camilla está sendo desfeito. Adam diz ‘deixamos o melhor para o final’ (*‘we save the best for last’*) e começa a fazer um anúncio aos convidados: ‘Camilla e eu...[ri], iremos ser [ri]...’ (*‘Camilla and I..., are going to be...’*), possivelmente revelando a intenção de casarem-se ou que terão um filho. Diane chora com expressão de raiva, quando alguma coisa quebra ao cair no chão. **(Motivos 2 e 3)**

A garçonete do restaurante *Winkies* derruba uma bandeja no chão. É a mesma pessoa que atendeu Betty e Rita, só que o nome em seu crachá é

'Betty'. Os dois nomes – Diane e Betty – possuem a mesma origem, surgiram do crachá de outra pessoa, faltam-lhes identidade própria. Como decidir qual é mais real? Diane está sentada com o assassino na mesma mesa em que Betty e Rita sentaram. Diane mostra a foto de Camilla Rhodes e diz: 'esta é a garota' (*'this is the girl'*). Ele reclama que ela não deveria mostrar isso em público, ao que ela retruca que é uma foto de divulgação e que todo mundo tem uma. Ela lhe passa o dinheiro. Ele pergunta se ela tem certeza, que depois não haverá volta (*'done deal'*). Ela reafirma, dizendo ser a coisa que mais deseja no mundo (*'more than anything in this world'*). O assassino mostra, então, uma chave azul comum (tipo *Yale*, mas no mesmo tom da chave trifaciada e da caixa) e lhe diz que, quando a entregar, será um sinal de que tudo estará terminado. Nesse momento, entra no restaurante o rapaz que teve o 'sonho dentro do sonho' e olha para Diane. Esse olhar exterior, que observa sua maldade, é o que o conecta à culpa, ao homem bizarro. Ela pergunta ao assassino: 'a chave abre o quê?' (*'what the key opens?'*). O assassino ri. Ela abriria a própria casa (ou mesmo a casa de tia Ruth) de Diane/Betty para Camilla/Rita entrar, conforme a visão que Diane tem ao 'acordar'? (**Motivo 4**)

O homem bizarro pega a caixa azul no chão, a observa e a coloca num saco de papel. O casal de idosos (Irene e o marido – o casal parental) sai andando de dentro dela. Diane está no sofá de sua casa olhando para a

chave que o assassino prometera entregar. Batem na porta. Gritos. O casal passa por debaixo da porta, movimentando-se de modo inumano, e avança sobre Diane, que pega o revólver na gaveta da mesa de cabeceira e atira em si mesma. Fumaça. (**Motivos 4 e 5**)

É questionável que o suicídio da personagem possa ser tomado como um evento 'real', pois seu efeito já fora observado por Betty e Rita anteriormente. Se aceitarmos a pretensa realidade do suicídio, teremos que aceitar que o sonho foi premonitório, o que é contrário à teoria freudiana, para a qual os sonhos são sempre retrospectivos, isto é, tratam da vivência passada do sonhador. Além disso, teríamos que aceitar que Diane é a sonhadora, o que contradiz nossas asserções iniciais sobre a ausência de um sujeito identificável como a origem da produção onírica.

O homem bizarro observa. O sonho que engendrou termina. Diane/Betty e Camilla/Rita (de peruca loira) surgem contrapostas ao *skyline* de Los Angeles. Qual a identidade de quem sonha?

O palco do 'Club Silencio'. Uma mulher enigmática, de cabelo azul, fala: silêncio. Essa figura, de matiz arquetípico, poderia representar a **Noite** (*Nix*), símbolo do inconsciente e mãe de **Hipnos**, o sono, que por sua vez é pai de **Morfeu**, aquele que provoca os sonhos.

As imagens oníricas cessam quando a psique mergulha no sono sem sonhos ou na morte.