



PUC-SP

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

ALEXANDRE SOUZA CARDOSO

A SUBVERSÃO DO CINEMA CLÁSSICO PELO
SURREALISMO: a representação do inconsciente psicanalítico
no cinema de inspiração surreal

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo – SP

2021

ALEXANDRE SOUZA CARDOSO

**A SUBVERSÃO DO CINEMA CLÁSSICO PELO
SURREALISMO: a representação do inconsciente psicanalítico
no cinema de inspiração surreal**

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob orientação da Professora Doutora Leda Tenório da Motta

São Paulo – SP

2021

() Reprovado () Aprovado com ajustes () Aprovado

Data: ____ / ____

Banca examinadora:

AGRADECIMENTO

Ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pela bolsa de estudos e auxílio financeiro, que possibilitaram a dedicação integral ao programa de pós-graduação e a operacionalização do estudo.

RESUMO

Esta pesquisa está voltada ao surrealismo no cinema e a sua particular forma de subversão da linguagem cinematográfica clássica, identificada como uma estrutura narrativa linear muitas vezes subjugada aos critérios de produção industrial e que busca envolver o espectador por meio de uma impressão de realidade na história fictícia. Nossa proposta parte da delimitação histórica e conceitual do que foi o movimento surrealista, datado no início do século XX, e as primeiras incursões no campo do cinema, que já apresentava contradições ao modelo clássico industrial; a seguir, iremos refletir sobre um surrealismo expandido para além de suas determinações históricas, ressaltando seus desdobramentos no cinema contemporâneo. Amparada pela teoria psicanalítica e por autores do campo do cinema, consideraremos as influências do movimento surrealista sobre o movimento psicanalítico e vice-versa, com ênfase nas contribuições de Jacques Lacan ao revisitar a obra freudiana e seus conceitos de desejo, pulsão escópica, gozo e estádio do espelho, para pensar a técnica surrealista, que reivindica o inconsciente na produção artística e o papel da linguagem na formação de imagens como um procedimento que remonta a um “modelo interior” do sujeito, tal qual nos ensina a psicanálise. O *corpus* da pesquisa abrange obras cinematográficas representativas das rupturas estéticas da escola, com foco na filmografia de diretores que apresentam em suas marcas autorais tais traços do surrealismo, como o contemporâneo David Lynch, assim como, numa seleção de corte diacrônico, Jonas Mekas e Maya Deren, expoentes do cinema dito experimental. Os critérios estabelecidos e a análise fílmica a ser desenvolvida deverão explorar tanto a questão da subversão do modelo clássico pelo surreal visto na tela quanto a experiência subversiva do espectador diante de uma obra cinematográfica que abala as convenções do real e da razão, como bem indica o surrealismo e à qual podemos associar a experiência do tratamento psicanalítico.

Palavras-chave: Psicanálise. Surrealismo. Cinema. Cinema surrealista. Cinema clássico.

ABSTRACT

This research is focused on surrealism in cinema and its particular form of subversion of the classic cinematographic language, which is characterized as a linear narrative structure often submitted to the criteria of industrial production and that seeks to involve the spectator through an impression of reality in the fictional story. The proposal is based on the historical and conceptual delimitation of what the surrealist movement was, dating from the beginning of the 20th century, and the first insertions in the cinema realm, which already presented contrasts to the classic industrial model; next, it will reflect on an expanded surrealism beyond its historical determinations, highlighting its unfoldings in contemporary cinema. Supported by psychoanalytic theory and by authors specialized on cinema, it will consider the influences of the surrealist movement on the psychoanalytic movement and vice-versa, with emphasis on Jacques Lacan's contributions by revisiting Freud's work and his concepts of desire, scopic drive, jouissance, and mirror stage, to think about the surrealist technique, which claims the unconscious in artistic production and the role of language in the formation of images as a procedure that goes back to an "inner model" of the subject, as psychoanalysis has taught us. The corpus of the research includes cinematographic works representative of the school's aesthetic ruptures, focusing on the filmography of directors who present in their signature marks such traces of surrealism, as the contemporary David Lynch, and, in a diachronic cut selection, Jonas Mekas and Maya Deren, exponents of the said to be experimental cinema. The established criteria and the filmic analysis to be developed should explore both the question of the subversion of the classical model by the surreal seen on screen and the subversive experience of the spectator before a cinematographic work that defy the conventions of the real and of reason, as surrealism indicates and which can be associated to the experience of psychoanalytic treatment.

Keywords: Psychoanalysis. Surrealism. Cinema. Surrealist cinema. Classical cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – O NASCIMENTO DO CINEMA COMO ARTE E INDÚSTRIA.....	13
1.1 A DESCOBERTA DE UMA LINGUAGEM.....	13
1.2 A INDÚSTRIA HOLLYWOODIANA: UM MODO DE PRODUÇÃO HEGEMÔNICO	18
1.3 O MODELO NARRATIVO CLÁSSICO E SEU POTENCIAL CONFORMADOR.....	22
1.4 O CINEMA CLÁSSICO AOS MOLDES DA HOLLYWOOD CONTEMPORÂNEA	30
1.5 CINEMA COMO MÁQUINA IDEOLÓGICA	36
1.6 CINEMA E SONHO	41
CAPÍTULO 2 – LINGUAGEM, SURREALISMO E PSICANÁLISE	48
2.1 LINGUAGEM E INCONSCIENTE	48
2.2 SURREALISMO E AUTOMATISMO PSÍQUICO.....	57
2.3 O SURREALISMO DA PALAVRA À IMAGEM	68
2.4 SURREALISMO E CINEMA	71
CAPÍTULO 3 – SURREALISMO NO CINEMA E A SUA PARTICULAR FORMA DE SUBVERSÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA CLÁSSICA	90
3.1 MAYA DEREN	91
3.2 JONAS MEKAS	96
3.3 DAVID LYNCH	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

INTRODUÇÃO

A pesquisa em questão explora a influência do surrealismo na produção cinematográfica e a maneira como o movimento subverte a estrutura narrativa clássica do cinema em nome das manifestações do inconsciente, por meio de seus métodos singulares e filosofia própria que carrega em si forte inspiração da teoria psicanalítica. Reconhecemos o surrealismo como um movimento de vanguarda artística surgido na Europa e datado do início do século XX, que lançou um olhar revolucionário sobre os processos criativos ao mobilizar o inconsciente como tema e em sua execução, privilegiando aspectos subjetivos, tal como nos apresenta a psicanálise, em reação à objetividade, ao racionalismo e ao materialismo da sociedade burguesa e burocrática desta época marcada pela guerra. Diante da complexidade deste momento histórico, os surrealistas viam na expressão artística uma maneira de manifestar a fusão entre o mundo dos sonhos e a realidade objetiva, para assim criar uma nova realidade para além do real cotidiano, uma realidade absoluta entre o mundo interno e o externo – uma surrealidade. Ou seja, o surrealismo reivindica a expressão do inconsciente na arte ao se contrapor às tendências racionalistas e objetivas dos seus precedentes e contemporâneos.

Para além de uma nova escola artística, os surrealistas pretendiam desenvolver uma forma de conhecimento, de combate político e de pensamento filosófico, investindo em temas até então pouco explorados, como o sonho, a loucura, o inconsciente, o maravilhoso e os estados alucinatórios. Originado como um movimento literário, o surrealismo progressivamente se expande para as artes visuais, à medida que os artistas passam a manifestar, pelas imagens, a exploração destes aspectos internos à vida psíquica dos sujeitos. Como bem lembra André Breton, poeta e principal teórico surrealista, a afirmação de Hegel sobre a poesia como “a verdadeira arte do espírito” (BRETON, 2001, p. 310) e, desta forma, a linguagem poética, sem quaisquer compromissos com a realidade objetiva, se configura na visão de mundo explorada pelo movimento surrealista e aplicada nas mais diversas manifestações artísticas. Como afirma ainda Breton:

Não existe, no momento atual, nenhuma diferença de ambição fundamental entre um poema de Paul Eluard, de Benjamin Péret, e uma tela de Max Ernst, de Miró, de Tanguy. Libertada da preocupação de reproduzir formas tomadas ao mundo exterior, a pintura, por sua vez, tira partido do único elemento exterior que arte alguma pode dispensar, a saber, a representação interior, *a imagem presente ao espírito*. Ela confronta esta representação interior com a das formas concretas do mundo real, tenta, por sua vez, como fez Picasso,

captar o objeto em sua generalidade e, uma vez atingido esse fim, tenta o supremo procedimento, que é o procedimento poético por excelência: excluir (relativamente) o objeto exterior como tal e só considerar a natureza em sua relação com o mundo interior da consciência. (BRETON, 2001, p. 311)

Desta forma, é na passagem da palavra para a imagem, ou melhor, no papel da linguagem na formação das imagens, que também situamos a aproximação do surrealismo com o cinema. Este que, assim como o movimento surrealista e a psicanálise, se desenvolvia no início do mesmo século — fenômenos em progresso mútuo, com momentos de entrelace e separação. Com o tempo, o cinema passa a construir uma linguagem própria, mas também a se submeter aos moldes industriais que o engessou ao modelo clássico de narrativa, um modo de produção hegemônico encarnado na figura de Hollywood como o cinema tradicional em constante repetição por, mesmo nos dias de hoje, melhor se adaptar aos interesses capitalistas e seu viés ideológico. Por narrativa clássica, entendemos o cinema de estrutura linear, com início, meio e fim cronológicos e bem delimitados quanto a suas funções dramáticas, muitas vezes subjugada aos critérios de produção industrial e que busca envolver o espectador através de uma impressão de realidade na história fictícia.

Diferente da pintura e da fotografia, o cinema, pela primeira vez na história, introduziu o movimento artificial nas imagens, algo feito com fotogramas seriados que, através da montagem cinematográfica, remonta não só a impressão da realidade cotidiana ao nosso redor desperto que se move, mas também o movimento dos sonhos que, durante o sono, nos presenteia com sua narrativa desconexa e seus elementos distorcidos. Atentos a isso, os surrealistas enxergaram no cinema mais uma camada possível de exploração que aproxima ainda mais essas produções ao poético mundo onírico feito de inconsciente e reminiscências diurnas. O cinema parecia ser o meio perfeito para expressar os princípios fundamentais do movimento e, assim como nas outras modalidades artísticas, o surrealismo operou em suas primeiras incursões cinematográficas uma oposição às estruturas de objetividade e racionalismo — aqui representado pelo modelo clássico industrial —, para então fazer o que lhe é de costume: perturbar os significados habituais das palavras e das imagens.

Como afirma Ferraraz, “os filmes surrealistas lançaram as bases de uma narrativa que não obedecia a lógica da narrativa clássica, cultivando as rupturas, o onírico, as imagens mentais, as visões provocantes, a atração do e pelo mistério” (FERRARAZ, 1998, p. 11). Neste sentido, essas primeiras explorações no final dos anos 1920, por nomes como Luis Buñuel, Germaine Dulac, Man Ray, entre outros, ofereceram a base do que seriam também outras possibilidades inventivas de subversão do modelo clássico e que, tempos mais tarde,

culminaram no dito cinema *underground* ou experimental, assim como também ressoaram na produção do cinema comercial e nas artes visuais como um todo. Podemos afirmar que, mesmo com o fim do movimento como estava organizado, em torno dos anos 1960, a arte surrealista persiste, continua a inspirar e não se fixa em meras fórmulas, “enquanto movimento ativo, evolui na medida da atuação dos participantes, no tempo e no espaço, apresentando-se sempre em perpétua mudança” (BÉHAR; CARASSOU, 1984 apud PEÑUELA CAÑIZAL, 1986, p. 9).

Desta forma, aqui trabalharemos com um cinema que apresenta traços do método surrealista, em que sua influência é mais evidente e responde contra as imposições da narrativa clássica que também persiste, sem querer se valer de rótulos reducionistas que tipifiquem as obras como apenas representantes de um gênero de “cinema surreal”, mas que conduzem suas narrativas respeitando as preocupações básicas do movimento e sua formulação ética e moral. Aos filmes ligados diretamente ao movimento original durante seu período de atividade, reservamos o título de “filme surrealista”, mas, aos posteriores, nos atemos a analisar a sensibilidade surrealista envolvida. “Para Gould, limitar a experiência surrealista ao movimento surrealista e mais ainda, tentar classificar o cinema a partir de categorias utilizadas para outras artes, é correr sempre o risco de cair em simplificações.” (SILVA; TAVARES, 2018, p. 90-91).

Como é à psicanálise que o movimento surrealista se volta para elaborar suas contribuições, retornamos a ela para fundamentar esta pesquisa e também a autores do campo do cinema. Consideramos as influências do movimento surrealista sobre o movimento psicanalítico e vice-versa, com ênfase nas elaborações de Jacques Lacan ao revisitar a obra freudiana, sua passagem como membro do movimento surrealista, assim como seus conceitos de desejo, pulsão escópica, gozo e estádio do espelho, para pensar a técnica surrealista — esta que reivindica o inconsciente na produção artística e o papel da linguagem na formação das imagens, como um procedimento que remonta a um “modelo interior” do sujeito tal qual nos ensina a psicanálise.

Em suma, o cinema de traços surrealistas, como de resto o cinema que rompe com os limites do clássico e do comercial, não necessariamente implica reações prazerosas e muitas vezes busca a desconstrução e o questionamento dos padrões do que necessariamente a criação ou imposição de novos, permitindo a analogia com a proposta do trabalho terapêutico da psicanálise. As imagens que se revelam na sessão psicanalítica e na sessão de um filme com traços surreais são de representações da realidade psíquica que se apresentam distorcidas e carregadas de qualidade subjetiva e emocional, fragmentadas no tempo e organizadas por uma lógica de associações. Assim, justifica-se a aproximação entre o surrealismo, o cinema e a psicanálise neste trabalho.

Somos seres de linguagem atravessados por emoções; a influência dos meios de comunicação, dentre eles o cinema, interferem na criação de narrativas pessoais, pelas quais ordenamos e damos sentido ao mundo. Deste modo, propomos o estudo da particular forma de subversão das regras do cinema clássico pelo surrealismo em sua reivindicação do inconsciente. Levantamos a hipótese de que tal ruptura pode influenciar o público numa possível transformação da percepção de si e do seu entorno de maneira distinta da oferecida pelo cinema clássico massivamente hollywoodiano, dando lugar à singularidade em detrimento da normatização. Da mesma forma, a proposta surrealista também pode oferecer perspectivas inovadoras para a produção cinematográfica, cuja criatividade é muitas vezes subordinada aos pedidos da produção executiva mobilizada pela lógica do lucro ou até mesmo a elementos que envolvam teorias de *marketing*.

Primeiramente, apresentamos um panorama que parte da invenção do cinematógrafo e as primeiras experimentações dos pioneiros da sétima arte, tanto no desenvolvimento da linguagem cinematográfica quanto na formação da indústria. Neste trajeto, voltamos nosso foco para a tensão entre a cinematografia clássica e pós-clássica, apresentamos as características básicas da narrativa clássica e percebemos a sua progressiva adaptação como modelo que melhor se adequa aos interesses comerciais dos executivos do cinema, que, na figura de Hollywood, ganha dimensão internacional e hegemônica, citando algumas das pertinentes críticas ao cinema comercial de Adorno e Horkheimer em *A indústria cultural*.

Ao reconhecer a persistência do modelo clássico no cinema hollywoodiano contemporâneo e suas devidas transformações, voltamos nosso olhar aos aspectos ideológicos inerentes ao maquinário cinematográfico com auxílio de um trabalho de Jean-Louis Baudry intitulado *Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*, em que o autor se utiliza da psicanálise lacaniana para fundamentar suas elaborações. Esta proposta nos leva a refletir sobre o conceito de *estádio de espelho* introduzido por Jacques Lacan em relação à construção imaginária do eu mediante a identificação com a imagem do semelhante e sua própria figura no espelho, aqui aplicado ao encontro do espectador com o produto cinematográfico.

Em seguida, evidenciamos algumas associações possíveis entre sonho e cinema com a ajuda de dois autores. Por um lado, o psicólogo Hugo Mauerhofer descreve a experiência de assistir a um filme como algo compatível a um “sonhar acordado” em seu texto *A psicologia da experiência cinematográfica*. Por outro, a semioticista Lucia Santaella no texto *Analogias e homologias entre sonho e cinema* discorre sobre a afinidade entre a maneira de formar do sonho sob a ótica psicanalítica e a montagem no cinema, ambas mobilizando a linguagem em seu

trabalho de estruturação das imagens oníricas/cinematográficas. Tal analogia nos remete também ao artigo *Construção e montagem da sessão em psicanálise* de Christian Dunker, em que ele apresenta afinidades entre a montagem fílmica e a sessão psicanalítica e promove a reflexão de que a experiência cinematográfica pode ser também vista como uma extensão da experiência de análise.

Com a tese lacaniana de que o inconsciente está estruturado como uma linguagem em mente, comparamos o método psicanalítico da *associação livre* ao *automatismo psíquico*, técnica central do movimento surrealista, para reconhecer então que a produção da arte surrealista e a fala no *setting* psicanalítico devem seguir a mesma ordem: a do inconsciente. É desta correspondência que passamos a apresentar com maiores detalhes o movimento surrealista, suas aspirações, técnicas, preceitos e filosofia, demarcando as aproximações e os distanciamentos com a teoria psicanalítica e sua reverberação no cinema. Vale ressaltar também que foram considerados, no decorrer deste trabalho, estudos teóricos diversos sobre a imagem, a linguagem, o cinema, o surrealismo e a psicanálise, por meio de autores como Eduardo Peñuela Cañizal, Ismail Xavier, Jacqueline Chénieux-Gendron, Sergio Lima, Claudio Willer e Márcio Mariguela.

Por fim, analisaremos obras de destaque da filmografia de cineastas pós-movimento surrealista que, em suas concepções cinematográficas, apresentam significativamente a presença de traços do surrealismo, tal qual se mostra na técnica e na filosofia surreal. O autor cinematográfico é o diretor em pleno domínio do *set* de filmagem e em plena força de sua influência, como defendem os críticos do *Cahiers du Cinéma* ao criarem o conceito de cinema de autor na década de 1950 diante de um certo passado do cinema francês, este que o cinema surrealista certamente terá contado.

Ricardo Zani, em seu livro *A origem do cinema surrealista ou a gênese de um poeta*, afirma que “é o diretor quem imprime a sua marca pessoal em cada trabalho realizado” (ZANI, 2017, p. 16). Para além da busca por informações biográficas nas obras de seus diretores, é necessário e de maior relevância a investigação das marcas de estilo de cada autor para compreender a mobilização das influências surrealistas e a representação do inconsciente na obra como nos aponta a psicanálise. Desta forma, julgamos ser pertinente explorar no *corpus* o trabalho de alguns diretores que apresentam em suas marcas autorais traços de surrealismo, como é o caso do contemporâneo David Lynch, assim como dos expoentes do cinema dito experimental, Jonas Mekas e Maya Deren.

O procedimento de análise envolverá a investigação de algumas características surrealistas nas obras dos diretores citados, como o uso da metáfora e da metonímia na formação

das imagens cinematográficas, traçando um paralelo com o mecanismo das formações oníricas; a mobilização dos temas da *beleza convulsiva*, do *humor negro* e do *amor louco*, que são caros ao surrealismo; o *automatismo psíquico* e o *acaso objetivo* como técnicas do movimento; e o conceito psicanalítico de *unheimlich*, que revela o sentido inquietante dessas obras.

O objetivo desta escolha é pensar diferentes possibilidades de aparição dos traços surrealistas nas diversas etapas da construção cinematográfica e, assim, comparar as distintas ênfases dadas por cada autor diante do conservadorismo formal da narrativa cinematográfica clássica — e, deste confronto, analisar o que acarreta como rompimento e descoberta estética. Diante do resultado desta análise, examinaremos as associações possíveis com a representação do inconsciente psicanalítico no cinema de inspiração surrealista.

Reconhecemos no surrealismo um movimento artístico e político que, apesar do seu fim como grupo organizado, persiste no posicionamento dos seus agentes subsequentes. Como afirma Nadeau, “o estado de espírito surrealista, melhor seria dizer, o comportamento surrealista, é eterno” (NADEAU, 2008, p. 9); logo, também sua postura diante a vida de objetivação dos desejos inconscientes e de subjetivação das lutas sociais, trajeto de Freud a Marx popular entre os membros de um período do movimento original marcado pelo entre guerras, mas que também ressoa nos dias conflituosos contemporâneos. Desta forma, recorreremos à análise da representação do inconsciente psicanalítico no cinema de inspiração surreal e a subversão do modelo clássico para contribuir com um novo olhar a essa estética e também para refletir sobre a arte e a cultura contemporâneas.

CAPÍTULO 1 – O NASCIMENTO DO CINEMA COMO ARTE E INDÚSTRIA

1.1 A DESCOBERTA DE UMA LINGUAGEM

A invenção cinematográfica surge por volta de 1895 misturada a outros fenômenos culturais que tinham como proposta principal a representação de imagens, como os espetáculos de lanterna mágica, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais, inaugurando assim, já no início do século XX, uma era de predominância das imagens da qual o cinema seria protagonista. Os aparelhos que projetavam os filmes nesta época eram um espetáculo à parte; a demonstração do seu funcionamento reunia curiosos por essa nova invenção que, dentre outras, fascinou a população do final do século XIX, sedenta pela promessa de evolução das novas tecnologias para o século por vir. Essas demonstrações aconteciam tanto em círculos científicos quanto misturadas a outras modalidades de diversão popular, o que manifesta a união da ciência com o entretenimento de tal maneira que prevê o que seria a imensa popularidade do cinema, que ainda nem apresentava código próprio ou a linguagem que conhecemos hoje, e seu potencial de aperfeiçoamento tecnológico.

É errado nomear um único inventor do cinema, e sua descoberta está relacionada não apenas à história das práticas de projeção de imagem, como também a dos divertimentos populares, como o teatro, o circo e os shows de variedades. É possível considerá-lo como uma continuação direta das então tradicionais projeções de lanterna mágica – espetáculo em que um apresentador mostrava ao público imagens projetadas em uma tela com o auxílio de luz e sombra. Nessas apresentações já se notava presente o acompanhamento sonoro ao vivo durante as demonstrações e o conceito de imagem projetada que se movimenta. Logo, alguns dos aparatos que o cinema iria envolver já se encontravam presentes em diversos lugares.

É então, no final do século XIX que muitos inventores passaram a apresentar os resultados de suas pesquisas em busca do aprimoramento de tais aparatos: técnicas fotográficas são aperfeiçoadas, o celuloide é inventado como primeiro suporte fotográfico maleável e são construídos aparelhos de projeção com maior precisão. As primeiras exhibições registradas de filmes com o uso deste tipo de mecanismo aconteceram em meados de 1893, com Thomas A. Edison nos EUA, e em 1895, quando os irmãos Lumière realizaram a conhecida demonstração pública de seu cinematógrafo na França.

“Transformação constante. Essa talvez seja a melhor maneira de descrever os primeiros 20 anos do cinema, de 1895 a 1915. Diferentemente da estabilidade que caracterizou o cinema hollywoodiano clássico entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950” (COSTA, 2008, p. 17). Por muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado apenas um conjunto de tentativas para atingir um formato narrativo próprio. Era abalizado uma linguagem ainda em incubação, num estágio preliminar e misturado a outras formas expressivas de cultura. Considerava-se, apenas ao definir sua linguagem, associada ao manejo da montagem em nome da narrativa, que o cinema havia passado a ser reconhecido como arte. Por sua vez, nos anos 1970, uma série de pesquisadores passou a questionar essa visão considerada pejorativa de um cinema “primitivo” em nome de um reconhecimento de um cinema sim diferente daquele que viria posteriormente, mas que já possuía sua linguagem própria e suas potencialidades inventivas.

Tornou-se necessário a construção de um novo olhar para esse cinema inaugural e, em 1978 a conferência “Cinema 1900 - 1906”, em Brighton na Inglaterra, reuniu um grupo de pesquisadores para debater e analisar o fenômeno de maneira sistemática e coletiva, a propor um ponto de vista diferente do oferecido pela história clássica do cinema até então. Como afirma Costa,

Noël Burch, um dos pesquisadores presentes em Brighton, descreveu o que considerava serem traços de um “modo de representação primitivo” nesses filmes: composição frontal e não centralizada dos planos, posicionamento da câmera distante da situação filmada, falta de linearidade e personagens pouco desenvolvidos. Os planos abertos e cheios de detalhes, povoados por muitas pessoas e várias ações simultâneas, são a marca desse tipo de representação, em que a alteridade em relação ao cinema que conhecemos é a característica mais forte. (COSTA, 2008, p. 23)

Burch argumentava que esse modo de representação revelava a linguagem cinematográfica como um produto histórico em contraste com o modo de representação institucional próprio da produção hollywoodiana que ainda estava por vir. Pensando nessas diferenças no campo da narrativa, André Gaudreault, outro pesquisador presente em Brighton, indicou duas modalidades de comunicação de um relato. A primeira delas seria a mostração, que implica na encenação direta de um acontecimento que se quer apresentar; a outra, ele nomeia como narração, em que, com auxílio de um narrador, o acontecimento é manipulado. Ambas as modalidades são administradas pelo que ele nomeia de meganarrador, já que o relato é sempre construído por alguém, e nunca de maneira autônoma.

Enquanto a mostração se encontra associada à encenação e à filmagem, a narração se liga à manipulação de uma quantidade de planos com o intuito de contar uma história através da montagem. Nesse sentido, o primeiro cinema se encontra muito mais associado ao método de mostração do que de narração, principalmente nos filmes até 1904, que possuíam apenas um plano. A princípio, os cineastas se preocupavam mais com a construção de cada plano individual do que necessariamente com a conexão entre eles, preocupação esta que surgiu gradualmente conforme os filmes se tornaram mais longos.

A relação criada com o espectador e a maneira particular pela qual a ele o filme se dirige é outro ponto crucial para se entender o cinema deste período, como defende mais um pesquisador de Brighton, Tom Gunning. Ele apontou que o gesto essencial do cinema primordial não era a técnica imperfeita para contar histórias, mas a maneira como chamava a atenção dos espectadores diretamente. Era o chamado cinema de atrações, cujo objetivo era maravilhar e espantar seu público como acontecia nas feiras, nos circos e parques de diversões; logo, contar uma história não era o objetivo. Estes filmes tinham como assunto sua própria capacidade exibicionista de apresentar coisas em movimento, como veículos automotivos em alta velocidade ou os gestos graciosos de uma bailarina.

Os pesquisadores de Brighton também reconheceram a importância de investigar o contexto em que esses filmes eram exibidos. A falta de alguns elementos narrativos não configurava uma deficiência nas obras, mas indicava que algumas informações eram dadas por componentes externos ao filme, como os apresentadores dos antigos espetáculos de lanterna mágica que conduziam as imagens projetadas à recepção do público por meio de seus relatos em busca da coerência narrativa. A maioria dos filmes desta primeira década de existência do cinema possuíam apenas um plano que eram vendidos separadamente como filmes individuais, dependendo que o exibidor apresentasse o contexto da sua exibição.

Podemos considerar que o período do primeiro cinema é dividido em duas fases: a primeira, representada pelo chamado “cinema de atrações”, vai dos primórdios até 1906-1907; já a segunda, conhecida como “período de transição”, parte de 1906 até 1913-1915, quando os filmes passam a se estruturar gradualmente como uma narrativa que precisa ser elaborada pelo público baseada apenas no que é exposto nas cenas. Neste momento, as produções começam a se organizar em moldes industriais, levando em consideração que essas transformações aconteceram sobrepostas, nunca de maneira abrupta. Os filmes começam a utilizar convenções narrativas essencialmente cinematográficas como parte de uma gramática que envolve todas as etapas de produção e montagem em busca de enredos autoexplicativos. Como afirma Costa, “as tentativas de construir novos códigos narrativos, que pudessem transmitir ao espectador as

intenções e motivações de personagens, acontecem paralelamente às tentativas de regulamentação e racionalização da indústria” (COSTA, 2008, p. 28). O objetivo de tal “integração narrativa”, que caminha em direção ao estilo clássico e gira em torno de modelos narrativos de tradições burguesas de representação, como o teatro e os romances literários, fazia parte de um objetivo maior da indústria cinematográfica, que estava se construindo em busca de atrair o público da classe média para o cinema, até então conhecido como o “teatro dos operários”, e, assim, obter maior lucro.

Isso não significou a eliminação do público com menor renda, que seguia assistindo aos filmes em espaços que cobravam ingressos mais baratos. Contudo, “a exibição de filmes agora é dominada pelos enormes e luxuosos palácios do cinema, muitos deles propriedade das empresas produtoras de filmes. O melodrama, com sua moralidade polarizada e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante” (ibid., p. 28). Com a industrialização da produção, o cinema passa a servir aos interesses capitalistas das grandes produtoras que começam a consolidar seus impérios. Este fator reflete no conteúdo de muitos filmes, que se guiavam por enredos por vezes moralistas ou de intenção educativa *pró-establishment*. É também importante salientar a constante masculinização das equipes de filmagem — até a década de 30, era muito comum mulheres na direção e em outros cargos. Havia grandes diretoras de prestígio, como Alice Guy-Blaché e Lois Weber; no entanto, isto se torna cada vez mais raro, conforme a indústria cinematográfica se desenvolve e é monopolizada por homens que buscam se beneficiar exclusivamente de seu lucro. Desta forma, essas diretoras com o tempo vão caindo em esquecimento e o lugar das mulheres por trás das câmeras fica limitado essencialmente ao figurino e à maquiagem.

Como afirma ainda Costa, “podemos dizer que havia no primeiro cinema várias formas não clássicas de narrativa” (ibid., p. 33), cuja insuficiência momentânea revelava também seu potencial criativo e transformador. Seus artifícios são a gênese da linguagem cinematográfica, seja na construção de modelos padronizados de se fazer cinema, seja nas desconstruções vanguardistas que estariam por vir. As experimentações que lhe eram próprias estavam na transição entre técnicas pré-cinematográficas, como a lanterna mágica e os cartuns, e a linguagem de fato cinematográfica. “Para o historiador Charles Musser, [...], os pioneiros do cinema não estavam “descobrimdo as regras da linguagem do cinema”, mas experimentando em direção desconhecida, “canibalizando” as tradições da lanterna mágica numa nova mídia (1982, pp. 53-54)” (ibid., p. 36).

É em meados de 1907 que os filmes com múltiplos planos passam a ser a regra de produção e a demanda principal do público. Curiosamente, são com os filmes de perseguição,

muito populares entre 1903 e 1906, que as primeiras narrativas autossuficientes surgiram. Eram filmes que começavam com uma ação, como um roubo ou um desentendimento, que desencadeava em uma situação de fuga e perseguição repleta de situações cômicas, para, por fim, os perseguidos serem alcançados ou concluírem sua fuga com sucesso. Sobre o cinema do período, afirma ainda Costa:

Diferentemente dos filmes narrativos clássicos, as perseguições dependiam de ações físicas e não mostravam personagens com motivações psicológicas complexas. Mas as perseguições construíam uma linha única de espaço ficcional percorrido. Apesar de fornecerem um modelo de estruturação de linearidade causal entre planos, as perseguições estão, no entanto, a meio caminho entre a narração e a atração (Gunning 1991, pp. 66-68). Cada plano, cheio de movimento e ações cômicas, em vez de avançar a história, apresentava-se como atração, interrompendo o fluxo temporal do enredo. Esses filmes ficaram muito populares, sinalizando uma preferência do público por ficções auto explicativas. (ibid., p. 34)

Entre 1907 e 1913, o cinema passa a se organizar progressivamente em moldes industriais, tornando-se a primeira mídia de massa da história, cujas variadas etapas de produção e exibição vão sendo padronizadas para satisfazer à crescente demanda dos exibidores. Neste momento, as produtoras passam também a atender às pressões do Estado e de grupos específicos que questionavam a abordagem de certos temas, fundando processos de autocensura e moralização dos enredos. Durante este período, as empresas europeias dominavam o mercado de cinema internacional, com destaque para a indústria francesa, italiana e dinamarquesa.

As produtoras norte-americanas também tentaram se expandir internacionalmente, ocupando uma posição vantajosa quando a Primeira Guerra Mundial afastou as indústrias francesa e italiana da liderança. Fazia parte da estratégia norte-americana o controle oligopolista, em que o poder era concentrado nas mãos de poucas empresas que dominavam o mercado nacional, impedindo o surgimento de novas. Era limitado, inclusive, o número de empresas estrangeiras que podiam exportar seus filmes para os EUA e era estimulado o preconceito contra os filmes de outros países, justificando serem pouco adequados à moral da sociedade norte-americana. O fato em questão pode ser considerado talvez uma das causas da conhecida resistência que perdura nos dias de hoje de grande parte do povo norte-americano aos filmes legendados.

Nesta altura, o sistema colaborativo das produções cinematográficas passa a ser substituído por divisões de trabalho e funções especializadas. O papel do diretor, dos roteiristas, dos cenógrafos, enfim, dos envolvidos em cada etapa produtiva é delimitado e agrupado em

unidades de produção, sendo o produtor aquele que coordena as variadas unidades. “O período de transição, entre 1907 e 1913-1915, verá o desenvolvimento das técnicas de filmagem, atuação, iluminação, enquadramento e montagem no sentido de tornar mais claras para o espectador as ações narrativas” (ibid., p. 41).

O uso de intertítulos começa a ser cada vez mais presentes conforme o cinema mudo segue como dominante até o final da década de 20, para auxiliar na criação de personagens mais complexos, descrever situações que seriam exibidas e apresentar fragmentos de diálogos. A exploração de novas possibilidades de enquadramento e técnicas de montagem também passam a ser aplicadas com intenções narrativas. Costa ainda afirmará:

Em 1913, a indústria cinematográfica começou a ganhar respeitabilidade, dirigindo uma parcela cada vez maior do público para teatros luxuosos e mais caros. Poucos anos depois, em 1917, a maioria dos estúdios norte-americanos já se localizava em Hollywood e a duração dos filmes tinha aumentado de um rolo para 60 ou 90 minutos. Eram os chamados longa-metragens (*feature films*). Os cineastas já conseguiam dominar as convenções formais que haviam sido experimentadas no período anterior. (ibid., p. 49)

A transição para os longas-metragens foi liderada pelos filmes europeus, sobretudo os épicos italianos, convencendo a indústria norte-americana a investir em filmes mais longos e em histórias sobre jornadas heroicas nacionalistas. *The birth of a nation*, coproduzido e dirigido por D. W. Griffith em 1915 (Epoch Producing Corporation), é um grande exemplo de épico norte-americano de imenso sucesso comercial, lançado com um gigantesco suporte publicitário para a época e exibido nos maiores palácios de cinema. O filme tem como tema a Guerra Civil, mote de apelo nacionalista que, anos depois, passa a ser alvo de críticas por retratar afro-americanos (interpretados por atores brancos com os rostos pintados) como agressivos e desprovidos de inteligência, assim como apresentar a Ku Klux Klan como força heroica.

1.2 A INDÚSTRIA HOLLYWOODIANA: UM MODO DE PRODUÇÃO HEGEMÔNICO

As técnicas que os cineastas tinham experimentado e desenvolvido neste período de transição se tornaram parte de um padrão e, em 1917, o cinema já se apresentava livre da dependência de outras mídias expressivas, configurando-se como a mídia mais importante do século XX. Hollywood, neste momento, já está em desenvolvimento e ampliando suas

influências artísticas e comerciais, alcançando, após a Primeira Guerra, a hegemonia nos mercados e na produção cinematográfica mundial. Deste modo, segundo Rocha,

Na década de 1920 até 1940, a Época de Ouro de Hollywood, o cinema representava a linha de frente da cultura americana pelo mundo. Para alcançar seu sucesso, o seu modo de produção foi fixado no mesmo formato das demais indústrias americanas. “Produção consumadamente industrial, inserida no processo de linha de montagem como já eram a fabricação de automóveis, eletrodomésticos e alimentos enlatados”, conforme afirma Gonçalves (2011, p. 76). (ROCHA, 2019, p. 19)

A garantia do sucesso desse modelo de produção cinematográfica se pautava em três pontos cruciais: a industrialização de seu processo padronizado representado pelo sistema de estúdios que se responsabilizava tanto pela produção das obras quanto pela exibição e distribuição nos cinemas; um sistema de mitificação dos atores e atrizes como um dos principais atrativos para o público e veículo de divulgação; e uma norma de regulação moralista das mensagens transmitidas nas produções, conhecida como “Código Hays”, que garantia a boa relação entre as empresas cinematográficas e as poderosas instituições religiosas e familiares guardiãs da moral norte-americana, além de justificar a censura e proibição de obras estrangeiras e criar uma visão idealizada do *american way of life* para o mundo, termo que espelhou a moral da nação e se tornou referência de autoimagem para a maioria dos habitantes dos Estados Unidos, sendo divulgado de forma extensa para os outros países que recebiam seu produto cinematográfico, este cada vez mais consumido e demandado.

Este código vigorou entre 1930 e 1966, apresentando um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos. Como a esta altura o país já era um dos principais consumidores cinematográficos de sua época, muitas das produções estrangeiras ficavam atentas às leis deste código, na esperança de lançar seus filmes no país. Dentre suas normas, estavam o impedimento de cenas de nudez, mesmo que insinuada, simulação de perversões sexuais, escravidão de brancos, relações sexuais ou casamento interracial, miscigenação, divórcio, partos, uso impróprio da bandeira, métodos de tortura, desrespeito pelas forças armadas e pela igreja, simpatia por criminosos, higiene íntima, beijos excessivos, dentre outros. “Segundo os dogmas do Código Hays, os filmes deveriam ser bons exemplos, sempre dirigido para o lado fantasioso e casto da vida, de um mundo sem sexo (ou sem a visibilidade dele), crime ou perversão” (GERACE, 2015, p. 86). O código colocava Hollywood e pretendia pôr a indústria cinematográfica mundial em sintonia com os princípios morais, sociais e econômicos da cultura norte-americana tradicional da época. Ele foi abandonado por

completo depois de uma série de alterações devido às mudanças de paradigmas, às transformações culturais e ao fortalecimento de movimentos sociais na década de 60, como o movimento feminista, o movimento LGBT e o movimento negro.

O sistema de mitificação de atores e atrizes, conhecido como *star system*, foi provavelmente a maior estratégia dessa indústria e perdura de certa maneira nos dias de hoje no entretenimento mundial. Por meio da publicidade, estrelas instantâneas eram criadas, e os estúdios detinham o controle da imagem dessas pessoas com exclusividade, em média por 7 anos, com a possibilidade de renovação de contrato ou “empréstimo” para produtoras concorrentes por salários maiores. Esses profissionais se fixaram no imaginário do público e eram facilmente identificados com certos tipos de personagens:

As estrelas e os astros do cinema compunham um papel importantíssimo no modo de produção dos estúdios. Eram eles quem divulgavam as obras, inspiravam o público, traziam para as salas a audiência. Eles assumiam, na concepção de Edgar Morin (2011) o papel dos deuses mitológicos. (ROCHA, 2019, p. 23)

Segundo Edgar Morin, essas celebridades tinham as suas vidas elevadas ao nível de idolatria dos deuses Olímpianos por via dos meios de comunicação. O autor inclui nessa categoria não apenas as estrelas de Hollywood, mas também a realeza, os chefes de Estado, os artistas célebres, os campeões olímpicos, os *playboys*, entre outros. “No encontro do ímpeto do imaginário para o real e do real para o imaginário, situam-se as vedetes da grande imprensa, os olímpicos modernos” (MORIN, 2002, p. 105).

Tais “deuses míticos” compartilham das idiossincrasias humanas como bons humanos que verdadeiramente são, o que gera identificação com o público, que se espelha nessas figuras idolatradas como padrões a serem atingidos e admirados e acompanha os mais corriqueiros acontecimentos de suas vidas — que, sem qualquer significação política, são transformados em acontecimentos históricos. A imprensa de massa aborda suas vidas privadas a ponto de extrair delas tanto o conteúdo humano que permite a identificação quanto à exacerbada valorização fantasiosa de seus feitos e existências consideradas sobre-humanas, localizando simultaneamente o imaginário e o real na abordagem discursiva influente das celebridades não apenas para a incitação ao sonho, como também para apresentar modelos de conduta.

Com o *star system*, os estúdios conseguiam gerar grandes lucros por meio de atores e atrizes subalternos a seus contratos, e por isso, durante a Era de Ouro hollywoodiana, não possuíam mobilidade o bastante para tentar negociar melhores salários depois da conquista de sua popularidade enquanto vigorassem estes períodos contratuais.

Apesar disso, Schatz (1996) argumenta que para os estúdios, os astros e as estrelas representavam uma mercadoria valorizada. “Eram empregados cujo talento não podia ser facilmente definido e cultivado, nem tampouco podiam ser treinados e controlados como outros especialistas e técnicos” (p. 55). Para o autor, mesmo sob essas restrições e regras, as estrelas e astros eram o coração do negócio, e tudo girava ao redor deles. (ROCHA, 2019, p. 24)

Também é válido apontar neste quesito a masculinização da indústria, já mencionada anteriormente. Mesmo que as atrizes desta época possuísem muitas vezes mais influência e popularidade que alguns atores consagrados, elas tinham seus salários inferiores aos deles e eram julgadas pela mídia de massa com maior severidade. Mesmo nos dias de hoje, é perceptível por movimentos como o *Time's Up* e *#MeToo*, iniciados em 2018 após a repercussão de uma série de denúncias de assédio sofrido por atrizes hollywoodianas, a luta por salários equivalentes aos dos seus companheiros masculinos.

Podemos afirmar que o grande sucesso do cinema hollywoodiano na primeira metade do século XX se dá não apenas pela consolidação do seu método industrial de produção e distribuição, mas, essencialmente, pela conquista do mercado internacional. Todo produto cinematográfico pode ser carregado de elementos culturais dos seus países de origem e os EUA souberam se aproveitar deste fator como divulgador de seus valores e de seus outros produtos industrializados, também prontos para exportação. Como bem lembra Calil (1996, p. 60), a famosa frase do então presidente Herbert Hoover (1929-1933): “Onde entra o filme americano, vendemos mais automóveis americanos, mais casquetes, mais vitrolas americanas”.

O país, neste momento, estava marcado pela Grande Depressão (1929–1939), também conhecida como Crise de 1929, crise financeira que persistiu ao longo dos anos 30, causando altas taxas de desemprego e queda drástica do produto interno bruto. Com a Segunda Guerra Mundial (1939–1945), os EUA puderam acelerar a sua recuperação econômica, numa estratégia de que o cinema fez parte, mas que, devido à indústria bélica nacional, que era prioridade, e à venda de armas para a Inglaterra, pôde se restabelecer firmemente. No final da guerra, o país já se encontrava recuperado do terrível período de recessão, momento este que também representou a sua consolidação hegemônica no mercado de filmes, quando toda produção acumulada entre os anos de 1939 a 1945 finalmente adentrou a Europa arrasada pela guerra.

Durante a Era de Ouro, a criatividade no cinema era um território reservado quase exclusivamente aos escritores, roteiristas e dramaturgos, possuindo o diretor apenas uma funcionalidade técnica, como defende Gore Vidal em *De fato e de Ficção* (1987). A gradual e acelerada industrialização do cinema passou a submeter as obras ao regime autoritário dos estúdios, onde “o produtor é quem mandava, pois detinha a decisão sobre o *final cut* do filme.

O diretor às vezes nem sequer participava da montagem” (CALIL, 1996, p. 59). Foi herdado da literatura a classificação das obras por gênero, o que facilitou a codificação daqueles que produzem, assistem e vendem o produto cinematográfico. Em tais gêneros, foi determinado códigos particulares de construção dramática, das quais os roteiristas e diretores aprendem a dominar e a repetir. O sistema de vendas também passa a se organizar a partir desses gêneros, e o reconhecimento do público dos elementos em questão vira critério para o sucesso ou fracasso em bilheteria. Como afirma Calil,

Hollywood demonstrou ao longo de sua história um deslumbramento com os escritores e dramaturgos de prestígio. Cada estúdio disputava a primazia de ter sob contrato os melhores dentre eles. Passaram na Califórnia temporadas mais ou menos felizes: Bertold Brecht, William Faulkner, Scott Fitzgerald, Lillian Hellman, Dorothy Parker, Alan Campbell, Sidney Howard, Dudley Nichols, Thorton Wilder, Donald Ogden Stewart etc., etc. Emprestavam àquela comunidade vulgar, onde imperavam homens de negócio ignorantões, um atestado de idoneidade intelectual. (ibid., p. 55).

Ainda mais na produção hollywoodiana contemporânea, é perceptível a constante aposta em projetos que associam a obra produzida a outros elementos já existentes, seja por meio de refilmagens de antigos sucessos e de filmes estrangeiros, então em contexto norte-americano, seja pelas adaptações de livros e o fenômeno das adaptações de jogos eletrônicos e de histórias em quadrinhos de relevante popularidade. Tal estratégia alcança públicos já estabelecidos das obras e dos autores em questão, garantindo em primeira instância uma audiência interessada e curiosa por essa nova roupagem.

Para muitos, a tradução para moldes cinematográficos, nas mãos de Hollywood, significa uma simplificação mercadológica de obras tidas como mais complexas em seu formato original em busca de um público massivo — leitura esta que pode sim ser interpretada muitas vezes como um preconceito elitista por parte de um público intelectualizado ou da crítica especializada, mas que, por sua vez, também revela a problemática da padronização industrial de um produto artístico.

1.3 O MODELO NARRATIVO CLÁSSICO E SEU POTENCIAL CONFORMADOR

Permanece na indústria cinematográfica de Hollywood uma característica determinante: a procura obsessiva e constante por boas histórias, o que muitas vezes não significa novas

maneiras de contá-las. A reportagem publicada no site do jornal *El País Brasil*, no dia 5 de setembro de 2019, sob o título sensacionalista de *Hollywood há 100 anos conta as mesmas seis histórias, e você nem percebeu*, refere-se à habilidade deliberada da indústria em questão de repetir e reciclar padrões narrativos constantemente. Na reportagem, o autor evoca o formalista russo estudioso da narrativa, Vladimir Propp, que afirma que, após milênios da prática narrativa, seja oral, escrita ou audiovisual, todas as histórias em sua essência já foram contadas, restando apenas combiná-las, refiná-las e atualizá-las com a criatividade. Como afirma o autor do artigo,

Propp distinguia 31 funções narrativas básicas, ou seja, 31 elementos concretos que, combinados entre si, servem de base ou de estrutura profunda a qualquer narração. Da combinação entre estes elementos sairiam todas as meta-histórias concebíveis. Depois de repassar de maneira superficial o que se escreveu a respeito, chegamos à conclusão (provisória, claro, pois o tema é complexo e não se esgota em um par de parágrafos) que estas seis são as que o cinema em geral, e Hollywood em particular, vem nos contando toda vez, lá se vai mais de século. (TORRES, 2019, *El País*, p. 1)

Sem querer adentrar longamente nas seis estruturas narrativas apontadas pela reportagem — sendo elas as que remontam à história do mito de Ícaro, Orfeu e Cinderela, e as estruturas conhecidas como Viagem iniciática (ou forja do herói ou jornada do herói), Objeto mágico (ou a busca do herói) e *Boy meets girl* (ou sujeito mágico) —, chama-nos atenção não apenas a repetição de enredos, que, como aponta Propp, é inevitável porém de possível manuseio criativo, mas, principalmente, a constante estruturação de seus filmes em narrativas cinematográficas clássicas de fácil identificação.

Historicamente, o cinema clássico se limita entre o período em que o cinema passa a contar histórias autoexplicativas até meados da década de 1940, diante do desenvolvimento das vanguardas cinematográficas surgidas na Europa no período entreguerras, como o expressionismo alemão, o cinema russo e o surrealismo na França. Sua consolidação aconteceu em torno de 1917 devido à grande popularização da produção hollywoodiana, que toma como base as normas e os princípios narrativos como método padrão de suas criações.

O modelo narrativo do cinema clássico se caracteriza por histórias lineares que seguem uma cadeia causal de acontecimentos, com início, meio e fim, em que um herói se encontra numa situação de conflito e tem a sua resolução na conclusão do filme, grande maioria das vezes com final feliz. Tal narrativa pretende ser de fácil compreensão e acompanhamento, de modo que a montagem, os enquadramentos, a iluminação, os cenários, enfim, todas as etapas da construção cinematográfica devem ser designadas para guiar a atenção da plateia aos acontecimentos narrativos com clareza, e suas personagens costumam ser bem delimitadas e

pouco complexas. Uma ideia de realidade bem marcada na construção dos universos é determinada tanto nas histórias mais realistas quanto nos enredos de fantasia, ou seja, os acontecimentos apresentados na tela não precisam ser verdadeiros, mas fiéis e realistas o bastante com a narrativa ficcional que está sendo exibida. Como afirma Zani,

O cinema clássico serve a um objetivo conservador, perpetuando um hábito, por meio de sua narrativa, ao trabalhar um estado emocional que se repete à exaustão e facilita ao espectador a escolha do que assistir, enquanto mantém sempre a mesma estrutura narrativa. Uma obra clássica tende a possuir um roteiro padrão e industrial, com doses bem estabelecidas em suas situações de tensão e relaxamento. A intenção do cinema clássico é envolver o espectador e fazê-lo acreditar que a história contada é “real”, eliminando-se as lacunas causadas pelo corte da edição e transmitindo a sensação de tempo corrido. (ZANI, 2009, p. 132)

A trama de um filme clássico precisa apresentar coerência e transmitir sentidos sem propor grandes contestações através de uma história contada em ordem cronológica, mesmo que apresente o recurso do *flashback*. O texto, a imagem e o som devem estar sincronizados, podendo a narração ser proferida pelas personagens assim como por um narrador subentendido, conhecido como narrador em *off*. Esses filmes possuem um tema central bem definido, como “amor impossível” ou “vingança”, e toda e qualquer cena ou sequência deverá apresentar um motivo para sua apresentação dentro da linha narrativa proposta, moldando o ritmo da progressão dramática, sendo cada acontecimento consequência de um ato anterior convergindo para a conclusão feliz de costume.

Este cinema apresenta roteiros segmentados por blocos, estabelecendo uma divisão de etapas bem definidas para uma visão clara dos acontecimentos. É determinada uma tríade linear caracterizada por um começo, um meio e um fim, com curvas dramáticas que conduzem a história para o clímax e que adiam ao máximo o desenlace dos acontecimentos, mantendo o interesse do público por seu mistério até próximo do final da obra.

Essa tríade é definida pelo início da obra, quando as personagens são apresentadas, e os protagonistas e seus respectivos antagonistas são destacados, momento em que o problema principal é apresentado e também é quando surge o conflito; pelo desenvolvimento da trama, etapa que faz a ligação entre o início e o fim do filme, sempre desenvolvida numa linha ascendente, tal etapa também pode ser chamada crise; e pelo desenlace, que não é necessariamente o fim da obra, mas o ponto de virada da narrativa, o momento em que as decisões são tomadas, e os problemas começam a ser resolvidos. No desenlace, o grande motivo da crise torna-se claro, e a objetividade para a resolução desse é evidenciada. É o antecedente direto do clímax ou do fim. (ZANI, 2009, p. 133)

É perceptível que a influência massiva da forma de produção hollywoodiana, aliada ao modelo de cinema clássico, definiu o padrão do fazer audiovisual que conhecemos ainda hoje. Dentre outros fatores já citados, isso se deve à sua intenção propagandística, que remonta à Era de Ouro de Hollywood como estratégia de recuperação econômica durante a Grande Depressão. É o que lembra Rocha:

Entre esses pontos criados dentro dessa “filosofia”, propagadas pelas produções de Hollywood na década de 1930 e 1940, podemos destacar: a exaltação do trabalho, como atividade produtiva em detrimento do tempo ocioso; individualismo, como o esforço pessoal proporcionando os desejos do *self made man*; valorização do sucesso material, como condição para integração e responsabilidade social e finalmente, talvez o mais importante de todos, o consumismo – atitude fundamental para a sustentação do sistema capitalista que norteia a sociedade norte-americana. (ROCHA, 2019, p. 26)

É interessante observar como a cultura teve um papel importante na superação da crise econômica que assolava o país. Esta estratégia continua a render frutos, principalmente aos grandes produtores e empresários, que enxergam no cinema um potencial de lucro significativo e uma forma de difundir valores que possam alimentar o poder do imperialismo – a expansão por meio da submissão cultural de outros povos, que, segundo Gonçalves, difunde “toda uma ideologia, enfim, fundamental para a sustentação da sociedade capitalista desenvolvida naquela nação e adotada em tantas outras, mundo afora, dentre elas, o Brasil” (GONÇALVES, 2011, p. 79).

Desta forma, o cinema clássico hollywoodiano impôs suas convenções, tornou-se a forma “oficial” de fazer filmes, padrão repetido dentro e fora dos EUA. Estes filmes se caracterizam intensamente pela submissão a esquemas comerciais da indústria cinematográfica, sendo o lucro financeiro o objetivo principal para sua produção tornando as obras criadas, além de produto histórico, essencialmente um produto institucional. Em *A indústria cultural*, Adorno e Horkheimer não cessam de assinalar o valor venal do cinema de Hollywood:

Pois a grande reorganização do cinema pouco antes da Primeira Guerra Mundial – condição material de sua expansão – consistiu exactamente na adaptação consciente às necessidades do público registradas com base nas bilheterias, necessidades essas que as pessoas mal acreditavam ter que levar em conta na época pioneira do cinema. Ainda hoje pensam assim os capitães da indústria cinematográfica – que no entanto se baseiam no exemplo dos sucessos mais ou menos fenomenais, e não, com muita sabedoria, no contra-exemplo da verdade. Sua ideologia é o negócio (HORKHEIMER; ADORNO, 2006, p. 64).

Em que pese o fato de haver uma farpa por página contra o cinema neste libelo adorniano, é importante destacar que nem todo filme comercial é desprovido de valor artístico e qualidade – veja-se o cinema de Hitchcock –, e que nem todo filme que se opõe aos padrões de mercado é fracasso financeiro e carente de entretenimento.

Para Adorno e Horkheimer, o foco na intenção comercial da produção de um filme reduz a experiência cinematográfica a uma vivência vazia e sem propósito, como uma armadilha sedutora que atrai o público pela promessa de uma aproximação fantasiosa e momentânea dos prazeres e valores idealizados pela sociedade burguesa em detrimento do cotidiano real do proletariado:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória Sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio (ibid., p. 66).

Nesse sentido, o cinema comercial, ao oferecer repetidamente a ideia padronizada do que é valorizado no contexto capitalista, estaria reforçando a submissão da sociedade aos princípios impostos pelo consumo. Desta forma, afirmam ainda os autores: “a indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo” (ibid., p. 66).

Por sua vez, o filósofo e psicanalista Slavoj Žižek, no documentário *The Pervert's Guide to Cinema*, afirma: “o cinema não dá aquilo que desejamos, ele ensina a desejar” (ŽIŽEK, 2009), sugerindo que a experiência cinematográfica é influenciada pela maneira como o filme é construído. Podemos observar que o cinema já foi ferramenta para outras intenções publicitárias e ideológicas durante a história, como no cinema soviético, em relação à propaganda comunista, e o cinema da Alemanha nazista, o que demonstra a efetividade do uso simultâneo da função comunicacional da arte ou do entretenimento em conjunto com a publicidade.

No que se refere ao cinema hollywoodiano, no campo da pesquisa acadêmica no Brasil, desde a inauguração do cinema como disciplina universitária no final dos anos 1960, é evidente a predominância pela escolha por abordagens críticas que desaprovam os procedimentos do objeto de estudo em questão, “destacam-se as aproximações e os recortes negativos, pautados pelo ideológico – o estudo do sistema textual clássico como agente de assujeitamento, a análise

fílmica como denúncia, a teorização abstrata e apassivadora do espectador” (MASCARELLO, 2008, p. 333).

Tal posição defensiva da academia em relação ao cinema de Hollywood ganhou forças na década de 1970 e permanece atuante, apesar de muitas vezes apontar para uma perspectiva elitista e homogeneizadora do fenômeno. Desta forma, é crucial adotar certa neutralidade no olhar sobre Hollywood e seu formato estético-industrial, que sofre profundas transformações no final dos anos 1940 com a popularização da TV, que se torna a principal concorrente das então super lucrativas bilheterias cinematográficas, e com o desmonte do sistema de estúdios no mesmo período baseado em alegações de *trust* – formação de monopólio através da fusão de várias empresas determinando regras no próprio mercado, fatores estes que colocaram fim na conhecida Era de Ouro de Hollywood e inauguram a chamada Nova Hollywood.

Antes disso, o dito cinema moderno já oferecia alternativas poderosas contrárias ao formato narrativo clássico propagado comercialmente para o mundo por Hollywood até então. São elas as vertentes surgidas na década de 20 que nascem das vanguardas artísticas em desenvolvimento, contribuindo para a narrativa cinematográfica seus princípios filosóficos, políticos e estéticos. Como afirma Zani,

O cinema moderno não é conservador como o clássico. É questionador e busca sempre novas formas de construções narrativas que sejam condizentes com suas indagações estéticas, refletindo em suas obras um espírito contestador. Essas escolas cinematográficas vieram para romper com o que estava preestabelecido, propondo, desde o início, a desestruturação das produções em séries, industriais. (ZANI, 2009, p. 136).

Cinema moderno, ou cinema de escola, é uma definição que abarca uma série de rupturas estéticas cinematográficas diferentes surgidas na Europa no período entreguerras a partir do desenvolvimento de manifestações artísticas como o cubismo, o futurismo e o surrealismo aplicados ao cinema, desdobrando-se a partir dos anos 1950 em novas articulações pelo mundo com os filmes *noir*, o neorrealismo italiano, o cinema novo brasileiro, a *nouvelle vague* francesa, a *nuberu bagu* japonesa, entre outros.

Diferente do cinema clássico, no cinema moderno não existem obrigatoriedades com relação à progressão dramática da narrativa e sua compreensão. As diferentes etapas da produção cinematográfica não devem ceder a estratégias comerciais ou a recursos de simplificação da trama, esta que muitas vezes não precisa transmitir sentidos e podem se desenvolver a partir de argumentos hipotéticos, sugestivos ou transformações cenográficas. A história, assim como o texto, a imagem e o som, pode estar em conflito, fora de sincronia e

ausente de uma linearidade proposta. Tais possibilidades subversivas do tradicionalismo clássico convergem a diferentes formatos no que tange à complexidade das obras e às multiplicidades eventuais oriundas das experimentações possíveis, principais características deste tipo de produção. “O cinema moderno pode ser feito de colagens, de citações e, inclusive, fazer referência ao estilo clássico, desde que rompa com a narrativa ou com outras ordens de concatenações” (ibid., p. 137).

A luz e a cor neste tipo de cinema podem compor a simbologia dramática, por vezes para expressar uma ideia, um sentido metafórico, atribuir valores psicológicos à história, às cenas e aos personagens, sem precisar depender de referenciais realistas. A influência direta do expressionismo alemão, uma das escolas inaugurais do cinema moderno, no aspecto da iluminação cenográfica, transforma o uso da luminosidade em um recurso narrativo de intenso poder, proporcionando grande expressão dramática e poética, assemelhando-se às pinturas barrocas. Como afirma ainda Zani,

Como podemos perceber, o cinema moderno tende a ser subjetivo, reflexivo, “contaminado” por alternâncias e variações em suas narrativas, além de “possuir” dificuldades em preestabelecer parâmetros, conforme ocorre no cinema clássico. Em uma obra moderna, a linguagem e o ritmo da montagem podem ser diferenciados ao buscar uma fuga do ilusionismo clássico, sendo que os atores podem perfeitamente denunciar a presença da câmera e dialogar com ela, acabando, assim, com o “controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto” (ZANI, 2009, p. 141).

Percebemos assim que a narrativa moderna, ao romper com a harmonia proposta pelo clássico e suas regras formais, não se organiza por divisões cronológicas da história, mas segue outras formas de segmentação, como a progressão de características psicológicas das personagens, ciclos dos mais variados tipos a depender do enredo, assim como a subordinação a critérios estilísticos da obra ou da escola cinematográfica em questão.

Com isto posto, por definição, o cinema moderno, assim como todos os cinemas ditos novos e todos os cinemas ditos autorais, promoveram a subversão do modelo clássico hollywoodiano. Isso não significa que o cinema de intenção comercial não possa incorporar com o tempo as contravenções propostas anteriormente no cinema transgressor, com a intenção de manter o sentido em um mundo que se transforma e alcançar novos públicos-alvo, produto ativo destas transformações. Este é um processo cíclico que acompanha o rumo dos acontecimentos no mundo, sendo passível de avanços e retrocessos.

O próprio modelo clássico de cinema já foi transformado de diversas maneiras ao incorporar particularidades de seus contraventores, sobretudo ao ter a marca da autoria de um

diretor que se apropria da obra. Este é o caso de diretores clássicos como Orson Welles e Alfred Hitchcock. Este primeiro, dirige seu principal e inaugural filme *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941). A obra inova com seu método narrativo, seu subversivo enquadramento de câmera, pelas críticas que faz ao materialismo e pela cenografia, que revela em algumas cenas o teto dos ambientes reconstituídos para o filme, algo incomum no cinema hollywoodiano da época. Hitchcock, por sua vez, diante da já conquistada popularidade do surrealismo e interessado em seus procedimentos estéticos e linguísticos, dialoga com a psicanálise na construção das suas obras e chega a trabalhar em parceria com Salvador Dali em uma sequência de sonho do seu filme *Quando Fala o Coração* (Spellbound, 1945), artista este que também colaborou com Walt Disney no cinema. Percebe-se que ambos os diretores apresentam tais subversões a partir dos anos 40, quando a influência das vanguardas cinematográficas atinge com mais potência os padrões da produção hollywoodiana.

Desta forma, notamos que as características de padronização industrial, de simplificação narrativa e de submissão comercial do cinema clássico hollywoodiano podem ser subvertidas de diversas maneiras nas mais variadas etapas da produção cinematográfica, desde o roteiro à montagem. A construção da realidade metafórica do filme clássico, a tal noção de realidade do universo da história contada, também passa a ser questionada. “Ao invés da mera representatividade do real, o cinema moderno passou a problematizar a realidade, estimulando no espectador, imagetivamente, certas concepções de mundo.” (FAHEINA, 2011, p. 81). Por exemplo, no neorrealismo italiano o modelo de cinema clássico é subvertido ao centrar sua atenção justamente nos aspectos da realidade, falando de temas sociais e políticos, uso de não atores e atores amadores, finais em aberto, filmagem na rua e não mais em estúdios, etc.

Muitas vezes, tais transformações provocam estranhamento não só no público acostumado ao bombardeio repetitivo de ofertas padronizadas da indústria cultural, como também e sobretudo na própria indústria cinematográfica a qual estão submetidos. Assim, ambos os cineastas hollywoodianos citados anteriormente enfrentaram conflitos constantes com suas produtoras decorrentes de suas visões inovadoras. O cinema que foge das “regras” e propõe inovações é muitas vezes taxado de experimental e/ou subversivo. Como afirma Xavier,

São os intelectuais e artistas ligados à arte moderna que lideram essa nova leitura do cinema de uma perspectiva que, na França, traduziu-se no *cinéma d'avant garde*, nas experiências dos surrealistas e nas polêmicas que tiveram como pauta a superação da moldura melodramática, a libertação do olhar sem corpo das amarras da continuidade narrativa, a adequação da nova arte à sua técnica moderna. (XAVIER, 2003, p. 41)

1.4 O CINEMA CLÁSSICO AOS MOLDES DA HOLLYWOOD CONTEMPORÂNEA

É diante da revolução proposta pelas correntes do cinema moderno, a ameaçadora concorrência com a televisão de uso doméstico e o fim do sistema de estúdios, que Hollywood enfrentou a pior crise de sua história ao final dos anos 1960 e precisou se renovar, inaugurando assim a chamada Nova Hollywood, a Hollywood contemporânea, com procedimentos que atualizam de certa maneira o modelo clássico e a indústria que a envolve. Alguns pontos inexistentes antes da década de 1970 costumam ser enfatizados sobre o olhar crítico, por vezes alarmista, dos pesquisadores brasileiros a essa Nova Hollywood, são eles:

(1) a debilitação narrativa dos filmes, privilegiando o espetáculo e a ação em detrimento do personagem e da dramaturgia; (2) a patente juvenilização/infantilização das audiências; e (3) o lançamento por saturação dos *blockbusters*, reduzindo os espaços de exibição para o cinema brasileiro e o cinema de arte internacional. (MASCARELLO, 2008, p. 335)

Tais elementos citados devem ser considerados levando-se em conta a reestruturação econômica e estética de Hollywood diante do novo contexto midiático internacional. Em um primeiro momento desta crise que assolava Hollywood, o conhecido *American Art Film* se desenvolve. Neste período entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, uma série de produções realizadas por cineastas norte-americanos se afasta do formato do cinema clássico e dialoga com o modernismo europeu. Dentre os nomes que ganham então destaque estão: Robert Altman, Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e os então atores Dennis Hopper e John Cassavetes na direção, entre outros.

Por sua vez, é a produção *mainstream* a partir de 1975, com destaque para *Tubarão* (Steven Spielberg, Universal Pictures, 1975) e *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, Lucasfilm, 1977) que demarca a consolidação da Nova Hollywood, determina o enfraquecimento do ciclo de “cinema de arte americano” e configura o *blockbuster* como carro-chefe absoluto da Hollywood contemporânea, que passa a se articular numa cadeia industrial integrada ainda maior de produção e consumo midiático para além do cinema, envolvendo também a TV, os jogos eletrônicos, parques temáticos, brinquedos, etc. Como afirma Mascarello,

O conceito de Nova Hollywood procura traduzir as diferenças estéticas e econômicas substanciais do cinema contemporâneo (especialmente o pós-1975) para com a Velha Hollywood, ao passo que o de filme hollywoodiano pós-clássico, em paralelo, busca explicá-las como uma ultrapassagem do

classicismo cinematográfico americano. Daí as suas distintas fortunas críticas: se a ideia de uma Nova Hollywood raramente se vê contestada (ainda que bastante se discutam sua definição e amplitude), a noção de “pós-clássico” provoca, desde sua vulgarização ao princípio dos anos 1990, uma ferrenha polêmica sobre sua pertinência historiográfica e teórica. Isso é consequência, é claro, do enorme peso histórico-acadêmico, para os estudos de Hollywood, do conceito de cinema clássico. (ibid., p. 336)

O polêmico conceito de pós-clássico nasce justamente da popularização do *blockbuster* — obras cinematográficas de grande orçamento voltadas ao mercado de massa com um *merchandising* amplo associado. O termo *high-concept* é atribuído pelos apoiadores deste conceito para qualificar tais filmes, cuja motivação econômica sobrepõe o estético, “isto é, as modificações de estilo, narrativa e tratamento temático para atender as demandas das novas estratégias de *marketing* e venda ao longo da cadeia midiática, agora integrada horizontalmente” (ibid., p. 337).

É evidente que há uma transformação da estrutura fílmica clássica pela influência do novo cenário da indústria do entretenimento, agora determinada pela multiplicação de espaços de venda por um conjunto de enormes conglomerados midiáticos que envolve as redes de TV, durante certo tempo a venda e aluguel de VHS, DVD e *BluRay*, fabricantes de jogos eletrônicos e brinquedos, a internet e, sobretudo, nos dias de hoje, a expansão das plataformas de *streaming*, entre outros.

As transformações consequentes da influência dessa nova conjuntura industrial sobre a estética dos filmes da Nova Hollywood são de múltiplo fatores, como Mascarello aponta a partir da determinação de Justin Wyatt:

[...] ao definir o filme *high concept*, [Wyatt] aponta como seu atributo principal a forma fílmica motivada pela necessidade de provimento dos ícones, das imagens e descrições telegráficas de trama utilizados não só como ganchos de *marketing* nas diversas mídias, mas também para a criação de produtos conexos. A narrativa do *high concept*, para tanto, é simples e fragmentada em módulos, caracterizados por um trabalho de espetacularização ou estilização que “excede” os requisitos da narrativa, promovendo a sua autonomia no interior da estrutura da obra. Além desse caráter superficial, modular e espetacularizado - prejudicial à costura narrativa —, o filme *high concept* tem sua própria unidade diegética “sabotada” pela reconfiguração da história e dos personagens nos materiais promocionais e nos negócios conexos. (MASCARELLO, 2008, p. 338)

Desta forma, diante do filme *high concept*, é importante ter em mente para análise uma visão simultânea das obras como texto e mercadoria, que faz relação com seu espectador por meio de uma fruição recorrente pelo contato múltiplo nas diferentes vias possíveis de exibição

(cinema, TV, *streaming* etc.) e sua relação via consumo de produtos conexos (brinquedos, trilha sonora, objetos temáticos etc.). A exagerada estilização em conjunto com o enfraquecimento narrativo, tal como exposto por Mascarello, resulta em uma recepção de menor investimento psíquico por parte do público em relação ao enredo, o que de certa maneira remonta ao passado do formato de cinema de atrações, em que a obra prende a atenção essencialmente pela via do encantamento visual da imagem em movimento, agora com a marca contemporânea da intensa estilização. Logo, para compreender as especificidades do estilo cinematográfico na Nova Hollywood, é necessário ter em mente a interação entre o cinema e as outras mídias, em vez de apenas comparar com um certo passado cinematográfico.

Por sua vez, Mascarello aponta o livro *The Classical Hollywood Cinema* (1985), de David Bordwell, Janet Staiger e Kristin Thompson, considerado a maior obra sobre o cinema americano de 1917 a 1960, como o modelo teórico que melhor contrapõe a suposta existência de um cinema hollywoodiano pós-clássico. Em conjunto com outras obras de Bordwell, como *Narration in the fiction film* (1985) e o ensaio *O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos* (2005 [1986]), Mascarello apresenta de maneira didática e com foco sobre a estética as características dramáticas, narrativas e estilísticas que definem o cinema clássico. É precisamente no capítulo 30 de *The Classical Hollywood Cinema*, nomeado “Since 1960: The persistence of a mode of film Practice”, que Bordwell e Staiger analisam em obras de destaque da Hollywood dos anos 1970, seja do circuito comercial americano ou do *American Art Film*, o marcante contraste em relação à subversiva produção moderna europeia, como os filmes de Godard e Antonioni, sustentando o argumento da permanência do cinema clássico em Hollywood. “Neste, Bordwell e Staiger assinalam que o estabelecimento do limite cronológico do estudo em 1960 não mantém qualquer relação com um hipotético começo de erosão do clássico. Ao contrário, afirmam categoricamente que os princípios do classicismo seguem vigentes em Hollywood” (MASCARELLO, 2008, p. 341).

Podemos afirmar que o período entre 1945 a 1975 representou uma etapa difícil de transição e incertezas para Hollywood, reencontrando a estabilidade no esquema mercadológico do *high concept*. Curiosamente, os grandes espetáculos épicos hollywoodianos já recebiam as duras acusações das quais o *high concept* despertaria pós-1975, acusados de ostentar a suntuosidade das produções, transferindo o foco dos eventos narrativos para o filme como evento absoluto. É relevante apontar que, sim, há um afrouxamento da norma clássica em várias direções neste período transitório marcado pela instabilidade — fase que trouxe à tona como resposta a potência inventiva do *art film* americano inspirado no modernismo europeu, que logo é limitado e perde seu espaço para o *high concept*, demonstrando que a manutenção do

classicismo cinematográfico, desta vez atualizado pelo conceito estético e mercadológico do *high concept*, fez parte da retomada da dominação hegemônica da produção hollywoodiana no cenário internacional.

Parte da produção dos anos 1960 em Hollywood reflete a imensa repercussão artística do cinema moderno europeu. Enquanto o cinema hollywoodiano clássico apresentava uma atitude afirmativa com o mundo representado, os filmes norte-americanos de inspirações modernistas e influenciados pelas manifestações contraculturais exibiam um olhar que rejeitava a afirmação de um mundo posto, trazendo desta vez protagonistas marginais e indecisos, contrastando com as figuras heroicas e frequentemente bem-sucedidas do cinema clássico. Como afirma Mascarello,

Num primeiro momento *off-Hollywood*, em meados da década, surge o chamado *New American Cinema* de realizadores ora inspirados na *Nouvelle Vague* francesa (John Cassavetes), ora de perfil experimental (Jonas Mekas, Kenneth Anger, entre outros), ambos em franca oposição modernista ao *mainstream* clássico. Porém, a partir de 1967 (o marco é *Bonnie & Clyde*, uma rajada de balas, de Arthur Penn), desponta em Hollywood um cinema que, não apenas por aliar procedimentos clássicos e modernos, como também por explorar temáticas americanas de uma ótica predominantemente crítica (e, em muitos casos, bastante ousada em sua representação da violência e da sexualidade), obterá sucesso num significativo contingente de crítica e público. (MASCARELLO, 2008, p. 343)

As mudanças paradigmáticas no contexto histórico-cultural da época tornaram possível pela primeira vez nos EUA uma notável plateia, jovem e contestadora, “com substanciais conhecimentos de história do cinema, graças à exibição (pautada pela teoria do autor, importada da França pelo crítico Andrew Sarris) do modernismo europeu no consolidado circuito *art house* e do passado hollywoodiano na TV” (ibid., p. 344). O fenômeno em questão passa a indicar a necessidade de agrupar as plateias por segmentos, trazendo ao circuito *art house* uma destacada ascensão. Por sua vez, a inovação no contexto de crise e incerteza que Hollywood se encontrava não representava um clima favorável ao mercado, e só com a formatação do padrão *high concept*, em que o sucesso poderia ser calculado e associado a outras fontes de lucro, que Hollywood determina sua estratégia econômica. O que distingue este modelo é justamente a sua perfeita adequação estética ao contexto econômico-mercadológico atual.

Tais adequações estéticas são mais bem delimitadas por Mascarello ao se referir à análise empregada por Justin Wyatt em seu livro *High concept: Movies and marketing in Hollywood* (1994). Neste livro, o autor distingue três atributos estéticos que ao mesmo tempo adaptam o filme *high concept* às condições de mercado e diluem a elaboração narrativa. São

elas: superficialidade, modularidade e espetacularização, nas quais oferecem os ícones visuais e sonoros para o desenvolvimento de identidades claras dos filmes e personagens, facilitando o *marketing* da obra e dos produtos conexos. Para Wyatt, essas três características se relacionam ao trabalho de estilização excessiva em detrimento da narrativa. Como expõe Mascarello, a argumentação de Wyatt recorre à ideia de oposição entre estilo e excesso desenvolvida por Kristin Thompson (WYATT, 1994, p. 27-28 apud MASCARELLO, 2008, p. 350), na qual o estilo é composto por técnicas que, ao se repetirem, fazem parte da estrutura da obra, o excesso por sua vez, evidencia as técnicas que não elaboram padrões relevantes ao texto fílmico. “Se o primeiro (o estilo) opera no sentido da compreensão do filme pelo espectador, o segundo (o excesso) instaura uma lacuna entre espectador e narrativa (THOMPSON, 1986, p. 132 apud MASCARELLO, 2008, p. 350).

No filme *high concept*, impera um paradoxal “estilo excessivo” que se manifesta na aparência visual, na performance das estrelas, na música, nas personagens e no gênero cinematográfico. Estes filmes costumam privilegiar alguns destes elementos citados, dependendo da forma que o estilo particular da obra se relaciona às ações de marketing, apropriando técnicas da publicidade e do videoclipe ao cinema em busca de atrair o superficial encantamento espetacular para o filme-produto. Alguns desses elementos estilísticos são procedimentos habituais no cinema clássico, mas são exacerbados no contexto de filme *high concept*. É neste sentido que, para alguns pesquisadores, o sistema *high concept* inaugura um suposto pós-classicismo hollywoodiano. Mas isto representa de fato uma ruptura com o cinema clássico?

Para Murray Smith, “embora possam mudar os procedimentos estilísticos utilizados em Hollywood, suas funções seguem essencialmente as mesmas” (SMITH, 1998, p. 11 e 16 apud MASCARELLO, 2008, p. 357). Desta forma, reconhecemos que, para identificar uma tal subversão do modelo clássico ou de qualquer outro formato cinematográfico, é necessário padrões verdadeiramente divergentes ao modelo analisado. Mascarello, ainda comentando a percepção de Smith, afirma: “a seu ver, o que tem ocorrido em Hollywood até o momento é apenas um constante processo de ajuste e adaptação a novas circunstâncias, feito com base em certos objetivos subjacentes constantes: a maximização dos lucros pela produção de filmes narrativos clássicos” (MASCARELLO, 2008, p. 357).

Sustentando a ideia de persistência do modelo de narrativa clássica no cinema da Hollywood contemporânea, é fundamental entender o papel da narrativa dentro da obra cinematográfica e a maneira pela qual tal narrativa é construída. Sua essência reside justamente na formação da imagem, da qual constituirá a composição dos planos, cenas e sequências. Os

planos são todas as unidades de tempo registradas sem interrupção estabelecidas por um enquadramento compreendido entre dois cortes, sendo o conjunto de planos dentro de uma ação específica o que determina as cenas e o agrupamento de cenas em um mesmo ambiente finalizando uma unidade de ação o que constitui as sequências. Logo, o plano, determinado pelo enquadramento a partir do posicionamento da câmera, estabelece o ângulo do registro com que as imagens enquadradas vão definir a composição da totalidade do que é visto na tela.

Uma obra cinematográfica é composta pela montagem desses planos, cenas e sequências, conduzindo esses elementos como uma gramática audiovisual, efetuando recortes do tempo. “Esse tempo não é o tempo de exibição de um filme. É o seu tempo narrativo: o passado, o presente e o futuro que compõem qualquer narrativa cinematográfica condensada por meio de elipses, com o intuito de serem excluídas passagens fracas ou inúteis à ação de uma obra.” (ZANI, 2009, p. 145 - 146). Esta composição constitui o ritmo de um enredo e sintetiza em algumas horas acontecimentos que se passariam em dias ou anos. São esses blocos de tempo artificial fabricados, avessos à realidade, que levou o cinema em direção à narrativa ficcional. Como afirma Zani,

Dessa forma, concluímos que o fundamental para o espectador de uma narrativa cinematográfica é entender que a história contada e a sucessão de suas imagens suprimem o tempo real através de suas cenas e sequências. Que a proposta básica de um filme, sobretudo dos que possuem uma narrativa clássica, é passar o seu recado em um determinado período de tempo, com linearidade, continuidade e agilidade que permitam a compreensão total de seu enredo, mesmo com todas as compressões feitas em seu tempo fílmico quando da montagem de suas cenas e sequências (ibid., p. 148).

Como dito anteriormente, a montagem clássica persiste no modo de produção hollywoodiano por diversos fatores instigados por preocupações essencialmente econômicas, seja para auxiliar na praticidade de produções ou atingir um público numeroso acostumado à familiaridade entre obras distribuídas em larga escala e submetidas às imposições publicitárias, seja para a efetividade de um discurso claro e linear e, deste modo, facilitar a compreensão do público. “Entendemos que a linha narrativa de um filme baseia-se na construção do olhar de alguém sobre algo, e que o repertório cultural, imagético e cinematográfico do realizador é um fator determinante no caminho em que uma obra irá seguir” (ibid., p. 148). Bem sabemos que o cinema comercial é determinado pelos seus produtores e pelos objetivos de venda para os quais se direciona, diferente de um realizador que se apropria da obra como expressão artística.

1.5 CINEMA COMO MÁQUINA IDEOLÓGICA

A elaboração do cineasta, seja aquele motivado pelas imposições mercadológicas do contexto capitalista ou aquele que desenvolve, na linguagem cinematográfica, atributos artísticos questionadores, invariavelmente repercutirá de maneira ideológica na recepção do público que atentamente consome o seu produto. Podemos afirmar que a linguagem do cinema, por si só, não é ideológica, pois um elemento cinematográfico genérico, como um plano geral simples isolado, não possui em si uma moral pré-estabelecida. É na maneira como o tema é articulado na linguagem cinematográfica que um filme define sua ideologia. Como todo filme, para existir, faz uso da linguagem, toda e qualquer escolha, mesmo que inconsciente, possui uma moral implícita e defende uma visão de mundo. Desta forma, o recurso da psicanálise na reflexão sobre o cinema e o vínculo que o envolve ao espectador viabilizam um estudo em profundidade das produções de sentido proporcionadas pelo cinema e, mais particularmente, dos efeitos psíquicos aí envolvidos.

A partir do final dos anos 1960, a psicanálise, revigorada pela união com as ciências semiolinguísticas da proposta de Jacques Lacan dentro do seu processo de “retorno a Freud”, abre uma perspectiva única de leitura dos fenômenos culturais, que, através dos seus signos, mobiliza a percepção consciente e seus impactos inconscientes. É pela interlocução entre as categorias semióticas peircianas e os registros lacanianos que a chamada semiótica psicanalítica se orienta.

Logo, a semiótica psicanalítica é uma área interdisciplinar que propõe a clínica da cultura, congregando epistemologicamente as ciências dos signos e das formações inconscientes. Dentro desse escopo, são seus objetos todos os sintomas da cultura. Entram aí as relações de consumo e outras que se estabelecem entre o cinema industrial e seus consumidores, bem como a contrapartida que a arte, inclusive a assim chamada sétima arte, pode oferecer à indústria cultural e suas determinações.

Quanto à experiência cinematográfica como alvo do estudo semiopsicanalítico, recorreremos à inovadora reflexão de Jean-Louis Baudry sobre a relação entre imagem e ideologia, publicada na revista *Cinéthique* (nº 7/8, 1970) sob o título “Cinema: Efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base”. Em sua concepção, antes de analisar as particularidades ideológicas do discurso cinematográfico dominante, é importante considerar a problemática ideológica inerente ao “aparelho de base” do cinema – o sistema que compõe sua ideal fruição que envolve câmera/imagem/montagem/projetor/sala escura. O autor aponta neste

aparato técnico o fator que direciona ao olho do espectador o elemento central da representação pictórica, onde efetivamente se configura a ordem e a coerência das imagens projetadas, determinando o sujeito como foco ativo e origem do sentido, tal qual o modelo ótico proposto momentaneamente por Freud no final de *A Interpretação dos Sonhos* (1987) para integrar as elaborações oníricas ao conjunto do psiquismo do sujeito.

Enquanto o indivíduo organiza o universo ao seu redor pela via dos sentidos, sobretudo através da visão que costuma ser o sentido mais privilegiado, o cinema se anuncia entre as representações visuais artificiais, introduzindo pela primeira vez o conceito de movimento, este constituído por diferentes fotogramas organizados para esconder sua descontinuidade durante a projeção. Ismail Xavier, ao comentar o texto de Baudry, afirma:

Particularmente, o cinema clássico, com todas as regras de continuidade que o caracterizam, se empenha em “mimar” o espectador, dar-lhe a ilusão de que ele está no centro de tudo. Com isto, oferece uma “representação sensível” da metafísica ocidental que, desde pelo menos Descartes, opera a partir da oposição sujeito (da representação) objeto (representado), onde a consciência se vê diante do mundo, separada dele, a ele transcendente, podendo tomá-lo como objeto. Os efeitos multiplicadores do poder do olhar oferecidos pela câmera e pela montagem fazem do cinema a encarnação deste sujeito ideal que o homem ocidental cultiva, sujeito que se vê como lugar originário do sentido (XAVIER, 2008, p. 360)

Desta maneira, Baudry associa a forma como o mundo é constituído na representação cinematográfica, pautado na premissa da continuidade, com a forma em que a consciência humana organiza e dá sentido aos múltiplos aspectos em que a realidade objetiva se apresenta. Logo, entre o filme e o seu consumo, introduz-se o aparelho de base; este, que opera o processo de transformação dos distintos fotogramas cinematográficos em uma continuidade que remonta, em outra instância, ao movimento que é próprio da realidade objetiva. É através da forma como o filme é construído, seja recorrendo a procedimentos clássicos ou modernos, que o aspecto ideológico “embutido” no trabalho de transformação do aparelho de base se alia ao discurso narrativo da obra. O filme define sua ideologia na forma em que lida com a linguagem, tornando-se ferramenta para reforçar seus princípios ou questioná-las. Desta forma,

O que importa é saber se o trabalho está à mostra, se o consumo do produto provoca um efeito de conhecimento; ou se ele é dissimulado e, neste caso, o consumo do produto será evidentemente acompanhado de uma mais-valia ideológica. No plano prático, coloca-se a questão dos procedimentos pelos quais o trabalho pode efetivamente tornar-se legível em sua inscrição. Estes procedimentos devem obrigatoriamente levar a técnica cinematográfica a intervir. Mas, por outro lado, e em relação à primeira questão, pode-se

perguntar se os instrumentos (a base técnica) produzem efeitos ideológicos específicos e se tais efeitos são determinados pela ideologia dominante; nesse caso, a dissimulação da base técnica também provocará um efeito ideológico determinado. Sua inscrição, sua manifestação como tal, deveria, pelo contrário, produzir um efeito de conhecimento ao mesmo tempo atualização do processo do trabalho, denúncia da ideologia e crítica do idealismo. (BAUDRY, 2008, p. 386)

Logo, a efetividade do discurso ideológico, em certa medida, depende da estruturação superficial que orienta a informação apresentada como verdadeira, mas que, em seu interior, esconde um núcleo que nega essa verdade, precisando manter oculta as “costuras” que sustentam esta rede, tal qual o cinema clássico, que orienta o espectador em seu enredo ficcional impondo sem questionamentos a realidade exposta na tela do início ao fim da exibição. Contudo, sabemos que mesmo quando se reconhece o que há por de trás da “mágica” cinematográfica sua ilusão segue efetiva se permeada pela atitude cínica do espectador, que reconhece a ilusão do discurso ideológico e, mesmo assim, não a questiona.

Para formular com mais profundidade o cinismo, devemos dar um passo atrás e ter em mente a relação entre o Real e realidade na teoria psicanalítica de Jacques Lacan: a realidade é o nosso universo simbólico, já o Real é o que resiste à simbolização, como uma lacuna sem nenhuma substância que impede o fechamento da realidade simbólica em um todo harmonioso. Ou seja, o Real se faz como um antagonismo e existe através de um lugar ainda não positivado pela linguagem. (ARAÚJO, 2020, HH Magazine)

Por tanto, a ideologia funciona justamente na tentativa de construir um todo harmonioso e, ao mesmo tempo, extinguir o antagonismo através de mecanismos e representações. Assim, é importante salientar que se o enredo e o modo particular em que um filme é construído produz imagens coniventes à ideologia dominante, não é porque estas imagens reproduzem o mundo como ele é, mas porque elas mobilizam uma representação ajustada aos recursos determinados historicamente de uma época, reforçando tal ideologia. Vemos isto, por exemplo, no inegável racismo manifesto em *The birth of a nation* mencionado anteriormente e ignorado por tantos anos, que, de maneira evidente, revela o desprezo à população negra em 1915, ano de produção do filme, por parte da população branca norte-americana, que normalizava práticas como o *black face* em suas manifestações culturais.

Vemos através da história do cinema que a construção da perspectiva renascentista origina o modelo cinematográfico de imagem que possui na câmera o seu lugar central incorporado no olho do sujeito espectador, sendo este o lugar das implicações ideológicas, construção ótica que revela uma realidade alucinatória. Desta forma, no cinema, o espectador

está ao mesmo tempo dentro e fora da ação, acompanhando os movimentos intencionais de câmera que o levam a diferentes trajetórias de sentidos. O mundo que é construído não depende do sujeito espectador, mas é para ele apresentado em todo seu recurso de espetacularização do que seria a realidade objetiva, aparentando até mesmo expandir suas capacidades e sua potência. Como afirma Baudry, “o cinema manifestaria de uma maneira alucinatória a crença na onipotência do pensamento que, descrita por Freud, tem um importante papel no mecanismo de defesa do neurótico” (BAUDRY, 2008, p. 392).

É desta maneira que podemos associar a tela cinematográfica à superfície reflexiva do espelho, da qual não se refletem imagens “reais”, mas se desempenha o papel de máquina ideológica, reconstruindo o dispositivo apresentado por Lacan que desencadeia o *estádio do espelho*. Esta expressão se refere à fase em que a criança (entre o sexto e o décimo oitavo mês de vida) antecipa o domínio de sua unidade corporal a partir da identificação com a imagem do semelhante e sua própria figura no espelho. O fator de exterioridade dessa experiência proporciona um retorno interno, em que o sujeito se reconhece como um corpo e um indivíduo, em detrimento de se ver como um outro.

A descoberta, por Lacan, da origem do eu na ordem do Imaginário subverteu singularmente de fato a máquina ótica do idealismo, que a sala de projeção escrupulosamente reproduz. Mas o eu não é, nem em sua construção inaugural e constituinte, acolhido como proveniente da ordem específica do imaginário. Será, pelo contrário, constituído em sua repetição, a título de prova ou verificação. (ibid., p. 396)

A “realidade” valorizada sobretudo pelo cinema clássico é a de um “eu” centralizado, repetido em exaustão pela distribuição massiva do seu produto; mas, como todo filme não reflete a imagem do corpo do espectador, e sim de um mundo elaborado e entregue como sentido, configura-se uma dupla identificação.

Em primeira instância, uma identificação com a própria imagem em relação às personagens que se apresentam como foco e portadoras de identidade; em segundo, com o sujeito-câmera que constitui e domina as cenas, elemento que não é visível, mas que faz ver. Ambas as identificações configuram um eu que integra os componentes descontínuos da obra adquirindo sentido, validando a analogia com o processo do *estádio do espelho* como integração imaginária do eu que reúne os componentes do corpo fragmentado na primeira infância. Portanto, o mecanismo ideológico do cinema se concentra na aproximação entre câmera e sujeito, dependendo da forma como a câmera permite ao sujeito se constituir e assimilar a reflexão especular. Desta forma, Baudry afirma ainda:

O cinema pode, pois, aparecer como uma espécie de aparelho psíquico substitutivo, respondendo ao modelo definido pela ideologia dominante. O sistema repressivo (antes de tudo, econômico) consiste em impedir os desvios ou a denúncia ativa deste “modelo”. Pode-se dizer, analogicamente, que o cinema não reconhece o seu “inconsciente” (falamos mais do aparelho que do conteúdo dos filmes que fizeram uso, que se sabe, do inconsciente). Ao inconsciente se vincularia o modo de produção dos filmes, isto é, o pôr em evidência do processo do trabalho considerado sob suas múltiplas determinações, entre as quais seria preciso contar as que dependem do instrumental. É por isso que uma reflexão sobre o aparelho de base deveria se integrar a uma teoria geral da ideologia do cinema. (BAUDRY, 2008, p. 398-399)

A análise de Baudry revela o papel do olhar na constituição do espectador cinematográfico como sujeito na obra através da dinâmica das identificações e sua participação afetiva durante a exibição, assim como nos apresenta sua crítica ao aparelho de base como mecanismo *tecnoideológico*. Em *A escuta fílmica*, Maria Lucia Homem evoca Baudry para chamar atenção para a capacidade deste aparato técnico, de filmagem e projeção, de promover, pela primeira vez na história, uma camada contínua do ver, ou seja, “uma ordem de visibilidade imaginariamente completa, em que se faz impossível o registro do vazio” (HOMEM, 2015, p. 52). Diante desta impossibilidade, visto que mesmo a tela preta inserida em intervalos de cenas caracteriza a presença de uma imagem indicando uma ausência, o espectador imerso na experiência fílmica, seja o filme que for, é favorecido de maneira apaziguadora em relação à angústia do Real — aqui antes descrito como lacuna sem substância que escapa a qualquer simbolização da qual estamos todos submetidos, unido ao prazer das pulsões voyeurísticas.

A autora aponta justamente para a montagem clássica como procedimento que opera, através do ocultamento da câmera como veículo narrativo, a ilusão no espectador de ser um sujeito onisciente e onipresente. “Como deus, o espectador tudo vê e não é visto, oculto por detrás da grande tela branca que o salvaguarda da realidade” (ibid., p. 52). Apesar da impressão poderosa ao que isso suscita, o espectador ocupa uma posição de completa passividade e impotência, fator que favorece o circuito ideológico e que foi muito bem apropriado também pela publicidade. Por sua vez, é inegável que a obra cinematográfica é construída, para além do seu aparelho de base, por um maquinário subjetivo daqueles que arquitetam sua realização, tecendo representações das complexidades da condição humana. “Assim, ir ao cinema é “fuga voluntária da realidade”, ao mesmo tempo em que é introjeção suave e lenta dos paradigmas maiores que a sustentam contemporaneamente” (ibid., p. 54).

O cinema clássico, sobretudo hollywoodiano, presentifica na alienação idealista o lugar da consciência ocidental, em que o capitalismo é agente ativo. Aqui, a autora se refere ao ensaio

Visual and other pleasures (1989), de Laura Mulvey, para criticar o patriarcalismo da sociedade ocidental reafirmado pelo cinema, no qual o sujeito da ação está associado à posição masculina e o objeto à posição feminina. Se a experiência do cinema, a partir do exposto por Baudry, opera com base na identificação com a câmera e ao mesmo tempo com o protagonista, que em sua imensa maioria é um homem, então, “o sujeito se cola em uma identificação patriarcal e sua sensação de poder, como espectador, é masculina. Daí decorre que a posição do espectador seria estruturalmente masculina” (ibid., p 54).

É também perceptível que, no gênero cinematográfico de horror, extremamente popular e lucrativo, o protagonismo feminino é comum, narrando a trajetória de sofrimento e medo de uma mulher inserida em uma situação de puro tormento - o que faz pensar que o lugar do amedrontado é atribuído à mulher, mesmo que a protagonista conquiste sua redenção na conclusão da trama, livrando-se de seus algozes com bravura.

O cinema como instituição, que tem em Hollywood sua figura essencial, opera através de um estilo dominante (a narrativa clássica), realizado por uma produção industrializada e de estruturação rígida, sendo distribuído e internalizado em larga escala. Neste tipo de produção, o consumo do entretenimento não é finalizado ao fim da sessão, continua vivo no consumo de produtos e marcas associadas, e em contínua movimentação entre as indústrias cinematográficas, televisivas, da internet e dos games.

1.6 CINEMA E SONHO

O psicólogo alemão Hugo Mauerhofer, no texto *A psicologia da experiência cinematográfica* (1949), analisa o estado particular de consciência do espectador diante do filme na sala de exibição, produzindo o que ele denominou como “situação cinema”. Este fenômeno se localiza entre o estado de vigília e o sono, condizente ao chamado “sonhar acordado”, cujo efeito envolve o prazer compensatório e o alívio de se estar momentaneamente distante dos problemas cotidianos. Independente das motivações subjetivas que levaram o sujeito a assistir a um filme – em busca de distração, entretenimento ou instrução –, certos fatores objetivos são mobilizados na mudança psicológica da consciência no ato da fruição cinematográfica. Tal processo é intitulada como *situação cinema* por Mauerhofer.

O isolamento do mundo exterior através dessa fuga voluntária da realidade cotidiana é incorporado e potencializado pela escura sala de cinema, onde nenhum distúrbio visual ou

auditivo externo invade. Nesta condição, é experimentada uma significativa alteração na percepção de tempo e espaço, dando lugar tanto a sensação de tédio inicial como à de imaginação exaltada que antecede a exibição desta nova realidade introduzida através do filme. O estado passivo do espectador é um elemento essencial para que essas sensações cruciais na *situação cinema* se instalem, gerando uma afinidade entre essa condição psicológica específica e o estado do sono, de modo que, segundo Mauerhofer, “ambos supõem uma fuga da realidade, a escuridão como pré-requisito para dormir ou assistir cinema e um estado de passividade voluntário. Daí Ilya Ehrenburg acertadamente chamar o cinema de ‘fábrica de sonhos’” (MAUERHOFER, 2008, p. 377-378). É sobretudo a partir desta alienação voluntária da realidade cotidiana, aliada aos efeitos psicológicos envolvidos na fruição cinematográfica, que o cinema se configura como fenômeno de semelhança onírica. O espectador se entrega à sessão de forma voluntária e passiva, deixando ao inconsciente o papel associativo e fantasioso, configurando a experiência de um filme sempre como única e particular de um indivíduo.

A psicologia recente – particularmente a psicanálise – tem abordado com frequência o problema das fantasias e dos sonhos que ocorrem nos primeiros instantes do adormecimento – em outras palavras, desses fenômenos fronteiriços entre a consciência plena, inteiramente desperta e o sono mais profundo. É característico desses fenômenos o fato de que, embora ainda não completamente desligada, a consciência da realidade encontra-se amplamente privada de suas faculdades críticas sem que o inconsciente tenha assumido controle absoluto da atividade psíquica. (ibid., p. 378)

Desta maneira, o cinema se localiza entre a realidade cotidiana e o sonho individual, orientando a potência imaginativa do sujeito que se vê diante da realidade irreal que é o cinema, produzindo associações íntimas, realizando desejos inconscientes, entre outros efeitos múltiplos. Mauerhofer aponta na *situação cinema* inclusive sua função psicoterapêutica:

O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte de sua substância. Trata-se de uma necessidade moderna, ainda não cantada em versos. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão e nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento à nossa imaginação empobrecida. É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutível para os sonhos. (ibid., p. 380)

Por sua vez, o próprio Mauerhofer observa que tal “devaneio cinematográfico”, aliado às condições ideológicas do cinema comercial, pode funcionar como mecanismo de adaptação à realidade vigente capitalista. Ismail Xavier, ao comentar o texto de Mauerhofer, se questiona inclusive se esta manifestação onírica, própria da experiência cinematográfica, possui alguma

relação com a “embriaguez surrealista”, em que o sonho necessariamente faz conexão com a produção artística. Xavier argumenta brevemente, referindo-se a nomes como André Breton e Luis Buñuel, que o cinema dominante orienta uma “incursão administrada no imaginário, instância de devaneio controlado e calculado dentro do que é próprio à indústria cultural” (XAVIER, 2008, p. 358). Neste sentido, para os surrealistas, o cinema como então configurado é uma “traição” ao que promete, fazendo pensar sobre como se manifesta um cinema que reivindica o inconsciente na produção e na relação que faz com o espectador, como é próprio do procedimento surrealista nas artes.

No artigo *Analogias e homologias entre sonho e cinema* (2015), Lucia Santaella apresenta algumas associações possíveis entre a formação do conjunto de imagens que se apresentam à mente durante o sono e a construção imagética da produção cinematográfica. Ela afirma que a ligação entre ambas se encontra na similaridade da maneira como se formam: através da mobilização da linguagem. Tal proximidade é ainda a do sonho com a poesia, conforme a sinalização de Décio Pignatari, que indicava o clássico freudiano a *Interpretação dos sonhos* para os interessados em poesia (SANTAELLA, 2015, p. 123).

É na montagem cinematográfica, tida como técnica suprema do cinema por autores como Edgar Morin, que todos os elementos desta linguagem se reúnem e adquirem forma. Esta etapa da construção de um filme consiste, segundo Jacques Aumont (2008 apud SANTAELLA, 2015, p. 124), nos procedimentos de seleção, agrupamento e junção de planos, obtendo assim a totalidade da obra e sua duração. Santaella aponta que esta totalidade se pauta em dois eixos — o tempo e o espaço. Este tempo é maleável e sua manipulação responde à ação narrativa do filme, passível de compressões e dilatamentos; o tempo avança e retorna, como a movimentação da memória, da imaginação e das expectativas. No cinema, o presente, o passado e o futuro não precisam seguir uma ordem — suas combinações são múltiplas e se emendam através de elipses.

O eixo espacial também é de plena manipulação criativa, apresentando-se na movimentação de câmera, na escolha dos planos subsequentes, nas mudanças de ângulos, nas aproximações e distanciamentos dos objetos e personagens filmados, tudo isso reunido também através de elipses, lacunas que o espectador aprende a preencher. O que fica de fora do corte também faz parte da história — afinal, é lugar-comum, por exemplo, que entre a cena de um casal conversando e outra de ambos deitados por debaixo dos lençóis de uma cama fumando um cigarro se pressuponha ter havido uma cena de sexo “censurada”, mas presente em nossa leitura da história. “Como o sonho, o cinema também opera com a censura, o corte, o que fica de fora; ficamos entre o campo, o contracampo e o fora do campo” (HOMEM, 2015, p. 53). Desta forma, a espaço-temporalidade de um filme é construída para atingir seus fins diegéticos.

Por sua vez, a estruturação do sonho, segundo a psicanálise, evidencia-se na articulação de três fatores: o conteúdo manifesto, o conteúdo latente e o desejo inconsciente mobilizado no sonho. Este último constitui os mecanismos do significante em direção à forma onírica, representada pelo conteúdo manifesto (o “enredo” do sonho descrito pelo sonhador através do seu relato) e o latente (conjunto de interpretações reveladas através da análise do sonho).

Podemos afirmar que o desejo inconsciente consiste na verdadeira matéria do sonho; o objetivo do trabalho onírico está em não deixar emergir na consciência algo proibido pela censura do sujeito. Quanto maior a censura, maior será a distorção do sonho para não vir à tona o desejo recalcado no inconsciente. Logo, a censura existe para proteger o indivíduo do sentimento de angústia e dos afetos associados ao desejo reprimido, justificando a importância do sonho para o entendimento e solução das neuroses na clínica psicanalítica. Não é à toa que Freud nomeia o terceiro capítulo de *A interpretação dos sonhos* (2019) com a afirmação “O sonho é a realização de um desejo”. Por sua vez, a máxima zizekiana já antes mencionada declara que “o cinema não dá aquilo que desejamos, ele ensina a desejar” (ZIZEK, 2009), atualizando não só as associações possíveis entre sonho e cinema, como também deflagrando o potencial ideológico cinematográfico. A forma do sonho é baseada no trabalho dos mecanismos de condensação e deslocamento, operações que transformam o pensamento latente no conteúdo manifesto do sonho, distorcendo o desejo inconsciente por trás da produção onírica. Sobre estes mecanismos, Santaella nos explica:

Na condensação, uma única representação reproduz várias cadeias associativas. As energias psíquicas (de pensamentos, desejos), ligadas a essas diferentes cadeias, ficam imantadas nessa representação. Fundem-se, portanto, em uma só representação, elementos que apresentam traços comuns no nível latente. No deslocamento, uma energia de investimento desliga-se da representação e desliza por caminhos associativos. Por obra da censura, um elemento do sonho no nível latente é substituído por um dos seus elementos constituintes. Transfere-se, assim, a importância de uma ideia para outra completamente diferente e afastada dela (SANTAELLA, 2015, p. 127).

Logo, desta maneira, a condensação sintetiza o conteúdo latente por meio da omissão destes pensamentos inconscientes, pela fragmentação deste conteúdo e pela combinação de seus diversos componentes em uma representação única no conteúdo manifesto. Por sua vez, ao enfatizar uma representação insignificante no lugar de uma representação relevante, o deslocamento encobre o desejo inconsciente. É perceptível que ambos os processos carregam grande semelhança com os eixos que organizam a linguagem verbal descobertos por Ferdinand de Saussure, os eixos sintagmático e associativo.

Diante da impossibilidade de pronunciar dois elementos linguísticos ao mesmo tempo, eles são alinhados consecutivamente na cadeia da fala, caracterizando os sintagmas — operação por contiguidade entre componentes linguísticos. “Em resumo, um termo só adquire o seu valor porque se opõe, em presença, ao que o precede e ao que o segue” (SANTAELLA, 2015, p. 128). Já o eixo associativo evidencia a formação de grupos de palavras na memória que carregam algo em comum, seja o radical, o sufixo, o significado ou semelhanças acústicas, configurando a cada palavra uma rede de múltiplas combinações possíveis na cadeia associativa — operação por similaridade entre componentes linguísticos. “Aliando esses dois fatores, o da contiguidade e o da similaridade, às figuras de linguagem, Jakobson passou a chamar os dois eixos da linguagem de metonímia e metáfora” (ibid., p. 129).

É a partir da nomenclatura introduzida por Roman Jakobson e seus conceitos correlatos que Jacques Lacan associa os mecanismos freudianos das formações oníricas. Para destacar as operações no registro do simbólico, Lacan revela a conexão entre condensação e metáfora e entre deslocamento e metonímia. Como visto, condensação é o conjunto de informações análogas, ligando a imagem à ideia em comum, logo, o conteúdo manifesto em relação ao conteúdo latente. Do mesmo modo, o uso da metáfora como figura de linguagem associa dois conceitos com características em comum, por exemplo, “a lua é uma bola de queijo”. Por sua vez, o deslocamento no sonho acontece quando um elemento latente é substituído por um de seus fragmentos constituintes, transferindo a importância que esse elemento possui por algo que se relaciona, mas é completamente diferente ou dele afastado. A metonímia se caracteriza resumidamente como a parte tomada pelo todo, por exemplo, “ele bebeu o copo inteiro”. Por meio desses dois processos, o aparelho psíquico organiza o material contido no sonho, material este que envolve tanto o conteúdo inconsciente como também resíduos do cotidiano desperto do sujeito.

De todo modo, não há como evitar a constatação de que as operações do sintagma-metonímia estão para o deslocamento assim como as operações da associação paradigmática-metáfora estão para a condensação. É justamente essa similitude que sustenta as homologias entre sonho e cinema, com a diferença de que o trabalho está para o sonho assim como a montagem está para o cinema. (ibid., p. 130)

Desta forma, podemos afirmar que a montagem cinematográfica, em um sentido amplo, é configurada por relações sintagmáticas ininterruptas, como na formação dos enunciados pelos elementos linguísticos. As sequências dos planos são organizadas por associação através de operações seletivas e substitutivas em direção a uma unidade narrativa, sendo os planos de um

mesmo ambiente um procedimento tipicamente metonímico. Diferente do sonho, a montagem não tem por objetivo distorcer no conteúdo manifesto o desejo inconsciente, mas é encarregada da maleabilidade espaço-temporal que caracteriza a linguagem cinematográfica e seus efeitos únicos, resultado — este sim — de operações similares à formação dos sonhos.

Tanto o filme quanto o sonho revelam a qualidade do *duplo*, na medida em que o sujeito (espectador-sonhador) se desgarra de si para ser incorporado em um filme dentro ou fora do corpo. Como no efeito descrito por Baudry em que o cinema remonta o *estádio do espelho*, também na chamada “situação cinema” explorada por Mauerhofer, a exteriorização da imagem de si configura um duplo, ou, nas palavras de Morin, “a imagem da individualidade humana numa imagem que se lhe tornou externa” (1970 apud SANTAELLA, 2015, p. 118). Ao mesmo tempo que o duplo nega a realidade da qual ela é projeção, também desenvolve para si uma realidade que lhe é própria, como nas expectativas, nas situações hipotéticas, nos receios, entre outros. Freud nos ensina que o sonho é uma formação do inconsciente, junto com os sintomas, os chistes, os atos falhos e as lembranças encobridoras, ou seja, é uma elaboração psíquica e simbólica determinada pela imersão do sujeito em um mundo de linguagem. “Se o cinema é parente consanguíneo do sonho e este é a malha de que o inconsciente se tece, então, cinema e inconsciente se irmanam” (SANTAELLA, 2015, p. 119). Não é à toa que o cinema costuma ser objeto de interesse daqueles que enxergam na cultura reverberações da subjetividade humana; assim, o cinema pode ser visto como expressão dos sintomas da cultura. Visto isso, fazemos do questionamento de Santaella o nosso: “se isto já é verdadeiro do cinema em geral, o que dizer dos filmes que escolhem lançar sua seta exatamente no alvo do desejo?” (ibid., p. 119).

Para responder à própria pergunta, Santaella destaca dois filmes que se valem de procedimentos e estilos diferentes entre si, são eles *Esse obscuro objeto do desejo*, de Luis Buñuel (1977), e *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick (1998). Para a autora, ambas as obras atravessam os meandros perturbadoramente incompreensíveis da sexualidade humana. No caso do filme de Buñuel, “através das lentes surrealistas que sondam o desejo à maneira do sonho” (ibid., p. 119). Por sua vez, ao pensar aproximações e distanciamentos entre a psicanálise e o surrealismo sobre o campo do onírico, Jean-Bertrand Pontalis aponta que a perspectiva surrealista sobre este tema deriva da formulação psicanalítica, uma entre outras homologias possíveis entre os dois métodos que serão melhor exploradas nos capítulos seguintes e que também apresentam pontos de divergência. Afirmar o autor:

Com efeito, não encontramos entre os surrealistas, para nos limitarmos ao exemplo do sonho, *teoria* original que pretendesse ser diferente da teoria

psicanalítica. Sobre os procedimentos que o sonho utiliza – condensação, deslocamento, prevalência das imagens visuais etc. – assim como sobre sua finalidade – a realização de um desejo –, sobre os efeitos limitantes da censura, tanto moral, quanto lógica e estética, a concordância com a concepção freudiana é evidente. (PONTALIS, 2005, p. 66)

Desta maneira, a montagem cinematográfica é o fator que aproxima o cinema ao trabalho do sonho na construção das imagens oníricas. Vimos inicialmente que o cinema, em toda sua história, criou estilos narrativos distintos, cada um correspondendo às particularidades de seu período histórico de origem, desenvolvendo-se em novas configurações com o tempo ou caindo em desuso, pautando-se em elaborações técnicas e conceituais carregadas mais ou menos de atributos estilísticos pessoais dos seus autores, ou cedendo completamente a imposições mercadológicas. Estes fatores circundam a produção de um filme em todas as suas etapas e compõem a unidade narrativa no final da obra. Observamos que a montagem clássica se estabiliza como procedimento hegemônico por se aliar com maior facilidade aos interesses capitalistas; mas o que dizer de um cinema que se constrói com base em uma montagem que tenta seguir à risca os deslocamentos do inconsciente? Santaella afirma que “a composição onírica, por seu lado, encarna a magia misteriosa que foi tão bem explorada pelo surrealismo” (ibid., p. 118). Assim, é a um cinema que articula os propósitos surrealistas que nos atemos para pensar um cinema que mobiliza e reivindica o inconsciente em sua produção.

CAPÍTULO 2 – LINGUAGEM, SURREALISMO E PSICANÁLISE

2.1 LINGUAGEM E INCONSCIENTE

No tocante ao cinema de inspiração surrealista, objeto desta pesquisa, e dadas as reivindicadas relações que se estabelecem entre o surreal e o onírico, cabe doravante atentar para a questão das relações entre linguagem e inconsciente, tais como as entende a psicanálise.

A clínica psicanalítica é um espaço onde por meio da fala o sujeito entra em contato com conteúdos inconscientes que constituem seus sintomas atuais, assim reconectados a eventos passados. A lembrança reprimida desses acontecimentos e a afecção produzida causa intenso sofrimento. Nesse processo, a fala — logo, a linguagem — tem o papel de ressignificar o afeto que produz o sintoma, de substituir as representações impedidas, de questionar as próprias repetições que definem a resposta sintomática, de produzir novas possibilidades de vida e eventualmente curar as pessoas daquilo que as faz sofrer. Desta forma, o afeto estrangulado encontra uma saída através do discurso, justificando o reconhecimento da psicanálise como método de *cura pela fala*.

A associação livre, também conhecida como “regra fundamental da psicanálise”, é o método pelo qual o paciente é convidado a falar tudo que lhe vier à cabeça durante a sessão, sobretudo aquilo que sentir tentado a esconder. Essa técnica, que se configura essencial na clínica, substituiu o recurso da hipnose, usado a princípio como forma de acesso ao inconsciente e que se mostra menos eficaz, pois “não destruía as resistências nem fornecia senão informações parciais, e que só levava a sucessos provisórios” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 649). Desta forma, através da associação livre, o inconsciente é investigado pela via privilegiada das palavras.

É certo que o pensamento não chega à consciência apenas no formato de palavras, o conceito de imagem mental por exemplo remete à experiência de perceber visualmente uma representação que não está realmente presente aos sentidos, desta forma visualizamos objetos, pessoas e lugares ausentes, acontecimentos do passado e cenas fantasiosas. As imagens que nos assaltam durante o sono são igualmente mecanismos figurativos. Assim, aquilo que Freud chamou “formações do inconsciente”, para ele consistentes nos atos falhos, nos sonhos, nos chistes, nas recordações encobridoras e nos próprios sintomas, são diferentes meios de acesso a essa dimensão encoberta do psiquismo que está na base da descoberta freudiana (LEITE, 2010, p. 66).

Entretanto, como não temos nenhum tipo de órgão que nos permita projetar as imagens mentais que fabricamos dentro de nós, dependemos da palavra para traduzi-las e exteriorizá-las.

Cabe pois reconhecer que embora a doutrina freudiana seja atenta ao discurso das imagens e produtora de uma crítica da arte visual, a palavra falada é a via principal por onde o analisando narra ao analista sua história, suas expectativas, queixas, sonhos, traumas, arrependimentos, enfim, todo e qualquer conteúdo que emerge na sessão, como resultado de conflitos inconscientes que através da fala direcionada ao analista encontra um caminho para simbolização.

O processo associativo na busca do inconsciente revela que o sujeito submete a verdade de seu desejo à ordem do discurso e é através do discurso, na clínica apoiada pela associação livre, que o desejo encontra novos destinos e que o inconsciente se faz acessível. Podemos afirmar que, diferentemente do que indica a compreensão padrão da palavra “sujeito” como o ser integrado em todas suas partes (supostamente centralizado), na acepção psicanalítica o conceito implica o contrário: na inexistência deste núcleo. Logo, “O Sujeito do inconsciente é radicalmente descentrado e nunca pode ser integrado a um suposto centro” (LEITE, 2010, p. 72).

Desta forma, na perspectiva lacaniana, o sujeito dividido define parte da sua subjetividade como oriunda do sujeito do inconsciente, também conhecido como sujeito do desejo.

O sujeito, na verdade do seu desejo, está, portanto, oculto de si mesmo pela dimensão da linguagem. Inversamente, quanto ao desejo do sujeito, isso fala dele em seu discurso, sem que ele o saiba. Neste sentido, o desejo aparece como estritamente coextensivo ao registro do inconsciente. O sujeito, na verdade do seu desejo, pode portanto ser colocado como sujeito do inconsciente. O “isso fala dele” que designa o sujeito do inconsciente constitui esse algo de que estamos irredutivelmente separados, por não estarmos senão representados na linguagem. Correlativamente, o sujeito falante articula constantemente algo de seu desejo no “desfile da palavra”. (DOR, 1989, p. 114-115)

Ao recorrer à linguística, como faz a psicanálise lacaniana, percebemos que a relação entre o sujeito falante e seu inconsciente desejante pode ser bem representada por estas duas vertentes da articulação de um discurso que são o conteúdo enunciado e o ato de enunciação. Segundo o *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, de Ducrot e Todorov, o enunciado é uma sequência discursiva sem referência a sua aparição, enquanto a enunciação é o ato pelo qual o discurso se atualiza, sendo assumido por um locutor particular (DUCROT, TODOROV, 1972, p. 405). A questão que se apresenta está na forma em que o sujeito se

localiza em seu enunciado, às vezes explicitamente presente ou relativamente ausente, parâmetros que remetem à qualidade da natureza de sua fala.

De fato, uma pessoa pode ser agente de maior ou menor participação na produção de seus enunciados. “A distinção sujeito do enunciado/sujeito da enunciação remete diretamente à oposição fundamental estabelecida por Lacan entre o “dito” e o “dizer”, com a consequência que lhe é diretamente ligada no que se refere à verdade do sujeito, que nunca pode senão se meio-dizer” (DOR, 1989, p. 118). Assim, é no ato da enunciação que o sujeito do inconsciente advém, em outras palavras, o inconsciente emerge no dizer, enquanto no dito sua verdade se camufla. “A intervenção analítica tem, assim, o status de uma operação de linguagem que se produz sob a forma de um corte significante na ordem do dito, para liberar a "linguagem primeira" do desejo inconsciente que se articula no dizer” (DOR, 1989, p. 120).

Desta forma, podemos definir a associação livre como uma montagem de ditos e dizeres, nisso análoga à montagem cinematográfica, que articula a linguagem verbal à visual em sua construção. Christian Dunker o enfatiza em seu artigo “Construção e montagem da sessão em psicanálise”, inserido no volume 4 do livro *Cinema e psicanálise – Montagem e interpretação: direção da cura*, onde nos apresenta outras afinidades possíveis entre o cinema e a clínica psicanalítica no que se refere ao método de ambas. Para o autor, a montagem da sessão de psicanálise pode ser vista como um processo homólogo à montagem de um filme, tendo o psicanalista o papel semelhante ao do editor de cinema, “pontuando, titulando, escandindo ou revisando o texto falado de seu paciente” (DUNKER, 2015, p. 12).

O termo “construção” presente no título do artigo, quando aplicado à psicanálise, se refere ao conjunto de sessões e à ligação do tratamento com outros casos clínicos, conceitos psicanalíticos e o próprio sistema de transmissão da psicanálise. No contexto do cinema a construção envolve sua distribuição, finalização e a incorporação ao sistema das artes e da crítica. A montagem no contexto do cinema corresponde propriamente à elaboração do filme, processo que consiste em organizar os planos para alcançar o resultado desejado. Por sua vez, o termo montagem na clínica psicanalítica indica os processos internos dos acontecimentos presentes no tratamento, que inevitavelmente sofrem uma linearização da narrativa e uma redução simbólica quando transitam para o plano da construção.

É no início do tratamento psicanalítico que são estipulados os acordos e as regras pelas quais esses encontros irão se desenvolver. Tais condições são chamadas de *setting* ou enquadre, e envolvem a determinação do horário da sessão, a frequência, o pagamento, se contextualiza o uso do divã e a duração dos encontros. “Lembremos que o enquadre é um procedimento da fotografia e do cinema que consiste em localizar o ponto no qual queremos atrair a atenção do

espectador.” (DUNKER, 2015, p. 14). Na clínica isso não é totalmente diferente, o *setting* configura o espaço no qual a relação entre analista e analisando acontece, reunindo as condições necessárias para a intervenção psicanalítica e para a fala implicada do paciente acontecer, marcando o ponto em comum de onde o analisando se expressa e de onde o analista escuta.

As variações de ângulos que o enquadramento cinematográfico explora são elementos da linguagem do cinema usados como recurso para a expressão de sentimentos e produção de atmosferas. “Assim, nossa fala também está repleta de recursos de enquadramento. Especialmente no início do tratamento, o enquadre é a estabilização das condições pelas quais a associação livre e a atenção flutuante poderão se exercer.” (DUNKER, 2015, p. 15). Podemos afirmar que a associação livre e a atenção flutuante são os fatores fundamentais e constitutivos para o andamento da clínica em psicanálise. Como dito, entende-se por associação livre o princípio pelo qual a fala do paciente deve se orientar, dizendo tudo que lhe vier à cabeça sem esforços da razão, principalmente o conteúdo que se sentir tentado a omitir, seja por pudor, censura, incômodo ou qualquer outro motivo. Sua correspondência do lado do psicanalista é a atenção flutuante, regra técnica na qual o psicanalista escuta as associações do paciente sem privilegiar nenhum dos temas expostos, deixando que a atividade inconsciente atue. “Assim como no cinema, há uma regra de continuidade. Ela não precisa se exercer ao modo de um realismo descritivista ou de uma narrativa linear, mas uma vez posta em ação uma determinada realidade discursiva, certas expectativas e regras de coerção acabam por se impor” (DUNKER, 2015, p. 15).

No ato de falar sobre aquilo que se pensa e sente de forma desprevenida através da associação livre direcionada à figura do analista, efeitos de todos os tipos podem ser produzidos. Um desses efeitos é a transferência. A clínica psicanalítica, diferente de outros tipos de psicoterapia, tem nas condições transferenciais um dos seus principais instrumentos de cura. Este fator, tão essencial para o processo psicanalítico, é um fenômeno graças ao qual o sujeito atualiza, na relação analítica, padrões anteriores inconscientes de modos de se relacionar com figuras investidas de amor. Estes padrões se repetem durante a vida, partem das nossas relações originárias e repetem, na relação com o analista, os investimentos nesses distintos objetos. Não é um fenômeno exclusivo da clínica, nos acompanha em cada nova relação construída, sempre se modificando ou atestando sua recorrência, tendo na contratransferência seu correlato do lado do analista. A descoberta de Freud está em operar na transferência, manejo feito em nome dos objetivos clínicos de suspender os sintomas, conciliar o sujeito com o próprio desejo e ressignificar sua própria história.

Aqui começam as homologias com a construção do filme. A cada vez, o analisado terá de decidir e, muitas vezes, isto será percebido como uma “decisão involuntária”, a ordem de apresentação das lembranças, a posição na qual ele se coloca diante do que tem a dizer, os pontos de inflexão ou abertura para interveniência do outro e assim por diante. Como na distribuição do enredo, o diretor terá de escolher se a história se desenvolverá em *flashback* ou em uma progressão direta, se haverá apenas uma cena temporal ou várias cenas paralelas ou interconectadas. Pode haver, também, planos de realidade intercalados, oferecendo níveis diegéticos diferentes e indeterminados, como quando se traz um sonho, uma recordação nebulosa ou uma reconstrução duvidosa. (DUNKER, 2015, p. 16-17)

Podemos afirmar que o cinema, mesmo experimental, com seus planos e sequências, enquadra acontecimentos, ações. O mesmo podemos inferir do discurso do sujeito em processo de análise, seja a ação narrada ou encenada durante uma sessão. Acontece em psicanálise, como também no cinema, que toda atitude contém um sentido latente que influencia sua forma de expressão.

Assim, o inconsciente não deve ser reduzido a meros conteúdos ocultos, mas visto como uma dimensão ampla de significantes. Cada cena de um filme, ainda que de duração curta ou de menor relevância para a história, é minuciosamente planejada por toda uma equipe de filmagem, pré e pós-produção. Logo, todos esses elementos “latentes”, como cores, trilha sonora, figurino, iluminação, entre outros, podem sim ser analisados isoladamente, trabalho exaustivo de decomposição sistemática que certamente impedirá a fruição do filme como todo. Por esse mesmo motivo, quando se escuta um analisando, como foi dito da atenção flutuante, não se deve privilegiar seus aspectos isolados, o que inclui seu enredo, os efeitos emotivos de sua história ou, por parte do analista, a preocupação ansiosa de querer entender o que está sendo dito ou possíveis julgamentos e opiniões pessoais.

É necessário ler o filme todo: “a posição do sujeito, os significantes que o localizam e representam, as variações, repetições ou insistências de enquadres discursivos e enunciativos que fazem o desejo inconsciente se organizar em torno de uma fantasia” (DUNKER, 2015, p. 20). Estes aspectos são o que dá forma à realidade psíquica do indivíduo, na homologia do autor, também à realidade fílmica, e assim, se faz de extrema importância que o psicanalista esteja atento ao que perturba a montagem da fantasia do sujeito, pois seus deslizamentos, que evidenciam a presença do real, emergem na associação livre via as manifestações do inconsciente na fala.

Isso se verifica tanto em efeitos de angústia quanto nas diferentes formas de fracasso da articulação entre simbólico e imaginário, como erros de continuidade (atos falhos), discussões com a câmera que deveriam permanecer

oculta (*acting out*), falhas de montagem (fenômenos de repetição), soluções formais “forçadas” (sintoma), roteiro sem amarração (delírio), intrusão do diretor ou da equipe de produção na imagem filmada (alucinação), e assim por diante. Quando isso acontece, é como se a nossa fantasia, que é o que dá forma e unidade ao filme, fosse perturbada. (DUNKER, 2015, p. 21)

Curiosamente, alguns destes exemplos podem ser escolhas propositalmente no cinema moderno, tal como nos preceitos do movimento cinematográfico Dogma 95 e em filmes de Jean-Luc Godard. No caso do cinema clássico tais possibilidades são vistas como erros que perturbam a fantasia construída, que como já observado antes não podem deixar às vistas do espectador as costuras de sua montagem. O cinema clássico visa a construir uma ilusão de realidade convincente e sem distúrbios, enquanto o cinema moderno denuncia este formato, o que não significa que é sem ou de menor rigor — pelo contrário, vistos os altos níveis de exigência de alguns diretores modernos quanto ao manejo de sua linguagem.

Semelhantemente ao que os realizadores acima referidos nos trazem, podemos pensar que na fala do analisando durante a sessão intervêm algumas das inúmeras cenas filmadas de sua vida. Esta fala não projeta um filme em sua totalidade, mas sequências, enquadres e planos diversos escolhidos pelo sujeito que melhor representam o que se passa em sua realidade psíquica naquele momento. Desta forma, o analista, assim como o montador de um filme, só pode operar a partir do material trazido pelo analisando/diretor. Lembremos que a montagem fílmica opera principalmente através do corte, instante que delimita e permite a passagem de uma tomada para outra determinando sentidos. O corte também é uma das ferramentas privilegiadas do analista, seja para apontar palavras que se repetem no discurso do sujeito ou até mesmo para indicar instantes importantes de suas questões. Assim o corte, seja no cinema ou na clínica, se configura como um manejo do tempo.

Com isto posto, vemos que tanto o cinema quanto a clínica psicanalítica operam através da linguagem. É certo que a invenção da psicanálise por Freud é anterior à da linguística moderna, o que o impossibilitou de refinar suas análises com esta ferramenta, trabalho executado por Lacan anos depois de sua morte. Mesmo assim, é evidente que Freud legitima a importância dos fenômenos de linguagem em sua teorização, como afirma Castro:

[Freud] compara a organização do inconsciente com a de certos sistemas de signos (como o alfabeto e os hieróglifos), desmonta e interpreta com maestria palavras e combinações de palavras que aparecem nas formações do inconsciente, e tece numerosas analogias entre a atividade do inconsciente e a do poeta ou escritor. (CASTRO, 2009, p. 2)

A propósito, Dunker nos sinaliza que mesmo entre os grandes precursores da teorização do cinema a linguística se fez presente como a atenção dada por Freud a essas manifestações:

Eisenstein, um dos pioneiros do cinema e da teorização sobre a sétima arte, via muitas semelhanças entre os procedimentos inerentes à linguagem cinematográfica e as operações de escrita das línguas orientais. Isso também se verifica na montagem da sessão psicanalítica, que não é apenas um acumulado de palavras. Ela é construída como uma sobreposição de traços, de gestos e movimentos, que se aproximam mais de um sistema de escrita do que de fala. (DUNKER, 2015, p. 28-29)

Vimos que a clínica psicanalítica se configura como um método de enfrentamento do real através do simbólico. O real, o simbólico e o imaginário são as três categorias conceituais lacanianas pelas quais o sujeito se relaciona com o seu entorno e por ele é constituído. O simbólico é o registro essencial da linguagem e é por meio deste sistema de representações dos significantes que o sujeito diz a respeito de si e do mundo ao seu redor. O imaginário por sua vez é o registro psíquico que corresponde ao desenvolvimento do eu e o que nos introduz aos domínios da subjetividade, processo oriundo do *estádio do espelho*, conceito abordado anteriormente que explica que, por meio do contato com a imagem do outro e seu aparelho de linguagem, desenvolve-se a integração de um mundo particular.

Por fim, o real laciano é o que escapa à simbolização, é o registro psíquico que se mantém impenetrável ao sujeito e que funciona como algo que articula os registros do simbólico e do imaginário, mas que se distingue de ambas, escapando de qualquer tipo de materialização. Logo, o real é a coisa antes de sua gênese, quando sem formato e significado próprio, onde tudo a posteriori é do domínio dos outros registros e onde neles se constitui e influencia. Desta forma, afirmamos que a psicanálise toca o real por meio da lógica de sua interpretação. Como define Lacan: o inconsciente “é, no fundo dele, estruturado, tramado, encadeado, tecido de linguagem” (LACAN, 1988, p. 139).

A interpretação psicanalítica segundo Lacan aponta para três dimensões linguísticas: a gramática, que inclui a ideia de posição de onde o sujeito se expressa; a interpretação homofônica, que se refere ao manejo das produções e dissoluções de sentido; e a interpretação lógica, que articula as interpretações anteriores com as suas possibilidades e limitações próprias. Portanto, reconhecemos a psicanálise como método que trabalha profundamente o inconsciente.

Com Freud aprendemos que a interdição paterna no complexo de Édipo, momento significativo deste mito que nos constitui onde o pai proíbe o amor incestuoso do filho pela mãe, configura a repressão originária que nos levará a todas as outras e que funda o

inconsciente. Aquilo que é reprimido não é o afeto, mas um significante que dará lugar a outros, se tornando a partir daí o inconsciente. O que se entende como retorno do reprimido são justamente as manifestações do inconsciente. Assim, o complexo de Édipo pode ser lido também como o fenômeno que possibilita a passagem da natureza para a cultura.

Como a práxis analítica recomendada por Freud valoriza os aspectos de linguagem do inconsciente, faz-se mister que o analista tenha um conhecimento profundo tanto de sua cultura como da cultura do paciente. [...] Ao currículo ideal sugerido por Freud para a formação dos analistas, que inclui, além da psiquiatria e da sexologia, a história da civilização, a mitologia, a psicologia das religiões, a história e a crítica literárias, Lacan acrescenta ainda a retórica, a gramática e a poética [LACAN, 1966, p. 288]. Adicionalmente, ele aconselha aos analistas que, para incrementar suas habilidades interpretativas, se dediquem à resolução de palavras cruzadas (ibid., p. 266) e de criptogramas (ibid., p. 510-511). (CASTRO, 2009, p. 3)

Uma das principais contribuições lacanianas em seu processo de retorno a Freud está justamente na concepção de que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, ideia já presente em Freud mas que se desenvolve em Lacan, representante da virada linguística francesa.

A visão convencional de que a linguagem se resume a tradução e representação dos pensamentos não satisfaz, pois um significante não possui uma significação estável, ou seja, um significante não se refere diretamente a um significado, mas a outros significantes em um processo contínuo sem fim; logo, um mesmo significante pode estar associado a inúmeros significados. Essa movimentação nos leva a pensar na riqueza de possibilidades combinatórias da poesia, por exemplo. A propósito, como participante do movimento surrealista que foi, Lacan é o primeiro a convocar esta escola artística, que se desenvolve inicialmente no âmbito da literatura, em alguns dos seus seminários, para comparar seu particular manejo da linguagem com o preciosismo, movimento do século XVII nascido nos salões literários franceses em nome de uma linguagem mais refinada:

[...] , eu me lembro de uma coisa que me tinha surpreendido lendo o Sr. Saumaize, que escreveu por volta de 1660-1670 um *Dictionnaire des précieuses*. Naturalmente, as preciosas são ridículas, mas o movimento dito das preciosas é um elemento pelo menos tão importante para a história da língua, dos pensamentos, dos costumes, quanto nosso querido surrealismo cuja importância todo o mundo sabe, e que com certeza não teríamos o mesmo tipo de cartazes se não se tivesse produzido, por volta de 1920, um movimento de pessoas que manipulavam os símbolos e os signos de uma maneira curiosa. (LACAN, 1988, p. 134)

Como vimos por meio das formações do inconsciente, a psicanálise entende que o conteúdo reprimido retorna à consciência de maneira camuflada. Logo, um significante reprimido encontra sua saída ao se associar com outros significantes que o disfarçam, ou seja, essas formações operam via processos de linguagem. Tal como dito sobre o sonho que procede e toma forma mediante metáfora e metonímia. Para além dos jogos de palavras que se evidenciam na clínica, as imagens mentais que emergem na manifestação do sonho têm parte com a arte, sobretudo com a arte surrealista, pois tecem um nexos estreito com o inconsciente e representam muito bem as possibilidades poéticas da linguagem humana.

É com base, portanto, na observação daquilo que emerge do inconsciente que é possível dizer que ele funciona como uma rede de significantes (palavras e fonemas), articulados entre si segundo mecanismos próprios. Essa articulação ignora as regras da gramática e os princípios lógicos que governam o pensamento consciente, como a não contradição e a relação de causa e efeito. Em contrapartida, os mecanismos do inconsciente têm analogia com os tropos estilísticos, concernindo à linguagem poética. Isso é bastante evidente na análise levada a cabo por Freud em *A interpretação dos sonhos*. (CASTRO, 2009, p. 6)

Aproveitando a conexão com a linguagem poética e o que já foi dito sobre as formações oníricas, podemos afirmar que o sonho manifesto funciona como uma tradução dos seus conteúdos latentes, porém esta tradução não trabalha em nome da compreensão destes conteúdos, pelo contrário, emergem para omitir seus significantes. Assim, podemos pensar o conteúdo latente como um texto de prosa convencional que se transforma em texto poético no conteúdo manifesto, sendo cada elemento onírico uma representação de uma palavra ou sílaba que em conjunto “podem formar uma frase poética da maior beleza e significado” (FREUD, 1972, p. 296 apud CASTRO, 2009, p. 6).

As operações de metáfora e metonímia que constroem o sonho com imagens e palavras justificam suas correspondências com o cinema e a poesia. A estruturação das outras formações do inconsciente respeita essa mesma lógica, como no caso dos sintomas neuróticos, pois um elemento corporal também é um significante, não apenas as palavras; logo, um sintoma que se manifesta no corpo como nas conversões histéricas localiza o gesto humano para além das simples manifestações motoras, são também expressões de linguagem.

“O inconsciente é a trama tecida pelo trabalho da repetição significativa, ou, mais exatamente, o inconsciente é uma cadeia virtual de acontecimentos ou ‘dizeres’ que sabe atualizar-se num ‘dito’ oportuno, que o sujeito diz sem saber o que está dizendo” (NASIO, 1993, p. 23). Assim, Freud encontrou na associação livre a possibilidade de este dizer encontrar

um destino de maneira espontânea e eficiente para o alívio dos sintomas, não produto da sugestão de um outro como na hipnose. Na arte os surrealistas evidentemente inspirados na psicanálise inventam um equivalente para a associação livre aplicada na produção artística e a chamam de automatismo psíquico.

O filósofo Jacques Rancière em seu livro *O inconsciente estético* esclarece, de início, que não se dedicará à aplicação da teoria psicanalítica do inconsciente na arte em seu estudo, mas, entre outros interesses, traçará o caminho oposto, porque a interpretação de tais obras é pertinente ao que é formulado nas teorizações analíticas.

[...] a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse inconsciente. (RANCIÈRE, 2009, p. 11)

Assim, em suma, as formações da cultura “são o testemunho da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido no insignificante” (ibid., p. 10-11). Mais que isso, como formula ainda Rancière, “existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino” (ibid., p. 10).

2.2 SURREALISMO E AUTOMATISMO PSÍQUICO

A associação livre, como observado, é tida como a regra fundamental da psicanálise. Este processo associativo é capaz de tornar mais estreita a fronteira entre sonho e realidade, ultrapassando a consciência cotidiana na busca pelo inconsciente. Como tal, se estabelece enquanto método de interesse não apenas de psicanalistas, mas também artistas e outros profissionais atraídos pelo tema do psiquismo humano. Apesar da aparente simplicidade da técnica — orientar que o sujeito fale tudo que lhe vier à cabeça —, percorrer tais cadeias associativas exige tempo e *setting* adequado. Sendo este um procedimento que incentiva a liberdade do pensamento, é coerente afirmar que ele se caracteriza também como um processo criativo.

Em contato com a obra de Freud, o poeta e psiquiatra francês André Breton, principal teórico e mentor do movimento surrealista, formulou o ditado automático como procedimento inspirado na associação livre e a partir da ideia de automatismo psíquico, este que se torna um dos princípios centrais do movimento e se desdobra em outras práticas como a escrita e o desenho automático.

Como naquela época, eu ainda andava muito interessado em Freud e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em alguns pacientes durante a guerra, decidi obter de mim mesmo o que se tenta obter deles, vale dizer, um monólogo enunciado o mais depressa possível, sobre o qual o espírito crítico de quem o faz se abstém de emitir qualquer juízo, que não se atrapalha com nenhuma inibição e corresponde, tanto quanto possível, ao *pensamento falado*. (BRETON, 2001, p. 37)

Breton foi um dos grandes representantes do surrealismo em literatura, sendo o autor dos dois *Manifestos do Surrealismo* (1924 e 1930) e o autor de uma obra que é também de pensamento filosófico e de combate político. Como narram todas as boas histórias do surrealismo, travou contato com Freud e tentou exaustivamente uma maior aproximação entre as duas ideias, esforços que, por sua vez, foram frustrados devido à conhecida resistência do pai da psicanálise às vanguardas artísticas e a sua preocupação com o uso que poderiam fazer de seu trabalho.

A relação entre surrealismo e psicanálise jamais foi pacífica, desde a primeira vez que Breton procurou Freud, em 1921, recebido de forma cordial, mas sem que houvesse entusiasmo do criador da psicanálise pela escrita automática e o restante do que o surrealista viera relatar-lhe. Em 1930, Breton fez críticas a Freud em *Les vases communicants*, acusando-o de dualismo, e mais, de platonismo, por não aceitar a equivalência de realidade e sonho e a consequente unidade dos dois mundos, onírico e consciente. As críticas receberam resposta de Freud, publicadas por Breton como posfácio do seu livro. Essas divergências ganhariam mais um capítulo em 1937: convidado a contribuir para uma exposição surrealista cujo tema foi o sonho, Freud recusou-se, alegando não estar interessado em questões artísticas, e argumentando que, para ele, o sonho apresentava interesse como conteúdo manifesto, a partir do qual se revelavam conteúdos latentes. (WILLER, 2008, p. 717)

Breton, que iniciou seus estudos de medicina sob pressão da família, passou a incorporar a experiência de cumprir o serviço militar como médico de um hospital psiquiátrico durante a guerra como uma oportunidade de autoconhecimento e conhecimento do mundo. “Breton parece buscar uma outra via e o hospital psiquiátrico surge como um espaço de um encontro essencial com a loucura” (SANTOS, 2002, p. 232).

É nesta medida também que a história da invenção do surrealismo se assemelha e coaduna à marcha da psicanálise:

Podemos dizer que em Breton, como em Freud, é o patológico que lança luz sobre o funcionamento “normal” do psiquismo. Freud parte do sintoma neurótico e chega ao sonho e à descrição do aparelho psíquico. Breton parte dessa aproximação paranoica da realidade para pensar que a relação do homem com realidade se funda na enunciação. Neste percurso, que reúne loucura e poesia, uma noção se impõe ao pensamento de Breton: a de automatismo. (SANTOS, 2002, p. 232)

Logo, tanto o automatismo psíquico quanto a associação livre se orientam pelas conexões criadas sem esforços da razão ou submissão a qualquer tipo de controle. Isso significa que a forma de produção da arte surrealista e a fala no *setting* psicanalítico devem seguir a mesma ordem, a do inconsciente. Enquanto Freud destina à sua técnica o título de “regra fundamental” da sua teoria, Breton incorpora à sua definição de surrealismo também o método que desenvolveu:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe a exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2001, p. 40)

Se, por sua vez, Breton se inspira na psicanálise de Freud para a formulação do surrealismo e é ignorado por seu principal autor, suas concepções sobre a linguagem como fundamento da realidade psíquica humana parecem antecipar as formulações de Lacan sobre o eu e os registros psíquicos. Como afirma Jamily Nacur Rezende, “A influência da arte surrealista sobre o pensamento de Lacan teria sido tão importante quanto o freudismo e a psiquiatria” (REZENDE, 2011, p. 69).

Em sua tese de doutorado intitulada *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade* (1932), Lacan dialoga com as ideias de Salvador Dalí que primeiro apresentou o delírio como uma interpretação da realidade e a paranoia como uma atividade criadora lógica em seu artigo intitulado “L’âne pourri”, publicado em 1930 no primeiro número da revista *Surréalisme au Service de la Révolution*. Desta forma, a historiadora e psicanalista francesa Elisabeth Roudinesco, em sua *História da Psicanálise na França* (1986-88), chega a considerar a teoria lacaniana como uma condensação do freudismo com a psiquiatria e o surrealismo:

Ele [Lacan] começou a efetuar uma síntese, a partir da paranoia, de três domínios do saber: a clínica psiquiátrica, a doutrina freudiana e o segundo Surrealismo. Essa síntese, que se apoiava sobre um notável conhecimento de filosofia - Spinoza, Jaspers, Nietzsche, Husserl e Bergson, em particular -, lhe permitirá elaborar a tese de medicina, que será sua grande obra da juventude. *De La psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* [Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade] virá a luz no inverno de 1932 e fará do seu autor um chefe de escola. (ROUDINESCO, 1994, p. 48)

Dada a aproximação entre técnicas poéticas e teorias, podemos afirmar que o conhecimento da arte surrealista pode contribuir para a compreensão do discurso, dos afetos e da dimensão psíquica humana, favorecendo também os próprios processos de associação e elaboração que fazem parte da ocupação do psicanalista, enriquecendo o seu trabalho de análise.

O automatismo psíquico acha-se em curso nos textos da escola desde *Les champs magnétiques* (1919), escrito por André Breton e Philippe Soupault, considerado a primeira obra literária surrealista. A divisão entre capítulos inclusive demarca o ponto em que os escritores pararam a escrita automática no fim do dia e começaram novas associações na manhã do dia seguinte, caracterizando um trabalho árduo e exaustivo de investigação do inconsciente através das palavras. Por sua vez, o movimento surrealista nasceu oficialmente em Paris na década de 1920 e apresenta relações com o dadaísmo, outro movimento artístico de vanguarda surgido em 1916, que defendia a destruição dos valores e princípios vigentes da arte e da sociedade de sua época arrasada pela Primeira Guerra Mundial.

Sobre esta influência Claudio Willer aponta em *Les champs magnétiques* a comprovação de que as investigações surrealistas preexistem a este contato:

A propósito, sempre é bom lembrar que *Les champs magnétiques* é de 1919. Por isso, a data tem sido lembrada por comentaristas e estudiosos, a exemplo de Alexandrian, para sustentar que é incorreto entender o surrealismo como desdobramento de dadá, pois o frenesi inaugural de Breton e Soupault precede o contato com Tristan Tzara, o convite para que viesse a Paris, e a presença dadaísta em *Littérature*, a revista dirigida por Breton, Aragon e Soupault. (WILLER, 2008, p. 710)

Desde então, o surrealismo se desenvolveu a ponto de se tornar um movimento internacionalista a reivindicar o papel do inconsciente na atividade criativa. Defendia que a arte deveria se libertar das determinações da lógica e da razão, se aprofundando no mundo onírico tão pouco valorizado pela consciência cotidiana de sua época. Assim, o automatismo será o primeiro método designado para as investigações surrealistas no campo obscuro do inconsciente, seguido das narrações de sonhos e dos sonos hipnóticos, se colocando para além das manifestações artísticas. É o que defende Maurice Nadeau, em sua *História do Surrealismo*:

O surrealismo é concebido por seus fundadores não como uma nova escola artística, mas como um meio de conhecimento, em particular de continentes que até então não tinham sido sistematicamente explorados: o inconsciente, o maravilhoso, o sonho, a loucura, os estados alucinatórios, em resumo, o avesso do que se apresenta como cenário lógico. (NADEAU, 2008, p. 46)

Assim, o movimento tinha como projeto ultrapassar o contraste entre o mundo real e o mundo dos sonhos, propondo uma nova ligação entre as pessoas e a dita realidade. André Breton, ao delinear os critérios do movimento, levanta no primeiro *Manifesto do Surrealismo* (1924) a possibilidade de condensar dois domínios tão opostos como sonho e realidade num estado que ele chama “realidade absoluta”, ou melhor, de sobrerealidade [*surrealité*], justificando seu nome. Logo, o surrealismo não é colocado como contrário ao real, mas como um para além dele.

Apresenta-se aqui seu notável aspecto de revolta, pois, para liberar o “espírito” para o surreal, é necessário antes se opor ao que o determina no campo racional. Muito se fala de abandono das tendências racionais para a produção surrealista e isto implica justamente o questionamento dessas tendências. “Estas tentativas de transformação se inscrevem sem dúvida num projeto de destruição sistemática da arte clássica e da literatura” (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 15), porém, em momento algum se configura como uma simples negação de valores, mas uma busca de um “novo mundo” e uma “nova vida”, que provoque assim um outro modo de olhar.

Ainda no primeiro manifesto, Breton relata a experiência, após o contato com a psiquiatria e anterior às práticas de escritura automática, de uma frase que o acometeu pouco tempo antes de adormecer, em um estado de “semissono”. Ele relaciona tal experiência com a associação livre psicanalítica, e desta relação concebe o automatismo psíquico como técnica. “A frase de semi-sono corresponde a uma abertura do sujeito ao pensamento inconsciente do tipo involuntária, enquanto a escrita automática é um exercício voluntário” (SANTOS, 2002, p. 237). Evidentemente, os estados alterados de consciência interessam a Breton, o que inclui também o entorpecer das drogas, assim como o êxtase religioso e sexual. A frase em “semissono” que o surpreende é “Há um homem cortado em dois pela janela”, e destaca que desta frase emergiu também uma representação visual que se aproxima das dos sonhos, o que se viu tentado a incorporá-la em seus materiais de construção poética. Enquanto esta experiência evidencia o caráter “automático” da linguagem, a escrita automática como técnica pretende oferecer um elemento de condução dessa linguagem que se manifesta do inconsciente.

A janela presente na frase está para além da funcionalidade deste objeto no mundo material de evidenciar o limite entre interno e externo de uma construção como uma casa, o que

permite um paralelo com a proposta surrealista de “realidade absoluta”, do corpo humano atravessado por sua interioridade e sua exterioridade. “E ela se acomoda de forma surpreendente à definição lacaniana do sujeito dividido pelo significante. É o que sublinha Fabienne Hulak: ‘As atividades de escrita automática serão constantemente a prática deste ‘ser cortado em dois’” (SANTOS, 2002, p. 238).

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, afirma que “O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, tão desconhecido para nós, em sua natureza íntima, quanto a realidade do mundo externo, e nos é apresentado de modo tão incompleto pelos dados da consciência quanto o mundo externo pelas indicações de nossos sentidos” (FREUD, 2019, p. 666). Logo, a relação do sujeito com a realidade material e a realidade psíquica se dá de maneira insuficiente, sempre um contato parcelado, e é certo que Freud as vê como instâncias separadas e com fronteiras bem definidas. A arrojada proposta surrealista está em, através da produção artística, romper com tais barreiras e conceber um estado psíquico único, sendo o automatismo a ferramenta principal para se aproximar deste estado.

Como o homem está acostumado com a lógica do plano consciente, o objeto artístico produto dessa enxurrada de pensamentos livres seria capaz de inquietá-lo, de provocar reflexão e, com ela, gerar movimento. O impacto causado pela lógica inconsciente e onírica da obra surrealista seria amortecido por sua estética lúdica, fantástica e plural, aproximando o receptor e favorecendo que ele se desarme e se permita uma entrega um pouco maior à própria sensibilidade, recuperando o contato com a inspiração, a intuição, a fantasia, a criatividade. O Surrealismo vem romper com os sistemas e as regras aprisionantes. (ANDRADE, 2011, p. 4)

A noção de escrita automática também foi influenciada pelo espiritismo e sua psicografia, como Breton bem nota em seu texto de 1922, *Entrée des médiums*. Por outro lado, continua evidente que o automatismo puro corresponde ao diálogo que os surrealistas buscavam de Freud e sua até então recente teorização.

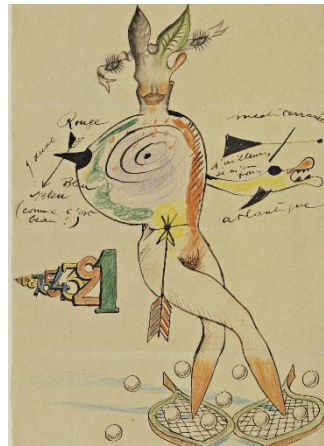
As descobertas psicanalíticas do inconsciente e sua teoria sobre o sonho ultrapassam o estado de simples fontes de inspiração para o movimento, elas demarcam seu compromisso com a renovação da linguagem que pretendiam e na qual a psicanálise certamente, sem a intenção de Freud, orientou seu percurso. A própria busca pelo automatismo na criação dos surrealistas evidencia sua relação com a loucura e o lugar da infância perdida, “trucidada pelo zelo de seus domesticadores” (BRETON, 2001, p. 15), como reduto da linguagem, logo, do inconsciente.

É importante não reduzir a escrita automática ao uso do acaso, mesmo sendo este um fator que, sim, faz parte do automatismo e que está presente em outras práticas surrealistas,

como a criação de poesias a partir de recortes de jornais e o conhecido jogo surrealista do *cadavre exquis* (por vezes traduzido para o português como cadáver delicioso, delicado, esquisito ou elegante), onde cada pessoa de um grupo fica responsável pela parte de um poema ou de um desenho, caracterizando uma construção conjunta da qual não se sabe da contribuição de seus parceiros até sua conclusão, revelando por fim seu resultado aberrante. Contudo, enquanto o automatismo tenta expressar aquilo que se tem de mais espontâneo em nós, o acaso confere ao externo sua manifestação.

Desta forma, é de *acaso objetivo* que os surrealistas chamarão o conjunto de encontros incomuns e coincidências geradas pelo método automático.

Figura 1 – Cadavre Exquis por Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise, Man Ray (1926)



Fonte: MoMa

Assim, podemos afirmar, sobretudo ao levar em consideração a articulação política do movimento, que o automatismo como técnica busca restabelecer o acesso da função artística à toda sociedade, pois, afinal, tal método revela as ditas manifestações do inconsciente para qualquer que seja a pessoa que a pratique, independentemente de possuir ou não as habilidades técnicas necessárias para a produção artística de qualidade. “Breton, a julgar pelo tom adotado no final do primeiro *Manifesto do Surrealismo* e outros de seus textos, parecia esperar da escrita automática uma espécie de democratização da criação, realizando o “a poesia será feita por todos, não por um” de Lautréamont” (WILLER, 2008, p. 721), antecipando a discussão sobre o *amateur* no contexto das artes e sua poética.

Para os surrealistas, a materialização da obra na realidade externa depende da investigação daquilo que se apresenta como percepção da realidade interna, o que evidencia,

como já posto, a revolta do movimento contra a simples representação da realidade material. As outras vanguardas artísticas das duas primeiras décadas do século XX também apresentam, cada uma à sua maneira, tal insubordinação aos critérios excessivamente racionais e às inúmeras dimensões do paradigma tradicional daquele período. Por exemplo, “Para os dadaístas, primeiros vanguardistas, é absolutamente urgente escarnecer com ferocidade a sociedade e a cultura burguesa da época. [...], liderados por Tristan Tzara, propõem uma atitude estética de rebelião e anarquia” (RIBEIRO, 2020, p. 55). Por sua vez, quanto ao surrealismo, “seu objetivo não é propor uma nova estética, e sim um estado de espírito, uma atitude moral, um modo de conhecimento capaz de explorar o outro lado da razão, isto é, o inconsciente, o sonho, o maravilhoso, a loucura, os estados alucinatórios” (FABRIS, 2008, p. 475).

Tal como a psicanálise, Breton aponta para a infância, a loucura e o sonho os substratos da expressão subjetiva e da criação surrealista. Para o autor, o racionalismo é um princípio por demais valorizado na sociedade por seu caráter utilitário de simplificação de um mundo que é muito mais complexo. Ao olhar para o mundo ao nosso redor nos valem do lembrete de Breton para a diversidade de tons de voz, modos de andar, tossir e espirrar, e quando reitera que “se num cacho de uvas não há duas iguais, por que tenho eu de descrever uma uva baseando-me em outra?” (BRETON, 2001, p. 22). Aqui pouco vale buscar na realidade material inspiração ou atributo a ser representado, pois na realidade psíquica toda e qualquer manifestação é passível do interesse surreal e ultrapassa os limites postos pela rigidez do modelo excessivamente concreto e estável. É o que apresenta Newton Cunha no artigo *Filosofia e surrealismo: a insuficiência da realidade* quanto ao sentimento dos surrealistas diante do mundo que estava posto:

Ela diz respeito, evidentemente, ao mal-estar, à falta de sentido, ao uso mecânico e mercantilista de todas as coisas e à extensa mediocridade do mundo. Daí o desprezo atribuído à realidade material, em seus aspectos existenciais, sociopolíticos e culturais. Ela, a realidade, é tida e vivida como o que aqui me permito chamar de “princípio de insuficiência”: insuficiência de significado, de imaginação, de possibilidades de ação e prazer, local inevitável de relações coercitivas que nos pedem fugas ou contrapartidas. (CUNHA, 2008, p. 64)

É justamente através da imaginação que os surrealistas encontram a saída para contornar a insuficiência do real. Entende-se por imaginação, entre outras definições possíveis, a representação psíquica que opera por imagens. Evidentemente, esta operação é estimulada pela realidade externa e sua objetividade, porém não é subordinada inteiramente a ela. A imaginação manifestada livremente cria novas formas e representa o mundo subjetivo. Assim, podemos

afirmar que o devaneio é um tipo especial de imaginação e sua elaboração responde à tensão entre o desejo e a realidade. Por se tratar de uma operação psíquica semelhante às das formações oníricas, Freud também o chamará “sonho diurno”.

É reconhecendo as potencialidades da mente humana que os surrealistas, interessados em ir além do campo das manifestações artísticas e dispostos a se relacionar mais diretamente com a sociedade, por meio do choque, admitem a construção de uma filosofia própria e a adoção de uma ideologia política, em nome da superação da contradição entre real e imaginário e tudo que os envolve, como o conflito entre consciente e inconsciente. “O poder do imaginário seria a chave para aquela síntese buscada, pois, no fundo, Breton “se propõe a modificar a condição social, e está atento à condição humana. Se ele se prende a linguagem, é para identificá-la com o homem, para com ela fazer [...] a liberdade humana agir” (CUNHA, 2008, p. 71). Neste ponto, a arte surrealista é libertadora e pretende reconstruir um mundo alheio ao racionalismo que se contrapõe através dos seus processos de pensamento e imaginação. “A surrealidade supõe um mundo no qual “sonhamos de olhos abertos”. (SANTOS, 2002, p. 230).

Assim, o que os surrealistas mais valorizam na linguagem são os traços profundos da subjetividade de cada indivíduo. Neste sentido, o sujeito que se posiciona diante do próprio inconsciente desenvolve uma maior consciência de si, o que pressupõe uma experiência análoga àquela da clínica psicanalítica.

É por meio desse estado de unificação das instâncias psíquicas gerada pelo automatismo que se tornaria possível a vivência do que a teoria freudiana convencionou chamar desejo. A vivência do desejo que antes fora aprisionado nos porões do inconsciente pela racionalidade censora tornaria o homem finalmente livre e conhecedor de si e, por meio da unificação das instâncias psíquicas, livre de todo recalçamento. (ANDRADE, 2011, p. 5)

Como visto, na formação dos sonhos o inconsciente libera o desejo recalçado para se realizar em solo onírico disfarçado via processos de linguagem, carregando de fantasia seu conteúdo numa tentativa bem-sucedida de ultrapassar nossos mecanismos de censura. Deste modo, no sonho ou na vida desperta a realidade se apresenta ao sujeito no uso da linguagem. Breton, no texto *Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade* (1924), apresenta-nos:

[...] ao mesmo tempo a introdução de um estilo narrativo que se desenvolve no sentido de uma auto-análise, e a introdução a um processo de desvelamento da relação do eu com a realidade. Uma ampla interrogação sobre a realidade exige um processo de desmascaramento do eu até o seu apagamento, cuja consequência é o aparecimento do sujeito da enunciação e da descoberta da linguagem como única garantia da realidade. (SANTOS, 2002, p. 243)

Neste texto, o autor indica que toda aparência fracassa ao tentar representar o sujeito, máscaras que elegemos em um movimento de síntese imaginária do eu, que apesar de insuficientes são necessárias para garantir o “pouco de realidade” essencial para o estar no mundo. Logo, a realidade superficial das coisas não assegura e nem revela sua essência, requer ao pensamento traçar suas rotas. Desta forma, se o eu está sempre disfarçado e conectado ao mundo externo, e o pensamento é capaz de evidenciar estes disfarces, então a linguagem por si se torna o mais próximo de uma “realidade absoluta” e para transformação da realidade precisamos necessariamente de uma mudança de discurso, ou seja, a realidade se constrói na enunciação. Assim, para Breton, a autonomia do eu está sujeita a autonomia da palavra, portanto, a relação do indivíduo com a realidade é estabelecida pela linguagem.

Quanto ao “discurso estético” surrealista e sua teorização algumas críticas se delineiam, visto por uns como excessivamente metafísico e idealista, torna-se complexo definir objetivamente seus preceitos e particularidades, como bem explicita Jacqueline Chénieux-Gendron no artigo *É possível falarmos em estética surrealista?* (2008). Muitas das aspirações essenciais do movimento já caracterizavam o romantismo no século XIX, por exemplo, como a identificação da poesia com a vida e o apelo à potência do sonho e da imaginação, e mesmo Freud já havia dito que os poetas anteriores a ele já conheciam o inconsciente. Passo que Breton reconhece ao ponto de pôr em verso alguns autores que haviam sido surrealistas em suas produções, antes mesmo da instauração do movimento:

Swift é surrealista na maldade.
 Sade é surrealista no sadismo.
 Chateaubriand é surrealista no exotismo.
 Constant é surrealista em política.
 Hugo é surrealista quando não é tolo.
 Desbordes-Valmore é surrealista em amor.
 Bertrand é surrealista no passado.
 Rabbe é surrealista na morte.
 Poe é surrealista na aventura.
 Baudelaire é surrealista na moral.
 Rimbaud é surrealista na prática da vida e alhures.
 Mallarmé é surrealista na confidência.
 Jarry é surrealista no absinto.
 Nouveau é surrealista no beijo.
 Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.
 Fargue é surrealista na atmosfera.
 Vaché é surrealista em mim.
 Reverdy é surrealista em sua casa.
 Saint-John Perse é surrealista a distância.
 Roussel é surrealista na anedota.
 Etc. (BRETON, 2001, p. 41-42)

Os grandes poetas do movimento exploram suas investigações principalmente através de uma dupla direção, a de uma técnica (o automatismo) e de uma temática (a reprodução das imagens dos sonhos); ambas ocupam importantes lugares na produção surrealista, porém as duas também apresentam inconsistências conceituais. A representação de uma imagem de sonho pode soar vaga e aleatória, e o automatismo pode ter seu grau de “pureza” passível de questionamentos intermináveis.

Em seu artigo *A escrita automática e suas relações com o inconsciente: Breton e a Psicanálise* (2008), Maria Fausta Cajahyba Pereira de Castro comenta o estudo de Michael Rifaterre sobre o automatismo e a produção textual. Ela defende que pouco importa se a escrita automática seja autêntica ou não, sua poética reside não no fato de ser uma elaboração inconsciente, mas em parecê-lo. Visto que na psicanálise o consciente e o inconsciente não se isolam desta maneira, parece essencial se desfazer da noção de um automatismo puro para o reconhecimento de seu efeito. Segundo a autora:

Pelo menos no que diz respeito à escrita automática, suas observações esvaziam a noção de automatismo puro e deslocam a questão da loucura, do retorno à infância, da continuidade entre sonho e realidade e da *surrealité* para o plano de um efeito: a aparência de automatismo, diz o autor, “pode muito bem ser artificial, produzida justamente por um trabalho muito consciente da forma” (sic) que rompe com qualquer lógica, ignora a referencialidade, subverte as sequências temporais, mas não chega a romper com a sintaxe (CASTRO, 2008, p. 822)

Desta forma, pensar uma estética surrealista deve ultrapassar os simples critérios temáticos e formais. É importante reconhecer o lugar da linguagem na formação pictórica e entender estas criações como pensamentos estéticos. “É contemporânea, no sentido de que é autorreflexiva e, ao mesmo tempo leva em conta e exhibe, concomitantemente, os mecanismos do trabalho do sonho, o lugar da linguagem no jogo das formas, o trabalho de ligação na economia do sujeito” (CHÉNIEUX-GENDRON, 2008, p. 93).

Consequentemente, as técnicas de automatismo, sejam escritas, faladas ou visuais, revelam um questionamento do sujeito e da comunicação humana, instaurando uma imagem exuberante que contagia nossas fantasias. “É, essencialmente, uma estética do sujeito, refletindo sobre a noção de “modelo interior” e de “asselvajamento” do olho, em que o olhar é solicitado a abandonar o maior número possível de códigos, a fim de empregar sua sensibilidade sem reserva” (ibid.).

A própria experiência de automatismo psíquico e seus resultados se mostra diferente para cada autor, perceptível as suas distintas narrativas e criações estéticas. Concordando com

a natureza democrática da técnica, “um imbecil, fazendo escrita automática, escreveria imbecilidades.” Logo, para dialogar com a poesia e o poético é necessário ser poeta. De acordo com Willer, não há criação no vazio, a partir do zero, seja pela via mística, automática ou alucinógena (WILLER, 2008, p. 722).

2.3 O SURREALISMO DA PALAVRA À IMAGEM

Para os surrealistas a linguagem não se reduz à lógica das significações, ela agride a articulação convencional dos signos e revela diferentes modalidades da comunicação humana, muitas deixadas para trás como consequência de uma visão racionalizadora de mundo, em detrimento daquilo que é da ordem do inconsciente, do imaterial ou do caos. Tal visão desconsidera o mistério e a imprevisibilidade presente em toda experiência complexa da realidade, abafada pelas forças da razão, da socialização e da vida material. Para Breton, “A mania incurável que consiste em reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, só serve para entorpecer os cérebros” (2001, p. 22).

Neste sentido, o pensamento surrealista constrói novas realidades a partir de uma outra relação com a linguagem. Como defende Breton e como ocorre, por exemplo, nas experiências escriturais de obras como *Les champs magnétiques* ou *Introdução ao discurso sobre o pouco de realidade*, o eu apaga-se diante do fluxo da linguagem, tendo o poeta o papel de executar o que lhe é ditado pelo automatismo, fazendo emergir tais imagens fantásticas através das palavras, revelando tanto um caminho para a exploração do inconsciente como também de possibilidades inovadoras para a enunciação poética.

Aqui, a norma gramatical cede diante dos efeitos desordenadores do inconsciente, ainda que com o sucesso relativo apontado por Starobinski quando escreve que “a história da escrita automática é a de um infortúnio contínuo” (apud CASTRO, 2008, p. 820) e como o próprio Breton finalmente concorda ao notar que não há escrita automática pura em *Le message automatique* (1933). A propósito, vejam-se ainda as reflexões de Michael Rifaterre em *A Produção do Texto*, onde afirma sobre o automatismo que “Essa aparência pode muito bem ser artificial, sendo produzida justamente por um trabalho consciente da forma. Espontânea ou limitada, irei chamá-la *efeito de automatismo*” (apud CASTRO, 2008, p. 820).

Fato é que ao surrealismo interessa a transfiguração da vida. É o que também ressalta no projeto pictórico do movimento. Aí também o artista segue o fluxo de suas associações para

dar forma àquilo que a princípio seria de natureza invisível. Desde sempre, o homem buscou representar a realidade ao seu redor através da pintura, da arte rupestre ao Realismo. Sabemos que foi através dos pintores impressionistas, a partir da segunda metade do século XIX, que a realidade material passou a ser questionada e reinterpretada no mundo das artes, favorecendo a subjetividade neste processo que nos conduzirá até a arte contemporânea e na qual o surrealismo certamente contribuiu imensamente com suas explorações.

O movimento surrealista buscou produzir obras que apresentassem imagens e conceitos diversos – e, muitas vezes, controversos – em um plano único, simultâneo, promovendo um diálogo inadmissível por nossa lógica racional e totalmente pertinente ao plano onírico. Precedido por correntes como o Cubismo, o Dadaísmo e o Abstracionismo, o Surrealismo se estabelece como expressão máxima de libertação do inconsciente dos porões do pensamento. (ANDRADE, 2011, p. 5)

Ora, mesmo que não esteja empenhado numa definição da imagem surrealista no contexto das artes visuais, Breton não deixará de consignar em seus manifestos o choque dos contrários em artistas plásticos como Francis Picabia, Georges Malkine, Marcel Duchamp, Man Ray e Max Ernst. No texto *Le Surréalisme et la Peinture* (1928), Breton apresenta algumas relações entre as palavras e as imagens, como indica Portilho:

[...] ao ponto de que a experiência surrealista, até então focada na linguagem poética, poderia também ser pensada e experimentada através de outras expressões, como das colagens e das pinturas, por exemplo. O foco era que a “barreira entre verbal e visual ficasse abolida”, bem como, que o trabalho plástico deveria se referir “a um modelo puramente interno” (PORTILHO, 2019, p. 13).

Para os fins deste trabalho em torno da cinematografia surrealista, convém notar que à imagem pictórica de tais mestres importa menos o mundo percebido e mais a experiência perceptiva em si, com tudo que também implica de dissolução da expressão em impressões automáticas. Corneau as vê se manifestarem na “espontaneidade do traço”, na “mancha” e no “biomorfismo” dos elementos, em artistas como Arp, Masson, Miró e Matta, ainda que em outros artistas possa haver frotagem, raspagem, fumagem e colagem (CORNEAU, 2008, p. 806). É bem isso que permite a Breton reencontrar a pintura surrealista o mesmo automatismo e o mesmo registro dos sonhos que vê operar na poesia.

A força revolucionária dessas imagens questionou a maneira como a arte até então representava o mundo. Toda a importância dada às representações mentais e a rejeição à representação realista parecem indicar alguns impasses para o desenvolvimento de uma

fotografia surrealista, porém o questionamento que se faz ao mundo externo não deve significar a exclusão deste domínio à operação surrealista. “Nem realista, nem abstrata, a visualidade surrealista está enraizada na interdependência mútua entre o subjetivo e o objetivo” (FABRIS, 2008, p. 517), configurando para a fotografia não um impeditivo, mas uma oportunidade.

A linguagem fotográfica inerentemente opera através da distorção da realidade e a imagem por ela gerada nunca é uma representação exata do captado pela visão humana. A variedade de lentes possíveis resulta em imagens mais ou menos distorcidas e seus diversos recursos, como o desfoque e a dupla exposição, ferramentas que favorecem a criação de imagens distintas daquelas do cotidiano, mesmo sendo a fotografia reconhecida como representante mais fiel da realidade. “O fato é que a linguagem fotográfica traz já dentro do seu próprio meio de expressão a qualidade de apresentar uma realidade existente e, ao mesmo tempo, transcendente a ela própria, quer dizer, a fotografia já carrega, intrinsecamente, a surrealidade dentro de si.” (BRAUNE, 2000, p. 51). Também vale considerar nesta equação além da versatilidade do aparato técnico, a instância inconsciente do fotógrafo e o acaso eminente no instante que a foto acontece, configurando um contexto para além do domínio consciente de quem fotografa.

Aqui podemos perceber por que foi a fotografia a linguagem artística que, com maior profundidade, levou adiante as propostas do Movimento Surrealista. Um dos princípios básicos do 1º Manifesto Surrealista fundamenta-se na tentativa de criação de uma crise moral na sociedade, passando, obviamente pelo desvirtuamento, pela adulteração da realidade existente em todas as formas de expressão utilizadas pelo Movimento. A poesia, a pintura, a escultura e o próprio teatro lidam com linguagens subjetivas, enquanto a fotografia é a única delas em que a realidade é parte integrante e inquestionável de sua linguagem, a única em que a subjetividade, a instância inconsciente, encontra-se fora dela. (BRAUNE, 2000, p. 58)

A capacidade de converter o registro de um acontecimento na realidade em uma imagem que provoca a experiência de um grande afastamento da realidade no observador é um dos fatores principais que torna a fotografia um meio de expressão essencialmente surrealista. Podemos afirmar que a imagem que se afasta do referencial cotidiano muitas vezes provoca repulsa ou aversão, por seu caráter excêntrico e por vezes grotesco, ao mesmo lado que fascina e atrai, justamente por retratar imagens que nos faltam referencial suficiente de classificação. Isso pode significar que quanto mais uma imagem for distante da realidade racional, mais próxima da realidade inconsciente ela se localiza. “É, contudo, Salvador Dalí quem formula a hipótese de um inconsciente fotográfico, capaz de dar conta daquele ‘imaginário ilimitado que nasce das próprias coisas’” (FABRIS, 2008, p. 486). O artista chega a comparar a imagem

fotográfica com a pintura, afirmando que o imaginário da fotografia é mais ágil e que em sua objetividade reside a fonte do maravilhoso e do inusitado. Sendo a imagem fotográfica um registro estático que facilita suas conexões com a pintura, o que dizer do cinema que, além de compartilhar a capacidade da fotografia em representar imagens da realidade, também insere em sua narrativa o movimento, tornando ainda mais estreita a representação do mundo externo assim como sua subversão.

2.4 SURREALISMO E CINEMA

Como não poderia deixar de ser, a questão da imagem sempre foi um ponto central para os surrealistas, desde as investigações de Breton em torno do ditado automático. De fato, a busca de uma poética do inconsciente já pedia aquilo que, em seu livro *O Olhar Selvagem: O Cinema dos Surrealistas*, Sergio Lima chama “imagem nova”.

Se entendermos a poesia em sua essência como ruptura da linearidade da escrita convencional e de sua simples expressão como discurso, então o Surrealismo por excelência é poesia. “A poesia surrealista, que é convulsiva e exalta a *mais realidade*, da imagem que rapta, a que resgata através da fotografia e logo das fotos em movimento do cinema, [...] com essa explosão deslumbrante provocada pela imagem livre e absolutamente moderna” (LIMA, 2008, p. 76). A inesperada e intrigante frase de Breton, “Há um homem cortado em dois pela janela”, inaugura as investigações surrealistas em torno da imagem — frase que se encadeia a outras tão estranhas quanto seu método associativo e automático, como na montagem dos planos de um filme que corre as nossas vistas sem interrupção. Mesmo diante de imagens sem significados evidentes, seja por meio das palavras ou da linguagem pictórica, não é certo afirmar que são vazias ou gratuitas, como defende Sergio Lima ao citar Ernst Cassirer em *Antropologia Filosófica* (1972):

Como as demais formas simbólicas, a arte não é mera reprodução de uma realidade dada, já pronta. É um dos caminhos que conduz à visão objetiva das coisas e da vida. Não é imitação, mas descobrimento da realidade... A linguagem escrita e a Ciência abreviam a realidade; a arte intensifica-a. A linguagem e a Ciência dependem do mesmo processo de abstração. A arte não admite esta espécie de simplificação e generalização dedutiva (da Ciência). O artista é tanto um descobridor da natureza das formas quanto o cientista o é dos fatos ou leis naturais. (CASSIRER, 1972 apud LIMA, 2008, p. 76)

Esta imagem incoerente com a realidade material que o surrealismo nos presenteia, de impacto explosivo e *beleza convulsiva* — termo usado pelos surrealistas franceses para designar o efeito de suas imagens insólitas —, ainda preserva sua força mágica e subversiva. Supõe-se que a descoberta da imagem pelo ser humano coincida com o surgimento do pensamento da consciência de si e do outro — processo de reconhecimento de uma identidade e diferenciação dos demais, tal como nos explica Lacan com o *estádio do espelho*. A imagem veio desse modo diferenciar, mas também ligar o ser humano ao mundo. Das cavernas pré-históricas aos inúmeros dispositivos contemporâneos, a imagem nos auxilia a ver as coisas do universo, seja ele particular ou compartilhado. Dito que a poesia é o que fundamenta o surrealismo em todas suas expressões, quanto ao “cinema surrealista” não cabe simplesmente categorizá-lo como um gênero, mas investigar a poética que atravessa sua manifestação por imagens em movimento. Quanto à imagética surrealista, Rebouças nos explica:

A poesia é feita de imagens construídas pelas figuras de retórica, mas a poesia surrealista caracteriza-se pelo seu uso desmesurado. O Surrealismo ampara-se na criação das imagens e espelha-se nelas. As imagens ajudam a aproximação dos sonhos; elas são as fagulhas que escapam do inconsciente, refletindo basicamente uma visão analógica do mundo; são uma chave para a vida, um guia para a obra e culminam na cristalização da beleza, emoção e magia. (REBOUÇAS, 1986, p. 61)

A mágica da *imagem nova* dos surrealistas reside em sua potência subversiva — “por escapar à racionalidade dominante, ao império do princípio de realidade, às leis da ciência ou do Estado, e do mercado, por transgredir às interdições morais e religiosas” (LÖWY, 2000 apud LIMA, 2008, p. 82). No contexto cinematográfico, essas imagens fluem livremente independentemente do fio narrativo e, assim, exibem os encontros inesperados do *acaso objetivo*. Na contramão das imagens de consumo e sua lógica, a *imagem nova* é fundamentada pelas rupturas poéticas do racionalismo já mencionado. É essencialmente um rompimento com a linguagem, como já vimos em suas outras formas de manifestação. Curiosamente, este tipo de cinema parece ter se originado justamente da tensão entre polos opostos, como é do costume do procedimento em questão. Conforme nos aponta Sergio Lima, é um “cinema que vinha do registro mecânico dos irmãos Lumière, mas que vinha também do mágico Georges Méliès, marcando assim essas duas linhas opostas desde seu princípio: a primeira sendo aquela do “registro”/realista e a outra da “cena”/imaginária” (LIMA, 2008, p. 84).

Como vimos, o surrealismo não possui uma forma rígida, não é um modelo ou padrão a ser adotado e repetido; pelo contrário: atravessa todas as formas, pois é o estado de espírito

daquele que se expressa, ou melhor, é o trabalho de figuração do inconsciente, o que necessariamente implica o nascimento de um estilo pessoal de imagem. Desta maneira, reservamos o rótulo de “cinema surrealista” aos filmes que fazem parte de sua fase heroica, por um critério histórico e por estar mais afinado às bases do movimento. A aventura interna que implica a figuração como a dos surrealistas não depende obrigatoriamente de que seus realizadores estejam conscientes da sua cumplicidade com o movimento — o que significa que, mesmo nos dias de hoje, depois de anos do fim deste grupo como se estava organizado, suas virtudes essenciais seguem triunfantes, e o mesmo se aplica às produções prévias que acionam tais valores, como a subversão, a paixão, o maravilhoso, o onirismo, o inconsciente, o sagrado não religioso, o erotismo, o humor negro, o *nonsense*, entre outros.

Para melhor elucidar os critérios aqui explorados para a definição de um cinema de traços surrealistas, baseamo-nos no indicador que é a *imagem nova* como no explica Sergio Lima:

Longe de qualquer discussão formal ou autoral, são as questões existenciais que fundam a atividade surrealista. Tais questões essenciais é que norteiam a escolha dos “temas”, das linhas de força que permitem aproximar tais e tais filmes, sob a ótica da *imagem nova*: “aquela que surge da centelha da aproximação de duas imagens, duas realidades distintas entre si, num plano que não lhes é comum”, como reitera Breton. Há uns poucos casos de cinema realizado por escritores-cineastas ou poetas-pintores vinculados ao movimento dos surrealistas como por exemplo Buñuel e Marcel Marien, Nelly Kaplan e Robert Benayoun, Borowczyk e Jan Svankmajer. Contudo, na perspectiva dos surrealistas, trata-se sempre de uma visão que atravessa o filme e não de um “estilo surrealista”. (LIMA, 2008, p. 87)

Na prática cinematográfica, podemos distinguir duas linhas distintas de artífices. De um lado, aqueles que partem da narrativa para o desenvolvimento das sequências; de outro, aqueles que vão pelo caminho inverso, fazendo das sequências a fonte da narrativa. Neste segundo caso, o imprevisível e o acaso imperam nos verdadeiros quadros vivos produzidos. Em ambos os casos, a filmagem parte de roteiros que definem a linha mestra a ser seguida, seja privilegiando a narrativa ou a visão. Percebemos que o foco na visão como ponto central da cena provoca uma abertura complexa para o valor excessivo das imagens e dos acasos, e neste contexto boa parte da atenção deve ser reunida à montagem, ou seja, através da edição em que o aspecto definitivo do filme se desenvolve, podendo transformar algo banal em extraordinário. Este tipo de montagem inovadora já se encontrava em Méliès, por exemplo, e também em filmes mais arrojados do cinema mudo, como o seriado *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915), que tanto inspirou os surrealistas. Ao que acrescenta Kyrou, “o público da época, ainda não corrompido

pelo cinema comercial, aceitava a lógica que incensava [destes filmes]” (KYROU, 1953 apud LIMA, 2008, p. 91).

Desta forma, podemos afirmar que parece superficial resumir o cinema moderno como simplesmente uma resposta contrária ao cinema clássico comercial, pois o cinema como exercício poético e de invenção imagética e narrativa já estava presente entre as experimentações dos pioneiros da sétima arte; a crescente industrialização desta prática que tornou seu formato e sua maneira de produção cada vez mais padronizados.

Vimos que os movimentos de renovação estética do início do século, o surrealismo incluso, se dedicaram também a outros meios de expressão para além das artes plásticas e a literatura. No cinema estes movimentos desenvolveram algumas das inovações que mais tarde vieram a ser reconhecidas como seu formato moderno. O dadaísmo, por exemplo, explorou a ferramenta da montagem para pôr em prática suas ideias de criação por meio da destruição das formas, agora no contexto das imagens em movimento, se aproximando do que foi dito deste tipo de composição de cena centrada na visão, como afirma Nazario: “Os filmes dadaístas não tinham compromisso com a narratividade; assinados por artistas plásticos, eram basicamente jogos de imagens; seus autores estavam interessados apenas em criar composições vivas” (NAZARIO, 2008, p. 573).

Este foi um aspecto também incorporado ao cinema dos surrealistas, vista a troca de influências com o dadaísmo e os efeitos oníricos dessas imagens produzidas. Por sua vez, a *imagem nova*, como defende Lima, “nada tinha que ver com as abstrações dos experimentos de materiais colados, dos cubistas ou dadaístas, e nem tampouco com a ausência de imagem-tempo nas edições convencionais do cinema narrativo [...] visto a totalidade dos filmes manter-se rigorosamente na cunha do linear” (LIMA, 2008, p. 92).

Esta imagem surreal a que nos referimos como *imagem nova*, como a chama Sergio Lima, é o registro de cenas não redutíveis aos significados delas como palavras, tal qual vimos no surrealismo literário e observamos na poesia do cinema. O cinema torna presente a imagem de coisas, lugares e corpos, mas o surrealismo aplicado a esta arte presentifica estas imagens, perturbando seus significados originais e não mais resumindo-as a elas. Assim como os surrealistas, o poeta brasileiro Manoel de Barros construiu imagens pelas palavras com o mesmo propósito surreal, e aqui o usamos de exemplo para melhor visualizar que tipo de imagem seria essa, como podemos ver nesta passagem de *O Livro das Ignoranças*:

O rio que fazia uma volta atrás de nossa casa era a imagem de um vidro mole que fazia uma volta atrás de casa.

Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa se chama enseada.
 Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás da casa.
 Era uma enseada.
 Acho que o nome empobreceu a imagem (BARROS, 2001, poema XIX).

Vemos o poder da *imagem nova* em sua afirmação contra a linguagem. Contra o racionalismo lógico, a mesmice do cotidiano, do já dado e do já visto, através da presença subversiva da imagem e sua poética, abrindo a experiência para o maravilhoso e o reencantamento do mundo. Desta forma, nasce então um “objeto de funcionamento simbólico”; a enseada não mais se apresenta com o significado que lhe é próprio, mas no formato de cobra de vidro que fascina e nos provoca.

Toda questão do “objeto” no Surrealismo surge do acaso-objetivo e do olhar selvagem, primitivo, e também de certo feitiço ou encanto pela realidade, via três focos centrais de acontecimento: o da “aparição” de um objeto inesperado, *objet-trouvé* ou “achado”, o do “objeto” confeccionado por *assemblage* ou ajuntamento inconsciente do insólito (nunca pelo viés estético) que caracteriza certos doentes mentais, e do “objeto simbólico”, imaginado na poesia ou pensado nos sonhos. “Objeto” em tudo e por tudo tributário da beleza convulsiva que surge à mesma época, por volta de 26, vindo se instalar e ficar definitivamente englobada à magia da tela cinematográfica (LIMA, 2008, p. 97)

Isso nos autoriza a comensurar tal construção poética às aventuras pré-surrealistas de *Alice no país das maravilhas* (1865) e *Alice através do espelho* (1871), livros do escritor britânico Lewis Carroll, que já maneja uma série de desconstruções lógicas, enquanto acompanha a criança homônima do título em um novo universo completamente fantástico onde as coisas não são “como deveriam ser”, a ponto de inventar palavras desconhecidas e introduzir o que veio ser nomeado naquela época poesia *nonsense* — a exemplo de *Jagudarte* (1871) e *A Caça ao Snark* (1876). Não é à toa que no primeiro livro da saga a trama termina com o despertar do sono, enquanto no segundo ela começa com o atravessamento do espelho pela personagem, podendo-se deduzir disso que Alice entra em contato com estes universos absurdos ao mergulhar em si mesma — nos seus sonhos e em sua imagem.

Estas histórias foram amplamente adaptadas para o cinema, através de animações e filmes em *live action*, alguns deles de maneira completamente livre e original — e consequentemente de maior surrealidade —, por não procurarem manter-se fiel como adaptação literária e sim dotar o estilo de cada um dos seus diretores de um novo olhar para a história de uma garota que adentra a um mundo fantástico. Aqui destacamos *Alice* (1988) do inegável

diretor surrealista checo Jan Švankmajer, que mistura técnicas de animação e atores reais; *Alice Ou a Última Fuga* (Claude Chabrol, 1977), que acompanha a história de uma esposa que foge de sua vida burguesa e fica presa a uma estranha casa; e *Lua Negra* (Louis Malle, 1975), no qual uma jovem também fica presa a uma casa com estranhos personagens, como uma velha senhora eternamente deitada, um casal de irmãos, um unicórnio, diversas crianças e animais.

Vale ressaltar que Salvador Dalí chegou a influenciar algumas sequências da famosa animação de *Alice no país das maravilhas* (1951) durante sua conhecida e curiosa parceria com Walt Disney enquanto elaboravam o projeto de curta-metragem surreal *Destino*, idealizado em 1945 e lançado apenas em 2003. Percebemos que o interesse de Walt Disney pelo surrealismo já estava presente em *Fantasia* (1940), filme no qual sequências animadas diversas acompanham de maneira sincronizada músicas orquestradas que definem as mudanças de cenários e personagens, assim como o rumo dessas histórias focadas na visão e narradas musicalmente. Levando em consideração que o surrealismo se expande principalmente através da pintura, fica evidente que a tradição das animações no cinema, onde tudo se pode inventar e dar forma, carrega influência direta da arte surrealista.

Enfim, para não “colocar a carroça na frente dos bois”, aproveitando esta divertida expressão popular de figuração curiosa e que significa “atropelar a ordem das coisas”, dito sobre o conceito de *imagem nova*, agora retomamos o cinema do movimento surrealista em sua fase heroica. Recuperando o que foi dito sobre as experiências dadaístas no cinema, agora demarcamos seus pontos em comum com o surrealismo cinematográfico e seus distanciamentos, para assim exhibir a origem do cinema surreal praticado pelo movimento, como nos aponta Eduardo Peñuela Cañizal:

Vem ao caso que os filmes realizados pelos dadaístas e pelos surrealistas são vistos, ainda em nossos dias, como frutos de um movimento único de vanguarda, embora as posições ideológicas e estéticas dos dadaístas e dos surrealistas sejam, em muitos aspectos, bastante divergentes. Pode-se dizer que tanto o Dadaísmo quanto o Surrealismo coincidiam no intento de tornar estranha a realidade, de fazer com que ela não fosse familiar, e discrepavam radicalmente da maneira de expressar esse processo. Os cineastas dadaístas - Marcel Duchamp com seu *Cinema anêmico* (1926) e Man Ray com seu *Retorno à razão* (1923), para citar apenas duas das obras mais representativas - utilizavam a estratégia de criar textos visuais em que a estrutura racional, por paradoxal que isso pareça, não permitia que o espectador entrasse neles. Valendo-se de diversas manipulações cinemáticas, produzia-se um distanciamento entre os espectadores e os filmes. Em contrapartida, os surrealistas se serviam de outras táticas. Seu principal objetivo era fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes e, para tanto, construíam obras cinematográficas estranhas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e,

dessa forma, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. (2008, p. 147-148)

Assim, o cinema surrealista recebeu uma forte herança dadaísta a ponto de confundir suas realizações, como vemos em *Entr'acte* (1924), de Rene Clair, e *L'Étoile de mer* (1928), de Man Ray, que já apresentavam conteúdos e premissas surrealistas. As afinidades entre ambas foram estabelecidas pela necessidade mútua de “agressão à norma social, por uma apologia ao humor negro e à ironia em relação a burguesia e seus costumes, tornando o cinema surrealista, na visão de Ismail Xavier, ‘desdobramento, numa direção específica, do Dadaísmo’” (1977, p. 94)” (ZANI, 2017, p. 23). Opondo-se às realizações sistemáticas do cinema clássico, o cinema dadaísta construiu um tipo de imagem de formas contorcidas, de movimentação por vezes frenética e de difícil reconhecimento — tendências que os surrealistas certamente absorveram, mas sem se entregar ao compromisso de destruição gratuita; no lugar buscava-se uma linguagem por onde o irracional e os processos inconscientes tomassem forma.

O surrealismo cinematográfico visava diretamente à plateia, levando-a a desvendar seus enigmas ou reconstruir uma narrativa que havia sido construída de forma não linear, algo que se aproxima da proposta psicanalítica de investigação do inconsciente. Podemos constatar esta dinâmica desde os primeiros filmes considerados autenticamente surrealistas, como *La Coquille et le Clergyman* (1928), de Germaine Dulac, com roteiro de Antonin Artaud; e *Un chien andalou* (1929), parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí; assim como o primeiro longa-metragem da safra, *L'âge d'or* (1930), também dirigido por Luis Buñuel, um dos principais surrealistas dentre os cineastas.

Este engajamento do cinema surrealista de restauração da linguagem, para além das regras da razão, evidentemente reflete o descontentamento com as condições sociais no contexto desta época, marcado por guerras mundiais e a hipocrisia dessa sociedade, mas também evidencia o papel central que a linguagem possui no desenvolvimento mental e na noção de consciência.

Por isso, é inadmissível a premissa de que o Surrealismo termina quando, em 1969, os principais representantes do grupo se dispersam. Os defensores dessa tese esquecem que os filmes surrealistas realizados entre 1920 e 1933 não só acenderam a inquietação na sociedade burguesa, mas, além de avivar a fé na liberdade de expressão, descortinaram mistérios do mundo interior do animal humano de que o cinema nunca poderá abdicar. (PEÑUELA CAÑIZAL, 2008, p. 151)

É justamente no contexto da produção cinematográfica das décadas de 20 e 30 que o cinema surrealista define suas características. Em busca de um cinema subjetivo, via nos recursos fotográficos a possibilidade de conduzir as convenções espaciais e temporais de modo a exibir semelhanças com as atividades oníricas. “Era possível, para dar um exemplo, justapor a representação de imagens familiares para, com auxílio da montagem, produzir configurações que oferecessem ao espectador uma visão não familiar do mundo cotidiano” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2008, p. 151). Este efeito contraditório de “familiaridade não familiar” remete obviamente ao *acaso objetivo* surrealista, que aproxima e materializa aspectos opostos em um como já dito, mas também se relaciona diretamente ao conceito freudiano de *Unheimlich* — palavra alemã, sem tradução para o português, cujas desambiguação e suas diversas tentativas de tradução enriquecem o valor do seu sentido.

Em 1919, Sigmund Freud publica o ensaio *Das Unheimliche*, onde ele introduz o conceito em questão. Nesse artigo, Freud chama *Unheimlich* (“estranho familiar”) a impressão assustadora que “se liga às coisas conhecidas há muito tempo e familiares desde sempre” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 383). Etimologicamente *heimlich* tem o significado inicial de doméstico, familiar, caseiro, aconchegante, confortável: elaborando o sentido de algo que remete à segurança e à intimidade do lar. Acompanhada a essa significação, admite-se um segundo sentido aparentemente incompatível de secreto, oculto, vedado ao conhecimento de fora. A expansão do significado da palavra permite a analogia entre *heimlich* e o papel do lar como um espaço de conforto, afastado aos olhos de estranhos e de proteção do externo, logo oculto e secreto.

A negação funciona como negativa de ambos os significados. Inicialmente, como algo não familiar, da ordem do estranhamento, que causa desconforto e pelo qual expressa o sentimento de incômodo e mistério no mundo da nossa experiência cotidiana. Em segundo lugar como não secreto, algo que era para ter se mantido oculto, mas que por algum motivo deixou de sê-lo. A partir do deslinde do adjetivo *unheimlich*, Freud descreveu e analisou a impressão assustadora que se liga a elementos familiares, usando como base o conto *O Homem de Areia* (1817), de E. T. A. Hoffmann. Essa sensação de estranheza surge na vida cotidiana, mas também é uma ferramenta na criação estética, sendo usada por autores para criar narrativas que não correspondem completamente à realidade exterior e à experiência recorrente, como vemos no surrealismo.

Para o português, se reconhece uma grande quantidade de traduções que se aproximam do sentido original alemão, mas que falham ao tentar captar a completude da palavra. Dentre elas estão o inquietante, o estranho e o sinistro.

Este último, preferido por Oscar Cesarotto, tem, como adjetivo, a dupla conotação de “funesto” e de “esquerdo” [...]. “Esquerdo” é uma tradução interessante para *unheimlich*, porque sugere visualmente algo que faz parte de nós, é uma metade nossa, mas ainda sim é visto como um lado cego, reprimido, a quem não é permitido tomar a iniciativa, manejar instrumentos, etc. (TAVARES, 2007, p. 11)

O *Unheimlich* como símbolo de algo que faz parte de nós, mas que se mantém oculto em primeiro momento, permite a associação entre este conceito e os conteúdos do inconsciente. Ou seja, *unheimlich* como algo da ordem do estranho em nós que deveria estar oculto mas se revela parece indicar o retorno do recalcado — o inconsciente que se manifesta. Dadas as relações entre surrealismo e psicanálise, parece-nos evidente que o encontro insólito de opostos resultado do *acaso objetivo* fala do que Freud nos trouxe como esse estranho familiar de efeito perturbador. Desta forma, Peñuela Cañizal nos apresenta em resumo o ideário poético dos surrealistas:

[...] acesso a uma realidade superior pelo processo de transformar o cotidiano em algo não familiar, fascínio pela beleza convulsiva resultante da construção de imagens em que se fundem elementos distantes, criação de uma atmosfera ominosa semelhante à que emerge dos processos oníricos, fascínio pelos acasos que se manifestam nas práticas da escrita automática e busca obstinada dos obscuros objetos de desejo. (PEÑUELA CAÑIZAL, 2008, p. 152-153)

A análise rigorosa de tais características permite afirmar que é pequeno o número de filmes que reúnem todos esses critérios, mesmo na cinematografia do movimento surrealista em seus tempos áureos. Também por este motivo é importante falar de um cinema surrealista ir além da obediência a princípios específicos e então abordar o que seria um tipo de realização cinematográfica cujos traços exploram elementos da linguagem do inconsciente. Assim, podemos pensar em um cinema surrealista histórico, aquele próprio do movimento, e um cinema surrealista expandido, que nos acompanha nos dias de hoje.

De qualquer modo, é válido afirmar que “o cinema é de essência surrealista” (KYROU, 1963, p. 9). Luiz Nazario, em seu artigo *O Surrealismo no Cinema*, cita a propósito Jacques Brunius, escritor, ator e diretor francês que trabalhou como assistente de direção de Luis Buñuel em *L'âge d'or*. Para Brunius, o cinema por excelência e por si só exprime uma experiência de surrealidade:

[...] o escuro que se faz lentamente nas salas de cinema antes do início da projeção equivale à ação de fechar os olhos: inicia-se, então, a incursão noturna no inconsciente; as imagens aparecem e desaparecem por meio de fusões; o tempo e o espaço tornam-se flexíveis, retraem-se ou distendem-se à vontade;

a ordem cronológica e os valores relativos de duração não correspondem mais a realidade; a ação cíclica realiza-se em minutos ou séculos; os movimentos aceleram os atrasos: o cinema parece ter sido inventado para exprimir a vida do subconsciente, cujas raízes penetram profundamente na poesia. (NAZARIO, 2008, p. 570)

Juntamente com Susan Sontag, que o diz da fotografia, podemos afirmar que a própria natureza do cinema é surreal (SONTAG, 2004, p. 68). Contudo, a exploração de traços surrealistas nas mais diversas etapas da produção cinematográfica destaca essas particularidades que diferenciam o cinema da visão cotidiana, dando valor e característica àquelas imagens insólitas com que só entramos em contato pela via régia dos sonhos. Como se sabe, Freud afirma em *A interpretação dos sonhos* (1987) que o sonho é a via real do inconsciente. Assim, a experiência cinematográfica que naturalmente mistura efeito hipnótico e sonho acordado é potencializada e colocada em literalidade em suas minúcias oníricas.

Quanto ao percurso do cinema surrealista, Luis Buñuel detém o mérito de ser um dos únicos cineastas que, além de participar do surrealismo histórico e produzir alguns dos primeiros filmes da escola, aplicou significativamente as ideias filosóficas, estéticas, formais e narrativas desse movimento em toda sua filmografia, que se estende até o fim dos anos 1970. *Un chien andalou*, que disputa com *La Coquille et le Clergyman* de Germaine Dulac a posição de obra *princeps* do movimento, nasce de uma troca de sonhos entre ele e Salvador Dalí. O filme segue a lógica onírica, sem ordem linear de acontecimentos, baseando-se em conceitos psicanalíticos como o inconsciente e a fantasia, tal como aponta Ismail Xavier: “o surrealismo torna-se o movimento de contestação ao cinema industrial de maior impacto, com sua exploração da montagem como revelação das pulsões, anatomia do desejo” (ibid., 2003, p. 43).

Na interpretação de Luiz Nazario, o curta revela alguns temas naturais à psicanálise em sua leitura do ser humano e da sociedade: “Através de uma simbologia de choque, o filme aborda a crise da adolescência: o medo de amar, perder a identidade e morrer; o desejo de amar, destruir a identidade e matar - o processo da edipianização na tensão entre Eros e Tânatos” (ibid., 2008, p. 579).

Em uma conferência datada de 1958, intitulada *Cinema: instrumento de poesia*, Luis Buñuel defende o cinema como expressão artística e demonstra sua insatisfação com o cinema convencional de sua época. Ele afirma categoricamente que em nenhuma das artes há tamanha desproporção entre possibilidade e realização como no cinema e acusa a grande maioria da produção cinematográfica de sua época de prosperar por meio do vazio moral e intelectual, de se limitar a imitar o romance e o teatro por meios superficiais para expressar psicologias e de repetir insistentemente as mesmas histórias que o século XIX já havia saturado. Tudo isso com

o apoio da moral vigente, pela censura governamental e internacional, pela religião, em nome de um suposto bom gosto, de um humor contido e pelos imperativos da realidade. Por sua vez, para Buñuel o cinema revela sua potência ao se aproximar das atividades psíquicas:

Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto. O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios da expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, mais se aproxima do funcionamento da mente em estado de sonho (BUÑUEL, 2008, p. 336).

Ainda mais, o diretor, sendo contrário ao cinema neorrealista (a seu ver desprovido de poesia e mistério e provido de excessiva racionalidade), afirma que nesta forma de expressividade cinematográfica um copo é sempre um copo e nada mais, ou seja, um objeto que se limita ao seu significado e às suas limitações concretas no plano material. O ponto de vista que defende é que este mesmo copo na realidade, visto por seres diferentes, se torna milhares de coisas, pois cada pessoa transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém vê as coisas como elas são, mas como seu desejo e seu humor as determinam.

Então, conclui, “Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e, me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo o que não encontro nem no jornal nem na rua.” (ibid., 2008, p. 337). Ele reitera que não luta por um cinema escapista, dedicado exclusivamente ao fantástico, que desdenha superficialmente da realidade cotidiana, mas que vê como papel do artista cinematográfico o questionamento da ordem vigente e das representações convencionais.

Desta forma, sua visão parece estar de acordo com a noção de realidade superior dos surrealistas, e, como observa Jean-Claude Carrière, roteirista e colaborador frequente de Buñuel, comentando sobre sua maneira de dirigir afirma: “As sequências ditas reais e as sequências ditas imaginárias obedecem ao mesmo procedimento cinematográfico” (CARRIÈRE, 2000 apud NAZARIO, 2008, p. 586).

Por sua vez, Dalí, outro notável colaborador de Buñuel em seus filmes surrealistas inaugurais, não abandonou o cinema mesmo após a ruptura entre ambos, como se sabe, por exemplo, sobre sua já citada parceria com Walt Disney e sua famosa sequência de sonho criada para o filme *Spellbound* (1945), dirigido por Alfred Hitchcock e considerado o primeiro filme a abordar a psicanálise em Hollywood. A propósito, “a introdução do surrealismo histórico na narrativa cinematográfica industrial deveu-se à Salvador Dalí que, em 1937, definiu para a

revista Harper's Bazaar, quem a seu ver era surrealista em Hollywood” (NAZARIO, 2008, p. 587-588). Ou seja, mesmo Hollywood, que ditou o formato clássico industrial como procedimento padrão no cinema, passou a adaptar, seja mais ou menos, alguns dos critérios surrealistas a partir das influências de Dalí — porém reconhecemos que tal influência se limitou como estilema, utilizado na maioria das vezes em composições de cenas de sonhos e delírios dentro de filmes cuja narrativa permanecia clássica, diferentemente do que vemos nos filmes nos quais a própria narrativa é surreal, a exemplo dos filmes de Buñuel.

Muitos artistas de vanguarda das décadas em questão, ao fugirem do nazismo e da guerra na Europa, encontraram nos EUA um terreno mais receptivo para suas inovações estéticas. O mesmo aconteceu entre os psicanalistas, por conta da polêmica gerada pela teoria e a origem judaica da maioria dos seus praticantes, como o próprio Freud que consegue escapar para Londres após a invasão nazista em Viena, tendo ido aos EUA apenas uma vez, de 27 de agosto a 21 de setembro de 1909, sendo conhecido e expressado até sua morte o cuidado extremo com as ideias e as ações norte-americanas.

O alemão Hans Richter, exilado nos EUA em 1940, elaborou seu primeiro longa-metragem *Dreams that money can buy* (1944-1946) com a colaboração de artistas plásticos europeus imigrados associados ao surrealismo, como Max Ernst, Fernand Léger, Marcel Duchamp e Man Ray. O filme mostra seis sonhos filmados, unidos pela narrativa que apresentava uma caixa de música na qual um jovem, ao introduzir uma moeda, visualizava uma dessas sequências de sonhos acompanhadas de músicas que guiavam os movimentos das cenas. O diretor, tentando levar o surrealismo a um público maior, influenciou certamente os realizadores do *New American Cinema* anos mais tarde, movimento cinematográfico norte-americano já citado que contestava a produção hollywoodiana.

O surrealismo americano assumiu, entre suas influências, concepções místicas advindas das culturas orientais, que serão retomadas pelo movimento *hippie*, pela contracultura e pela “nova desordem sexual”, inspiradas não mais nos sonhos acordados, mas nas drogas químicas: como os surrealistas históricos os novos *outsiders* agiam movidos pelo inconsciente, mas para fazê-lo emergir preferiam o LSD à psicanálise. (NAZARIO, 2008, p. 595)

As tecnologias emergentes foram incorporadas nessas produções, elaborando experimentalismos de formatos delirantes, místicos e técnicos, sendo as drogas consideradas uma dessas tecnologias a se explorar. Estes filmes “alucinógenos” captaram a efervescência de uma época marcada pela revolução cultural e sexual, um fluxo de produções abstratas que se dissolveu apenas entre as décadas de 80 e 90. Cabe apontar que a cultura *queer* encontrou no

experimentalismo destas produções uma maneira de se manifestar no campo cinematográfico, para além da hipocrisia moralista e conservadora do cinema *mainstream* vigente, a exemplo das obras de Kenneth Anger, Gregory Markopoulos e James Bidgood.

Um conteúdo por tanto tempo reprimido na história do cinema, mas não inexistente, que encontra neste formato de distorção dos classicismos uma oportunidade de manifestação — tal como os mecanismos do inconsciente. Muitos outros temas polêmicos foram abordados neste formato de produção que ficou conhecido também como cinema *underground*, como aponta Nazario sobre as obras que o consolidou como estilo nos EUA:

O cinema *underground* americano afirmou-se com *Geography of the Body* (1943), de Willard Maas, composto de planos-detelhes de dois corpos nus; e com *Meshes of the Afternoon* (1943), de Maya Deren, que aí substituiu a forma narrativa tradicional pelo encadeamento simbólico de imagens oníricas, abrindo caminho para outras experiências narrativas, como seu poema visual *A Study in Choreography for Camera* (1945). (NAZARIO, 2008, p. 596)

Quanto à influência do surrealismo no cinema mundial, retornamos ao modelo neorrealista, tão criticado por Buñuel, para determinar alguns pontos. Esta nova estética pertence ao fenômeno do cinema moderno assim como o surrealismo cinematográfico — este, por sua vez, com o objetivo de melhor expressar as consequências da guerra e dos conflitos sociais, sobretudo na Itália.

Torna-se um modelo “oficial” diante de sua popularidade, e as experimentações possíveis dentro deste modelo passam a ser duramente condenadas por seus ideólogos, como o caso de *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1950), que arriscou uma visão neorrealista surrealista e desconcertou o público e a crítica. Esta questão só passa a ser superada uma década mais tarde com a influência do cinema autoral de Fellini, que nasce justamente em berço neorrealista, como nos aponta Nazario:

A ditadura do neo-rrealismo ortodoxo continuou subjugando a poesia no cinema até que, nos anos de 1960, Federico Fellini derrubou, com *La dolce vita* (A Doce Vida), a carcomida cerca com a qual os ideólogos neo-realistas tentavam definir a realidade, inaugurando um surrealismo pessoal que será mais tarde qualificado de “felliniano”. (ibid., 2008, p. 599)

Dito isso, são poucos os seguidores no cinema que poderíamos qualificar como autênticos surrealistas, que seguiam à risca os pressupostos do movimento como delineava Breton em seus manifestos, a não ser que consideremos, como já afirmamos antes, que a produção surrealista sendo expressão do inconsciente então parte de um modelo pessoal íntimo

cuja manifestação fantástica podemos qualificar como autoral — como define o rótulo “feliniano” para além de enquadrá-la como participante ou não dessa escola, mesmo que suas influências sejam evidentes.

Vemos isto claramente nas obras do diretor francês Jean Cocteau, contemporâneo dos surrealistas históricos — mas execrável a eles, como apontam alguns conflitos entre o autor em questão e alguns membros do movimento, como o próprio Breton, que denunciava um certo mundanismo cultural por parte de Cocteau ao aproveitar as vanguardas e transformá-las em esteticismo em seus filmes, repletos de celebridades que eram também seus amigos pessoais, como o pintor Pablo Picasso e o cantor Charles Aznavour.

Cocteau, que era homossexual assumido e abordava o assunto em algumas de suas obras, pode ter sido alvo de homofobia em parte dessas críticas, vista a pouca adesão dos surrealistas a suas produções de evidente influência surreal e ao fato de que os membros do movimento, apesar da revolta contra a moral vigente, eram também pertencentes a esta sociedade pré-revolução sexual. Situação semelhante observamos na trajetória do fotógrafo surrealista Claude Cahun (nascido no sexo feminino com nome Lucy Schwob), também contemporâneo do movimento e que abordava a ambiguidade dos gêneros em suas fotografias, nunca expostas publicamente até 1954 depois de sua morte e recebendo a devida atenção mundial apenas a partir da década de 1990. Neste sentido, muitos outros cineastas preservam algo do legado surrealista, durante e pós-movimento, independentemente da aprovação dos seus membros ou da convicção consciente desta influência, como vemos nos primeiros filmes de Carlos Saura e mesmo os de Pedro Almodóvar, para citar alguns herdeiros espanhóis do cinema de Buñuel.

Podemos apontar também o chileno Raul Ruiz, que criou um universo fantasioso certamente inspirado pelo surrealismo, filmografia que inclui o documentário *Musée Dali* (1980) sobre uma exposição de Salvador Dalí em Paris, e *Généalogies d'un crime* (1997), suspense baseado em um caso clínico psicanalítico. Também o escritor e diretor chileno, Alejandro Jodorowsky, desenvolveu com coesão uma obra de intensa influência surrealista, a exemplo de *Fando y Lis* (1967), baseada na peça de Fernando Arrabal; *El Topo* (1970), *The Holy Mountain* (1973), *Santa Sangre* (1989), assim como suas autobiografias surreais *La Danza de la Realidad* (2013) e *Poesía Sin Fin* (2016), onde chega a afirmar seu desejo enquanto jovem de fazer parte do movimento surrealista parisiense, lugar para onde mudou-se em 1955 e se especializou em cinema, teatro e literatura. Também psicólogo, Jodorowsky desenvolveu o método terapêutico que denominou Psicomagia, baseado tanto na psicanálise freudiana e sua concepção de inconsciente quanto no misticismo adaptado à psicologia analítica de Carl Gustav Jung, a exemplo do jogo de tarot, do qual ambos são entusiastas. O método psicomágico consta

a partir de relatos dos pacientes sobre o que os faz sofrer a construção de rituais performativos com o intuito de liberar bloqueios psíquicos, nas palavras do autor em seu filme mais recente *Psychomagie, un art pour guérir* (2019) — documentário dedicado a sua técnica; ele afirma que “Dalí disse que queria trazer os sonhos para a realidade. Eu segui o caminho antissurrealista, o contrário. Eu disse, tudo está no inconsciente. Como não se pode ensinar o inconsciente a falar a linguagem da realidade. Então há de ensinar a razão a falar a linguagem dos sonhos” (JODOROWSKY, 2019).

A influência do surrealismo sobre o cinema mundial não para por aí. Assim, podemos reconhecê-lo na mescla de horripilante e extraordinário. “Nesse paradoxo entre a realidade e o imaginário, entre a beleza idealizada e as formas fantasiosas, pouco ortodoxas, é que encontramos uma adesão do Surrealismo ao grotesco” (ZANI, 2017, p. 21), como em alguns filmes de Ken Russell, David Cronenberg e no cinema de um dos nomes mais frequentes quando o assunto é surrealismo contemporâneo, David Lynch.

De alguma forma, o surreal acabou por penetrar boa parte do imaginário cinematográfico autoral, seja português, espanhol, inglês, belga, sueco, francês, russo, polonês, como percebe Nazario (2008, p. 601-602). No cinema independente americano, mais recente podemos enxergar também esta influência, como nas obras dos diretores Spike Jonze e Michael Gondry, iniciados na direção de videoclipes não menos surreais. O cinema japonês também apresenta uma quantidade ampla de filmes com tais traços, conhecidos por um humor visto como *nonsense* por olhos ocidentais, filmes polêmicos, como *Funeral das Rosas* (Toshio Matsumoto, 1969), e *Imperador Ketchup* (Shūji Terayama, 1971), que abriram espaço para novas produções que articulam uma linguagem não convencional aos modos surrealistas. Ainda na Ásia, destacamos o trabalho do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul, sobretudo seu filme de maior destaque, *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010).

No Brasil, o surrealismo marcou o cinema perturbador de Mário Peixoto, o diretor de *Limite* (1930). Ao que continua Nazario, “Traços da estética surrealista foram assimilados na vertente tropicalista do Cinema Novo, sob a influência indireta dos escritores modernistas; [...] A herança do surrealismo no cinema brasileiro aparece mais concentrada no chamado Cinema Marginal” (ibid., 2008, p. 608). Podemos constatar tal influência também em um cinema brasileiro mais recente, como em *Sol Alegria* (Max Eluard, 2018), de Tavinho Teixeira, e *Éternau* (Uma Produtora, 2006) e *Muito Romântico* (Distruktur, 2016), da dupla Gustavo Jahn e Melissa Dullius.

Mesmo no cinema comercial hollywoodiano, o surrealismo se instalou, ao que conclui Nazario: “Podemos dizer que hoje quase todo cinema se afastou do realismo em direção ao

surrealismo, tendo em vista que a própria realidade, pelo efeito das novas tecnologias, transformou-se em surrealidade” (ibid., 2008, p. 609). O cinema, em sua origem, nasce como uma série de fotogramas que se movimentam como a vida real. Justamente por meio da manipulação desses fotogramas que os cineastas de vanguarda, sobretudo surrealistas, tornaram essa simulação de realidade em enredos oníricos, ou até mesmo anterior a isto, na montagem de Mèlies, que juntava a técnica cinematográfica ainda em exploração aos truques de mágica dos shows de variedades; então, o que dizer do cinema contemporâneo, que se vale de tecnologias digitais avançadas que tornam presentes na tela até mesmo paisagens megalomaniacas inexistentes no globo terrestre sem a necessidade do auxílio de cenógrafos.

Não se está afirmando que a surrealidade reside necessariamente nos enredos e nas estéticas fantasiosas, pois vimos que uma obra de fantasia pode muito bem preservar estruturas clássicas das mais tradicionais. Os pressupostos filosóficos, estéticos, narrativos e formais do surrealismo, que já exploramos em demasia e que foram absorvidos pela cultura mundial, produzem um resultado que é fantástico e desconcertante — resultado este que não depende de um mundo mágico para se manifestar, pois é o encontro da razão com a irracionalidade humana, do consciente com o inconsciente, do mundo desperto com o mundo dos sonhos em um, ou seja, são as contradições e as potencialidades da mente humana materializadas em literatura, pintura, fotografia, enfim, em cinema.

Lembrando a defesa que faz Buñuel de um cinema como instrumento poético e a afirmação de que o surrealismo em essência é poesia, concluímos que o cinema enquanto sistema estético é suficiente para extrair das coisas do mundo significados que sua existência material e a visão racionalista ocultam. O movimento da câmera e sua fotogenia são meios expressivos capazes de revestir de personalidade os objetos e as coisas que enquadram.

Peñuela Cañizal, no artigo “Cinema e Poesia”, inserido no livro *O cinema no século*, organizado por Ismail Xavier, apresenta a perspectiva do cineasta russo Vsevolod Pudovkin sobre o papel do diretor e o compromisso da montagem com a poesia. “Para ele, o diretor de um filme deve manipular os planos como o poeta manipula as palavras. Escolher, rejeitar e tornar a selecionar até atingir a combinação desejada é tarefa da qual não pode fugir o cineasta que tenha consciência artística da composição” (PEÑUELA CAÑIZAL, 1996, p. 356-357). Neste sentido, entendemos o diretor como o autor cinematográfico, em pleno domínio do *set* de filmagem e em plena força de sua influência, como defendem os críticos do *Cahiers du Cinéma* ao criarem o conceito de cinema de autor na década de 1950 diante de um certo passado do cinema francês, este em que o cinema surrealista certamente terá contado.

Nos filmes de narrativa surreal vimos que os procedimentos poéticos se apresentam sem camuflagem, impondo ao espectador uma contínua decifração de metáforas e metonímias oníricas carregadas de ambiguidade. É uma forma de operar e de se relacionar com o público diferente da grande maioria das produções cinematográficas de massas norte-americana, que na concepção de Maria Rita Kehl:

[...] trata da rebeldia e do temor à lei. Do rompimento com uma ordem pré-estabelecida (europeia?) e da reconstrução da ordem. Da construção de um mundo sem ambiguidades, regido por regras claras e bem estabelecidas, mas em permanente tensão com as moções de transgressão que alimentam o próprio liberalismo. (KEHL, 1996, p. 107-108)

Vimos que o cinema clássico, que se consolida pela figura imperialista de Hollywood e se torna um procedimento padrão no cinema mundial, expande-se também por sua efetividade ideológica explorada durante a era de ouro hollywoodiana em nome do *american way of life*, como ainda defende Kehl:

Tem uma função civilizatória: narrar e atualizar o mito da América para os americanos, estabelecer uma ética, uma linguagem, uma geografia imaginária; e uma função expansionista: situar a América numa posição de destaque junto ao resto do mundo, alargar fronteiras culturais. “Salvar o mundo” anunciando os princípios de sua democracia, como um dia a Igreja tentou salvar as almas anunciando o Evangelho. (KEHL, 1996, p. 107)

Essa realidade dada, como é próprio do cinema clássico que nos apresenta um mundo pronto e coeso em suas costuras, prescinde do espectador, a que resta um mundo pronto. Sem querer travar uma batalha dicotômica entre este procedimento cinematográfico e o cinema de inspiração surrealista, ou qualquer outro, usamos o clássico apenas como exemplo no campo do cinema de um procedimento semelhante ao racionalismo com que o movimento surrealista se confrontava. Como já dito, estas características clássicas, presentes não só no cinema hollywoodiano, podem ser subvertidas de diversas formas nas mais variadas etapas da produção cinematográfica, seja por meio de elementos do surrealismo, seja por outras vertentes exploradas pelo cinema moderno, assim como inovações que sempre estão por vir. “Muitos cineastas e videoartistas tentam furar o regime narrativo que rapidamente se constituiu como ‘clássico’, em busca de uma potência móvel e fluida da imagem e, com ela, de um apelo mais direto ao sujeito” (RIVERA, 2008, p. 36).

Uma montagem criadora, por exemplo, de associações poéticas, como o dito sobre a capacidade de a câmera revelar significados ocultos das suas imagens e traçar conexões

inesperadas entre planos, faz parte da essência de um cinema mais experimental, gerando emoções sem apoiar-se na representação ou a narração clássica. A escrita de um grande cineasta clássico, como Hitchcock, por vezes, sustenta este tipo de montagem por correspondências de rimas sensíveis, a exemplo de *Vertigo* (Alfred J. Hitchcock Productions, 1958) e seu uso das cores e da repetição do efeito e do símbolo de espiral durante a história, aproximando-nos do seu neurótico protagonista acrofóbico e revelando o sofisticado princípio dramático da obra.

Na arte contemporânea, a noção de transgressão das convenções tradicionais e clássicas revela a diretriz de que um verdadeiro artista deve mostrar-se capaz de ir além das formas normais de se proceder, afinal, a repetição de padrões e regras é operável por um simples técnico capacitado. Quanto à política dos autores introduzida pelos redatores dos *Cahiers du Cinéma*, parece discernir dois tipos de diretores cinematográficos: aqueles que conseguem impor a sua marca pessoal, sobressaindo-se ao senso comum, e aqueles que dirigem seus filmes encobertos pelos critérios dos produtores e estúdios. Nesse sentido, a produção surrealista que respeita seus fundamentos acarreta o rompimento e a descoberta estética, marcando um revolucionário trabalho da forma, seja na poesia, pintura, cinema etc.

Nascidas do inconsciente e transformadas em imagens fílmicas, o surrealismo através do cinema buscou impactar o espectador já acostumado com a narrativa clássica desde a primeira metade do século XX. Ricardo Zani, em seu livro *A origem do cinema surrealista ou a gênese de um poeta*, afirma que “é o diretor quem imprime a sua marca pessoal em cada trabalho realizado” (ZANI, 2017, p. 16).

Aqui avançamos um pouco mais a equivalência entre sonho e cinema. Se o cinema moderno de vanguarda, que se revela também autoral, surge como uma resposta aos rígidos critérios clássicos em busca de novas formas de expressar e elaborar suas ideias — visto que o clássico reprime algumas possibilidades criativas —, então, de maneira semelhante, o sonho, esta produção particular de imagens em movimento, se manifesta para expressar o conteúdo latente reprimido por nosso aparelho psíquico, que tenta nos proteger daquilo que julga inapropriado ou causador de sofrimento — ironicamente fazendo sofrer em forma de sintoma neurótico; por meio do sonho, há a tentativa de vir à tona e liberar estes conteúdos. Na medida que o sonho é produzido e visto apenas pelo sonhador, estas imagens de caráter alucinatório, consequentemente acompanhadas de considerável impressão de realidade, são mimetizadas no cinema de inspiração surrealista, compartilhando com o vasto público uma expressão quase sempre reprimida pelo cinema hegemônico.

Trata-se, no sonho como no cinema, de apresentar figurativamente pensamentos ou ideias abstratas - ou melhor, de acordo com Jean-François Lyotard, parece que a linguagem do sonho não seria outra senão da arte, “combinação indissociável entre o discurso e o sensível, falando a golpes de coisas, fazendo figura com as palavras”. (RIVERA, 2008, p. 21)

Assim, o cinema parece ter como uma de suas vocações a capacidade de refletir sobre a vida e o mundo, sobre si mesmo, sobre as imagens e sobre o sujeito.

Dito sobre a conexão entre cinema e o sonho, agora retomamos brevemente a conexão entre cinema e o espelho. Vimos com o conceito de *estádio do espelho* de Lacan que a criança desenvolve a percepção da unidade de seu corpo por meio das identificações com a imagem refletida no espelho e das outras pessoas, entendendo que ela também é unidade, forma-se o eu. O espectador de cinema, não mais o infante em busca de singularidade, já conhece a dinâmica de diferenciação e identificação com a imagem, tornando possível sua vivência imaginária dentro do filme e sua posterior separação. “Deste modo, o filme é como um espelho. Porém, num ponto essencial, é diferente do espelho primordial: se bem que, tal como neste, tudo possa a vir projetar-se, uma coisa existe, e uma só, que nunca nele se reflete - o corpo do espectador” (METZ, 1980, p. 55).

Assim, diante dos filmes oníricos dos surrealistas, este sonho projetado logicamente não é o daquele que sonha acordado diante da tela, com suas mais íntimas e particulares informações, porém, ao se conectar com esse tipo de obra e se entregar à aventura de interpretação de suas cenas — como fazemos com os nossos próprios sonhos em uma sessão de psicanálise —, também incorporamos as informações cifradas dos seus enredos incomuns, o latente da cena que fala do mundo em que vivemos e da existência que compartilhamos. Afinal, o cinema reflete a vida e o mundo, identificamo-nos com a vida de outros inexistentes e com mundos distintos; tal qual Alice em seu país de maravilhas e através do espelho, vagamos por histórias múltiplas e retornamos a nossa vida pessoal mais ou menos transformados.

CAPÍTULO 3 – SURREALISMO NO CINEMA E A SUA PARTICULAR FORMA DE SUBVERSÃO DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA CLÁSSICA

No capítulo anterior apresentamos o cinema da fase áurea do Movimento Surrealista e a produção posterior, que julgamos poder ser incluídos nessa linha de tradição. Desta forma, é pertinente explorar neste *corpus* o trabalho de alguns diretores que na nossa leitura apresentam em suas marcas autorais tais traços de surrealismo e que mesmo sem a participação no movimento respeitam consideravelmente de forma mais ou menos direta sua filosofia. Entendemos que tais realizadores apresentam linguagens ainda em ruptura com a lógica e ainda fixados no trabalho do inconsciente na construção das imagens mentais e dos sonhos.

Evitando a simplificação classificatória, não buscaremos definição unívoca de “cinema surrealista”, mas marcas de afinidade nos experimentos, a exemplo daquelas envolvidas no assim chamado cinema *underground*. Desta forma, faz-se necessária e de maior relevância a investigação das marcas de estilo de cada autor para compreender a mobilização das influências surrealistas e a representação do inconsciente na obra como nos aponta a psicanálise.

Levando em consideração a questão levantada por Castro (2008, p. 820), de que o ponto de partida da produção surrealista deve ser, como diz Jean Starobinski, “fazer conscientemente o jogo do inconsciente”, julgo ser pertinente explorar no *corpus* a obra de alguns diretores que apresentem em suas marcas autorais tais traços de surrealismo, como é o caso do contemporâneo David Lynch, assim como dos expoentes do cinema dito experimental Jonas Mekas e Maya Deren, sendo eles três exemplos importantes do cinema norte-americano em contradição aos valores comerciais desta nação e aos critérios de Hollywood, no que pesem a narrativa clássica e a produção industrial.

O objetivo desta escolha é pensar diferentes possibilidades de aparição dos traços surrealistas nas diversas etapas da construção cinematográfica e, assim, comparar as distintas ênfases dadas por cada autor diante do conservadorismo formal da narrativa cinematográfica clássica e, deste confronto, analisar o que acarreta como rompimento e descoberta estética.

3.1 MAYA DEREN

A obra da americana de origem ucraniana é marcada por filmes de montagem inventiva e de criativas manipulações do tempo e espaço, misturando diversas linguagens e abordando temas significativos como identidade e transcendência. Defendia o cinema como uma genuína forma de arte para além das imposições mercadológicas e formais, tendo em seu círculo social figuras importantes no mundo das artes, como Anaïs Nin, Marcel Duchamp e até mesmo o idealizador do movimento surrealista, André Breton (naquele momento refugiado nos EUA, para onde foi em 1941, retornando à França apenas em 1946).

Depois do seu reconhecido filme inaugural, *Meshes of the Afternoon* (1943), em parceria com seu então marido Alexander Hammid, Deren continuou a criar obras cinematográficas inovadoras com narrativas de semelhança onírica, atmosferas misteriosas, explorando os limites e as potências do corpo em movimento enquadrado pela câmera e as aproximações com o misticismo, sobretudo sua intensa afinidade com a religião vodu do Haiti. A propósito, esta religião já havia inspirado também obras do artista surrealista Wilfredo Lam, filho de pai chinês e mãe cubana, que “entrou para o Surrealismo em 1938, levando consigo a influência do vodu, das florestas e dos objetos totêmicos, que causaria nos franceses a mais viva sensação de estranhamento” (REBOUÇAS, 1986, p. 83).

Entre os filmes de Deren, destacam-se, junto a *Meshes of the Afternoon*, os curtas *The Private Life of a Cat* (1943); *Witch's Cradle* (1944), com parceria de Marcel Duchamp; *At Land* (1944); *A Study in Choreography for Camera* (1944); *Ritual In Transfigured Time* (1946); *Meditation on Violence* (1948); *Ensemble for Somnambulists* (1951); *The Very Eye of Night* (1958); e *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* (1985). Este último é um documentário sobre dança e possessão no vodu haitiano, de lançamento póstumo e finalizado por seu último marido, o músico japonês Teiji Ito, que assina a trilha sonora de alguns de seus filmes. Esta filmografia reúne os princípios de sua filosofia cinematográfica, que inclui o amadorismo, o interesse no corpo e a manipulação da realidade.

Sobre o amadorismo, para Deren, significa liberdade para buscar temas e experimentalismos, sem se preocupar ou se submeter ao comercial, configurando uma manifestação genuína do artista que se expressa. Em seu texto intitulado *Amateur Versus Professional*, Deren defende que o cinegrafista amador em comparação ao profissional possui uma vantagem valiosa, que é a tal liberdade, em suas palavras:

Liberdade artística significa que os realizadores amadores jamais serão forçados a sacrificar o drama visual e a beleza para dar lugar a uma série de palavras, palavras, palavras, palavras, para uma explicação impecável do enredo, para a exibição de uma estrela ou produto de determinado patrocinador; muito menos se espera da produção amadora um retorno financeiro de um grande investimento realizado para prender a atenção de um público massivo e heterogêneo por 90 minutos. (DEREN, 1965, p. 45)

Percebe-se nesta passagem uma evidente revolta contra a produção industrial que subjuga a liberdade artística aos valores do capital. Isto nos remete também não só à contestação da narrativa clássica do cinema quanto aos seus enredos explicativos, como a conhecida contrariedade de Breton às descrições literárias que prejudicam a verdadeira exploração das formas através das palavras, como afirma o autor no primeiro dos seus manifestos:

É dela que nascem, hoje em dia, todos esses livros ridículos que insultam a inteligência. Continuamente vemo-la fortalecer-se nos jornais, pondo a perder os esforços da ciência e da arte, ao mesmo tempo que se empenha a adular os gostos mais reles do público: a clareza que tende a confundir-se com a toleima, uma vida digna de cães. [...] Uma consequência divertida desse estado de coisas na literatura, por exemplo, é a abundância de romances. (BRETON, 2001, p. 19)

Deren percebia que a maior parte do cinema comercial dos seus contemporâneos se baseava essencialmente no teatro e na literatura, antes que na exploração da capacidade de construção e manipulação do tempo e movimento próprias do cinema, como Buñuel também denunciava a disparidade entre o imenso potencial cinematográfico e a precária execução da maioria dos seus realizadores. A diretora chama atenção à origem latina da palavra *amateur*, “amante”, que significa aquele que faz algo por amor — ou seja, a seu ver o amadorismo não está relacionado à precariedade ou ausência de técnica, mas à capacidade de se expressar verdadeiramente por amor ao que se faz através do cinema, não por razões econômicas; sua ação é motivada por uma vontade mais íntima e visceral. Como aponta aqui Valles em seu artigo *Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur*:

A defesa do amateur torna-se, assim, não somente um caminho de distinção ao “profissionalismo” do cinema, mas, sobretudo, uma busca de afirmação artística. Mais do que ser um diretor, no sentido de dirigir técnicos, atores e outros profissionais, o sentido empregado ao amateur diz respeito ao artista que se libera das convenções cinematográficas de decupagem, da elaboração de roteiro ou planejamentos financeiros de larga escala no trabalho de produção para, segundo as palavras de Deren, “dedicar-se a capturar a poesia e a beleza de lugares e acontecimentos” (DEREN, 2015, p. 177, tradução nossa). (VALLES, 2020, p. 183)

Acompanhadas da noção de *amateur* e talvez por conta disso, as câmeras portáteis tornaram possível o registro de imagens em movimento através desses leves equipamentos, democratizando uma produção antes exclusiva dos estúdios — lembrando que o *automatismo psíquico* como técnica surrealista também pretendia democratizar a poesia para além dos poetas profissionais. Pensando nos dias de hoje, com o amplo acesso ao telefone celular e suas avançadas captações de imagens, a produção dita amadora se expande. Para além do manuseio da máquina, o corpo, que é caro a Deren, faz parte da condução que registra e dá movimento a essas imagens. “O mais importante de seus equipamentos é você mesmo: seu corpo móvel, sua mente imaginativa e sua liberdade para usar ambos. Certifique-se de usá-los” (DEREN, 1965, p. 46).

É recorrente nos filmes e nos textos da diretora a busca por formas fora dos procedimentos padrões de produção. “A concepção que Deren busca no *amateur* está diretamente relacionada a um distanciamento do cinema argumentativo, vinculado a realizações como a dos filmes de estúdio hollywoodianos, por exemplo” (VALLES, 2020, p. 184).

A relação que traz entre a dança e o cinema, ou melhor, entre o corpo e a câmera, revela uma expansão da ideia de registro das imagens em movimento, como se entre o corpo do operador da câmera e o sujeito filmado existisse uma dança implícita registrada pelo aparelho de filmagem — tal relação vemos claramente e quase de maneira didática em seus curtas *A Study in Choreography for Camera*, no qual ela filma o dançarino Talley Beatty enquanto executa uma coreografia condensada em diversos ambientes, usando cortes reunidos na montagem, variando a velocidade das imagens e o movimento contrário e exibindo uma dança entre a câmera operada por ela e Beatty (possível apenas através do cinema); e em *Meditation on Violence*, de procedimento semelhante, acompanhando os movimentos de artes marciais realizados pelo ator e dançarino Chao Li Chi.

O corpo — e consequentemente seu movimento — é um dos pilares do cinema de Deren. Para além da frequência de cenas de dança e o foco nos corpos que se movem, sua importância se estende ao ato de filmar. Ela encoraja os cinegrafistas a usarem o próprio corpo como instrumento e não se basearem apenas em ferramentas como o tripé — dessa forma, explorando dinamicamente os espaços filmados. Este fator acaba por afetar os resultados das suas manipulações da realidade filmada. Deren via no cinema a possibilidade de criar novas realidades abstratas e subjetivas, diferentes do cotidiano.

Em *Cinematography: the creative use of reality*, Deren defende a importância do que chama “acidentes controlados” na construção desses universos. São fatores recorrentes para

além do controle do realizador que podem ser usados a seu favor para dar vida e realidade aos movimentos em cena.

Explico “acidente controlado” como a manutenção de um delicado balanço entre o que está lá, espontânea e naturalmente como uma evidência da vida independente do real, e as pessoas e ações que são deliberadamente introduzidas na cena. Um pintor, confiando principalmente na aparência como meio de comunicar seu propósito, tomaria um enorme cuidado na organização de cada detalhe de, por exemplo, uma cena de praia. O cineasta, por outro lado, tendo selecionado uma praia a qual, em geral, tem o aspecto desejado – seja ela triste ou alegre, vazia ou cheia – deve, pelo contrário, abster-se de controlar demais seu aspecto, se pretende manter a autoridade da realidade. A filmagem de uma cena assim deveria ser planejada e enquadrada de forma a criar um contexto de limites, dentro do qual qualquer coisa que aconteça seja compatível com a intenção da cena. O evento inventado então introduzido, mesmo que seja um artifício, empresta realidade da realidade da cena – do movimento dos cabelos, da irregularidade das ondas, da própria textura das pedras e da areia – em resumo, de todos os elementos espontâneos e fora de controle que são propriedade da própria realidade. (DEREN, 2012, p. 141)

Notadamente, estes movimentos espontâneos da dança cinematográfica em sua obra, que ela chama *acidentes controlados*, remetem-nos ao *acaso objetivo* surrealista, quando seu método automático, de movimentação fluida, revela encontros fortuitos de grande valor. Seu cinema não favorece nem se pauta no realismo: está em como partes da realidade cotidiana podem ser capturadas pela câmera para ser então usadas na construção de seus universos fantásticos — algo muito semelhante ao procedimento surrealista que se vale da familiaridade do recorrente para fazer emergir daí o estranhamento do incomum, a tal *beleza convulsiva* que nasce do atrito entre opostos do *acaso objetivo*.

Ilustrações desse irrealismo e desse princípio da montagem são as personagens que transitam entre espaços diferentes como se fosse um mesmo lugar, através da colagem entre os cortes para os conectar — como na sequência de passos em *Meshes of the Afternoon*, onde a personagem de Deren, a cada contato do pé com o solo, aparece em um espaço completamente diferente, como se fosse o mesmo lugar evidenciando suas diferentes texturas (Figura 2).

Figura 2 – Sequência de *Meshes of the Afternoon*



Fonte: *Meshes of the Afternoon* (Maya Deren, 1943)

De maneira semelhante, vemos outra personagem de Deren se movendo de uma praia para uma sala de jantar e em seguida para um arbusto, tudo na mesma sequência, em *At Land* (Figura 3).

Figura 3 – Sequência de *At Land*



Fonte: *At land* (Maya Deren, 1944)

Seu manejo da técnica está à disposição da linguagem poética, ao passo que identificamos nestas sequências semelhanças com os sonhos que nos colocam em diferentes espaços em fração de segundos. Deren, apesar da atenção dada aos corpos, considera a mente a mais poderosa ferramenta para os cineastas, incentivando-os a seguir criativamente suas ideias para execução em seus escritos e usando a capacidade da mente de formar imagens e enredos como as dos sonhos como tema de alguns dos seus filmes — com destaque para *Meshes of the Afternoon*, história de uma mulher caminhando ao redor e dentro de sua casa quando encontra a figura de uma pessoa sem rosto; as sequências se repetem, subindo e descendo as escadas, entrando nos cômodos e observando objetos, e em cada repetição novos elementos surgem e sua forma de filmar muda, variando a perspectiva entre primeira e terceira pessoas. Neste processo, encontra outras versões dela mesma, o ambiente doméstico se torna cada vez mais opressivo e a figura misteriosa que ela procura nunca chega ao seu alcance.

O caráter surrealista dos seus filmes é enfatizado por essas semelhanças oníricas, que revela imagens nada óbvias, narrativas desconexas e por vezes repetitivas, com uso de câmera lenta e inversão temporal das sequências. Sua visão cinematográfica continua a influenciar realizadores por toda parte, a exemplo de David Lynch, um confesso admirador do seu trabalho.

3.2 JONAS MEKAS

Assim como Deren, Mekas foi um imigrante europeu naturalizado norte-americano. De origem lituana, é considerado o padrinho do cinema *avant-garde* dos EUA. Foi um diretor de destaque no movimento *underground*, no qual Deren foi precursora, e responsável por muitos anos pelo *Anthology Film Archives*, arquivo dedicado à preservação e difusão do cinema experimental e independente.

Seu trabalho, essencialmente documental, propõe um novo olhar para as imagens do cotidiano e a sua vida particular, sempre com sua câmera portátil 16 mm em mãos — entusiasta das produções amadoras como Deren. “Ao mesmo tempo em que Mekas propunha-se a tornar-se defensor de uma perspectiva cinematográfica relacionada ao amateur, foi esse contexto que também lhe trouxe elementos para conceber o filme-diário como parte fundamental na sua obra.” (VALLES, 2020, p. 188). Registrava momentos significativos e corriqueiros de sua vida com a mesma importância, para então, às vezes muitos anos depois, editar as imagens capturadas de maneira inovadora, revelando um olhar poético para estes acontecimentos

ressaltando o maravilhoso e sobrepondo a isso uma narração em *off* de suas lembranças do acontecido, novas reflexões sobre essas experiências e suas imagens, assim como leitura de poemas, opiniões políticas e sobre o cinema, além de sons ambiente de algumas das situações filmadas e as vezes músicas.

Voltando ao texto *Construção e montagem da sessão em psicanálise*, de Christian Dunker — em que associa o cinema à sessão psicanalítica, evocando um analisando/diretor e um analista/montador, vemos no procedimento de Mekas um funcionamento semelhante. Ele, tanto diretor como montador de sua própria história fílmica, revela seu cotidiano carregado de impressões íntimas, como quem reflete tempos depois sobre suas próprias experiências em uma sessão de análise. O “recordar, repetir e elaborar”, que constitui a base do pensamento psicanalítico, se atualiza como processo cinematográfico na obra de Mekas, em contradição ao enredo ficcional clássico, como afirma David James citado por Valles:

Como no início dos anos 60 Mekas abandonou gradualmente sua esperança de um cinema narrativo reformado e moldado a partir das novas ondas europeias, o trabalho de filmagem amador adquiriu para ele um novo status. Os tipos de infrações associados a isto passaram a ser reconhecidos como um vocabulário plenamente articulado com implicações éticas intrínsecas: vislumbres da vida cotidiana se tornaram mais importantes do que ficções de narrativa abrangente; uma imagem “lírica” fragmentária, insubstancial e imperfeita era preferida em lugar de uma imagem realista, completa e consciente da própria presença; e o equipamento rudimentar de 16 ou 8 mm passou a ser mais valorizado do que o aparato de estúdio. (JAMES, 2013, p. 178-179, apud VALLES, 2020, p. 187)

Nesta passagem observamos uma evidente ruptura com o formato de cinema clássico industrial e com a imagem realista, em nome de uma abordagem mais subjetiva e pessoal dessas experiências reais em que viveu. É certo que talvez ele seja o diretor aqui selecionado que apresenta os traços em comum com o surrealismo de maneira menos óbvia e evidente. Não poderíamos o considerar um autor essencialmente surrealista, visto que sua extensa prática cinematográfica (da década de 60 a meados dos anos 2000) na maior parte do tempo esteve relacionada ao registro de filmes-diários — um olhar sobre a realidade de sua vida e daqueles em seu entorno, sem o foco no inconsciente ou com intenção de reproduzir necessariamente a lógica ou imagens de sonho.

Por outro lado, reconhecemos que este olhar não é objetivo e racional, mas sim profundamente emotivo e poético. A realidade em questão não é a dos fatos mas a dos afetos, e podemos afirmar inclusive que em sua narrativa documental o que é abordado é a própria

realidade psíquica do autor, que reflete posteriormente sobre as imagens caseiras produzidas quando em sua presença.

A vida cotidiana sendo tratada com lentes oníricas foi também praticada pelos surrealistas do movimento na literatura, como aponta Willer:

[...] imagens feitas de componentes da vida urbana: casas, automóveis, cafés, além de imaginar a irrupção na cidade de uma vida livre, vinda de fora de suas fronteiras. Pertence à família das visões e descrições mágicas ou oníricas da metrópole, como em *Nadja* de Breton, *O Camponês de Paris* de Aragon e *Liberté ou l'amour!* de Desnos. (WILLER, 2008, p. 711)

Mesmo Luis Buñuel já havia explorado o formato de um documentário surreal com o seu *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), onde mostra a vida miserável e os costumes de uma aldeia espanhola descritos de maneira verdadeiramente surrealista. O cruzamento entre as realidades material e psíquica está no cerne da poética do surrealismo, e Mekas, que tanto medita sobre temas como a beleza e a felicidade em seus filmes, parece atualizar, à sua maneira, as reflexões sobre a *beleza convulsiva* e o *amor louco* dos surrealistas. A montagem de seus filmes nos remete ao frenético modo dadaísta de editar as imagens cinematográficas, fragmentando-as e alterando suas formas e movimentos, elemento também visto em filmes associados ao Movimento Surrealista como já apontado.

De par com essa peculiar forma de editar, vemos com certa frequência o realizador sobrepor imagens, tornando estes registros cotidianos em autênticas imagens fantásticas, revelando a surrealidade no corriqueiro. Como acontece em *Notes on the Circus* (1966), curta onde ele registra uma ida ao circo e na montagem torna possível por alguns segundos a imagem de uma mulher montando um cavalo sob uma cama elástica onde ao lado ginastas dão piruetas.

Em *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000), filme-diário de 288 min que reúne imagens de 1970 a 1999, o autor funde sua cabeça enquanto mastiga uma flor com a da sua esposa de perfil; e em *Out Takes from the Life of a Happy Man* (2012), seu último longa antes de falecer em 2019, no qual reúne imagens descartadas de filmes anteriores, alguns deles se apagando pelo tempo, dos anos 1950 até a primeira década de 2000, vemos um casal andando de barco sobrepostos a uma série de carros em uma rua cheia de Nova York (Figuras 4 a 6).

Figura 4 – Cena de *Notes on the Circus*



Fonte: *Notes on the Circus* (Jonas Mekas, 1966)

Figura 5 – Cena de *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*



Fonte: *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (Jonas Mekas, 2000)

Figura 6 – Cena de *Out Takes from the Life of a Happy Man*



Fonte: *Out Takes from the Life of a Happy Man* (Jonas Mekas, 2012)

Embora conhecido e reconhecido por seus trabalhos no formato de filme-diários, Mekas dirigiu dois longas ficcionais no início de sua carreira cinematográfica. São eles: *Guns of the Trees* (1961), composto de cenas desconexas entrelaçadas acompanhando um grupo de jovens

que tenta entender por que sua amiga havia cometido suicídio; e *The Brig* (1964), peça filmada sobre um grupo de fuzileiros navais presos em um campo no Japão. São filmes de forte posicionamento político, que dialogam com os movimentos revolucionários de contracultura da década de 60. Mesmo assim, tais filmes não se limitam à crítica social: eles reivindicam uma vida para além das imposições da realidade e o apelo ao sonho e a poesia — a exemplo de *Guns of the Trees*, que possui interlúdios poéticos de Allen Ginsberg e inicia com uma sequência em que vemos dois mímicos engravatados portando maletas e se comportando estranhamente em uma plantação de repolhos, imagens que poderiam muito bem fazer parte de um imaginário onírico (Figura 7).

Figura 7 – Cena de *Guns of the Trees*



Fonte: *Guns of the Trees* (Jonas Mekas, 1961)

Seu primeiro trabalho realizado no formato de diário é *Walden – Diaries, Notes and Sketches* (1969), com alguns curtas lançados previamente, como o mencionado *Notes on the Circus*. Amigo pessoal de grandes estrelas de sua época, como Andy Warhol, John Lennon e Yoko Ono, registrou reuniões particulares a seu modo, imagens íntimas de aniversários e viagens em família. Curiosamente, podemos apontar como uma dessas obras o curta *Salvador Dalí at Work* (1964), no qual segue o surrealista Dalí enquanto faz alguns de seus *happenings* nas ruas de Nova York.

Em síntese, Mekas parece buscar a poesia no cotidiano por belas e reflexivas imagens, sempre exaltando pequenos momentos comparados à grandiosidade hollywoodiana. Sua defesa à beleza e à felicidade não deixa de ser um ato político, pois não se limita à objetividade do real nem se submete aos padrões narrativos da indústria, assim tornando o banal fonte do maravilhoso. Percebemos que um dos meios por onde ele procura alcançar tal elevação do

trivial é por meio das suas próprias impressões emotivas durante os acontecimentos, o que nos leva ao “modelo interno” dos surrealistas. Nas palavras do diretor:

O desafio agora é capturar aquela realidade, aquele detalhe, aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. Claro, o que enfrentava era o velho problema de todos os artistas: fundir a Realidade e o Eu, e produzir uma terceira coisa. Tinha de libertar a câmera do tripé e adotar todas as técnicas e processos cinematográficos subjetivos que já estavam disponíveis ou que acabavam de surgir. Tratava-se de uma aceitação e de um reconhecimento das conquistas do cinema de vanguarda dos últimos 50 anos. Isso afetou o tempo de exposição, movimentos, ritmo, tudo. Tive de descartar as noções acadêmicas de exposição “normal”, movimento “normal”, normal e apropriado isso, normal e apropriado aquilo. Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos. (MEKAS, 2013, p. 134, apud VALLES, 2020, p. 187)

Este “velho problema de todos os artistas” nos remete ao compromisso surrealista de alcançar uma realidade superior que funde realidade externa à realidade interna, o que origina esta terceira coisa batizada de surrealismo. A propósito, Mekas menciona conquistas cinematográficas de vanguarda dos últimos 50 anos, que certamente incluem as investigações surreais. Em seu texto *Elogio a Marie Menken, cine-poeta* (1962), incluído na coletânea de textos do diretor organizado por Patrícia Mourão para o catálogo da mostra Jonas Mekas em 2013 em São Paulo, o diretor brevemente traça alguns momentos decisivos do cinema como manifestação poética:

A poesia cinematográfica passou por vários períodos históricos. Houve a vanguarda francesa: Cocteau, o período simbólico-surrealista; houve o cinema experimental americano dos anos 40: Maya Deren, Harrington, Anger, Maas – mitologia, simbolismo freudiano; Brakhage e Menken representam a ponta de lança do terceiro período, uma poesia cinematográfica livre do simbolismo óbvio e de influências artísticas ou literárias, uma poesia em que a sintaxe fílmica alcança uma fluidez espontânea e, na qual as imagens são realmente como palavras que aparecem, desaparecem e se repetem, criando configurações e manchas de significados visuais, de impressões. (MEKAS, 2013, p. 69)

Desta forma, vemos em Mekas a busca por uma expressão cinematográfica genuína, independente de outros meios de expressão como o teatro e a literatura, assim como também defendia Maya Deren. Como ele concebe, sua poética, como a de vários outros no campo do cinema, numa linha de tradição, é herdeira das investigações cinematográficas dos surrealistas e da influência do simbolismo freudiano nas artes, configurando um cinema que mobiliza o

funcionamento do inconsciente como vemos na psicanálise e sua maneira distinta de formar imagens e conceitos.

3.3 DAVID LYNCH

O norte-americano talvez seja o nome mais mencionado quando o assunto é surrealismo no cinema contemporâneo. Ele é reconhecido por métodos não tradicionais em seu trabalho artístico, que inclui, além do cinema, a música, as videoinstalações, a escultura e a pintura — esta última por onde iniciou. Independentemente do formato de sua obra, observamos a presença de características surreais, pelo uso de imagens com elementos perturbadores e narrativas em constante desconstrução, fazendo uma cisão recorrente na realidade e na cronologia temporal.

A fragilidade da identidade também parece ser um tema recorrente em seus filmes. Podemos verificar em alguns deles de grande destaque, como *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006). Não são à toa as conexões com o cinema de Maya Deren, sobretudo *Meshes of the Afternoon*, como indica a reportagem publicada no site norte-americano especializado em cinema e entretenimento, *Collider*, no dia 26 de setembro de 2021, sob o título “How the 1940s Short Film ‘Meshes of the Afternoon’ Paved the Way for David Lynch”:

Um dos primeiros e mais marcantes filmes a ter uma aparência e um sentimento distintamente "lynchiano" é *Meshes of the Afternoon*, um curta de 1943 da pioneira cineasta Maya Deren. O slogan "mulher em apuros" pode muito bem descrever este filme, e sua indistinção entre sonho e realidade, estrutura narrativa em loop, imagens simbólicas recorrentes, uso criativo da câmera e preocupações psicológicas tornam-no um precursor claro do Ciclo de Identidade de Lynch. (OLSEN, 2021, *Collider*, p. 1, tradução nossa)

Sua obra parece fazer parte da linha de tradição apontada por Mekas no capítulo anterior, mas aliando a este cinema disruptivo elementos do cinema hollywoodiano. Este caminho é equivalente ao seu trajeto musical, onde mescla as estranhas atmosferas misteriosas que encontramos nas trilhas sonoras de seus filmes, assinadas por Angelo Badalamenti em contínua parceria, com batidas do gênero pop. Este cruzamento entre *mainstream* e *underground*, no cinema e na música, parece indicar, de maneira inesperada e original, o encontro de opostos do *acaso objetivo*.

Alguns dos seus longas-metragens flertam com a narrativa clássica por métodos tradicionais, como o desenvolvimento de enredo e personagens, mas seguem este caminho pela lógica onírica e das motivações psicológicas de seus protagonistas, afastando-se da perspectiva de cinema fantástico de estruturação clássica. Sua narrativa flui multiplicando as possibilidades interpretativas e contradizendo a costumeira simplicidade e clareza do classicismo.

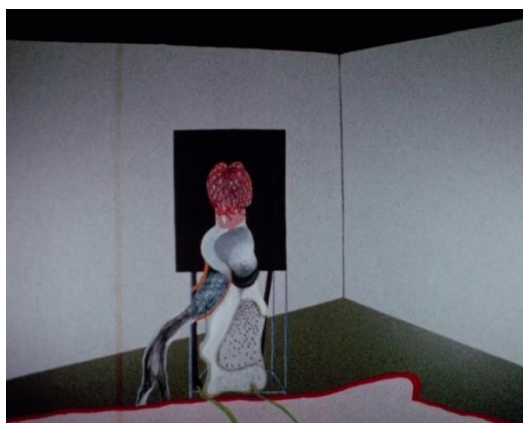
Artista plástico de formação, inicia a carreira no audiovisual com a intenção de alcançar o que seriam para ele “pinturas em movimento e com som”, como vemos no seu relato no documentário focado no seu percurso nas artes plásticas, *David Lynch The Art Life* (2016). Suas pinturas já exibiam uma aproximação com o surrealismo e, em seu primeiro curta, feito para ser uma instalação, *Six Men Getting Sick* (1966), vemos justamente formas e cores se movimentando enquanto uma sirene ressoa. Como dito anteriormente, a animação no cinema, sobretudo a experimental, onde todas as formas são possíveis, parece carregar influência da pintura surrealista. Vemos este princípio especialmente em seus curtas-metragens, como sua já mencionada obra inaugural e em *The Alphabet* (1968), que mistura animação e atores reais (Figuras 8 e 9).

Figura 8 – Sequência de *Six Men Getting Sick*



Fonte: bombmagazine.org

Figura 9 – Cena de *The Alphabet*



Fonte: mastheadmagazine.com

O absurdo e o maravilhoso são terrenos férteis que coexistem na obra de David Lynch. Em seus filmes somos constantemente desafiados a reconhecer o racional e o irracional como dois lados da mesma moeda, de forma que se um lado não é explorado o outro não é capaz de existir. É uma proposta narrativa que rompe com os modelos tradicionais de cinema e enfrenta o olhar acostumado às fórmulas.

Ilustração disso é a sequência inicial de *Blue Velvet* (1986), em que vemos um jardim com belas flores, cercas brancas, crianças na rua, dentre outros elementos do típico cotidiano de uma cidade no subúrbio norte americano. Este ambiente centrado em valores familiares e boa convivência revela seu outro lado quando a ação é interrompida por um ataque cardíaco de um senhor cuidando do jardim. Em seguida a câmera se aprofunda na grama verde, revelando um novo cenário antes submerso. O solo escuro dá vazão à mudança na trilha sonora, sendo substituída por uma sonoridade tensa e misteriosa; por fim, somos apresentados às criaturas que vivem debaixo do jardim superficialmente belo (Figura 10).

Figura 10 – Sequência de *Blue Velvet*



Fonte: *Blue Velvet* (1986)

Como uma lupa, a tela de Lynch amplia a visão do corriqueiro em busca de novas camadas. O diretor propõe ir além do que é dado, colocando em xeque a nossa forma de olhar e interpretar o que é visto. Como afirma Tavares em seu artigo *Do Surrealismo em David Lynch*:

Ao tentar sintetizar o cinema de Lynch, Eric Dufour diz: “(...) *il consiste à rendre étrange tout ce qui est quotidien et, d’une manière symétrique, à rendre quotidien tout ce qui est étrange*”. É sem dúvida uma boa definição da obra desse realizador e a que mais o aproxima do movimento surrealista. Ao contrário do que se costuma pensar, os surrealistas não queriam fugir do cotidiano; queriam, isto sim, virá-lo pelo avesso, mostrar as suas entranhas através de procedimentos diversos que tornavam o real estranho, mas não menos real por isso. (TAVARES, 2009, p. 101)

Assim, podemos afirmar que, para acompanhar sua obra, é necessário ver além do que se olha, reconhecer que não se sabe completamente daquilo que entramos em contato e que as possibilidades do oculto são infinitas. Em *Blue Velvet*, por um lado observamos a vida simples de uma pequena cidade; do outro, seu lado obscuro que envolve sequestro, sadomasoquismo, assassinato etc.

Em seu livro *Águas Profundas*, mencionando a técnica a que atribui seu método criativo, o diretor revela de onde tira suas criações inusitadas: “Se você quer pegar um peixinho, pode ficar em águas rasas. Mas se quer um peixe grande, terá que entrar em águas profundas” (LYNCH, 2006, p. 1), sugerindo imagetivamente que, para fazer emergir ideias inovadoras e abstratas, é necessário mergulhar no vasto mar do inconsciente, em busca de ideias-peixes que revelem fielmente aspectos profundos do que ele pretende explorar. Analogia com a pesca também foi feita em reflexão sobre o *automatismo psíquico* pelo artista André Masson: “Quando pescamos em águas turvas, nunca sabemos o que vai morder e subir à tona: peixe de ouro ou bota velha” (1971 apud CORNEAU, 2008, p. 803).

Enquanto os surrealistas do movimento conferiam à psicanálise a investigação do inconsciente e os cineastas experimentais norte-americanos da contracultura sessentista apostavam no LSD, como afirmou Nazario (2008), Lynch parece atribuir à meditação transcendental o contato com este aspecto oculto da mente humana para emergir suas ideias.

Grande conhecedor da vasta arte surrealista, Lynch apresentou no programa *Arena*, da televisão britânica BBC, em 1987, a influência de uma série de obras cinematográficas surrealistas em seu trabalho criativo. É o que indica a reportagem “Lynch explica o surrealismo de Dalí, Duchamp e Buñuel num documentário de 1987”, publicada no site da revista *Vice*, no dia 15 de fevereiro de 2018.

O realizador norte-americano afirma que o surrealismo é o inconsciente a falar e salienta que se identifica com isso de uma forma muito particular. [...] Lynch explica o conceito surrealista da sua arte: “Acredito que os filmes devem ter uma história à superfície. Mais abaixo, no entanto, acontecem coisas abstratas, que vivem em zonas onde as palavras não podem ajudar a exploração. Zonas inconscientes”. (NÚÑEZ, 2018, *Vice*, p.1)

Essas zonas inconscientes a que Lynch se refere nos levam a associá-las aos insetos revelados na sua famosa cena introdutória em *Blue Velvet*, que já comentamos. A superficialidade de uma história convencional, de um bairro tido como perfeito, assim como da vida exemplar de um sujeito, pode esconder uma série de elementos obscuros — e o cinema lynchiano parece ser em essência sobre isso. O sonho, que tem como função primordial expor ao sujeito aspectos da sua vida reprimidos no inconsciente, mas devido à censura do aparelho psíquico se revelam distorcidos, também contradiz as certezas que contamos para nós mesmos.

Em *Mulholland Drive* o diretor transporta para a tela os mecanismos das formações dos sonhos. Inicialmente somos apresentados à história de uma promissora aspirante a atriz recém-chegada em Hollywood (Naomi Watts), que cruza caminhos com uma misteriosa mulher sem

memória (Laura Haring); juntas procuram respostas a suas perguntas — enredo que se mistura a outros de intensa excentricidade e aparente falta de sentido. De repente, na segunda metade do filme, os personagens se apresentam com novas personalidades e relações entre si. É recorrente a interpretação de que na primeira metade da história entramos em contato com os sonhos da protagonista, e na segunda parte as experiências vividas por ela desperta motivaram os sonhos que assistimos anteriormente. Mesmo assim, esta segunda parte não se apresenta como uma realidade objetiva e racional, mas carregada das impressões subjetivas da protagonista na intensa situação em que se encontra (Figura 11).

Vimos em Freud que os processos de condensação e deslocamento atuam no material contido no sonho (resíduos diários e conteúdos inconscientes) para sua manifestação onírica distorcida. Assim, na segunda metade da obra vemos que a personagem de Laura Haring na verdade é ex-namorada da protagonista, que foram juntas tentar a vida em Hollywood e que apenas esta conseguiu prosperar, agora prestes a se casar com um conhecido diretor de cinema. Aqui ela é apresentada como uma mulher provocadora, que constantemente despreza e humilha a personagem de Naomi Watts — sendo esta a percepção da protagonista ferida no relacionamento e na vida profissional. No sonho, esta ex-namorada se transforma no oposto: uma mulher dependente e sem memória, assim como sua própria representação pessoal, que se torna a de uma pessoa determinada, talentosa e alegre, quando na segunda parte se revela frustrada e em profunda crise. Freud já dizia também que os sonhos são realizações de desejos inconscientes.

Figura 11 – Personagem de Naomi Watts na primeira e segunda metade de *Mulholland Drive*



Fonte: *Mulholland Drive* (2001)

No referido filme, os mecanismos oníricos são ainda encontráveis em situações aparentemente pouco relevantes para o enredo da segunda metade, demonstrando que resíduos diários incluem também situações que passam despercebidas.

Na sequência de sonho, somos apresentados à figura enigmática do *Cowboy* (Monty Montgomery), um homem vestido de *cowboy* com ar soturno e que aparenta predizer um desastre. Na segunda metade, ele aparece brevemente como um convidado da festa de noivado da ex-namorada com o diretor de cinema, para onde a protagonista foi convidada, e segue tentando controlar um possível colapso nervoso. A impressão estranha da figura de um homem vestido de *cowboy* numa festa elegante em uma mansão de Hollywood, somada à angústia sentida pela protagonista na situação, gerou o estranho personagem do *Cowboy* na primeira sequência de acontecimentos do filme (Figura 12).

Figura 12 – Personagem de Monty Montgomery na primeira e segunda metades de *Mulholland Drive*



Fonte: *Mulholland Drive* (2001)

Os temas psicanalíticos são recorrentes na obra de David Lynch, permitindo comensurá-la ao imaginário do movimento surrealista. A incapacidade de atribuir significação lógica em grande parte de seus filmes por um lado afasta o espectador comum; no entanto, por outro, estimula a pesquisa do espectador de perfil investigador, sendo a psicanálise uma ferramenta usual nesse processo.

Avesso a interpretações, Lynch preza a experiência em detrimento da criação de sentido. Em relação ao uso da psicologia para a análise fílmica, em entrevista ele afirma: “*Psychology destroys the mystery, this kind of magic quality. It can be reduced to certain neuroses or certain things, and since it is now named and defined, it's lost its mystery and the potential for a vast, infinite experience*”¹ (COZZOLINO, 2014, p. 40). Essa citação demonstra não só o preciosismo do diretor em relação à experiência, mas também reforça o ponto de vista laciano de que “a palavra é a morte da coisa”.

¹ Em tradução livre, “A psicologia destrói o mistério, esse tipo de qualidade mágica. Pode reduzir a certas neuroses ou certas coisas, e como passa a nomear e definir, perde seu mistério e o potencial para uma vasta e infinita experiência.”

Assim, grande parte da fascinação causada pela filmografia do artista decorre justamente da dificuldade interpretativa e suas infinitas possibilidades de interpretação. Ao assistir alguns de seus filmes, é inevitável a busca por sentido, pois naturalmente tentamos organizar as imagens exibidas e seu enredo de maneira compreensiva, com base no nosso repertório, como um espectador-detetive que coleta informações e procura por respostas.

Por mais que o autor não seja um grande entusiasta da insistência na interpretação de suas obras, o próprio formato delas, que mobiliza também a cinematografia clássica, e a angústia que elas causam pela dificuldade de criação de sentido, que se constitui nos apelos naturais para a busca de significados, acontecem “porque o homem tem palavras que ele conhece as coisas. E o número de coisas que ele conhece corresponde ao número de coisas que ele pode nomear” (LACAN, 1981, p. 199).

Há aí uma espécie de jogo de quebra-cabeças, em que a junção das partes monta uma imagem de múltiplos significados, que ainda se desdobra em outros significados possíveis. A falha do sentido é proporcional ao excesso de significados. Este também é um fator que o aproxima do cinema dos surrealistas em sua fase áurea, como afirma Tavares:

David Lynch recorre a uma série de técnicas surrealistas na criação dos seus filmes, tais como a já referida autonomização de planos, a suspensão do tempo linear, a supressão da “pontuação” no encadeamento de imagens e, principalmente, a (con)fusão, em uma mesma sequência, do mundo consciente e do mundo dos sonhos das personagens. (TAVARES, 2009, p. 109)

Inland Empire é um dos filmes em que Lynch se aproxima mais deste método e recorre ao maior número de recursos surrealistas, a exemplo do *automatismo psíquico*. Conta a história de uma atriz (Laura Dern) em um filme: a criação de realidades paralelas e suas constantes distorções: o sonho e a realidade se fundem, rompendo qualquer tipo de linha divisória.

Foi inteiramente filmado apenas com uma câmera digital de nível amador — o que já lhe confere certa estranheza as imagens, com um enredo sem argumento pré-escrito, dependendo principalmente da direção e do desempenho dos atores, que muitas vezes não sabiam exatamente o sentido das cenas e o caráter dos seus personagens até o momento da filmagem. Inicialmente não seria um longa-metragem, mas um exercício experimental do diretor que dirigiria cenas aleatórias de ideias que simplesmente surgiriam no dia da filmagem. Conforme o filme foi sendo feito, observou-se que as cenas estavam interligadas, mesmo que despropositadamente, e se seguiu desta maneira até o que se tem ao final de suas 3 horas de duração. Talvez uma das mais genuínas tentativas de aplicar o *automatismo psíquico* na linguagem cinematográfica.

Resumindo, como relatamos, o cinema de Lynch resgata o acaso, o sonho, o mistério, as imagens transgressoras. Dialogando com o surrealismo, podemos perceber, em alguns filmes do cineasta, a presença de universos distintos num mesmo espaço e tempo, a quebra da continuidade temporal, a figura indecifrável da mulher, o humor negro, enfim, todos os valores que sedimentaram a estética surrealista no cinema. Porém, essas marcas aparecem sob uma nova óptica, colocando novas estratégias e novas possibilidades, derivadas de um processo histórico que estabelece uma revisão sobre a arte de antes e apresenta propostas criativas para a arte de agora (FERRARAZ, 2001, p. 7)

Em suma, podemos afirmar que, a exemplo do que acontece nas grandes obras do cinema surrealista, no cinema de Lynch há crítica social e desarme dos clichês hollywoodianos. Estas são características que ele une também a outras referências do mundo do cinema, como o expressionismo alemão, o filme *noir*, entre outros. Seus filmes provocam não a óbvia identificação com uma imagem idealizada na projeção, mas sim demandam um posicionamento do espectador, propondo uma vivência que coloca em pauta o lugar do eu. O manejo da cinematografia de Lynch parte não de meros reconhecimentos empáticos com o superficial dos acontecimentos e suas imagens, mas com o que tem de mais profundo e incompreensível neles.

Em suma, os cinemas aqui considerados retomam de diferentes maneiras o “modelo interior” do surrealismo, ao reivindicar o inconsciente, associando-se assim também ao cinema de autor, aquele em que o diretor se apropria de sua expressão para além das imposições comerciais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos esta pesquisa resgatando o nascimento do cinema como uma linguagem revolucionária a tomar forma no início do século XX, culminando em uma genuína e original manifestação artística — que, em pouco tempo, passa a ser submetida a critérios e procedimentos industriais na maior parte de sua produção, devido à influência massiva da indústria hollywoodiana em crescente ascensão no contexto capitalista mundial. Este modo de produção se baseia em especial na exploração do modelo narrativo conhecido como clássico, aliado a estratégias de *marketing*. Vimos que nas investigações dos pioneiros cinematográficos não apenas as representações de imagens realistas estavam presentes, mas as narrativas, ainda em constantes transformações, já apresentavam características que a repetição do clássico passaria a conter.

Tais características ressurgem com maior força na década de 1940, com a popularização do chamado cinema moderno, recuperando algumas dessas formas de representar por meio do cinema já exploradas em seu período inicial, em conjunto com a influência dos movimentos artísticos de vanguarda que emergiram na Europa nas duas primeiras décadas do século em questão, agindo nas mais diversas manifestações da arte — a exemplo do surrealismo, este que se baseia na descoberta do inconsciente por Freud e em suas elaborações por meio da teoria psicanalítica, em nome de uma manifestação artística que reivindica a poética da subjetividade humana em detrimento da objetividade do mundo como estava posto, em um período crítico localizado entre guerras mundiais.

Assim, percebemos que os três elementos basais desta pesquisa — o cinema, a psicanálise e o surrealismo — tiveram origem próxima e desenvolvimento simultâneo, com relevantes momentos de encontro e distanciamento, provocando rupturas significativas com a tradição cultural do século XIX e dando característica ao que veio a ser o século XX; por consequência, também o mundo contemporâneo.

Pela análise do corpus da pesquisa, vimos a conciliação destes três fatores em um cinema pós-movimento surrealista, produzidos no mesmo país que impôs a narrativa clássica e o modo de produção industrial como procedimentos-padrão para além das fronteiras. Um tipo de cinema diverso, internacionalista, capaz de acompanhar o passar das décadas e preservar sua força contra o excesso da razão e da visão objetiva da realidade, mesmo nos dias de hoje.

O impacto do cinema desde seu princípio revelou a potência do olhar nos processos comunicacionais, tornando-se a primeira mídia de massa da história e preconizando o efeito

que teria a presença da televisão — e, por seguinte, da internet, ambas de manifestação audiovisual, no cotidiano das pessoas.

Nós nos relacionamos com o mundo pelas vias dos sentidos, sobretudo as vias da visão dirigidas a figuras de representação. A pulsão escópica, conceito criado por Freud e retomado por Lacan, discute a satisfação pulsional característica ao objeto olhar. Neste campo, o olhar não se refere apenas a uma visão atenta e dirigida, mas a um símbolo da angústia de castração para lidar com este nosso vazio estrutural constituinte.

Ou seja, a pulsão do olhar vai além do que é visível: rompe a simples figuração das imagens representadas no olho e se configura pelo desejo inconsciente de tornar presente um substituto ao vazio deixado pela castração. Em outras palavras, o órgão da visão se divide da ação de olhar, este olhar que se posiciona como causa do desejo da pulsão escópica. Assim, o olhar é contextualizado pela visão e se origina na experiência de fascinação emergente do campo global da vista, formação figurativa construída não de coisas, mas de imagens. Essas imagens percebidas, uma vez inscritas no eu, se tornam sua substância. Ou seja, entre o eu e as imagens do mundo esculpe-se uma única dimensão, chamada dimensão imaginária. Este enlace nos une à cultura e à sociedade de modo que, na medida em que atuamos e modificamos o mundo, este mundo também nos constrói.

A partir do que foi exposto na pesquisa sobre o estádio de espelho e sobre as funções pulsionais do olhar, Lacan afirma: “eu só vejo de um ponto, mas em minha existência sou olhado de toda parte” (LACAN, 1985, p. 76). Tal afirmação expõe o caráter imaginário e relacional entre o sujeito e o mundo, sob a condição de constituição mútua.

Dito isso, visto que nem mesmo a forma como olhamos para as coisas do mundo não se resume a uma visualidade objetiva e racional, mas carregada de subjetividade e de inúmeros atravessamentos para além da capacidade figurativa, pleiteamos ao concluir essa pesquisa um cinema onde estes fatores subjetivos sejam também expostos na tela, onde a diversidade humana motivada pelo inconsciente seja mola propulsora para além dos limites estipulados por tanto tempo pela cinematografia clássica, que se pauta pela objetividade — esta que o surrealismo sempre buscou questionar —, assim oferecendo ao público novas possibilidades de identificação, percepção de si e do seu entorno.

Deste modo, entendemos que essas rupturas com o classicismo cinematográfico por meio das explorações surrealistas no campo do inconsciente perseveraram e não se esgotaram, vista sua infinita fonte criativa decorrente de um mergulho íntimo capaz de tornar possíveis imagens e situações nunca vistas a par dos mecanismos de linguagem do aparelho psíquico. Como resultado, presenciamos um cinema que mobiliza o acaso e a estruturação dos sonhos,

oferecendo não apenas o fantástico em detrimento do cotidiano, mas principalmente o que se tem de extraordinário dentro mesmo do corriqueiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.W; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

ANDRADE, G. N. Os Vasos Comunicantes: escritura e psiquismo na poética surrealista. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros – Ética, Estética. **Anais...**, Curitiba, jul. 2011.

ARAÚJO, J. C. O. O cinismo ideológico em Slavoj Zizek e o combate ao coronavírus no Brasil. **HH Magazine**, 2020. Disponível em: <<https://hhmagazine.com.br/o-cinismo-ideologico-em-slavoj-zizek-e-o-combate-ao-coronavirus-no-brasil/>>. Acesso em: 25 mai. 2021.

BARROS, M. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BAUDRY, J. L. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 383-99.

BERNARDET, J. C.; REIS, F. V. **O autor no cinema**: a política dos autores. São Paulo: Sesc, 2018.

BRAUNE, F. **O Surrealismo e a estética fotográfica**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BRETON, A. **Manifestos do Surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BUÑUEL, L. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 333-7.

CALIL, C. A. Cinema e Indústria. In: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 45-70.

CANIZAL, E, P. **Surrealismo**: Rupturas expressivas. São Paulo: Atual Editora, 1986.

CARDINALI, R. F. **O Surrealismo na formação do conceito de real em Lacan**. 2019. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em psicologia clínica. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

CASTRO, J. C. L. O Inconsciente como linguagem: de Freud a Lacan. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, São Paulo, vol. 7, n. 1, p. 1-12, jul. 2009.

CASTRO, M. F. C. P. A escrita automática e suas relações com o inconsciente: Breton e a Psicanálise. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 817-22.

CESAROTTO, O. **Contra Natura**: Ensaios de psicanálise e antropologia surreal. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **No olho do outro**: “O Homem de Areia” segundo Hoffmann, Freud e Gaiman. São Paulo: Iluminuras, 1996.

CESAROTTO, O.; LEITE, M. P. **Jacques Lacan**: Uma biografia intelectual. São Paulo: Iluminuras, 1993.

CHÉNIEUX-GENDRON, J. É possível falarmos em estética surrealista? In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 73-93.

_____. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CORNEAU, P. Surrealismo e Automatismo: o avesso do cenário lógico na escritura e na pintura. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 799-808.

COSTA, F. C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008. pp. 17-52.

COZZOLINO, R. **David Lynch**: The Unified Field. California: University of California Press, 2014.

CUNHA, N. Filosofia e Surrealismo: a Insuficiência da Realidade. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 63-72.

DEREN, M. Amateur Versus Professional. **Film Culture**, New York, n. 39, p. 45-6, jan. 1965.

_____. Cinema: o uso criativo da realidade. **Devires**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 128-149, jna./jum., 2012.

DESNOS, R. O sonho e o cinema. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 317-8.

_____. Os sonhos da noite transportados para a tela. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 319-21.

DOR, J. **Introdução à Leitura de Lacan**: o inconsciente estruturado como linguagem. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DUCROT, O. TODOROV, T. **Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Editions du Seuil, 1972.

DUNKER, C.; RODRIGUES, A. (orgs.). **Cinema e psicanálise vol.1**: A criação do desejo. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Cinema e psicanálise vol.2**: A realidade e o Real: verdade em estrutura de ficção. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Cinema e psicanálise vol.3**: Filmes que curam. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Cinema e psicanálise vol.4**: Montagem e interpretação: direção da cura. São Paulo: nVersos, 2015.

_____. **Cinema e psicanálise vol.5**: História, gênero e sexualidade. São Paulo: nVersos, 2015.

DUNKER, C. Construção e montagem da sessão em psicanálise. In: DUNKER, C.; RODRIGUES, A. (orgs.). **Cinema e psicanálise vol. 4: Montagem e interpretação: direção da cura.** São Paulo: nVersos, 2015. pp. 11-37.

FABRIS, A. O Surrealismo pictórico: a alquimia da imagem. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 475-518.

FAHEINA, E. F. A. O cinema como campo de experimentação do pensamento. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, Ano X, n. 119, p. 78-85, abr. 2011.

FERRARAZ, R. **O veludo selvagem de David Lynch:** a estética contemporânea do surrealismo no cinema ou o cinema neo-surrealista. 170f. 1998. Dissertação (Mestrado) - Multimeios. Universidade de Campinas (UNICAMP). Campinas, 1998.

_____. As marcas surrealistas no cinema de David Lynch. **Revista Olhar**, n. 5-6, p. 1-8, 2001.

FREUD, S. **A Conceção Psicanalítica da Perturbação Psicogênica da Visão.** Rio de Janeiro: Imago, 1910.

_____. **A interpretação dos sonhos.** Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 04. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Além do Princípio do Prazer.** Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O inquietante (Das Unheimliche).** Obras Completas de Sigmund Freud, Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **Introdução à Metapsicologia Freudiana vol.2:** A interpretação do sonho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

GARDIES, R. **Compreender o cinema e as imagens.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2006.

GERACE, R. **Cinema Explícito:** representações cinematográficas do sexo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GONÇALVES, M. R. **Cinema e identidade nacional no Brasil 1898 – 1969.** São Paulo: LTC Editora, 2011.

GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo.** São Paulo: Perspectiva, 2008.

HOMEM, M. L. A escuta fílmica. In: DUNKER, C.; RODRIGUES, A. (orgs.). **Cinema e psicanálise vol. 4: Montagem e interpretação: direção da cura.** São Paulo: nVersos, 2015. pp. 39-60.

KEHL, M. R. Cinema e Imaginário. In: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. pp. 107-21.

KYROU, A. **Le surréalisme au cinéma.** Paris: Le Terrain Vague, 1963.

LACAN, J. Do olhar como objeto a minúsculo. In: **Livro 11, os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. **Le séminaire**: Livre III: Les psychoses. Paris, France: Seuil, 1981.

_____. **Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1932/1987.

_____. Do não-senso, e da estrutura de Deus. In: **Livro 3, as psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. A frase simbólica. In: **Livro 3, as psicoses**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. Para que serve o mito. In: **Livro 4: a relação de objeto**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LEITE, M. P. S. **Psicanálise lacaniana**: cinco seminários para analistas kleinianos. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LIMA, S. **O olhar selvagem**: o cinema dos surrealistas. São Paulo: Algor, 2008.

LYNCH, D. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.

MARIGUELA, M. **Psicanálise e Surrealismo**: Lacan, o passador de Politzer. Piracicaba: Jacintha Editores, 2007.

MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008.

MAUERHOFER, H. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008. pp. 375-80.

MEKAS, J. Elogio a Marie Menken, cine-poeta. In: MOURÃO, P. (org.). **Jonas Mekas**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2013. pp. 68-70.

MICHAUD, P. A. **Filme**: por uma teoria expandida do cinema. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo - neurose. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MOTTA, L. T. Cadáveres Silenciosos. Notas sobre Lacan, o Surrealismo e as Diásporas Surrealistas. In: PASSOS, C. R. P.; ROSEMBAUM, Y. (orgs.). **Escritas do Desejo - Crítica Literária e Psicanálise**. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

_____. Palavras, Palavras, Palavras: Sobre o Texto Automático como Prosa. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 265-79.

NADEAU, M. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NASIO, J. D. **O olhar em psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. **Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

NAZARIO, L. **O cinema industrial americano**. Edição do autor, 1981.

_____. O Surrealismo no Cinema. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 569-610.

NÚÑEZ, F. Lynch explica o surrealismo de Dalí, Duchamp e Buñuel num documentário de 1987. **Vice**, 2018. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/gywzey/lynch-explica-o-surrealismo-de-dali-duchamp-e-bunuel-num-documentario-de-1987>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

OLSEN, C. How the 1940s Short Film ‘Meshes of the Afternoon’ Paved the Way for David Lynch. **Collider**, 2021. Disponível em: <<https://collider.com/david-lynch-influenced-by-meshes-of-the-afternoon/>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

PEÑUELA-CANIZAL, E. **Surrealismo: Rupturas expressivas**. São Paulo: Atual, 1986.

_____. Surrealismo. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008. pp. 143-55.

_____. Cinema e Poesia. In: XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 353-62.

PONTALIS, J. B. **Entre o sonho e a dor**. São Paulo: Ideias & Letras, 2005.

PORTILHO, J. L. **Lacan e o Surrealismo: inspirações para um conceito de objeto**. 244f. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2019.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: 34, 2009.

REBOUÇAS, M. V. **Surrealismo**. São Paulo: Ática, 1986.

REZENDE, J. N. A inscrição do movimento artístico surrealista interrogando a escrita de Lacan. **Reverso**, n. 61, p. 67-74, 2011.

RIBEIRO, A. E. Associação livre, via régia para o Inconsciente. **Revista Portuguesa de Psicanálise**, v. 40, n. 1, p. 53-61, mar. 2020.

RICHARDSON, M. **Surrealism and cinema**. New York: Berg, 2006.

RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

ROCHA, A. A. A era de ouro de Hollywood: História e modo de produção da indústria cinematográfica dos Estados Unidos (1910-1950). **Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília**, v. 12, p. 19-34, 2019.

ROUDINESCO, E. **História da Psicanálise na França vol.1 e 2**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986-88.

_____. **Jacques Lacan**: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ROUDINESCO, E. PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTAELLA, L. Analogias e homologias entre sonho e cinema. In: DUNKER, C.; RODRIGUES, A. (orgs.). **Cinema e psicanálise vol. 4**: Montagem e interpretação: direção da cura. São Paulo: nVersos, 2015. pp. 115-32.

SANTOS, L. G. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a Psicanálise. **Ágora**, v. V, p. 229-247, 2002.

SILVA, B. M.; TAVARES, M. Cadavre Exquis: do onírico à interatividade fílmica. In: TAVARES, M; BOTO, S. (org.). **Digital Culture – A State of the Art**. Coimbra: Grácio, 2018. pp. 85-104.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TAVARES, B. **Freud e o estranho**: contos fantásticos do inconsciente. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

TAVARES, M. **Do surrealismo em David Lynch**. São Paulo: ARS, 2009.

TELLES, S. **O Psicanalista vai ao cinema**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

TORRES, M. E. Hollywood há 100 anos conta as mesmas seis histórias, e você nem percebeu. **El País Brasil**, 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/03/cultura/1567518278_350381.html>. Acesso em: 20 mai. 2021.

VALLES, R. Stan Brakhage, Maya Deren e Jonas Mekas: por uma poética do amateur. **Intexto**, Porto Alegre, UFRGS, n. 48, p. 176-193, jan./abr. 2020.

VIDAL, G. **De fato e de ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

WILLER, C. Escrita automática: uma falsa questão? In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. (orgs.). **O Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 709-22.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

ZANI, R. **A origem do cinema surrealista ou a gênese de um poeta**. Curitiba: CRV, 2017.

_____. **Carnaval Buñuelesco**: uma aurora ao entardecer. Curitiba: Appris, 2017.

_____. Cinema e narrativas: uma incursão em suas características clássicas e modernas. **Conexão – Comunicação e Cultura**, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, p. 131-149, 2009.

Filmes

AS I WAS Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty. Direção: John Mekas. EUA, 2000.

AT LAND. Direção: Maya Deren. EUA, 1944.

BLUE Velvet. Direção: David Lynch. Fred C Caruzo. EUA, 1986.

GUNS of the Trees. Direção: John Mekas. FC Filme Unit. EUA, 1961.

MESHES of the Afternoon. [curta-metragem]. Direção: Maya Deren; Alexander Hammid. EUA, 1943.

MULHOLLAND Drive. Direção: David Lynch. Les Filmes Alain Sarde/Asymmetrical Production. EUA, 2001.

NOTES on the Circus. Direção: John Mekas. National Film Preservation Foundation. EUA: Ringling Bros. and Barnum & Bailey Circus, 1966.

OUT Takes from the Life of a Happy Man. Direção: John Mekas. Nowenness Presentation. EUA, 2012.

Imagem

MASTHEAD Magazine. Disponível em: mastheadmagazine.com. Acesso em: nov. 2021.

MOMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/35701>. Acesso em: nov. 2021.