



Um Cão Andaluz: lógica onírica, surrealismo e crítica da cultura¹

Tatiana Vieira Lucinda²

Nilson Assunção Alvarenga³

Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

O artigo aborda o Surrealismo Cinematográfico e sua relação com a psicanálise dos sonhos de Freud e os tópicos do *Manifesto Surrealista* de Breton. O surrealismo é tratado como uma arte revolucionária e inovadora, por isso, inserida no movimento geral de crítica da cultura das vanguardas do limiar do século XX. Tomando como ponto de referência a obra *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñuel, o texto faz um levantamento da forma e da linguagem das quais o surrealismo se reveste no cinema.

Palavras-chave

1. Comunicação; 2. Cinema; 3. Sonho; 4. Surrealismo; 5. Um Cão Andaluz

Marcado por uma estética ousada, o Movimento Surrealista no Cinema surge com a proposta de alcançar uma realidade absoluta, através da mediação entre o mundo consciente e o mundo inconsciente. Para tanto, vale-se da reprodução de situações circundadas por uma lógica onírica, tomando como referência uma interpretação da teoria do sonho de Freud, baseada na idéia de escrita automática proposta no *Manifesto Surrealista*, de André Breton. Essa técnica possibilita a construção de uma narrativa fragmentada e não-linear, surpreendendo o espectador acostumado com o encadeamento lógico dos filmes clássicos. Este artigo propõe-se a retomar essas idéias a fim de demonstrar que o cinema surrealista objetiva, além de atingir o estado de supra-realidade, elaborar uma crítica cultural, rompendo com os padrões clássicos e com a narrativa lógica, que podem subestimar a capacidade de raciocínio do espectador.

Freud e a lógica onírica

¹Artigo apresentado ao GT de Audiovisual do XII Congresso de Comunicação Região Sudeste

²Graduanda do 5º período do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. Bolsista do Provoque _ Programa Voluntário de Pesquisa

³ Professor do Depto de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora.



As abordagens teóricas sobre os sonhos o tratam sempre como um produto da mente daquele que sonha. No entanto, Sigmund Freud foi mais além. Em *Sobre os Sonhos*, o fundador psicanálise delineia o universo de formação dos sonhos na tentativa de formular para estes um método de interpretação.

A psicanálise freudiana trata o conteúdo do sonho como repugnante ao pensamento desperto em virtude de sua característica fragmentária e da decorrente incoerência entre as imagens ideacionais. O sonho é formado por associações involuntárias e, para encontrar a raiz dessas associações, é necessário, primeiramente, dividir o sonho em fragmentos. Todavia, não basta apenas separar os elementos e buscar compreendê-los com base apenas na vivência diurna. Mais do que estabelecer essa conexão, requer-se que haja um conhecimento acerca do método de estruturação do sonho, o que para Freud seria a chave principal para a sua interpretação. Para tanto, divide a formação do sonho em seis etapas fundamentais que procedem concomitante: condensação, deslocamento, dramatização, representabilidade, inteligibilidade e simbolização.

Antes de mais nada, é necessário salientar que apesar de o sonho se apresentar como oposto ao pensamento desperto, isso não significa que não seja dotado de racionalidade e inteligibilidade. Na verdade, essas características estão presentes no processo de interligação entre os elementos constituintes da manifestação onírica. Os fragmentos não são por si só, independentes. Há uma lógica por trás da formação do sonho que os une. Não uma lógica explícita como no pensamento diurno: essa racionalidade vem à tona somente no momento em que vamos buscar um sentido para a representação onírica, ou conteúdo manifesto do sonho, como Freud preferiu classificar. Quando nos deparamos com os fragmentos dos sonhos e os ligamos à vivência diurna, percebemos que todos eles se interligam com base em uma lógica: a satisfação de um desejo não consumado.

No entanto, o sonho, em premissa prioritária, tem a função biológica de nos manter dormindo. Por isso a necessidade de o conteúdo onírico se apresentar de maneira distinta ao pensamento diurno, ou mais ainda, ao conteúdo latente (definição que Freud dá aos pensamentos que permanecem inconscientes durante a vigília, mas que, por nos causar certa inquietação, acabam voltando, mais tarde, nos sonhos). O formato do sonho gera um estranhamento em relação ao pensamento de vigília, o que Freud aponta como “caráter transitório”. É como se a mente nos apresentasse um “filme” que nos entretivesse de forma a nos manter em estado de sonolência. No entanto, esse “filme”



deve fugir do formato da vida cotidiana para que não despertemos, sobressaltados por conteúdos que censuraríamos caso viessem à consciência. Daí as idéias de condensação e deslocamento.

A condensação seria a compressão, no sonho, dos elementos advindos daquilo que Freud denomina como pensamento onírico, ou seja, o pensamento inconsciente. Esses elementos são sobrepostos uns sobre os outros, formando, assim, uma estrutura composta familiar a todo tipo de sonho. Pela condensação pode-se deduzir que a totalidade do conteúdo onírico se origina dos pensamentos inconscientes e que quase todos os pensamentos inconscientes se vêem representados no conteúdo do sonho.

Esses elementos oriundos da vigília não aparecem tal como o são. Através do processo de deslocamento, as idéias do pensamento onírico se unem para formar uma composta. Em *Sobre os Sonhos*, há um exemplo claro de como se daria a realização desse processo. Em um sonho que Freud tivera, aparecera a palavra desconhecida “propilo”. Analisando o conteúdo manifesto e associando-o à vida diurna, Freud descobre que o vocábulo “propilo” se formou a partir da condensação de “amilo” e “Propiléia”. Dessa maneira, através do processo de deslocamento, forma-se uma idéia intermediária que, no caso exemplificado, seria o “propilo”. Disto pode-se inferir que o deslocamento tem a função clara de contribuir para ocultar o significado do sonho e para tornar a ligação entre o conteúdo manifesto e os pensamentos inconscientes irreconhecível. Nota-se também que, quanto mais obscuro e confuso é um sonho, maior é o processo de deslocamento.

Freud ressalta em sua teoria que o deslocamento nada mais é do que o disfarce dos desejos que não realizamos na vivência diurna e que buscamos a satisfação no sonho. Isto porque até mesmo em estado de dormência, a nossa censura é ativada. Só que de maneira reduzida se comparada à da vida diurna. O material reprimido, que agora se apresenta no sonho, tem que se submeter a certas alterações que atenuam seus aspectos ofensivos, trabalho esse desempenhado pelo processo de deslocamento. Assim, tem-se, de um lado, os desejos não consumados que buscam a sua satisfação imediata, e de outro, um agente censor que nos aponta a ética e a moral vigente. E é essa censura que dá ao conteúdo manifesto do sonho uma nova roupagem.

No processo de dramatização os fragmentos do sonho, condensados e deslocados da racionalidade na vigília, são transformados em cenas. Aí é formado todo um contexto para esses elementos e, na maior parte das vezes, trata-se de uma ambientação bem distinta do que foi vivido no dia anterior (de onde é retirado o elemento que agora



aparece “disfarçado” no sonho). Nesta instância, trabalha-se muito com a ambigüidade, característica que também contribui para suscitar a obscuridade no conteúdo do sonho.

Dois outros processos são ativados para conferir a peculiaridade da elaboração onírica e do conteúdo que é formado: a representatibilidade, que seria a distribuição das representações do sonho segundo a urgência dos impulsos; e a inteligibilidade, que trabalha com a interligação do sonho manifesto, unindo as partes (fragmentos) em um todo (o sonho em si). Tudo o que é “jogado” no sonho segundo nossos impulsos não são meras trivialidades do dia que se passou; os sonhos se interessam por aquilo que nos impressionou durante o dia, por isso a tendência em tratarmos da realização de desejos reprimidos, pois estes remetem a algo que nos marcou. Além disso, é importante ressaltar que todos os sonhos produzidos durante uma única noite são originários do mesmo círculo de pensamentos. Por mais que o conteúdo final nos apresente cenas em contextos distintos, ao separar os fragmentos na busca por um sentido do sonho, descobriremos que elas se interligam de maneira a formar um “todo” que articula a realização de uma vontade não satisfeita durante a vigília.

Na função de simbolização, há uma transformação dos pensamentos oníricos em símbolos, fornecendo ao sonho uma série de metáforas e conferindo certa poeticidade ao conteúdo manifesto. É nesse estágio que o sonho assume realmente a sua forma peculiar, com uma racionalidade e inteligibilidade bem distinta do pensamento diurno. Tudo o que foi construído é apreendido pelo sonhador através da emoção e da sensibilidade. Por isso, a sensação de estranhamento com relação ao conteúdo onírico quando despertamos. Sentimos que não estamos presentes em “carne e osso” dentro do nosso sonho; a participação nas situações apresentadas é dotada de uma vividez sensorial. Absorvemos e vivenciamos certo detalhe ou certo estado de sonho com uma intensidade de sentimento e emoção, por isso a idéia de o sonho nos parecer uma experiência vivida sensorialmente, e não uma atividade de pensar.

A manifestação onírica serve-se da dramatização, e não da fala, exprimindo sentimentos de modo visceral, alucinado. Em decorrência disso, somos capazes de identificar as situações que sonhamos e a que realmente presenciamos na vigília, porque sensações diferentes nos atingem durante o contexto onírico e ao longo da vivência diurna. Mas é também através dessa percepção sensitiva que o sonho nos engana e se torna, assim, mais enigmático. Deduzimos que o elemento mais distinto no sonho seja o mais importante, quando, na verdade, Freud nos mostra que é o elemento indistinto que revela ser o derivado mais direto do pensamento onírico essencial. Daí a



dificuldade em compreender o sonho, pois ele não foi percebido de uma maneira racional, e sim de forma subjetiva, onde a emoção se sobrepôs ao pensamento lógico, dando autonomia ao inconsciente de libertar todas as suas impressões da vivência diurna.

Breton e o surrealismo

Já no final do século XIX, depois de longo período de dominância dos padrões clássicos na arte, em que o artista buscava sempre a adequação de sua obra aos ditames da “arte pela arte”, a atividade criativa parecia seguir uma direção mais objetiva, ou, no mínimo, de superação do modelo de beleza convencional. A realidade torna-se produto de manuseio do artista, que se torna agora o intérprete da vida cotidiana e, ainda mais, daquilo que se esconde por detrás dela. Nessa direção segue, por exemplo, a pintura impressionista, que preparou o caminho para todas as manifestações artísticas que lhe seguiram.

Cabe notar que o cinema surge _ com exceção talvez de Meliès e outros diretores dos chamados filmes de trucagens_ com uma vocação que poderíamos entender como objetivista, num sentido parecido com o impressionismo (sobre isto Cf. AUMONT, 2004). No período que se estende de meados da década de 1900 até meados da década de 1910, o cinema se revela como uma linguagem que tende justamente à reprodução naturalista de uma realidade que, no sentido perceptivo, poderíamos chamar de superficial. É o momento da sedimentação da decupagem clássica, a qual, em suas diretrizes gerais - com as devidas adaptações à chegada do som - passará incólume ao longo do século XX dentro do cinema comercial.

Na direção oposta a um objetivismo representacional, estilos como o cubismo e o dadaísmo emergem no limiar do século XX com o claro ideal de ruptura da moldura clássica que limitavam artistas em seu trabalho de criação. É também neste contexto que o surrealismo aponta com uma proposta de não somente desenvolver um fazer artístico original, como também a de alforriar o pensamento do homem. Libertá-lo da arte que já “serve” o conteúdo pronto, sem deixar ao menos uma aresta para que a apreciação da obra permita também a reconstituição do processo criativo.

A arte surrealista, inserida dentro das vanguardas modernas, na medida em que apresenta um caráter inovador em relação às demais formas de arte tradicionais, trabalha ainda com outro conceito de libertação do homem: a libertação do espírito, da



fantasia. Busca-se, assim, a confecção de uma obra artística que toque o mais íntimo dos sentimentos humanos, que atinja o subconsciente do homem, para assim, elucidar aquilo que os surrealistas chamam de “supra-realidade”, a realidade absoluta: ponto de encontro entre os estados de vigília e sonho.

André Breton, em seu Manifesto Surrealista define bem a concepção do surrealismo ancorado nessa busca de se atingir o inconsciente:

SURREALISMO, s.m. Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo o controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 2007).

Para o artista, o automatismo psíquico seria concebido como a escrita durante um estado de semi-sonolência ou semi-vigília. Em uma passagem do manifesto, Breton dita uma espécie de receita para se atingir essa escrita automática: no instante em que desperta, pega o lápis e o papel e passa a escrever rapidamente, sem um tema predisposto e sem se permitir parar de redigir para reler algum trecho. Segundo ele, neste estado de semi-alucinação, os pensamentos, fluídos em significativa abundância, não permitem enumerar detalhes, já que o lápis desliza velozmente pelo papel. Com isso, obtém-se um conjunto de palavras e frases dotadas de ilusão, emoção e de um grau de absurdidade imediata. E é exatamente esse produto final, uma exposição de idéias e emoções, que irá despertar a inquietação humana, uma vez que o homem ainda estava acostumado com a nitidez e a lógica pura das manifestações artísticas anteriores.

Uma obra produzida durante um estado de certo devaneio, também produzirá uma inquietação naquele que, posteriormente, irá apreciá-la. As idéias formadas, por apresentarem-se de um modo um tanto distorcido, carregam em si um pouco do fantástico e do misterioso, e por isso, produzem uma atmosfera onírica. Freud, em *Sobre os Sonhos*, identifica as mesmas características no que denomina como conteúdo manifesto do sonho, ou seja, as imagens formadas na mente do sonhador. Segundo o autor, a manifestação onírica se reveste por um molde enigmático justamente para manter o ser humano em estado de sonolência, como se estivesse entretendo-o, e para que a censura, também presente no processo de composição onírica, não consiga impedir a realização, no sonho, de um desejo reprimido do sonhador.



Ora, se o surrealismo faz uso do estado de alucinação para a produção de suas obras, isso demonstra que a essa corrente se baseia na formação do sonho para a composição de uma arte inovadora. Ou, mais ainda: buscava a reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, justamente para conseguir atingir o subconsciente do público. Assim como no sonho, as obras surrealistas também apresentam descontinuidades visuais e narrativas, fragmentação, ambigüidade, irracionalidade e certa poeticidade. Tudo isto moldado ou dramatizado sob um invólucro abstrato, onde a vividez sensorial se sobrepõe à vivência concreta.

Mais do que simplesmente chocar o leitor ou espectador, o surrealismo quer desconcertá-lo, fazê-lo apreender a obra através dos sentidos e não apenas seguindo uma lógica. É com esse exercício de apreensão sensorial do conteúdo de determinada arte que o homem libera o seu “eu inconsciente”, abre-se ao mundo da fantasia, conseguindo, assim, adentrar no universo da realidade absoluta.

A obra surrealista tende, então, a provocar no espectador um estado de devaneio, que Freud caracteriza como o “sonho diurno”. O consciente está “desperto”, mas a forma como as idéias são encadeadas na obra não permite que este segmento da mente humana seja ativado. Esse estado de alucinação é incitado através de imagens ou situações incompletas, o que permite uma abertura muito maior à imaginação daquele que observa a arte. Breton ressalta que a arte surrealista perderia o encanto se fosse explicada, negando radicalmente as descrições pormenorizadas dos romances clássicos. Apesar de a obra surrealista ser marcada pelo traço subjetivo do “autor”, o público também é chamado a participar dela, preenchendo, com a sua própria visão, as lacunas deixadas propositalmente por aquele que elaborou a arte.

No tocante ao quesito da “arte de autoria” no surrealismo, em que o artista, livre dos antigos padrões, pode agora deixar em sua obra as suas próprias impressões da vida, é importante destacar que esta independência criativa se reveste, por vezes, da idéia de reinterpretação do fazer artístico e de “revolução através do escândalo”, com a instauração de uma nova concepção de mundo e de uma nova moral, através deste questionamento da ordem vigente. Disso pode-se inferir que a corrente surrealista, mesmo trabalhando com a exploração de uma supra-realidade, não pretende desenvolver a idéia da “arte pela arte”; pelo contrário, os surrealistas queriam despertar o inconsciente do seu público para que este adquira uma visão integral da realidade, e assim, poder encará-la com um olhar mais crítico.



Este aspecto político é fundamental para a compreensão do surrealismo como movimento artístico, inserido nas manifestações vanguardistas do início do século. O apelo a estados "irracionais", como os estados oníricos ou de devaneio, não significa de modo algum, para os surrealistas, evasão da realidade através da fantasia. A arte surrealista se coloca antes como uma crítica da cultura, no sentido de alertar para a necessidade de superar um conceito estreito de realidade que o pragmatismo da vida moderna burguesa impelia o homem a aceitar. É sempre em nome de uma realidade mais ampla - que Breton chamou de supra-realidade ou surrealismo - e não de uma fuga da realidade, que a arte deveria trabalhar.

Se um sonho é capaz de revelar o mais íntimo dos pensamentos inconscientes do sonhador, como os seus desejos reprimidos, também a obra surrealista é capaz de carregar si em grande significância. O conteúdo da arte não está desvelado para que todos, num primeiro olhar, possam absorvê-lo. Os surrealistas provocam a reflexão quando conseguem provocar, impactar, desconcertar o espectador. E, da mesma forma como Freud conclui em relação ao sonho, a interpretação da obra surrealista só é possível quando o apreciador se propõe a estudá-la, a esmiuçá-la. Nisto reside toda a singularidade e potencialidade desta corrente artística: despertar a reflexão do homem através da arte, fazê-lo sonhar e levá-lo a agir.

Um Cão Andaluz: lógica onírica, surrealismo e crítica da cultura

Partindo da proposta vanguardista de superação dos moldes clássicos da arte, o cinema surrealista aproveita-se de seu potencial artístico-criativo para explorar os limites da linguagem cinematográfica. As imagens filmadas, antes utilizadas como meros instrumentos dentro da dinâmica narrativa clássica, passam a servir, segundo a estética surrealista, de matéria-prima para a construção de uma realidade não-tangível, aquela que engloba o mundo interior e exterior, sintetizando todos os aspectos da existência humana.

Mesmo sustentando o propósito de representação de uma supra-realidade, o surrealismo cinematográfico não se fez de imagens fantásticas, com a utilização de cenários artificiais, como o cinema de Meliès ou o expressionismo alemão. Todo trabalho de recriação daquela realidade absoluta perseguida pelos surrealistas é feito através da manipulação de imagens reais e concretas, ou seja, o potencial criativo dos cineastas surrealistas reside, basicamente, na forma como os fatos são encadeados



dentro da teia narrativa e não propriamente do tratamento plástico da imagem. Dessa forma, a montagem passa a exercer um papel determinante na construção poética surrealista, uma vez que é através do encadeamento absurdo de situações que o fantástico e o mistério emergem da obra.

Despreocupado com os recursos plásticos do cinema, o filme surrealista opera uma ligação entre imagens dissonantes, subvertendo a relação das coisas. *Um Cão Andaluz*, de Luis Buñuel, trabalha bem esta idéia de aproximação de realidades aparentemente inconciliáveis. Em uma das passagens do filme, há a fusão da imagem dos pêlos circulares da axila de uma mulher com o plano de um ouriço. O que vale aqui é menos o conteúdo da imagem (o significado referencial) do que sua estrutura como objeto: é pela estrutura que os pêlos e o ouriço se aproximam. Neste sentido, encontra-se um mecanismo que pode ser lido como análogo ao de condensação onírica.

A teoria freudiana para o sonho trata a condensação como a combinação de elementos da vigília, formando estruturas peculiares ao universo do sonho. É importante salientar aqui que a elaboração onírica gosta particularmente de representar duas idéias contrárias nessa mesma estrutura composta. Assim também nota-se em *Um Cão Andaluz*, que funde imagens de objetos cuja significância não se assemelha, porém relacionam-se pela forma que apresentam. Isso pode ser exemplificado pela fusão da imagem do formigueiro que sai da mão do personagem com a multidão que circunda a mão na rua. Talvez aí busque se passar a idéia de que a multidão curiosa é como um formigueiro: aglutina-se em torno do fato que chamou a atenção, perturbando o desenrolar da rotina nas ruas.

Além da fusão de imagens, cinema surrealista utiliza-se da reconstituição de situações absurdas. Isto também pode ser notado no filme *Um Cão Andaluz* construído, basicamente, de fatos irrealizáveis na vivência cotidiana: a mulher que teve seu olho seccionado aparece, oito anos mais tarde, sem nenhuma marca; o ciclista que havia se acidentado e desaparecido surge, instantes depois, na casa da mulher que recolheu as roupas que ele usava quando acontecera o acidente. Isso demonstra nitidamente o intuito surrealista de compor uma realidade absoluta, algo que ultrapassa e transforma a realidade tangível.

Uma outra questão também relacionada a esses exemplos de situações absurdas pode ser levantada: a relativização das noções de tempo e espaço. Os personagens parecem não viver segundo uma lógica temporal linear: as conseqüências das situações por eles vivenciadas não se manifestam no tempo futuro, como no caso da mulher que

teve seu globo ocular seccionado. Da mesma forma, o espaço da ação se torna maleável, estendendo-se a locais que se interpõem de modo inesperado, como no caso de uma das cenas da obra de Buñuel em que a personagem sai direto do cômodo de sua casa para uma praia. Além disto, há o caso de um mesmo ator representar uma série de papéis, sobre os quais não se pode ter a certeza de serem a mesma personagem ou seus desdobramentos. Isto pode ser verificado também no filme de Buñuel, em que o ator Pierre Batcheff representa duas pessoas distintas: um homem que está do lado da porta e de quem a mulher se esconde, e o ciclista que está deitado na cama do mesmo quarto onde a mulher se refugia.

Ora, se o filme surrealista trata da reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, não há a necessidade de uma mensuração temporal e de uma exatidão no espaço onde a ação se desenvolve. A manifestação onírica, advinda dos pensamentos inconscientes, não se constrói de maneira linear: as situações são fragmentadas e as informações são assimiladas de modo vago. O que importa não é o ambiente onde a ação se constitui e sim a ação por si só. As situações formadoras da trama narrativa do filme passam, assim como no sonho, por um processo de compressão, daí a associação de imagens, espaços e do próprio tempo (passado, presente e futuro).

Da mesma forma, o processo de simbolização, típico da formação onírica, pode ser detectado na trama narrativa do filme surrealista. Esse processo, que Freud chama de “disposição pictórica do material psíquico”, trabalha com a transformação dos elementos constituintes do sonho em símbolos e metáforas, o que acaba fornecendo certa poeticidade à manifestação onírica. Buñuel também articula essa idéia em sua obra. Uma cena de *Um Cão Andaluz*, em que o personagem, após acariciar os seios da mulher, carrega um piano com um cavalo em cima, pode traduzir bem essa idéia de simbolização: o piano significa, no contexto do filme, a culpa do personagem em ter tocado o busto da personagem.

Todo esse clima perplexo é intensificado ainda mais, no caso de *Um Cão Andaluz*, pelos intertítulos que satirizam o modo de encadeamento das ações típico do cinema clássico. Frase como: “Oito anos mais tarde”, “Por volta das três da manhã”, e “Dezesseis anos atrás”, interpolam a narrativa do filme e acabam por dificultar ainda mais a compreensão do espectador, antes acostumado com a clareza e a nitidez com que os filmes clássicos eram encadeados. Este recurso é utilizado para ironizar a decupagem clássica que, para os surrealistas, aprisionavam a inteligência do público, na medida em



que não deixavam nenhuma lacuna o espectador, por via da dedução, pudesse preencher. Além disso, os intertítulos também podem ser interpretados como elementos que propiciam a dramatização do filme. Na formação onírica, a dramatização é que da promove elaboração final, a “fachada do sonho”. E, no filme, o objetivo não é diferente: ao indicarem o tempo da ação através dos intertítulos, há uma tentativa de encadeamento das situações para a determinação do fio narrativo, mesmo essa organização seja desenvolvida de maneira confusa.

Outra estratégia presente na obra de Buñuel consiste em encadear as cenas de maneira bem veloz, quase que sobrepondo uma situação à outra. Os fatos se desfiguram antes que a mente humana os ordene. Isso seria um meio de não permitir que o espectador pensasse sobre a ação que se desenrolava, uma vez que o tempo deixado para a reflexão era curto. Dessa maneira, o consciente não seria ativado, e o cineasta surrealista cumpria sua meta primordial: fazer o público assimilar a obra por meio do subconsciente, através de uma apreensão sensorial da narrativa. O filme passava, então, a provocar um estado de entorpecimento no espectador, tocava e despertava suas emoções.

Pode-se argumentar ainda que o filme como um todo trabalha com a idéia de um espectador que está o tempo todo desejando uma linearidade _ um nexos causal e lógico entre as cenas _ e que esse desejo nunca é consumado: o filme, assim como o sonho, opera por deslocamento desse desejo.

Funcionando como experiência de livre associação de imagens e idéias_ a concepção bretoniana da arte surrealista _ o filme parece querer desvelar no seu espectador o próprio desejo de uma linearidade; no entanto, ao negar a ele a realização explícita dessa vontade _ como o sonho também o faz _ ele funciona como crítica do tipo de espectador pressuposto no modelo clássico narrativo do cinema. Como argumenta Breton no *Manifesto Surrealista*, “a clareza é vizinha da tolice (...)”, ou seja, a arte que se deixa seduzir aos apelos de clareza acaba por subestimar a inteligência do espectador.

Referências



BRETON, André. Manifesto Surrealista. Disponível em <<http://www.culturabrasil.org/zip/breton.pdf>> Acessado em: 14/01/2007.

MICHELLI, Mário de. As vanguardas artísticas. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

SAVERNINI, Érika. **Índices de um cinema de poesia**: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski . Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SIGMUND, Freud. Sobre os sonhos. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1973.