

O UNIVERSO ONÍRICO DE BUÑUEL E LYNCH  
A ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE UM CÃO ANDALUZ E CIDADE DOS  
SONHOS

Por  
Roberta Leina Toledo

Monografia de conclusão de curso  
encaminhada ao Depto  
de Comunicação e Artes  
Orientador:  
Prof. Nilson Assunção Alvarenga

UFJF – FACOM  
Juiz de Fora 2º Semestre de 2006

TOLEDO, Roberta. *O universo onírico de Buñuel e Lynch: A análise comparativa entre Um cão andaluz e Cidade dos sonhos*. Juiz de Fora: UFJF, FACOM, 2º Semestre de 2006. 51 páginas. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Potiguara Mendes (convidado)

---

Prof. Paulo Roberto Figueira Leal (convidado)

---

Prof. Nilson Assunção Alvarenga (orientador)

Projeto examinado em:

Nota: \_\_\_\_\_ (\_\_\_\_\_)

# SUMÁRIO

## 1. INTRODUÇÃO

## 2. A LÓGICA ONÍRICA

### 2.1 O universo onírico

### 2.2 O surrealismo

## 3. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SONHO

### 3.1 Narrativa clássica

### 3.2 Montagem não-linear

## 4. BUÑUEL E LYNCH

### 4.1 Buñuel e o surrealismo

### 4.2 Lynch e a lógica onírica

## 5. CONCLUSÃO

## 6. REFERÊNCIAS

## 1. INTRODUÇÃO

O trabalho a ser desenvolvido e defendido ao longo destas páginas tem por objetivo desvendar o universo onírico de dois cineastas que, a meu ver, são os melhores representantes desse universo que mistura sonho e realidade, criando, assim, uma surrealidade no meio cinematográfico, ao qual estão inseridos. Esses cineastas são o espanhol Luís Buñuel e o americano, David Lynch.

Seguindo a lógica dos sonhos, estudada pela primeira vez pelo psicanalista austríaco, Sigmund Freud, em seu livro *A interpretação dos sonhos*, publicado originalmente em 1900, e fiéis às idéias surrealistas mais radicais, presentes no “Manifesto Surrealista”, publicado por André Breton, em 1924, Buñuel e Lynch criaram, cada um em sua época, duas obras excepcionais na representação desse universo onírico que pretendo destacar neste estudo. São elas: *Um cão andaluz*, do cineasta espanhol, lançado em 1929, e *Cidade dos sonhos*, de 2001, do cineasta americano.

Os artistas espanhóis Luís Buñuel e Salvador Dalí, que escreveram juntos o roteiro de *Um cão andaluz*, estavam particularmente interessados na possibilidade de fazer um filme surrealista. Vale destacar que na segunda década do século XX, o surrealismo e a psicanálise foram correntes intelectuais que influenciaram todas as artes.

Como Vertov, na União Soviética, Buñuel e Dalí rejeitaram o filme narrativo clássico, a forma griffithiana de narrativa e montagem. Como Eisenstein, Buñuel

considerava o uso da montagem dialética e do contraponto, em que uma determinada imagem estabelece um contraste em relação à outra, um forte princípio operacional.

A partir daí, Buñuel estava particularmente interessado em fazer filmes que destruíssem o sentido e quebrassem a lógica vigente, ou seja, a lógica linear seguida pelo cinema clássico. E isso acontece já nos primeiros minutos do filme do cineasta espanhol quando, de repente, o olho de uma mulher é cortado. Ou então quando aparecem dois burros deitados sobre dois pianos ou uma mão que expela formigas ou acaricia um ombro.

*Um cão andaluz*, nesse caso, representa um choque de imagens dirigidas ao inconsciente da plateia. A importância do filme é que ele representa uma nova linguagem baseada na dissociação visual e na lógica não-linear, mais do que nas regras clássicas de continuidade. Conseqüentemente, o filme apresenta novas possibilidades para os cineastas: criar, deslocar, perturbar, roubar o sentido, minar a segurança do conhecimento. Tudo isso levando em conta o princípio básico formulado por André Breton desde o primeiro “Manifesto Surrealista”, ou seja, a transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade.

Atualmente, bebendo da mesma fonte do cineasta espanhol está o americano David Lynch. Mas o universo onírico em seus filmes é marcado mais pela temática da história do que propriamente pela montagem, como é o caso de Buñuel.

Em *Cidade dos Sonhos*, de 2001, como acontece em alguns outros filmes de Lynch, temos a impressão de que tudo não passou de um sonho das personagens.

Por isso, o objetivo deste trabalho é fazer uma abordagem desse universo onírico presente nesses dois filmes de Luís Buñuel e David Lynch, tentando contrastá-los.

Tomaremos como base teórica inicial, para o desenvolvimento que objetivamos, o estudo das idéias psicanalíticas de Freud em *A interpretação dos sonhos*. Também, como base teórica, destacaremos o estudo do “Manifesto Surrealista”, de André Breton. Assim, tentaremos observar como o surrealismo e seus princípios influenciaram as estratégias de criação dos dois cineastas escolhidos. Estudaremos, ainda, em que sentido a linguagem cinematográfica surrealista se afasta da decupagem clássica, tal como definida por Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência*, analisando a dicotomia entre cinema narrativo comercial e cinema poético de vanguarda, que culmina na proposta de desconstrução da narrativa através da narrativa e da montagem não-lineares propostas por Buñuel.

Nossa hipótese é de que podemos encontrar uma chave de análise para os filmes de Buñuel e Lynch, identificando neles a presença dos mecanismos de elaboração onírica que Freud chamou de deslocamento e condensação. Dessa forma, defenderemos a idéia de que uma lógica onírica e não (apenas) uma lógica de encadeamento causal, tal como seguida em grande parte pelo cinema clássico e comercial, norteia a narrativa e a montagem desses dois filmes.

## 2. A LÓGICA ONÍRICA

A obra *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, publicada originalmente em 1900, é considerada um marco para o início da psicanálise. É a primeira a falar em inconsciente – o berço de todos os sonhos.

Freud abandona o hipnotismo, pois, segundo ele, nem sempre uma idéia concebida pelo doente com atenção concentrada é inteiramente espontânea e afirma que duas forças antagônicas atuam no doente: de um lado, o esforço para trazer à consciência o que estava esquecido no inconsciente; de outro lado, a resistência, impedindo a passagem para o consciente do elemento reprimido ou dos derivados deste. Assim, quanto maior a resistência, maior a deformação do elemento esquecido. Esse, por sua vez, é substituído por outro de origem idêntica à de um sintoma, mostrando, porém, certa semelhança com o elemento esquecido procurado. Tem-se, então, toda a probabilidade de desvendá-lo, desde que o doente forneça um número suficiente de associações livres.

O processo de descobrir os elementos reprimidos, segundo Freud, como consta em *A interpretação dos sonhos*, consiste em mandar o doente dizer o que quiser, ciente de que nada lhe ocorrerá à mente senão aquilo que indiretamente dependa do complexo procurado.

Outros dois processos para a sondagem do inconsciente, de acordo com os estudos de Freud sobre o tema, é a interpretação dos sonhos e o estudo dos lapsos e atos casuais. “A interpretação dos sonhos é na realidade a estrada real para o conhecimento do inconsciente, a base mais segura da psicanálise.” Segundo ele, o nosso descaso com os sonhos quando acordamos explica-se pelas tendências imorais e menos pudicas que se

apresentam em muitos deles, uma vez que o sonho é realização de nossos desejos reprimidos.

Freud chama de conteúdo manifesto do sonho o substituto deformado para os pensamentos inconscientes do sonho. Esta deformação é obra das resistências que impedem, de modo geral, a passagem para a consciência dos desejos reprimidos do inconsciente. Enfraquecidas durante o sono, estas resistências ainda são suficientemente fortes para só os tolerar disfarçados.

Para exemplificar, Freud descreve, em seu livro, um sonho que realmente teve uma noite.

Companhia na mesa ou *table d'hôte*... (Mesa comum para os hóspedes de um hotel) comia-se espinafre... Frau E. L. estava sentada a meu lado; voltava sua inteira atenção para mim e pousou a mão em meu joelho de uma maneira íntima. Afastei-lhe a mão indiferentemente. Ela então disse: 'Mas o senhor sempre teve uns olhos tão bonitos...' Tive então uma representação indistinta de dois olhos, como se fosse um desenho ou como o esboço de uns óculos... (FREUD, 1973: p.18).

Analisando tal descrição ele se lembrou de um episódio que lhe ocorreu na noite anterior ao sonho quando voltava de uma pequena festa na companhia de um amigo que se oferecera para apanhar um táxi e levá-lo em casa. "Prefiro apanhar um táxi que tenha taxímetro", disse ele, "mantém a mente da gente ocupada tão agradavelmente: tem-se sempre alguma coisa pra olhar". Quando eles ocuparam seus lugares no táxi e o motorista baixou a bandeira, de maneira que a primeira marcação de sessenta *hellens* – equivalente, na ocasião, a 12,5 centavos – ficou visível, Freud continuou com a brincadeira.

Acabamos de entrar e já lhe devemos sessenta *hellens*. Um carro com taxímetro sempre me faz lembrar uma *Table d'hôte*. Ele me torna avarento e egoísta, porque fica a lembrar-me de quanto devo. Minha dívida parece estar crescendo depressa demais e tenho medo de ficar com o lado pior do negócio; e, da mesma maneira que numa *table d'hôte*, não posso deixar de sentir, de maneira cômica, que estou obtendo muito pouco e tenho de ficar de olho nos meus próprios interesses. (FREUD, 1973: p.20).



Proseguiu citando: “*Ihr führt ins Leben uns hinein, Ihr lasst den Armen schuldig werden*”, que, traduzindo ao pé da letra, significa, segundo o tradutor de *A interpretação dos sonhos*, Walderedo Ismael de Oliveira: “Vós nos conduzis à vida, vós tornais a pobre a criatura culpada.” O tradutor explica que estes versos são de uma das canções da Harpista no *Wilhelm Meister*, de Goethe. No original, as palavras são endereçadas aos poderes Celestiais e podem ser assim traduzidas literalmente. Mas as palavras “*Armen*” e “*schuldig*” são também capazes de encerrar outro significado “*Armen*” poderia significar “pobre” no sentido financeiro e “*schuldig*” poderia querer dizer “endividado”. Dessa maneira, no presente contexto, o último verso poderia ser traduzido: “Vós fazeis o pobre contrair a dívida”.

E agora uma segunda associação a “*table d’hôte*”. Algumas semanas atrás, antes do episódio acima, quando se achavam à mesa num hotel de montanha no Tirol, Freud ficou muito irritado por achar que sua mulher não estava sendo suficientemente reservada com algumas pessoas sentadas perto deles cujo conhecimento não tinha desejo algum de efetuar. Ele a pediu que se preocupasse mais com ele do que com aqueles estranhos. Isto, mais uma vez, foi como “se ele estivesse obtendo o pior do negócio na *table d’hôte*”. O que também o impressionou foi o contraste entre o comportamento de sua mulher à mesa e o de Frau E. L. no sonho, que voltava sua atenção inteira pra ele. Freud usa apenas o primeiro nome e as iniciais dos sobrenomes da mulher que aparece em seu sonho para preservar a identidade da mesma.

Vemos então que os acontecimentos do sonho eram uma reprodução de um pequeno episódio de um tipo exatamente semelhante que ocorrera entre Freud e sua esposa. A carícia que ela lhe dera por sob a mesa foi sua resposta a uma carta de amor.

No sonho, contudo, sua esposa foi substituída por uma pessoa comparativamente estranha.

Frau E. L. é a filha de um homem com quem o psicanalista esteve uma vez em débito e, de acordo com Freud, suas associações ao sonho estavam trazendo à luz ligações que não se achavam visíveis no próprio sonho. Como, por exemplo, se esperar que alguém vá cuidar de seus interesses sem qualquer vantagem para si próprio, sua ingenuidade é capaz de provocar a pergunta desdenhosa: “Não imagina que eu vou fazer isto ou aquilo por amor a seus *beaux yeux* (belos olhos)?” Assim sendo, a fala de Frau E. L. no sonho, “Você sempre teve uns olhos tão belos”, só podia ter querido dizer, segundo as análises feitas pelo psicanalista: “As pessoas sempre fizeram tudo por você por amor; você sempre conseguiu tudo *sem pagar por isso*”. A verdade, segundo o autor, é, naturalmente, o contrário: “sempre paguei caro por qualquer vantagem que recebi de outras pessoas”. Mas o fato de seu amigo ter-lhe levado em casa num táxi, sem ele ter de pagar por aquilo, causou uma impressão no autor. Tal amigo era a quem Freud havia pago uma dívida com um presente – uma taça antiga, em torno da qual havia olhos pintados. Além disso, ele era um cirurgião de olhos e na mesma noite, Freud perguntara-lhe sobre uma paciente, que lhe havia mandado para uma consulta, a fim de receitar-lhe óculos.

Segundo Freud, ainda o fato de estar sendo servido espinafre no sonho, seria porque espinafre o fazia lembrar de um episódio que ocorrera à mesa de sua família, quando uma das crianças – e precisamente aquela que realmente merece ser admirada por seus belos olhos – recusou-se a comer espinafre.

Acompanhando as associações que surgiram dos elementos separados do sonho e de seu contexto, Freud chega a um certo número de pensamentos e recordações, que não poderia deixar de reconhecer como produtos importantes de sua vida mental.

O sonho foi calmo, desconexo e ininteligível, mas, enquanto me achava produzindo os pensamentos por trás do mesmo, dei-me conta de impulsos afetivos intensos e bem fundados: os próprios pensamentos enquadravam-se imediatamente em cadeias lógicas, em que certas idéias centrais faziam seu aparecimento mais uma vez. Dessa maneira, o contraste entre “egoísta” e “altruísta” e os elementos “estar em dívida” e “sem pagar por isso” eram idéias centrais desse tipo, não representadas no próprio sonho. (FREUD, 1973: p.23).

Freud poderia aproximar mais os fios do material revelado pela análise e demonstrar então que eles convergem para um único ponto central, mas considerações de natureza pessoal, não científica, impendem-no de assim proceder em público. Ele então classifica o sonho tal como é retido na memória e o material pertinente descoberto pela análise como sendo, o primeiro: o “conteúdo manifesto do sonho”, e do último: o “conteúdo latente do sonho”.

## 2.1 O universo onírico

O que o sonho busca, segundo a psicanálise, é solucionar conflitos. Conflitos gerados por desejos que não foram plenamente satisfeitos durante o dia ou até mesmo da infância. Logicamente estes sentimentos não se localizam numa área de livre acesso da memória das pessoas, mas sim no seu inconsciente. Segundo Freud, a mente humana é dividida em duas partes distintas chamadas de consciente e inconsciente. O consciente é aquilo a que nossos sentidos habitualmente têm acesso, enquanto o inconsciente é a verdadeira realidade psíquica, algo desconhecido quanto a realidade do mundo exterior. E vivendo com estes desejos insatisfeitos, as pessoas viveriam psicologicamente perturbadas.

Freud afirma que as características do sono são ideais para que se atinja o inconsciente com maior facilidade. Desta maneira, com os desejos saindo de um estado de censura determinado pela consciência, os conflitos internos de insatisfação viriam à tona, impedindo uma noite de sono tranqüila. O sonho busca satisfazer este desejo assim que ele surge impedindo este sentimento de se instalar no consciente. Assim, o sonho acaba por facilitar o sono, já que temos uma sensação de desejo satisfeito, embora mentalmente.

Segundo Freud, o sonho surge pela necessidade que todo ser humano tem de dormir e para satisfação de seus desejos reprimidos por uma censura pessoal ou imposta, funcionando como um “guardião”.

De acordo com o psicanalista, os sonhos se originam de estímulos externos ou psicológicos que a pessoa que sonha recebeu. Compreende eventos e sensações que a

pessoa experimentou durante seu dia e, grande parte, da infância. Mas o desejo não aparece tão escancarado assim no sonho. Ele sempre aparece sob uma espécie de disfarce, uma deformação. Segundo Freud, isto vem da interpretação das pessoas aos seus desejos e temores que aparecem nos sonhos. Por isso não existe uma maneira ou fórmula que possa ser utilizada para interpretar sonhos. Elas variam de acordo com desejos reprimidos e interpretação que cada inconsciente faz destes desejos.

Pela análise dos sonhos os psicanalistas descobrirão a influência de fatos e impressões da infância no desenvolvimento do homem. Peculiaridades e aspirações, assim como repressões, sublimações e formações reativas da criança. É pela análise dos sonhos também que Freud descobre que o inconsciente se serve, especialmente para representação de complexos sexuais, de certos simbolismos e que a ansiedade é uma das reações do ego contra desejos reprimidos violentos, daí explicável a presença dela no sonho, se manifestando através dos pesadelos, quando a elaboração de tal sonho se pôs excessivamente a serviço da satisfação daqueles desejos reprimidos. Ou seja, a interpretação dos sonhos leva ao conhecimento dos desejos ocultos e reprimidos do paciente.

Em conseqüência disso, a consciência das pessoas comanda uma espécie de censura que impede a aparição deste sentimento descaradamente, como se o colocasse sob uma máscara. Este mascaramento se dá de duas formas. Freud as classificou como condensação e deslocamento.

Na condensação, diversos sentimentos e desejos podem aparecer fundidos em um único sonho. Diferentes figuras ou objetos podem aparecer associados, mas simbolizando a mesma idéia. Por exemplo, você está se sentindo acuado no trabalho, sem dinheiro pra

pagar as contas, brigou com o(a) namorado(a) e se sente sozinho. Então você pode sonhar que está acuado em uma pequena caixa, sufocado, sem achar a saída. Observe que objetos, aqui usados, são diferentes, mas eles têm um mesmo significado.

O deslocamento do sonho significa substituir um termo pelo outro com o objetivo de quebrar, desconstruir, deslocar, etc., uma lógica. Como acontece em muitos sonhos quando entramos por uma porta e saímos num lugar completamente diferente do que seria o esperado.

Segundo a interpretação de Freud, isso surge por influência da censura psíquica. Você sonha coisas que podem não fazer o menor sentido à primeira vista, mas que tem a ver com desejos reprimidos, embora não se perceba, pois esta censura impede que o consciente saiba qual é. Quanto mais obscuro e confuso um sonho se afigura, maior é a parte em sua formação que pode ser atribuída ao fator deslocamento.

Nosso sonho modelo apresenta deslocamentos na medida, pelo menos, em que seu conteúdo parece possuir um “centro” diferente dos seus pensamentos oníricos.

No primeiro plano do sonho, um lugar proeminente é assumido por uma situação em que uma mulher parece estar me fazendo propostas amorosas, enquanto que, nos pensamentos oníricos, a ênfase principal é aplicada a um desejo de pelo menos uma vez desfrutar de um amor altruísta, um amor que “não custe nada” – idéia escondida por trás das frase a respeito dos “belos olhos” e da alusão forçada a “espinafre”. (FREUD, 1973: p.44).

Sendo assim, uma conclusão tirada num sonho nada mais é que a repetição de uma conclusão dos pensamentos oníricos. Se a conclusão é assumida pelo sonho sem modificações, ela parecerá impecável, se a elaboração onírica a deslocou para algum outro material, aparecerá como absurda.

## 2.2 O Surrealismo

Nas duas primeiras décadas do século XX, os estudos psicanalíticos de Freud e as incertezas políticas criaram um clima favorável para o desenvolvimento de uma arte que criticava a cultura europeia e a frágil condição humana diante de um mundo cada vez mais complexo. Surgem movimentos estéticos que interferem de maneira fantasiosa na realidade.

De acordo com Freud, o homem deve libertar sua mente da lógica imposta pelos padrões comportamentais e morais estabelecidos pela sociedade e dar vazão aos sonhos e as informações do inconsciente. O pai da psicanálise, não segue os valores sociais da burguesia como, por exemplo, o *status*, a família e a pátria.

Os artistas ligados ao surrealismo, além de rejeitarem esses valores ditados pela burguesia, vão criar obras repletas de humor, sonhos, utopias e qualquer informação contrária à lógica. Segundo os surrealistas, a arte deve se libertar das exigências da lógica e da razão e ir além da consciência cotidiana, expressando o inconsciente e os sonhos.

O surrealismo foi por excelência a corrente artística moderna da representação do irracional e do subconsciente. Suas origens devem ser buscadas, como consta no *Primeiro Manifesto Surrealista*, elaborado por André Breton, em 1924, no dadaísmo e na pintura metafísica de Giorgio De Chirico. Este movimento artístico surge todas às vezes que a imaginação se manifesta livremente, sem o freio do espírito crítico, o que vale é o impulso psíquico. Segundo esse manifesto, os surrealistas deixam o mundo real para penetrarem no irreal, pois a emoção mais profunda do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto onde a razão humana

perde o controle.

Surrealismo é 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 controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924: p. 9).

A palavra surrealismo havia sido criada em 1917 pelo poeta Guillaume Apollinaire (1886-1918), ligado ao Cubismo, para identificar expressões artísticas que se esboçavam e é adotada pelos surrealistas por refletir a idéia de algo além do realismo. O início do movimento se dá por volta de 1922, quando os dadaístas se dispersam.

A publicação do *Manifesto do Surrealismo*, assinado por André Breton em outubro de 1924, marcou historicamente o nascimento do movimento. Nele se propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como ponto de partida para uma nova linguagem artística. Para isso era preciso que o homem tivesse uma visão totalmente introspectiva de si mesmo e encontrasse esse ponto do espírito no qual a realidade interna e externa são percebidas totalmente isentas de contradições.

O manifesto trouxe para o mundo um novo modo de encarar a arte. Seguido do Dadaísmo (movimento que propunha a oposição por qualquer tipo de equilíbrio), o surrealismo impunha, segundo André Breton, o chamado automatismo psíquico, "estado puro, mediante o qual se propunha transmitir verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio o funcionamento do pensamento", ou seja, "ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral".

Só o que me exalta ainda é a única palavra, liberdade. Eu a considero apropriada para manter, indefinidamente, o velho fanatismo humano. Atende, sem dúvida à minha única aspiração legítima. Entre tantos infortúnios por nós herdados, deve-se admitir que a maior liberdade de espírito nos foi concedida. Devemos cuidar de não fazer mau uso dela. Reduzir a imaginação à servidão, fosse mesmo o caso de ganhar o que vulgarmente se chama a felicidade, é



rejeitar o que haja, no fundo de si, de suprema justiça. Só a imaginação me dá contas do que pode ser, e é bastante para suspender por um instante a interdição do terrível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). (BRETON, 1924: p.1).

Segundo Breton, a livre associação e a análise dos sonhos, ambos métodos da psicanálise freudiana, transformaram-se nos procedimentos básicos do surrealismo, embora aplicados a seu modo. Por meio do automatismo, ou seja, qualquer forma de expressão em que a mente não exercesse nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam plasmar, seja por meio de formas abstratas ou figurativas simbólicas, as imagens da realidade mais profunda do ser humano: o subconsciente.

Uma das principais idéias trabalhadas pelos surrealistas é a da escrita automática, segundo a qual o impulso criativo artístico se dá através do fluxo de consciência despejado sobre a obra. Ainda segundo esta idéia, a arte não é produto de gênios, mas de cidadãos comuns.

Além do Dadaísmo, o Surrealismo apresenta relações, também, com o Futurismo. No entanto, se os dadaístas propunham apenas a destruição, os surrealistas pregavam a destruição da sociedade em que viviam e a criação de uma nova, a ser organizada em outras bases. Os surrealistas pretendiam, dessa forma, atingir uma outra realidade, situada no plano do subconsciente e do inconsciente.

Segundo o escritor Mário de Micheli, em seu livro *As vanguardas artísticas*, de 2004, a fantasia, os estados de tristeza e melancolia exerceram grande atração sobre os surrealistas, e nesse aspecto eles se aproximam dos românticos, embora sejam muito mais radicais.

...é preciso aprender com todos os meios a libertar as forças do Eu inconsciente,

inclusive no estado de vigília, é preciso encontrar os modos para fazer com que a voz enterrada do nosso espírito, aquela voz que as convenções mais brutais tentam reprimir, intervenha na vida dissipada dos nossos dias. (MICHELI, 2004: p. 157).

Outros marcos importantes do surrealismo foram a publicação da revista *A Revolução Socialista* e o *Segundo Manifesto Surrealista*, ambos de 1929. O *Segundo Manifesto do Surrealismo* foi publicado pelo mesmo escritor em 1930, e tratava mais diretamente dos acontecimentos procedidos depois da publicação do primeiro manifesto, e do esclarecimento da posição política e dos princípios surrealistas. A cumplicidade com os comunistas, e a desconfiança destes e a possível traição que pode ter acontecido por parte de membros que se diziam adeptos do surrealismo, são assuntos tratados nos textos.

A década de 1930 é conhecida como o período de expansão surrealista pelo mundo. É nesse período que artistas, cineastas, dramaturgos e escritores do mundo todo assimilam as idéias e o estilo do surrealismo. Porém, no final da década de 1960 o grupo entra em crise e acaba se dissolvendo. No Brasil, o surrealismo é uma das muitas influências captadas pelo modernismo.

Influenciados pelas idéias contidas no manifesto de André Breton, os artistas do surrealismo que se destacaram mais na década de 1920 foram, dentre outros, o pintor espanhol Salvador Dalí e o cineasta espanhol Luís Buñuel, que, juntos, levaram às telas dos cinemas um marco da arte surrealista: o filme *Um cão andaluz*, realizado em 1929, pelos dois artistas.

Um ponto comum entre vários artistas surrealistas é que suas obras são, geralmente, dotadas de um conjunto de paisagens interiores, corpos transformados, hermetismo, melancolia e saturnismo. Surrealismo puro.

As obras de François de Nomé, pintor do século XVII, com suas cenas noturnas – que foram consideradas metaforicamente por psicólogos e historiadores de arte como uma ilustração de esquizofrenia – assim como iluminuras herméticas de Francisco de Holanda e as gravuras criadas pelo escritor inglês William Blake, foram algumas das influências sofridas pela maioria dos artistas surrealistas da década de 20.

Blake, autor do “Livro de Job” e o “Livro Primeiro de Urizen”, criou uma técnica própria para as gravuras que imprimia nos seus livros. Suas gravuras parecem relatar experiências com o absoluto.

Após Blake, veio Goya, já no final do século XVIII e começo do XIX, com suas gravuras de tom moralista, recheadas de imagens de seres deformados como galinhas depenadas com rostos de pessoas.

Polêmicas à parte, toda esta redescoberta feita pelos artistas surrealistas do século 20, como Max Ernst, Picabia, Salvador Dalí, Pablo Picasso, André Breton, Joan Miró, entre outros, trazia consigo uma nova maneira de compreender e fazer arte: o surrealismo. Na verdade, os artistas dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX sequer imaginavam que suas obras seriam consideradas surrealistas um dia, mas o que é inegável é que, após o surrealismo, toda obra que remete ao mundo dos sonhos não consegue mais fugir à conceitualização ou ligação com a arte e com as idéias surrealistas, como acontece com os filmes *Um cão andaluz*, de Buñuel e Dali, e *Cidade dos sonhos*, de 2001, escrito e dirigido pelo cineasta americano David Lynch, ambos objetos de nosso estudo neste trabalho.

A Primeira Guerra Mundial também teve uma enorme influência sobre os surrealistas da época. Para os jovens burgueses que viviam em Paris no início do século,

as primeiras imagens sem razão nasceram das matanças produzidas pela Primeira Guerra Mundial. Para os surrealistas, é exatamente no âmbito do sonho, isto é, do inconsciente onde está a possibilidade de mudança do real. Portanto, depois da morte dos amigos dos surrealistas na Primeira Guerra e da falência das instituições, não era mais possível esperar que a arte continuasse estática e racional, era preciso que ela transcendesse coisas como a razão instrumental, a lógica, que ultrapassasse a falência do racional em relação à barbárie que guerra representou.

...o que está em jogo é muito mais importante do que a arte de fazer quadros ou de escrever versos, está em jogo o destino do homem, seu sucesso ou sua ruína na Terra. É isso que o surrealismo entende e é justamente na direção dessa verdade sem subentendidos que tem início sua ação. (MICHELI, 2004: p. 152).

Segundo Micheli, é nessa época do pós-guerra que Breton “recruta” os rapazes que compartilhavam com ele o desejo de fazer um animado cruzamento entre as recentes descobertas de Sigmund Freud (o inconsciente, os sonhos, a libido, etc.) e as vítimas da barbárie praticada no mundo moderno em que eles viviam (a realidade). Aproximaram-se então de Breton o dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948) e o poeta e cineasta Jean Cocteau (1889-1963), entre os inúmeros garotos que acabariam por se tornar, a nova intelectualidade da França.

Ainda de acordo com o livro *As vanguardas artísticas*, de Mário Micheli, além da França, artistas de outros países também se encantaram com as propostas de Breton. Entre os muitos artistas que vieram se juntar a Breton e sua turma, destacam-se os espanhóis Luis Buñuel e Salvador Dalí. O primeiro, cineasta, fez entender que o surrealismo poderia ser também cinematográfico. O outro, pintor, que o surrealismo poderia ser um negócio muito lucrativo.

Em 1929, surge então *Um Cão Andaluz*, filme considerado como um clássico do surrealismo, feito por Buñuel e Dali, que viria a “destruir” toda uma linguagem cinematográfica considerada clássica até então. Sua narrativa e montagem não-lineares iriam marcar, e, ao mesmo tempo, chocar toda uma geração acostumada a seguir uma lógica linear viciante, como é o caso da narrativa e montagem utilizadas nos filmes do cinema clássico.

Luís Buñuel, como podemos conferir ao assistir à *Um cão andaluz*, foi o precursor dessa técnica e hoje tem como um de seus discípulos o cineasta americano David Lynch, como podemos conferir, principalmente, em seu filme *Cidade dos sonhos*, de 2001.

### 3. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E SONHO

O discurso cinematográfico surrealista procura se distanciar ao máximo da realidade, fugindo de qualquer noção de sentido entre as cenas. Diferente da narrativa clássica, que tenta trazer a história contada para mais perto do espectador.

Na narrativa clássica, os cortes devem ficar o mais imperceptível possível dentro do filme para, com isso, se aproximar ao máximo da realidade. O espectador precisa perder a noção de que existe uma câmera seguindo os personagens ao longo da história contada, aproximando-se, assim, ao máximo do real e possibilitando a identificação entre o público e os personagens do filme assistido.

Já a montagem, num filme surrealista, deve imitar a articulação dos sonhos, a lógica de uma experiência que, segundo o psicanalista Sigmund Freud, pode ser a manifestação de um desejo reprimido por excelência. O seu material – imagens visuais e sonoras – apresenta exclusiva afinidade com o material trabalhado pelo inconsciente, tal como entendido por Freud.

O mistério, o elemento essencial de qualquer obra de arte, está em geral ausente dos filmes. Autores, diretores e produtores, com sacrifício, conservam nossa paz, deixando hermeticamente fechada a janela que leva ao mundo liberador da poesia. Preferem fazer a tela refletir temas que poderiam integrar a continuidade normal de nossa vida cotidiana, repetir mil vezes o mesmo drama ou fazer-nos esquecer as duras horas do trabalho diário. E tudo isso naturalmente pela moralidade habitual, governo, censura internacional e religião, dominados pelo bom-gosto e enlevados pelo humor insípido e outros imperativos prosaicos da realidade. (ARANDA, Francisco. 1953.)

O filme surrealista, como defende Buñuel, deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a princípios que fogem à realidade de um espectador comum acostumado às seqüências lógicas, quando se trata de uma história cinematográfica que está sendo contada.

Um sentimento de estranheza, muito comum neste caso, pode surgir em quem assiste a um filme que foge à lógica clássica de linearidade. O estranhamento pode se dar porque muitos espectadores têm um olhar já submisso às regras da narrativa clássica, ficando difícil a aceitação de uma nova linguagem, ou apenas diferente, como a surrealista. Tal linguagem rompe com a estruturação clássica das imagens e, também, com a construção do espaço, quebrando, assim, a tranquilidade do olhar submisso às regras.

Em sua defesa da montagem que obedece aos imperativos únicos da imaginação, a proposta surrealista implica numa agressão direta às convenções da decupagem clássica. Em vez de caminhar em direção a uma ilusão de continuidade, a montagem cria uma cadeia associativa de imagens que frustra as expectativas de quem espera uma narração trivial com referências de espaço e tempo claras. (XAVIER, 1984: p.95).

Segundo Ismail Xavier, o discurso surrealista, não sendo um sonho, é um ato poético de liberação frente às repressões sociais. Sendo uma experiência social e consciente, procura imitar a lógica da experiência onírica. Para que isso aconteça, dois mecanismos são importantes: condensação e deslocamento.

Os cineastas Luís Buñuel e David Lynch fazem uso desses dois mecanismos, primeiramente descritos por Freud, em *A interpretação dos sonhos*, de 1900, para se aproximarem da linguagem dos sonhos, quebrando a continuidade oferecida pela decupagem clássica, em seus filmes *Um cão andaluz* e *Cidade dos sonhos*, respectivamente.

### 3.1 Narrativa clássica

Na narrativa clássica, o efeito de identidade e continuidade é preservada durante toda a história. A ação é mostrada em todos os seus momentos, fluindo sem interrupção, retrocessos ou saltos para a frente. A ação dá a impressão de que foi cumprida de uma só vez e na íntegra, independentemente da câmera. O que, na verdade, sabemos que não acontece.

Segundo Ismail Xavier, a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e de tudo aquilo que pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem.

Sendo assim, a montagem clássica procura seguir uma lógica realista e cotidiana. Os cortes têm que ficar o mais imperceptível possível para não quebrar a continuidade das cenas e conferir “naturalidade”. Uma cena tem que “puxar” uma outra que “leva” a uma outra e assim por diante, sem que o espectador se dê conta de que está sendo conduzido por uma câmera. Esta, procura seguir o ponto de vista desse espectador para que haja o processo de identificação.

Em *Um cão Andaluz*, de Buñuel e *Cidade dos Sonhos*, de Lynch, essa coerência é descartada fazendo com que a narrativa, em ambos os filmes, se distancie do real e se aproxime do universo onírico. Tal qual a principal regra formulada por André Breton em seu *Manifesto Surrealista*, de 1924.

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 1984: p.24).



Na narrativa clássica, se há um corte em meio a um gesto de uma personagem, toma-se todo o cuidado para que o momento do gesto correspondente ao fim do primeiro plano seja o instante inicial do segundo, resultando na tela uma apresentação contínua da ação. Todos os objetos e as posições dos vários elementos presentes serão rigorosamente observados para que uma compatibilidade precisa seja mantida na seqüência.

As entradas e saídas (de quadro) das personagens serão reguladas de modo a que haja lógica nos seus movimentos e o espectador possa mentalmente construir uma imagem do espaço da representação em suas coordenadas básicas mesmo que nenhum plano ofereça a totalidade do espaço numa única imagem. As direções de olhares das personagens serão fator importante para a construção de referenciais para o espectador, e vão desenvolver-se segundo uma aplicação sistemática de regras de coerência. Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo a que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos da denotação de um espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”. (XAVIER, 1984: p.25).

Outra característica da narrativa clássica é a identificação com um personagem principal, o protagonista, por parte do espectador. Essa identificação é essencial dentro de uma lógica linear. O bem e o mal seguem, na maioria das vezes, uma visão maniqueísta fazendo com que o caráter dos personagens, assim como a história, fiquem bem claros para o espectador, facilitando, assim, o processo de identificação do público, geralmente, com os “mocinhos” da história narrada. E no final desse tipo de filme, os desejos do espectador e suas expectativas quanto ao destino das personagens são quase sempre atendidos.

Por não possuírem um único protagonista, mas sim personagens de caráter duvidoso, nem sempre claros para os espectadores, o filme de Buñuel e o de Lynch rompem com as regras da narrativa clássica nesse sentido. Nos dois filmes, os personagens fogem às regras convencionais, muitas vezes confundindo o espectador.

Outra responsável por esse efeito é a montagem não-linear, adotada em ambos os filmes, que “quebra” todas as expectativas e “destrói” todos os desejos criados em torno dos personagens, por parte do público.

### 3.2 Montagem não-linear

A narrativa não-linear tem sido uma questão, pelo menos, desde *Um cão Andaluz*, de Luís Buñuel.

As características da narrativa linear, como vimos anteriormente, são sua montagem, que segue a lógica da realidade na trama, e o envolvimento do espectador com o personagem principal. A história segue uma continuidade e é muito previsível, atendendo às expectativas do público.

A consequência da narrativa linear é responder a um estilo particular de experimentação do público. Em vez de reviravoltas surpreendentes e mudanças na trama, o público sabe o tipo de resolução a antecipar. Na essência, espera-se e experimenta-se um resultado predeterminado que associamos à narrativa linear. Não quer dizer que a narrativa linear é chata ou *blasé*. Geralmente, ela é excitante e satisfatória. Mas ela é sempre satisfatória com parâmetros previsíveis. (SAVERNINI, 2004: p.412).

De acordo com a escritora Érika Savernini, em seu livro *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski*, diferente da narrativa linear, a narrativa não-linear não é previsível. Ela pode não ter uma resolução, assim como pode não haver um único personagem com o qual simpatizar e identificar. Nela, ainda, pode não haver personagens guiados por objetivos. E pode não haver uma forma dramática dirigindo para a solução. Conseqüentemente, por causa dessa imprevisibilidade, ela pode fornecer ao público uma experiência nova e inesperada.

Esse então seria o potencial estético da não-linearidade – experiências novas e imprevisíveis. Assim como a montagem não-linear tem sido chamada de montagem baseada no acaso. O objetivo é “minar” as expectativas.

Outra característica da não-linearidade é afastar-se da identificação com o personagem. Isso pode ser alcançado através do uso de um personagem irônico, por exemplo. Ou um personagem que expresse um caráter duvidoso ou que tenha dupla personalidade. E pode também ser alcançado através do foco no lugar ou no evento mais do que na experiência do personagem. E pode ser alcançado ainda pela valorização de personagens secundários às custas do personagem principal.

A montagem não-linear acelerou a consideração de que o enfoque alternativo para a história é uma opção viável. Como uma opção, no entanto, funciona diferentemente observando a seleção de planos e o ritmo, principalmente, porque o público não experimenta mais a narrativa através de um único personagem principal. Nem o público segue a experiência do personagem da crise até a resolução. Na verdade, podemos estar seguindo diversos personagens principais e pode ou não haver uma resolução. O arco convencional da história, com suas implicações na montagem, pode simplesmente não ser relevante para a narrativa não-linear. (SAVERNINI, 2004: p.419).

Luís Buñuel, em *Um cão andaluz*, junto com o pintor surrealista, Salvador Dalí, colocou como seu primeiro objetivo destruir a narrativa linear e a resolução restauradora que ela implica. O público, acostumado com uma narrativa clássica e linear, cujo olhar está “viciado” em continuidade e clareza, na maioria das vezes procura uma lógica na história contada por Buñuel e Dalí. A frustração ao final da sessão é óbvia, uma vez que há somente um sentido imprevisível enquanto vemos o filme de que qualquer coisa pode acontecer depois de uma cena totalmente desprovida de lógica e linearidade.

As imagens são provocadoras e a totalidade da experiência de *Um cão andaluz* é uma verdadeira experiência não-linear. E há muitos vestígios dessa experiência em *Cidade dos sonhos*, de David Lynch.

Em ambos os filmes há, durante todo momento, quebras na narrativa, desconstruindo nossa percepção da realidade e de identificação com os personagens da história.

Os mecanismos de condensação e deslocamento, primeiramente descritos por Freud em seus estudos sobre os sonhos, estão presentes em ambos os filmes e são os principais responsáveis por essa desconstrução.

#### 4. BUÑUEL E LYNCH

Os cineastas Luís Buñuel e David Lynch são, a meu ver, os principais representantes de um cinema que tenta fugir à lógica da narrativa clássica e, por isso, seus filmes foram os escolhidos como objeto desse estudo.

O cinema surrealista encontra no filme *Um cão andaluz*, de Buñuel, sua maior forma de expressão. Em *Cidade dos sonhos*, Lynch traz para a contemporaneidade os mecanismos de condensação e deslocamento usados pelo cineasta espanhol em 1929, que vão dar o “ar” surrealista ao filme.

Para definir a contribuição de Buñuel na montagem cinematográfica, vamos considerar a narrativa clássica com sua progressão linear. A história começa com um desafio ao personagem e sua vitória, ou derrota, no final. Buñuel, ao romper com as expectativas narrativas, cria a essência da trama não-linear.

A não-linearidade pode ser frustrante para o espectador, mas também abre na história a possibilidade de várias outras histórias e novas experiências para a platéia. Nesse sentido, Buñuel cria, no mínimo, uma experiência não-linear onírica para sua platéia. E o faz através da montagem. A motivação das imagens, era, ou procurava ser, puramente irracional. Nada, no filme, simboliza coisa alguma. O único método de investigação dos símbolos seria, talvez, a psicanálise.

O cineasta surrealista quer atingir o maravilhoso, e, para tal, precisa lutar contra o cinema que celebra a estabilidade do mundo de frustrações cotidianas ou fornece uma experiência escapista bem comportada que nada mais faz senão aprisionar o espectador no círculo de suas fantasias. O cineasta surrealista quer denunciar a rede de censuras articuladas com a estética do cinema dominante. O filme surrealista deve ser um ato liberador e a produção de suas imagens deve obedecer a outros imperativos que não os da verossimilhança e os do respeito às regras da percepção comum. Não bastam as transformações no conteúdo das cenas filmadas e a liberação do gesto humano que compõem sua narrativa. É

preciso introduzir a ruptura no próprio nível da estruturação das imagens, no nível da construção do espaço, quebrando a tranqüilidade do olhar submisso às regras. (XAVIER, 1984: p.95).

Para realizar *Um cão andaluz*, em 1929, Buñuel leva em conta o princípio básico formulado por André Breton desde o primeiro manifesto surrealista: a transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade.

Atualmente, bebendo da mesma fonte do cineasta espanhol está o americano David Lynch. Mas o universo onírico em seus filmes é marcado mais pela temática da história do que pela montagem, como é o caso de Buñuel. Em *Cidade dos Sonhos*, como acontece na maioria dos filmes de Lynch, temos a impressão de que tudo não passou de um sonho das personagens. E mesmo ao final da projeção, a dúvida quanto ao que foi real e o que foi sonhado ou imaginado continua a nos perturbar.

O grande público, não acostumado com um filme surrealista, pode ser tomado por um sentimento de repulsa com relação a esses dois filmes citados. Esse tipo de filme sempre deixa nele uma impressão de confusão, pois está habituado a ver tudo mastigado, com uma explicação racional e lógica para as artimanhas do enredo.

A regra, nesse caso, é simples: o espectador não pode racionalizar dentro de determinada lógica nos filmes surrealistas. Mas é claro que os significados podem existir, amplos, dissonantes e insólitos.

Sendo assim, o cinema surrealista se revelou como o instrumento ideal para a conquista da supra-realidade, pois a câmera é capaz de fundir vida e sonho, o presente e o passado se unificam e deixam de ser contraditórios, as trucagens podem abolir as leis físicas, etc.

*Um cão andaluz* jamais teria sido criado se não tivesse existido o movimento conhecido como surrealista, pois sua ideologia, sua motivação psíquica e o uso sistemático da imagem poética como arma para derrubar conhecimentos existentes correspondem às características de toda obra autenticamente surrealista. O filme não tem a intenção de atrair ou agradar ao espectador, ao contrário, ataca-o. O mesmo acontece com *Cidade dos sonhos*, de David Lynch.

#### **4.1 Buñuel e o surrealismo**

Atribuem a David Lynch a frase de que o cinema, antes de ser entendido, precisa ser vivenciado. Mas antes mesmo que o diretor americano fizesse fama com seus filmes nada ortodoxos, Luís Buñuel chocava o público quando a sétima arte ainda engatinhava, em 1929. *Um Cão Andaluz*, feito com o parceiro, o pintor, Salvador Dalí, era o expoente visual da arte surrealista que buscava no inconsciente as respostas - ou a fuga - do então mundo moderno, envolto no caos da incerteza política, do pós-guerra e das teorias psicanalíticas freudiana.

O produtor-diretor do filme, Luís Buñuel, que escreveu o roteiro em colaboração com Salvador Dalí, partiu do ponto de vista de uma imagem onírica, que, por sua vez, buscava outras através do mesmo processo, até que o todo tomava forma de continuidade. É bom notar que, quando uma imagem ou uma idéia surgia, os colaboradores a abandonavam imediatamente se nascida de uma lembrança ou de sua bagagem cultural ou se, simplesmente, tinha associação consciente com qualquer idéia anterior. Aceitavam

como válidas apenas aquelas representações que, embora os comovessem profundamente, não tinham explicação possível. Naturalmente, rejeitavam as limitações da moralidade e razão costumeiras. A motivação das imagens era, ou procurava ser, puramente irracional. Podemos dizer que são tão misteriosas e inexplicáveis para os dois colaboradores como para o espectador.

O filme de 17 minutos de duração, seguindo os preceitos surrealistas de mesclar sonho e realidade, traz apenas diversos esquetes e imagens desconexas.

A cena inicial é famosíssima: o próprio Buñuel, após contemplar uma enorme lua prateada no céu, afia uma navalha e corta pelo meio o globo ocular de uma mulher que está sentada. O corte do olho com a navalha é realizado ao mesmo tempo em que uma nuvem passa pela lua dando a impressão de a estar cortando também. Como a navalha está fazendo com o olho. A analogia feita entre a lua e o globo ocular da mulher, usada pelo cineasta espanhol, é o que Freud chama de condensação em seus estudos sobre os sonhos. É como se o inconsciente quisesse dizer uma coisa através de outra completamente diferente usando vários objetos que podem simbolizar uma mesma idéia, como é o caso da lua e o olho e a ação que envolve a cena. O mesmo acontece no sonho, quando as barreiras da censura do consciente ficam vulneráveis deixando os desejos reprimidos, que estavam retidos no inconsciente, virem à tona, mas de forma mascarada.

Em seguida a essa cena, há um corte brusco na seqüência e aparece o letreiro indicando que oito anos se passaram. O que Buñuel usou aqui foi, de acordo com os estudos de Freud, o mecanismo de deslocamento, ou seja, o cineasta faz uso de "desvios" propiciados pela montagem, no caso desta cena um intertítulo, que desvia (desloca) nossa atenção para eventos que prometem se encadear logicamente, mas isto não acontece.



Como podemos conferir logo em seguida, as próximas cenas que aparecem não têm nenhuma ligação com a primeira. Na seqüência, um homem, vestido de mulher, anda de bicicleta por uma rua. Ele carrega uma caixinha listrada pendurada no pescoço, que é posta em destaque. Daí a cena corta para uma mulher que está sentada lendo um livro. No livro está a foto de uma outra mulher. A mulher sentada então levanta e vai até a janela onde avista o homem da bicicleta. Ele cai na calçada e fica deitado. A mulher vai até ele e o beija ainda caído na calçada. Já em seu quarto, ela abre a caixa que ele carregava. Nela contém uma gravata listrada. Em cima da cama está a roupa de mulher que o homem vestia. O homem encontra-se agora em pé olhando fixamente para sua própria mão por onde sai um monte de formigas. Os dois personagens são estranhos e suas ações são confusas. É inadmissível qualquer identificação com esses personagens por parte de um olhar “viciado” a uma narrativa linear, como acontece no cinema clássico.

Neste momento, o cineasta faz mais uma analogia entre a mão cheia de formigas, os pêlos de uma axila e um ouriço do mar. Mais uma vez nada parece fazer sentido, mas as formas se assemelham. Buñuel novamente faz uso do mecanismo de condensação para seguir a lógica onírica.

Na próxima cena uma mulher está mexendo em uma mão cortada que está no meio da rua. Um grupo de curiosos está em volta dela. O casal anterior, do quarto, observa tudo pela janela. Um policial coloca a mão cortada dentro da caixinha da cena da bicicleta e a entrega à mulher. Aqui vemos outro exemplo de deslocamento uma vez que “quebra” totalmente a lógica da cena anterior em que o espectador pôde conferir que a caixinha estava no quarto junto com o casal. Na seqüência, a mulher fica parada no meio da rua,

abraçada à caixinha, enquanto os carros passam ao seu lado. Da janela do quarto, o homem a observa extasiado. A mulher é então atropelada por um carro.

Após assistir à cena do atropelamento pela janela, o homem que estava no quarto tenta agarrar a mulher que estava com ele e começa a acariciar os seios dela imaginando-a nua. Ela tenta fugir dele.

Na seguinte seqüência, uma curiosidade: Buñuel sugeria que o homem fosse filmado arrastando um trem com cordas amarradas aos ombros, tentando aproximar-se da mulher para assediá-la. Aperfeiçoando-se a idéia, o trem foi substituído por dois pianos, e sobre os pianos foram colocados os cadáveres de dois burros. No plano seguinte, vemos o mesmo homem arrastando dois padres no esforço de chegar até a mulher. Até hoje alguns observadores enxergam nessa e em outras cenas uma crítica aos valores morais de uma sociedade em que a mulher era considerada objeto e vulnerável à vontade do homem, este impedido pela morte (os cadáveres dos burros) e pela Igreja (os dois padres sendo arrastados). O fato é que pode-se interpretar as seqüências de *Um Cão Andaluz* de diversas formas e enxergar nas imagens oníricas de Buñuel e Dalí um campo vasto de significados, já que o surrealismo permitia incursões profundas e observações atentas às imagens projetadas. Este era realmente o conceito: fechar os olhos para a lógica e acolher as possibilidades da mente em estado de sonho. Afinal, um desejo não aparece tão escancarado assim no sonho. Ele sempre aparece sob uma espécie de disfarce, uma deformação. Segundo Freud, isto vem da interpretação das pessoas aos seus desejos e temores que aparecem nos sonhos. Por isso não existe uma maneira ou fórmula que possa ser utilizada para interpretar sonhos. Elas variam de acordo com desejos reprimidos e interpretação que cada inconsciente faz destes desejos. No caso dessa última cena

descrita, o mecanismo de condensação, utilizado por Buñuel e Dalí, pode expressar vários sentimentos e desejos dos personagens.

Os mecanismos de condensação e deslocamento, que Freud indicou em seus estudos sobre os sonhos, são indicados através de analogias ao longo de todo o filme e podem exprimir diversos significados ou a total ausência de qualquer significado.

A mão cheia de formigas aparece novamente, mas o homem, supostamente o dono da mão, aparece agora deitado na cama vestido com a mesma roupa feminina anterior e com a caixinha listrada pendurada no pescoço. Um letreiro indicando que são três horas da manhã é posto em cena. Mais uma vez somos deslocados para fora da lógica “normal” da cena, ou melhor, somos deslocados para dentro da lógica onírica proposta pelos autores.

No momento a seguir, um outro homem bate à porta, mas o que está deitado vê duas mãos agitando uma garrafa por dois buracos na porta. A mulher deixa o homem entrar e ele vai em direção à cama e começa a tirar os acessórios femininos que outro homem estava vestindo e os joga pela janela. Ele ainda coloca o homem de frente para a parede como se estivesse de castigo. Outro letreiro (deslocamento) é posto em cena aqui para desconstruir a lógica da narrativa, agora indicando dezesseis anos antes. Os dois homens são a mesma pessoa e de repente os dois livros que estavam nas mãos de um deles (o que estava de castigo) se transformam em dois revólveres – mais uma vez diferentes objetos são usados para simbolizar uma mesma idéia, ou seja, condensação. Ele então mata o outro homem. O que levou os tiros cai, mas, ao cair, um corte brusco é inserido e o homem – e também o espectador – é deslocado para um campo onde cai sobre as costas de uma mulher que desaparece de repente da cena. O homem é então resgatado por outros homens que aparecem na cena.

O que acontece aqui é exatamente como acontece nos sonhos, onde os cenários, coisas e pessoas podem mudar do nada, sem fazer o menor sentido. As cenas vão se desviando de uma para outra, às vezes, sem ligação nenhuma. É a censura psíquica, descrita por Freud, deslocando nossos desejos mais íntimos com o objetivo de não deixá-los virem à tona, ou melhor, ao nosso consciente.

A cena volta para o quarto, onde a mulher observa um inseto na parede. Um homem, supostamente o que levou os tiros, aparece sem boca. No lugar da boca estão os pêlos das axilas da mulher. Ela sai do quarto fazendo caretas para o homem. Outro exemplo de deslocamento propiciado pela montagem acontece aqui quando a porta se fecha e a mulher está numa praia onde se encontra com outro homem. Ela o beija e os dois saem caminhando pela praia. Eles então encontram os acessórios femininos, que o outro homem havia jogado pela janela do quarto, e, de novo posta em cena, a caixinha listrada, só que agora ela está toda quebrada. O casal continua a caminhar pela praia e então aparece outro letreiro indicando que é primavera. O casal aparece agora soterrado na areia da praia e o filme acaba.

O espectador, provavelmente, vai procurar alguma lógica na história após assistir ao filme. Alguma interpretação, ele, provavelmente, vai tentar fazer e alguma ligação, ele, também provavelmente, vai tentar achar entre as seqüências. Mas o projeto, pensado sob os preceitos da “escola surrealista”, era distanciar o espectador da sua visão realista e introduzi-lo no campo do inconsciente, rompendo os padrões cinematográficos vigentes e libertando a arte de normas ou códigos, abrindo caminho para diferentes interpretações de uma mesma obra.

Ao utilizar o cinema como a mídia escolhida para a realização de *Um Cão Andaluz*, Buñuel e Dalí pretendiam ampliar a exposição do surrealismo através do choque da burguesia acostumada com um cinema cuja fórmula consistia num encadeamento coerente das imagens através da montagem. As idéias eram postas em prática de acordo com o que lhes vinha à mente tentando imitar a lógica dos sonhos, ou melhor, a não lógica dos sonhos.

Os filmes são muito freqüentemente como sonhos ou mundo de sonhos. A inconsciência é mais freqüentemente caracterizada como a esfera da vida que é reprimida devido ao seu elemento predominante de sonho, desejo, de mundo cheio de ambição, e medo, impossível de se alcançar pela realidade. (SAVERNINI, 2004: p.224).

Essa lógica é alcançada por Buñuel através da montagem que tenta seguir a mesma “montagem” de um sonho.

No sonho, imagens são jogadas numa espécie de tela imaginária que Freud chamou de inconsciente. Essas imagens, vistas em seqüência, parecem não fazer o menor sentido devido aos mecanismos de condensação e deslocamento. Mas elas podem ter milhares de interpretações e isso vai depender do inconsciente de cada indivíduo. Nos estudos de Freud, seriam os desejos reprimidos.

No universo cinematográfico, *Um cão andaluz* pode parecer um sonho justamente porque segue essa mesma linha de raciocínio. Tudo pode significar alguma coisa e nada ao mesmo tempo. O filme está aberto a diversas interpretações ou simplesmente pode não ter nenhuma. Cada indivíduo que faça a sua leitura ao assistir esse marco surreal da sétima arte.

## 4.2 Lynch e a lógica onírica

Segundo o jornalista Rogério Ferraraz, em seu artigo *O senhor dos sonhos e dos pesadelos*, publicado na 26ª edição da *Revista de cinema*,

se há um cineasta norte-americano que pode, atualmente, ser chamado de ousado, este é David Lynch. Mas qual sua ousadia? Em suas obras, Lynch trabalha com temas e características recorrentes, vários deles nascidos de apropriações e releituras de filmes de cineastas diversos, como Buñuel, Hitchcock, Billy Wilder, Kubrick, e de gêneros distintos, como o *noir*, o horror, o *road movie*, etc. Faz uso dos principais clichês desses gêneros, ora para homenageá-los, ora para subvertê-los. Há também, em seus trabalhos, ecos de vários momentos e escolas da história do cinema, como o surrealismo e o expressionismo, bem como uma forte ligação com os aspectos plásticos de artistas como Francis Bacon, Edward Hopper, Salvador Dalí e René Magritte, e literários, de escritores como William Faulkner, Lewis Carroll, Franz Kafka, E.T.A. Hoffman, entre outros. (FERRARAZ, 2004)

Neste capítulo, especificamente, trataremos das influências do surrealismo e do cineasta espanhol, Luis Buñuel, e seu “cinema de sonho”, sobre o cineasta americano e apontaremos os mecanismos usados, baseados nos estudos sobre os sonhos, de Sigmund Freud, para a identificação deste universo onírico no filme *Cidade dos sonhos*, de Lynch.

*Cidade dos sonhos*, de 2001, dentre os filmes do cineasta americano, é o que mais se aproxima do “cinema de sonho” de Buñuel, como o próprio nome já revela, e do surrealismo. O próprio cineasta, em entrevista para o jornal *Entertainment Today*, de Los Angeles, nesse trecho extraído do artigo de Rogério Ferraraz, afirma que “a sensação da forma dos sonhos – como eles dizem ‘a lógica dos sonhos’ – é realmente bela...”. Isso explica a preferência de David Lynch por esse tipo de narrativa e montagem e o uso de mecanismos que caracterizam essa “lógica dos sonhos” em muitos de seus filmes, especificamente neste que iremos estudar, como podemos concluir após o cineasta afirmar que “...o modo como os sonhos funcionam, aquelas coisas que o cinema pode fazer – algumas histórias, com abstrações –, fazem parte daquele tipo de sensação.”

Numa abordagem geral, os filmes de David Lynch exploram tanto as convenções narrativas quanto realizam uma renovação da linguagem cinematográfica, embaralhando formas e conceitos distintos. Sua obra é baseada nos contrastes e analogias existentes entre ilusão e realidade, sanidade e loucura, mundos interior e exterior, universos adulto e infantil, elementos naturais e artificiais.

Ao contrário de um dos preceitos da narrativa clássica, em *Cidade dos Sonhos*, não há o esquema linear de início, meio e fim. O que o diretor vai utilizar é, justamente, uma narrativa abstrata seguida de uma montagem não linear que destrói, a todo tempo, as expectativas de quem está assistindo ao filme. Diferente de uma seqüência clássica, onde os “desejos” do espectador são, na maioria dos filmes, satisfeitos. O mocinho sempre fica com a mocinha no final e o vilão sempre morre, também no final.

Em *Cidade dos sonhos*, mesmo quando o filme acaba, nos fica a dúvida de quem era o mocinho e quem era o bandido. E quem morre no final não precisa ser, necessariamente, o antagonista.

Nos trabalhos de Lynch, ainda, sempre há personagens que se contrapõem e se completam, ou que apresentam várias personalidades. Em “Cidade dos Sonhos”, Lynch eleva ao máximo essa relação com as personagens de Rita/Camilla e Betty/Diane, principalmente nas cenas envolvendo espelhos. Assim, ele questiona os limites da identidade humana – ainda mais num lugar como Hollywood –, mas também discute a própria essência ilusória da imagem. Por isso, os espelhos aparecem com frequência em suas obras, como nos quadros de Magritte e Bacon. (FERRARAZ, 2004).

David Lynch, também em *Cidade dos Sonhos*, joga com as citações e com a paródia de maneira crítica e complexa. A ironia serve até mesmo como mecanismo de crítica ao cinema clássico hollywoodiano e ao comercialismo do *show business*, ao qual a maior parte do cinema norte-americano se rendeu. De acordo com Ferraraz, a elaboração metalingüística na cena no “Club Silencio”, aonde as personagens Betty e Rita vão de

madrugada, serve justamente para desmascarar os mecanismos de ilusão do cinema: “É tudo gravado! É tudo uma fita!”.

O que Lynch quer aqui é confundir a noção do espectador sobre o que é real e o que é ilusão. E o mundo das artes em geral - e o cinema é mestre nesse quesito - é o melhor lugar para as fantasias de cada indivíduo que está assistindo a determinada obra virem à tona. Sendo assim, o cinema funciona muito bem como válvula de escape dessas fantasias e sonhos individuais, provocando um sentimento de identificação, não só pelos aspectos psicológicos ou intelectuais, mas, principalmente, através dos entrelaçamentos de todos os sentidos, que, muitas vezes, provocam sensações inexplicáveis. Mas ao mesmo tempo, essas sensações são ilusórias. Isso acontece com as personagens de *Cidade dos sonhos* quando elas assumem outras personalidades, criadas através do universo onírico, mas quando o sonho acaba, tudo volta ao que era antes.

Como havia dito anteriormente, o universo onírico no filme de David Lynch se caracteriza mais pela temática da narrativa do que pela montagem. Esta, porém, é a que predomina no filme *Um cão andaluz*, do cineasta espanhol Luís Buñuel, como podemos conferir no sub-capítulo anterior. Devido a isso, os mecanismos de condensação e deslocamento, que no filme de Buñuel estão mais claramente perceptíveis, em *Cidade dos sonhos* eles aparecem, muitas vezes, camuflados e implícitos numa cena, dificultando, assim, sua percepção.

No filme de Lynch, a impressão de que tudo não passou de um sonho de uma personagem se deve, principalmente, aos mecanismos que caracterizam a lógica onírica, presentes ao longo da narrativa. São eles os mecanismos de condensação e de deslocamento, como havíamos visto em *Um cão andaluz*. Tais mecanismos foram



apresentados, pela primeira vez, pelo psicanalista Sigmund Freud, ao estudar os sonhos de seus pacientes, cujos relatos foram registrados em seu livro *A interpretação dos sonhos*.

O mecanismo que dá liga aos filmes de Lynch parece ser mesmo esse, originário da lógica dos sonhos. Se a base do pensamento lógico racional é o princípio das contradições, que vê o mundo cirurgicamente dividido entre bem e mal, certo e errado, etc, na lógica dos sonhos esse princípio é quebrado. Na realidade onírica, a própria contradição é a norma. A noção de um tempo cronologicamente linear desaparece, o mundo revela-se fragmentado, e tudo que era guardado a sete chaves vem à tona. O cinema de Lynch percorre essas diversas camadas, num movimento que vai do aparente para o latente, libertando, assim, fantasmas, medos, mas também os sentimentos mais belos e intensos. (FERRARAZ, 2004).

O mecanismo de deslocamento, empregado por David Lynch, mais facilmente percebível ao longo de *Cidade dos sonhos* é o que está presente na cena da abertura da misteriosa caixinha azul.

Logo após a seqüência no “Club Silencio”, Rita usa a chave trifaciada, encontrada em sua bolsa, para abrir a caixinha azul que aparece na bolsa de Betty, durante a apresentação no “Club Silencio”. Ao ser aberta, a caixa passa a simbolizar o universo real da personagem Diane – a Betty, antes da abertura da caixa. A caixinha também poderia simbolizar a consciência de Diane e quando a câmera penetra em seu interior, é como se penetrasse na consciência da personagem. A partir daí, toda a lógica construída ao longo da primeira hora de filme é quebrada. O deslocamento empregado aqui destrói todas as nossas expectativas com relação à seqüência narrada, pelo autor, inicialmente.

Sendo assim, o filme pode ser dividido em duas partes. A primeira antes da abertura da caixinha azul, simboliza o imaginário, o sonho, a fantasia, etc. A segunda parte começaria após a abertura da caixinha, simbolizando agora o real.

Se for pensada como apenas a primeira parte, a trama segue uma narrativa quase que linear. A sinopse de *Cidade dos sonhos* então seria, mais ou menos, a seguinte: Uma

mulher, Rita, após sofrer um acidente de carro, na estrada que dá nome, originalmente, à produção – *Mulholland Drive* – perde a memória. Após vagar pelas ruas de Hollywood à procura da memória perdida, ela conhece Betty, uma jovem mulher recém-chegada a Los Angeles, com intenções de se estabelecer como atriz, que vai ajudá-la na investigação em busca da memória perdida. Ao mesmo tempo, elas vão tentar descobrir porque é que alguém anda à procura de Rita, com intenções de matá-la. Do outro lado da cidade, Adam Kesher é um realizador de cinema a quem é imposta, por parte dos produtores de cinema, uma atriz para o papel principal em seu novo filme. A recusa tem consequências drásticas no seu bem-estar físico e econômico. Junta-se a isso tudo um estranho *cowboy*, um *night-club* e um “homem monstro”, que fica escondido nas sombras dos fundos de um café, e tem-se uma misteriosa trama que mistura sonho e realidade, num cenário de *glamour* e, ao mesmo tempo decadência, que caracteriza a cidade de Los Angeles.

A segunda parte de *Cidade dos sonhos*, ou seja, após a abertura da caixinha azul, já seria o pós-despertar de Diane. A partir daí, Lynch vai desenvolver uma narrativa totalmente abstrata e não linear, desconstruindo totalmente o que foi construído por ele na primeira parte. É como se agora que a história realmente começasse. Podemos então ensaiar a partir daí uma interpretação psicanalítica de seu material simbólico. Uma mulher, Diane Selwyn, aspirante a atriz em Hollywood, mas sem muito sucesso, ao se sentir traída por sua amante, Camilla Rhodes, contrata um assassino profissional para acabar com a vida de Camilla. Esta, por sua vez, começa a tornar-se uma estrela de cinema e tem um caso com o diretor de cinema, Adam Kesher. Atormentada por sua consciência, Diane se fecha num mundo de sonho e fantasia, onde nada é o que parece. É

no seu inconsciente que ela reescreve os fatos, em busca de uma história feliz, ao lado de Camilla, mas acaba por perder a luta contra os seus “demônios” internos e suicida-se.

Sendo assim, durante um período de tempo que precede o seu suicídio e já depois da morte de Camilla, Diane constrói uma realidade alternativa, num conjunto de alucinações e de sonhos, que se poderia também considerar um único sonho ou uma fantasia que expressa um desejo dela, no caso, ela se tornando uma grande atriz e ganhando o amor de Camilla. Com isso, essa parece ser a resolução mais simples, com base no segmento final do filme, que, de um modo geral, explica o que vimos anteriormente.

*Cidade dos sonhos* funciona, deste modo, em dois níveis. O da forma e o do seu conteúdo. Por um lado, como um sonho, desfilando imagens e sons interligados sem lógica aparente, com uma ligação fugaz à realidade, ao que vivemos durante o dia; por outro, com uma trama “convencional”, adensando-se ao longo de dois terços do filme e com uma resolução não completamente clara. (www.cinedie.com, 2002).

Esse estilo narrativo de David Lynch, que busca confundir o real e o imaginado, fundado na lógica onírica surrealista, aliado a uma estrutura que subverte a lógica linear temporal, polvilhado por *flashbacks* e *flashforwards*, visões, pesadelos, sonhos dentro de sonhos e abstrações sem aparente resolução, mostrou ser o ideal para ser estudado neste trabalho.

Segundo o *site* cinedie.com, David Lynch compara música com cinema, ao afirmar não entender porque é que se aceita universalmente a abstração no primeiro dos meios, mas existe uma necessidade de produzir filmes que não deixem dúvidas algumas na mente das audiências.

Seguindo essa ideologia da abstração, David Lynch deixa de lado a narrativa clássica e investe na narrativa e montagem não-lineares, muitas vezes estranhas a um olhar viciado em linearidade, por parte do público espectador.

Retratando a abertura infinita do sentido no discurso do inconsciente, Lynch retorna ao que há de potencialmente mais promissor na origem do cinema como forma narrativa. Constrói assim um filme impossível de ser fechado pelo espectador, verdadeira máquina narrativa de dinâmica combinatória, que vem propiciar uma infinidade de percursos, uma multiplicidade de histórias potenciais. (POMMER, 2004, P.12)

Conforme afirma Karina Gouveia, crítica de cinema do *site* cineclubs.com.br, “a constante troca de identidades e papéis sociais ocorridos na história previne uma solução definitiva para o enigma acerca das personagens”.

Podemos, assim, constatar que Betty é a boazinha e inocente garota do interior que chega à cidade grande em busca da realização do sonho de se tornar uma grande estrela de cinema – não é a toa que a história se passa em Los Angeles, a terra do cinema, a cidade dos sonhos. E as coisas parecem estarem dando certo pra ela, num primeiro momento da história. Ela está se dando bem como atriz e ainda ajudando Rita, a desmemoriada e desamparada vítima de uma tentativa frustrada de assassinato. Mas de repente, num segundo momento da narrativa, especificamente após a abertura da caixinha azul, as personalidades dessas mulheres, assim como as dos outros personagens presentes na trama, mudam completamente. Betty “torna-se” Diane, que, na verdade, está na pior, e Rita “torna-se” Camilla, que é a que, na verdade, está se dando bem no mundo do cinema e desprezando Diane. A personagem Coco, que antes se passava pela gerente do condomínio onde Betty vai morar depois de chegar a Los Angeles, e uma espécie de “anjo da guarda” protetor de Betty, agora é a mãe do diretor de cinema Adam Kesher, mas continua se mostrando solista em sua relação com Diane. Adam Kesher, por sua vez, antes um diretor fracassado, tanto na vida pessoal como na carreira profissional, agora é um diretor bem sucedido em ambas as áreas e tem um relacionamento amoroso com Camilla. A garota que antes se passava por Camilla Rhodes, após a desconstrução da narrativa, que coincide com a abertura da caixinha azul, também parece fazer parte do

triângulo amoroso que envolve ela, o diretor Adam Kesher e a verdadeira Camilla Rhodes.

É dentro dessa lógica que David Lynch aproveita para montar sua atmosfera onírica, com personagens inesperados surgindo de repente e cenas aparentemente desconexas. Aparentemente, pois em determinado momento todo esse jogo de enganos convergirá para o entendimento do filme – completamente pessoal.

Acompanhemos, então, algumas das cenas mais relevantes dessa série de sonhos onde podemos observar a utilização dos mecanismos de condensação e deslocamento que caracterizam essa atmosfera onírica no filme do cineasta americano David Lynch, em particular, *Cidade dos sonhos*.

Já na primeira cena vemos um exemplo de deslocamento utilizado por Lynch para quebrar a lógica da história em relação à montagem. A cena começa com casais dançando. Superposta a ela surge a imagem de Diane/Betty ladeada por um casal de idosos. Ela é aplaudida ao vencer um concurso de dança. Nenhuma fala é mencionada na cena e até então não sabemos quem são os personagens. O cineasta então corta para a imagem de um quarto, especificamente uma cama, onde a câmera deriva até nos dar a impressão de que irá penetrar num travesseiro – o que parece mostrar que os eventos a seguir seriam uma seqüência de sonhos, sonhados por alguém (no caso, Diane) que estivesse, supostamente, dormindo ali. A analogia feita aqui entre o travesseiro e os sonhos representa o mecanismo de condensação estudado por Freud, em *A interpretação dos sonhos*.

Esse mecanismo também é usado por David Lynch na cena em que as personagens Betty e Rita encontram uma chave azul dentro da mala de dinheiro pois,

como veremos no final do filme, essa chave azul faz referência à outra chave azul, nesse caso, aquela que o assassino entrega à Diane depois de cumprido o acordo selado por eles na lanchonete *Winkies*.

Na primeira cena referida, após descobrir não haver ligação nenhuma entre Rita e sua tia Ruth, Betty entra no quarto e encontra Rita chorando por não conseguir se lembrar de nada do seu passado devido ao acidente que sofrera em *Mulholland Drive*. A loira então pega uma bolsa preta, supostamente da morena, e a entrega à Rita afirmando que talvez ela se lembre de alguma coisa ao verificar o interior da bolsa. Ao abri-la, as duas mulheres encontram várias notas de dinheiro e uma chave azul de três faces.

Já na segunda cena citada, Diane e o assassino estão no pequeno restaurante *Winkies*. A garçonete do restaurante derruba uma bandeja no chão. É a mesma pessoa que atendeu Betty e Rita numa cena anterior, no mesmo local, com o nome de ‘Diane’ no crachá, só que o nome em seu crachá agora é ‘Betty’ - aqui podemos considerar que o diretor utilizou o mecanismo de condensação novamente para mascarar a identidade das personagens. Durante essa nova seqüência, Diane está sentada com o assassino na mesma mesa em que Betty e Rita sentaram. Diane mostra a foto de Camilla Rhodes e diz: ‘esta é a garota’ – frase dita várias vezes, anteriormente, pelos produtores do filme de Adam Kesher e pelo *cowboy* para obrigar o diretor a escolher uma já determinada atriz para o papel principal em seu novo filme. O assassino reclama que Diane não deveria mostrar a foto em público, ao que ela retruca que é uma foto de divulgação e que todo mundo tem uma. Ela lhe passa o dinheiro. Ele pergunta se ela tem certeza, que depois não haverá volta. Ela reafirma, dizendo ser a coisa que mais deseja no mundo. O assassino mostra,

então, uma chave azul comum e lhe diz que, quando a entregar, será um sinal de que tudo estará terminado.

Na cena em que o personagem Adam Kesher vai ao encontro de um *cowboy*, num curral nos arredores de Los Angeles, também podemos notar o uso do mecanismo de condensação. Adam, na seqüência após ter estado em sua casa, é comunicado que o banco cancelou seu cartão de crédito. Ligando para a sua secretária, é informado que alguém denominado *cowboy* quer conversar com ele num curral fora da cidade. Adam encontra o *cowboy* em um curral, uma atmosfera sinistra na qual se penetra passando por um arco encimado por uma caveira de gado. Esse avisa a Adam que quando ele visse a garota da foto, ele deveria dizer que ‘essa é a garota’. Se Adam procedesse bem, ele o veria mais uma vez, se Adam procedesse mal, ele o veria mais duas vezes. A figura do *cowboy* aqui pode estar simbolizando a figura dos produtores de cinema americano que, muitas vezes, usam de meios ilícitos para conseguirem o que querem, num meio que envolve tanto poder e dinheiro como o *show business*. Como num sonho, onde, segundo Freud, uma mensagem pode vir “disfarçada” de uma coisa completamente diferente, mas de igual significado, o mecanismo de condensação empregado aqui condensou a imagem dos tais produtores na imagem de um *cowboy* – talvez fazendo uma referência aos filmes de *western*, do cinema clássico, de grande sucesso antigamente.

Aproximando-se agora de uma das seqüências mais importantes para a conclusão da narrativa, a qual culmina na reviravolta que vai destruir toda a lógica da história contada até aqui, teremos o “ponto chave” para o entendimento da lógica onírica, empregada por David Lynch, em *Cidade dos sonhos*.

A seqüência começa durante a madrugada em que Rita parece estar sonhando e começa a falar dormindo. Acordada por Betty, lembra-se de um lugar e quer ir até lá. Ela e Betty trafegam pela paisagem onírica de Los Angeles até um teatro numa locação sinistra. Um ator realiza uma performance solitária no palco. Ele diz: “*No hay banda. Silencio. No hay orquesta. Silencio*”. No palco, o ator repete a mesma frase em inglês e francês e completa: “É só uma gravação”, “é tudo gravado”, “é ilusão”, referindo-se à própria situação do sonho onde se insere: “*no hay banda*”.. Surge então um clarão repentino e Betty começa a tremer. O ator olha na direção dela e dissolve-se em fumaça. Acende-se uma luz no centro do palco e a platéia é tomada por uma luz azul, surgindo uma figura indistinta de uma mulher no balcão. O apresentador do “Club Silencio” anuncia a “chorona de Los Angeles”, Rebecca Del Rio. Ela começa a cantar uma música triste. Na platéia, Betty e Rita também choram. A cantora desmaia e é carregada para fora do palco, mas a canção continua, gravada. Nesse momento, Betty abre sua bolsa e retira uma pequena caixa no mesmo tom de azul da chave trifaciada encontrada anteriormente. A caixa estaria, talvez, simbolizando o dinheiro do acordo e indicando revelação, pois o cerco está se fechando. Tanto é que o sonho parece acabar, e a verdade é revelada, quando a caixa é aberta na cena seguinte. Mais uma vez as figuras aqui estão condensadas.

Voltando juntas até a casa de Betty, esta deixa a caixa azul sobre a cama e some. Rita a procura. Não a encontrando, busca no armário a caixa redonda e retira de sua bolsa a chave para abrir a pequena caixa azul e, quando a abre, mergulha na escuridão do interior da mesma. Aqui chegamos ao ponto em que o cineasta desloca e desconstrói totalmente as nossas expectativas quando já estávamos pensando numa possível lógica



para toda a história. Esse é o principal deslocamento que ocorre no filme para confirmar a lógica onírica à qual David Lynch parece estar seguindo. Agora a verdade parece vir à tona e penetramos na realidade das personagens simbolizada pela caixinha azul. O sonho de Diane parece acabar aqui.

Agora, ela está deitada na cama, sobre um lençol do mesmo tecido vermelho do início e na mesma posição em que Betty e Rita encontraram a mulher morta, numa outra cena anterior. O *cowboy* surge na porta e fala “ei, mocinha bonita, hora de acordar”, o que quebra a linearidade e nos faz duvidar da veracidade da realidade para a qual fomos transportados após o despertar de Diane, pois ela desperta com a vizinha batendo à sua porta. Aparentemente termina o sonho. Diane abre a porta e a vizinha diz que ela sumiu por quinze dias. Pede para pegar alguns objetos, inclusive um cinzeiro, e avisa que dois detetives haviam procurado por ela. Podemos ver, durante essa cena, uma chave azul, agora de forma “normal”, em cima da mesinha da sala. Ela indica que o acordo foi cumprido pelo assassino e é a representação real da chave azul de três faces que vimos no sonho.

Depois de a vizinha sair, Diane prepara um café, chorando e tremendo, e tem uma visão de Camilla. Quando Diane coloca o café na xícara essa emoção já desapareceu e ela caminha de roupão, com a xícara na mão, até o sofá da sala. Deitada nele, Camilla nua. Outro deslocamento é colocado em cena aqui, por David Lynch, para nos fazer questionar a realidade à qual pensamos ter penetrado. Quando Diane passa por cima do encosto do sofá, está apenas de shorts e com um copo de uísque na mão, que deixa sobre a mesa de centro ao lado de um cinzeiro, miniatura de um piano. Ela e Camilla se acariciam, mas Camilla tenta terminar o relacionamento com Diane que não aceita.

Corte para uma filmagem, na qual Adam mostra ao ator como beijar Camilla. Diane observa-os à distância e chora. Começamos a entender então o motivo para o assassinato de Camilla. Tal motivo seria o ciúme de Diane em relação à Camila. O assassinato poderia ser, segundo as idéias psicanalíticas de Freud, o desejo reprimido que irá motivar os acontecimentos sonhados por Diane.

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

Corte para a cena inicial com a limusine, com a figura de Diane condensada no lugar da de Rita. “Surpresa”, falam os homens no banco da frente, quando o carro pára. Diane está evidentemente assustada. Camilla surge e a leva até a festa, onde encontram com Adam e brindam ao amor, Diane demonstrando estar triste e incomodada. Lá está Coco, que no sonho de Diane seria a gerente, mas agora é a mãe de Adam. Conversando com ela, Diane conta que veio de Deep River para tentar a sorte em Hollywood, após ter vencido um concurso de dança em sua cidade, e que sua tia morreu e lhe teria deixado algum dinheiro. Coco lhe pergunta como conheceu Camilla. Diane conta que trabalharam juntas num filme chamado “*Sylvia North Story*” e que ela queria muito o papel principal, mas que o diretor, Bob Brooker, não a achava grande coisa e que preferiu Camilla. Depois disso, Camilla lhe ajudou arranjando pontas nos em seus filmes. Enquanto Diane fala, Camilla está ao lado de Adam, beijando-o. Enquanto todos tomam bebidas

alcoólicas em taças, Diane toma uma xícara de café, remetendo à cena em sua casa. Diane olha para eles e, em seguida, para um dos convidados da festa – que identificamos como o mafioso que cuspiu o expresso no guardanapo durante a reunião com Adam no início do sonho -, justamente aquele que repetiu a frase recorrente “esta é a garota” quatro vezes. Começam a ser empregados novamente, durante esta seqüência, mecanismos de deslocamento representados pelas figuras dos personagens, que num primeiro momento, parecem não ter nada a ver com a cena. Como é o caso do mafioso, da garota que beija Camilla – que é a atriz escolhida para o filme de Adam, no sonho – e do cowboy, que aparece mais uma vez. Nessa seqüência, ele atravessa a sala depois de cruzar com a garota que beija Camilla.

Os últimos mecanismos de deslocamento e condensação que David Lynch vai fazer uso neste filme aparecem nos minutos finais de *Cidade dos sonhos*, após a cena de Diane e o assassino na lanchonete *Winkies*, quando o “homem monstro” pega a caixa azul no chão, a observa e a coloca num saco de papel. O casal de idosos sai andando de dentro dela. Diane está no sofá de sua casa olhando para a chave que o assassino prometera entregar. Batem na porta. Gritos. O casal passa por debaixo da porta, movimentando-se de modo inumano, e avança sobre Diane, que pega o revólver na gaveta da mesa de cabeceira e atira em si mesma. O filme acaba com o suicídio da Diane.

O “homem monstro” e o corte feito quando o casal de idosos sai de dentro do saco de papel e entra no apartamento de Diane seriam o último mecanismo de deslocamento usado por Lynch para fechar esta seqüência onírica, pois nossa linha de raciocínio é totalmente confundida pelo cineasta neste momento. Nossas expectativas tornam-se frustrantes em relação ao entendimento da história. Lynch consegue nos deixar em

dúvida, novamente, com relação ao real e o imaginado ou sonhado. O que é real e o que é sonho ou fantasia?

Os velhinhos, nesse caso, seriam a condensação da consciência da protagonista, Diane, representando, talvez, o seu arrependimento ou sua culpa pelo assassinato de sua amante Camilla. Não suportando esse fato, a única saída que ela encontra para acabar com esse sofrimento é o suicídio, o fim ou, como aparecem nos filmes americanos, *The end*.

É bem provável que o espectador, depois de assistir ao filme, se pergunte “que diabos aconteceu durante essas duas horas e pouco?” e é exatamente isso que Lynch queria ao escrever o roteiro de *Cidade dos sonhos*. Ele é um diretor que não se contenta apenas em contar histórias, ele quer criar mistérios visuais, envolver o público e fazer seus espectadores refletirem. Para ele as obras estão sempre abertas e devem ser fruto de reflexão depois que o “espetáculo” acabou. Ele não revela o significado de seus filmes, e desse em especial, porque quer que os espectadores formulem suas próprias teorias.

David Lynch trabalha as relações entre sonho e realidade, entre o ato de dormir e o ato de despertar de maneira a causar uma inquietante estranheza, se lembrarmos do termo usado por Freud. Muitas vezes, quando as personagens acordam, a seqüência, que seria a representação de um sonho, continua. Esse tipo de construção ocorre em vários filmes de Lynch, que dialoga, dessa forma, com o tratamento dado ao sonho no cinema expressionista alemão, mas, principalmente nesse caso, com a visão surrealista. Como nas obras de Luís Buñuel, no cinema de David Lynch, sonho e realidade se relacionam, se cruzam e se fundem. Os espaços de demarcação são abolidos, não há limites precisos entre o real e o onírico. Na verdade, mais uma vez, o que temos é uma forma criativa que

Lynch elaborou para jogar com o espectador, na tentativa de discutir, afinal, quem é o responsável por contar a história que está sendo narrada e onde está o sentido das coisas, usando, para isso, elementos de construção tanto ilusionista quanto anti-ilusionista.

Ismail Xavier, no apêndice escrito em 1984 para a segunda edição de *O discurso cinematográfico*, aponta:

No cinema atual, o anti-ilusionismo, enquanto referência, perde o ímpeto no debate e o sentimento de urgência associado à desconstrução do cinema cede lugar para uma consciência atenuada do esgotamento das convenções. A citação, o refazer, o deslocar, elementos já presentes desde o início dos Cinemas Novos, passam a primeiro plano, novamente. O político concilia com o cinéfilo; o cineasta de hoje, com o adolescente espectador de ontem. E a tônica da produção autoral é uma 'ficção de segundo grau', a repetição de dispositivos clássicos que se julga (e esperemos que sim) ganhar novo sentido porque sua atmosfera não é mais a de um uso inocente da convenção e do repertório mas a do rearranjo hiperconsciente das mesmas figuras de estilo, deslocadas, revigoradas pela introdução de ingredientes novos. A grande aposta é que, em todo este processo de reiterações e deslocamentos, o cinema de hoje faça ver melhor as próprias convenções de linguagem, as leis dos gêneros da indústria cinematográfica e seu sentido, ideológico e político, no interior da cultura de massas. (XAVIER,1984: p.146).

Utilizando os procedimentos descritos, Lynch faz ver melhor tais convenções e alcança o que poderíamos chamar de supra-realismo ou de hiper-realismo, distante, é claro, da vertente realista iniciada por Jean Renoir, desenvolvida pelo cinema italiano nas décadas de 40 e 50 e defendida por André Bazin, mas igualmente distante do cinema de cunho naturalista, fundado na ilusão de realidade, largamente praticado em Hollywood.

## 5. CONCLUSÃO

Ao final deste estudo podemos concluir que os filmes *Um cão andaluz*, do cineasta espanhol, Luís Buñuel, e *Cidade dos sonhos*, do cineasta americano, David Lynch, por serem baseados numa idéia de sonho ou lógica onírica, escapam à narrativa e à decupagem clássicas, uma vez que nos filmes clássicos – comerciais – as expectativas do espectador quase nunca são quebradas com tamanha força como nesses dois filmes estudados.

Como no movimento surrealista, em que seus seguidores questionavam a arte clássica como forma de questionar a cultura burguesa, Buñuel e Lynch – sendo que este o faz na contemporaneidade –, ao mesmo tempo em que contam uma história numa lógica onírica, a qual podemos chamar de surrealista, conseguem fazer com que seus filmes sejam uma crítica ao cinema clássico comercial no sentido de nos fazer pensar no quanto esse último tipo de cinema apenas reproduz um modo possível de ver e pensar a realidade, como se esse modo fosse, se não o único, pelo menos o mais lógico e natural, deixando de lado outras formas de abordar a realidade.

Sigmund Freud, com a psicanálise e a interpretação dos sonhos de seus pacientes, descobriu a lógica onírica, com seus mecanismos, especialmente os de condensação e deslocamento, que seria uma outra forma de abordar a realidade. Essa “nova realidade” teria guiado Buñuel e Lynch para a concepção de *Um cão andaluz* e *Cidade dos sonhos*, com o objetivo de quebrar a tranquilidade do olhar submisso às regras de uma lógica clássica.

A transmutação dos dois estados aparentemente contraditórios, sonho e realidade, numa espécie de realidade absoluta, de surrealidade, pode causar estranheza e repulsa, num primeiro momento, a um público acomodado à linearidade e de olhar já “viciado” às regras da narrativa clássica. Mas esse, a meu ver, seria o principal objetivo dos dois cineastas, uma vez que os seus filmes, pensados sob os preceitos da “escola surrealista”, tinham como objetivo distanciar o espectador da sua visão realista e introduzi-lo no campo do inconsciente, rompendo os padrões cinematográficos vigentes e libertando a arte de normas ou códigos, abrindo, assim, um caminho para a criação de obras mais abertas a diferentes interpretações.

## 6. REFERÊNCIAS

ARANDA, Francisco. Conferência “Cinema: instrumento de poesia”. In: *Luís Buñuel*. 1953.

FERRARAZ, Rogério. *O senhor dos sonhos e dos pesadelos*. Disponível em: [www.2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/dossie/edicao26/dossie\\_01.html](http://www.2.uol.com.br/revistadecinema/fechado/dossie/edicao26/dossie_01.html). Acessado em: 20/01/2007.

FREUD, Sigmund. Cinco Lições de Psicanálise. In: *Obras Escolhidas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

\_\_\_\_\_. Sobre os sonhos. In: *Pequena coleção das obras de Freud*. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1973.

GOUVEIA, Karina. *Cidade dos sonhos*. Disponível em: [www.cineclubs.com.br/criticas/index\\_text.php?id\\_critica=8932](http://www.cineclubs.com.br/criticas/index_text.php?id_critica=8932). Acessado em: 20/01/2007.

MICHELI, Mário de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MULHOLLAND DRIVE. Disponível em: [www.cinedie.com/mulholland\\_dr.htm](http://www.cinedie.com/mulholland_dr.htm). Acessado em: 20/01/2007.

POMMER, Mauro. *Mulholland Drive: Retorno à estrada perdida*. In: Cadernos de pesquisa interdisciplinar em ciências humanas. Novembro, 2004.

SAVERNINI, Érika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luís Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2004. Coleção *midia@arte*.

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.



## **FILMES**

**CIDADE DOS SONHOS:** Direção: David Lynch, produção: Mary Sweeney, Alain Sarde, Neal Edelstein, Michael Polaire, Tony Krantz, roteiro: David Lynch, montagem: Mary Sweeney, fotografia: Peter Deming, elenco: Naomi Watts, Justin Theroux, Laura Harring, Ann Miller. EUA: Les Films Alain Sarde/Asymmetrical Production, 2001. DVD, NTSC, 140 min., son., color. Drama.

**UM CÃO ANDALUZ.** Direção: Luís Buñuel, roteiro: Luís Buñuel e Salvador Dalí, montagem: Luís Buñuel, elenco: Simonne Mareuil, Pierre Batchef. França: Les Grands Films Classiques, 1929. DVD, NTSC, mudo, p&b, 7 min. Drama.