

SONHO E SURREALISMO: A FIGURABILIDADE COMO ELABORAÇÃO¹ ONÍRICA

Johanna Gondar Hildenbrand* 

Francisco Ramos de Farias** 

RESUMO

Os sonhos são e sempre foram objeto de interesse dos seres humanos. Nos primórdios da humanidade, os sonhos tinham o atributo de profecia que poderia sinalizar tanto bons quanto maus momentos. Com o passar do tempo, a compreensão científica acerca do sonho pouco progrediu em comparação com a compreensão de outros temas em outros campos de saberes. O maior avanço sobre esse assunto é atribuído a Sigmund Freud ao escrever *A interpretação dos sonhos* (1900), na qual a grande novidade apresentada é a de que os sonhos têm um sentido, motivo pelo qual são passíveis de interpretação. Por volta da mesma época, aparecem as primeiras imagens cinematográficas e, assim, somos levados a afirmar que a Psicanálise e o Cinema nasceram juntos e tanto um quanto o outro demonstram interesse pelas produções imagéticas, seja dos sonhos, seja das imagens técnicas. Apesar de os sonhos serem retratados pelo cinema praticamente desde a sua invenção, foram os surrealistas que realmente se aprofundaram no âmbito da elaboração onírica. Neste artigo, pretendemos, primeiramente, entender como o cinema surrealista se relaciona ao universo dos sonhos, para, em um segundo momento, discorrer sobre a

* Psicanalista, pós-doutoranda em Memória Social pela UNIRIO, bolsista do Programa Pós-doutorado Nota 10 Faperj. Doutora e mestre em Memória Social pela mesma instituição, é graduada em Comunicação Social/Cinema pela PUC-Rio. Membro associado da SPCRJ e membro participante do CPRJ. Sua pesquisa articula memória, subjetividade, cinema, mídia e psicanálise.

** Psicólogo, mestre e doutor em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas — RJ, com pós-doutorado pela Université de Paris — SHS Sorbonne. É professor titular da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), vinculado ao Departamento de Fundamentos da Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 e Cientista do Nosso Estado pela FAPERJ, pesquisa violência, educação prisional, trauma e memória social.

elaboração onírica, especialmente a figurabilidade e sua relação com a própria imagem cinematográfica.

Palavras-chave: Sonhos; Surrealismo; Cinema; Psicanálise; Elaboração.

DREAM AND SURREALISM: FIGURABILITY AS DREAM ELABORATION

ABSTRACT

Dreams are and have always been an object of interest to human beings. In the dawn of humanity, dreams had the attribute of prophecy that could signal both good and tough times. Over time, the scientific understanding of dreams has made little progress compared to the understanding of other topics in other fields of knowledge. The greatest advance on this subject is attributed to Sigmund Freud when he wrote The Interpretation of Dreams (1900), in which the great novelty presented is that dreams have a meaning, which is why they are subject to interpretation. Around the same time, the first cinematographic images appear and thus we are led to affirm that Psychoanalysis and Cinema were born together and both one and the other show an interest in imagery productions, whether of dreams or technical images. Although dreams have been portrayed by cinema practically since its invention, it was the surrealists who really delved into the scope of dream elaboration. In this article we intend, firstly, to understand how surrealist cinema relates to the universe of dreams, in order to, in a second moment, discuss the dream elaboration, especially the figurability and its relationship with the cinematographic image itself.

Keywords: Dreams; Surrealism; Cinema; Psychoanalysis; Elaboration.

SUEÑO Y SURREALISMO: LA FIGURABILIDAD COMO ELABORACIÓN ONÍRICA

RESUMEN

Los sueños son y han sido siempre un objeto de interés para el ser humano. En los albores de la humanidad, los sueños tenían el atributo de la profecía que podía señalar tanto los buenos como los malos tiempos. Con el tiempo, la comprensión científica de los sueños ha avanzado poco en comparación con la comprensión de otros temas en otros campos del conocimiento. El mayor avance en este tema se le atribuye a Sigmund Freud cuando escribe La interpretación de los sueños (1900), en el que la gran novedad que presenta es que los sueños tienen un significado, por lo que están sujetos a interpretación. Por la misma

época aparecen las primeras imágenes cinematográficas y así nos lleva a afirmar que el Psicoanálisis y el Cine nacieron juntos y tanto uno como otro muestran interés por la producción de imágenes, ya sean oníricas o técnicas. Aunque los sueños han sido retratados por el cine prácticamente desde su invención, fueron los surrealistas quienes realmente ahondaron en el alcance de la elaboración onírica. En este artículo pretendemos, en primer lugar, comprender cómo el cine surrealista se relaciona con el universo de los sueños, para, en un segundo momento, discutir la elaboración del sueño, especialmente la figurabilidad y su relación con la imagen cinematográfica misma.

Palabras Clave: Sueños; Surrealismo; Cine; Psicoanálisis; elaboración.

INTRODUÇÃO

Os sonhos sempre foram objeto de interesse e curiosidade dos seres humanos, por aparentarem ser, de certa forma, enigmáticos e também encerrarem grandes mistérios. Possivelmente nos primórdios da humanidade, o sonho tinha o atributo de profecia que poderia sinalizar, tanto bons quanto maus momentos ou mesmo encruzilhadas do destino em relação às quais era impossível escapar. Considerado uma mensagem divina, esse conteúdo da vida onírica acabou por influenciar, nos povos do período pré-histórico, a formação de suas concepções de mundo e de alma, haja vista a difusão da crença acerca dos sonhos terem estreitas relações a um mundo sobrenatural. Essa concepção, em parte, continuou e também esteve presente nos povos da Antiguidade Clássica. Não obstante, esses povos já dispunham de sua própria concepção sobre o sonho e também achavam que o mesmo estava relacionado ao mundo exterior ao âmbito da condição humana por fazer parte de uma espécie de topos concebido, no contexto das ideias platônicas como *númeno* celestial. Por esse motivo, os sonhos eram considerados mensagens de esperança, proféticas e igualmente ameaçadoras pelo fato de serem revelações, sobre a vida, por parte de deuses e demônios. Porém, prevalecia uma corrente de crença que tinha como suporte o entendimento, para esses povos, de que o seu maior propósito das produções oníricas, consistia em anunciar o futuro.

Seja anunciação ou seja predição, os sonhos eram textos que precisavam ser decifrados e ainda havia um empecilho nesse projeto de decifração devido à grande variação de conteúdos oníricos, aspecto esse que tornava

difícil um desenvolvimento de uma concepção padrão. Acrescente que a decifração estava sujeita à influências subjetivas de que se dispunha a realizar o processo de traduzir a suposta “mensagem divina” para os mortais. O grau de variabilidade e a vastidão dos conteúdos oníricos era de tal natureza que circulavam vários manuais de interpretação, os quais correlacionavam uma imagem a um dado acontecimento, mas que tinham seu valor e sua confiabilidade, de certa forma questionáveis, dado à impregnação pessoal do agente que se dispunha a decifrar o conteúdo onírico, conforme assinalou Freud ([1900] 2019).

Acrescente-se que avaliado pelo sonhante como uma intrusão em seus pensamentos, ou seja, uma espécie de estranheza, não há, entre os povos antigos e atuais, qualquer nível de dúvida de que os sonhos têm uma importância em suas vidas. Principalmente, em razão de sua ocorrência ser, geralmente, perturbadora por se apresentar como um enigma encoberto por diversas camadas de segredo.

É importante sinalizar que, dificilmente, o sonhante tem convicção de que ele próprio é o agente que produziu o conteúdo de seus sonhos, por alimentar uma espécie de crença de que toda a encenação do sonho é um acontecimento alheio ao seu desejo e mesmo a si próprio. Na verdade, o sonhante, ao relatar um sonho, sequer desconfia que ele próprio produziu todo o enredo narrado, além do que é responsável pela construção da história que narra, sem, muitas vezes, considerar ser dela o autor.

Fazendo uma remissão ao pensamento filosófico, podemos afirmar que é a partir de Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) que o sonho já se torna assunto de discussão no âmbito do funcionamento da alma, sem ser mais considerado decorrer de uma relação divina, uma vez que deve ser explicado de acordo com as leis que regem a vida anímica, ou seja, as leis do espírito humano. Nesse modo de entender, o sonho é definido como atividade da alma do ser humano adormecido. Apesar de atualmente sabermos que o sonho é uma formação psíquica dotada de sentido que pode ser inserida em um ponto identificável da atividade psíquica do estado de vigília, a doutrina da origem sobrenatural dos sonhos ainda tem seguidores, tanto no senso comum como em determinadas práticas místicas.

Contudo, a partir da produção da ideia de inconsciente, o sonho passou a ter outro estatuto, à medida que, como podemos depreender

do ensinamento freudiano, a compreensão de que os sonhos têm um sentido a ser produzido pelo sonhante e não mensagens que provêm de um mundo celestial exterior à experiência humana. Quer dizer, em razão das condições nas quais ocorrem a atividade onírica, os sonhos são criações singulares que transportam a pessoa adormecida para outro *topus* além da materialidade corpórea, *topus* esse corriqueiramente enunciado como o mundo do reino das divindades, ou *topus* Urano².

Antes de prosseguirmos com a nossa reflexão, precisamos retroceder para abordar um aspecto dos sonhos que até a atualidade ainda se faz presente da vida dos seres humanos. Referimo-nos ao fato de uma pessoa sonhar e no dia seguinte a situação vivida no sonho “acontece”. Em uma leitura fundamentada nas crenças seríamos levados a duas alternativas:

Em primeiro lugar, poderíamos supor que o sonho tem um caráter de previsibilidade e determinaria, de certo modo, o acontecimento, estando, assim, voltado ao futuro. Seria, pois, uma espécie de mensagem divina que comandaria a vida dos seres humanos.

Em segundo lugar, poderíamos apontar uma relação de coincidência, como uma verdadeira experiência que não segue as linhas traçadas por critérios prévios, e, assim, nos afastaríamos da ideia de cumprimento de um destino.

Obviamente, se enveredarmos por uma ou por outra vertente interpretativa, estaríamos em um terreno infrutífero para nossas análises, visto que adotamos a postura de compreensão de que o sonho tem uma relação com um tipo de passado que é construído pelo sonhante, ou pelo menos suscita uma anterioridade. Essa operação consiste no processo de transformação do conteúdo do sonho em uma escrita organizada segundo um tipo de lógica que leva em conta a noção de temporalidade. Então ficaria, por assim dizer, descartada a ideia de previsibilidade e também o possível caráter adivinhatório.

Ainda no que concerne à questão da coincidência entre uma cena do sonho e um fato da vida real, somos levar a crer que não se trata de obra do destino e sim de um puro acaso, conforme assinala Monod (1971) ao afirmar que um acontecimento qualquer na vida de um ser humano é sempre acidental e somente se inscreve na medida em que se cumpre, não seguindo linhas previamente traçadas pelas crenças relacionadas ao

Destino. Quer dizer, não há nenhuma propriedade relativa à noção de Destino que explique uma coincidência, visto que esse fenômeno é pura obra do acaso. Assim descartamos essa via de entendimento acerca das determinações do Destino na vida das pessoas e consequentemente no tocante aos sonhos. Explicando em outras palavras: o sonho é um acidente singular essencialmente imprevisível, por ser uma criação do sonhante em decorrência de suas necessidades que não são atendidas em estado de vigília.

Apesar de esforços milenares, a compreensão científica acerca do sonho pouco progrediu em comparação com a compreensão de outros temas em outros campos do saber. O maior avanço sobre esse assunto é atribuído a Sigmund Freud ao escrever sua obra canônica *A interpretação dos sonhos*, publicada pela primeira vez em 1900, na qual a grande novidade apresentada é a de que os sonhos têm um sentido, motivo pelo qual são passíveis de interpretação. Neste extenso texto considerado uma obra de corte epistemológico, Freud apresenta como a análise do sonho, entendido como uma das formações do inconsciente, ampliaria o alcance da compreensão de seu conteúdo por uma via que implica o próprio sonhante no processo de interpretação em um trabalho minimizar a densidade relativa às várias camadas de sentido que até então não se teria acesso. Ou seja, o método da associação livre incidindo no conteúdo dos sonhos amplia a compreensão diante das imagens oníricas ao colocar o sonhante como responsável e único autor no processo de produção do sonho.

Uma vez tendo feito essa incursão sobre os sonhos passaremos a analisar outro tipo de produção de imagem, no caso denominada imagem técnica por ser construída e criada por aparatos tecnológicos e, assim, ingressamos no âmbito do cinema.

Diferentemente das imagens dos sonhos de teor subjetivo que são produzidas pelo inconsciente do sonhante, as imagens técnicas são fruto de operações dos aparatos tecnológicos que incluem um artefato e também um operador que geralmente decide os recortes produzidos, bem como enquadre e o realce dado a determinadas imagens. Não obstante, por se tratar de imagens, em ambos os casos, poderíamos traçar semelhanças e diferenças. No tocante às semelhanças podemos afirmar que as duas máquinas (aparato psíquico e aparato tecnológico), são produtoras de cenários e recortes, as quais têm como produto final imagens.

Depreende-se assim dessa produção que, tanto no sonho quanto no cinema, há singularidades próprias de cada um desses dois domínios imagéticos. São essas singularidades, uma espécie de divisor de águas para ambas as produções, no tocante aos seus aspectos intencionais, no caso do cinema e a forma praticamente espontânea nos sonhos, visto que apesar dos mecanismos de censura psíquica, dificilmente, o sonhante decide, de forma voluntária, as imagens que compõem o enredo de suas produções. Assim, podemos traçar as linhas demarcatórias entre ambos os tipos de produção de imagem. Quer dizer, os textos desses dois domínios apresentam as seguintes características em termos das diferentes posições ocupadas no processo de montagem final da produção:

I. Em primeiro lugar, situamos o agente que se encarrega da produção de um texto, por motivações puramente relacionadas ao desejo. Essa condição é comum ao sonho e ao cinema;

II. Em segundo lugar, há o agente que se encarrega da função de dirigir as cenas, tanto no sonho quanto no cinema;

III. Em terceiro lugar existem os personagens que atuam na realização das encenações;

IV. Em quarto lugar, há no cinema o processo de montagem com acoplamento, seleção e descarte de imagens;

V. Em quinto lugar, em ambas as produções imagéticas temos os espectadores aos quais as imagens são endereçadas.

Porém, no que concerne ao cinema, o criador da ideia, do roteiro, do cenário, bem como os personagens podem coincidir em uma mesma pessoa, ou seja, pode haver uma encenação na qual o diretor a partir de uma ideia, roteirizando-a em um texto; decide pelo cenário; dirige as cenas, podendo atuar na qualidade de personagem e, enfim, dispor-se na condição de espectador. Mas há uma exigência que se impõe necessariamente: o diretor não pode estar em todos esses lugares ao mesmo tempo, haja vista que, além de serem espacialidades distintas, são também temporalidades diferentes que se referem à lógica sequencial do antes e depois.

Não obstante, no que diz respeito ao sonho temos uma condição bastante singular visto que o sonhante, em um mesmo tempo e em um mesmo espaço, ocupa as seguintes posições:

1. É o sonhante quem cria o texto do sonho;
2. É o sonhante que se encarrega da criação das cenas utilizando restos diurnos e alegorias que figuram com disfarces e servem aos propósitos da censura psíquica;
3. É o sonhante quem monta o cenário escolhendo lugares reais ou fictícios, pessoas e objetos;
4. É o sonhante quem se encarrega da montagem das cenas;
5. É o sonhante aquele que atua, sendo os diferentes personagens das cenas roteirizadas; e,
6. É o sonhante, enfim, o espectador, sendo ainda aquele que pode ou não fazer o relato do sonho, considerando-se que muitos sonhos sonhados, a cada noite de sono, não são sequer lembrados e aqueles que são lembrados são passíveis de correções para serem relatados segundo critérios do próprio sonhante quando se dispõe a comunicar o conteúdo de sua produção onírica.

É interessante notar que, obviamente, no sonho há uma temporalidade e espacialidade que são coincidentes, ou seja, toda a produção acontece em um átimo e em um mesmo espaço. Essa condição não concerne ao cinema visto que existem diferentes temporalidades para cada etapa do percurso, bem cada percurso concerne a uma espacialidade própria, ou seja, há o tempo de produção da ideia, o momento de construção e elaboração do roteiro, o tempo de escolha dos personagens, o contexto da direção dos personagens na encenação, o processo de montagem e edição e, enfim, o tempo de exibição.

Sendo assim, apresentamos diferenças não somente no tocante à qualidade das imagens (produzidas psiquicamente ou por artefatos técnicos), bem como indicamos os diferentes espaços e temporalidades que são diferenciadas no cinema e são coincidentes na produção do sonho. Contudo, ao prosseguirmos nossa reflexão, passamos a analisar o âmbito da produção fílmica e, para tanto, recorreremos às contribuições de Benjamin ([1935/1936]1994) que pensa o cinema como uma das formas de trazer para a consciência elementos os quais, sem esse dispositivo, permaneceriam esquecidos ou desconhecidos. Em seu modo de entender, no texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ([1935/1936]1994, p. 190), “o cinema introduziu uma brecha na velha

verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado.” Como podemos depreender, Benjamin ([1950]1983, p. 22) não faz apenas referências indiretas a temas da Psicanálise, como os sonhos por exemplo, ele também afirma que “o cinema enriqueceu o nosso horizonte de percepção com métodos que podem ser ilustrados pela teoria freudiana”. De certo modo, fica assim estabelecida uma conexão entre ambos os tipos de produções imagéticas.

Em sequência, pelas entrelinhas dos textos imagéticos constatamos a seguinte argumentação de Benjamin quando dá a entender que, para os efeitos do cinema na percepção humana sofreram uma grande torção depois do advento da psicanálise, uma vez que antes da emergência desse saber, um lapso cometido ao longo de uma conversa dificilmente era notado. Com a análise de atos falhos, chistes e de outras formações do inconsciente, este fato alterou-se, dando margem a uma investigação por caminhos antes inexplorados. A amplitude das dimensões ópticas e acústicas no cinema tiveram como consequência um aprofundamento semelhante ao processo comparado a uma espécie de ampliação do campo perceptivo, com aumento considerável dos limiares de consciência, conforme sugere Freud ([1895]2016) que esse estado de aumento da percepção consciente é também identificado nos estados hipnóticos.

Uma vez considerando essas aproximações entre as duas vertentes imagéticas, bem como também as afecções produzidas na análise dos textos oníricos e fílmicos, enveredamos, em nossa reflexão, lançando mão de argumentos para demonstrar que o cinema tem mais em comum com os sonhos do que normalmente os teóricos e críticos puderam imaginar.

Geralmente atribuído a filmes do movimento surrealista, o sonho no cinema não recebe tanta atenção quanto deveria nos textos de teoria cinematográfica, em relação aos escritos sobre os sonhos em outras artes, por exemplo. O poeta francês André Breton (1896-1966) defendeu, em seu *Manifestos do surrealismo* ([1924]2004), uma arte com base na ausência do controle da razão, isenta de preocupação estética ou moral. Nessa linha de entendimento, o cinema foi considerado o meio ideal para a elaboração de seus aportes teóricos.

Vale lembrar que a invenção do cinema é um dos marcos de progresso da última década do século XIX, sendo de autoria dos irmãos

Lumière (Freire, 2018). O marco da projeção pública de cinema foi no Sólon Indien do Grand Café, em Paris, onde os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentaram para o público, em 28 de dezembro de 1895, o funcionamento do cinematógrafo – o precursor do projetor. Também ainda em 1895 acontece a publicação de uma obra gestada a quatro mãos por Freud e Breuer denominada *Estudos sobre a histeria* (1895). Nesse livro são apresentadas ideias que posteriormente são derivadas para a construção dos fundamentos da Psicanálise, entre os quais podemos exemplificar a noção de inconsciente.

Se considerarmos essa coincidência de datas somos levados a afirmar que a Psicanálise e o Cinema nasceram juntos e tanto uma quanto o outro demonstram interesse, desde seus primórdios, pelas produções imagéticas, seja dos sonhos, seja das imagens técnicas. Desde uma perspectiva metafórica podemos admitir que o cinema é uma “fábrica de sonhos” e que para a psicanálise os sonhos, além de terem um sentido, são a via régia de acesso ao inconsciente. É válido salientar que, já na década de 1920, Robert Desnos (1983) – poeta surrealista francês – escrevia artigos articulando sonho e cinema, afirmando que sonhar é um dom com o qual nenhum filme pode competir em termos do imprevisível e do trágico postos em cena na aventura do sonhante.

Ainda que possamos admitir a perspectiva de Desnos, podemos reconhecer também que o cinema possibilita à psicanálise certa exposição de seus conceitos e sua prática, pois permite pensar sobre o ser humano, e suas obras, mediante a recepção sensível da imagem por parte dos espectadores. Eis um elo de aproximação entre esses dois campos da experiência humana.

Sendo o cinema e a psicanálise contemporâneos, não demorou muito para os realizadores cinematográficos se interessarem pelas formulações teóricas do pensamento freudiano e principalmente, é claro, pelos sonhos, bem como pelos atos falhos, chistes, lapsus lingue e o sintoma. Apesar de os sonhos serem retratados pelo cinema praticamente desde a sua invenção, foram os surrealistas que realmente se aprofundaram no âmbito da elaboração onírica à medida que buscaram trazer para seus filmes “um jogo livre do psiquismo e do inconsciente, expressando o irracional, o caótico, a neurose (Bergan, 2010, p. 42). Notadamente, a interpretação

que circulava sobre os sonhos com produções desordenadas, mudou radicalmente com a emergência do saber psicanalítico, tanto pelo fato de Freud ([1900]2019) ter apontado um sentido para os sonhos, bem como ter admitido que os mesmos são uma espécie de escrita interpretável de acordo com a lógica do método da associação livre.

Enfim, pretendemos, seguindo essa linha de raciocínio, primeiramente entender como o cinema surrealista se relaciona ao universo dos sonhos, para em um segundo momento discorrer sobre a elaboração onírica, especialmente a figurabilidade e sua relação com a própria imagem cinematográfica. Para tanto, iremos nesse primeiro momento tecer considerações sobre os sonhos.

A PRODUÇÃO PSÍQUICA DO INCONSCIENTE: O SONHO

Mas, afinal, o que é o sonho? É difícil defini-lo em apenas uma frase. Freud ([1916]2014, p. 116), em suas *Conferências introdutórias à psicanálise*, afirma que não devemos defini-lo, mas sim ressaltar aquilo que é a sua essência, ou seja, “essencial por certo será aquilo que pudermos apontar como comum a todos os sonhos”. A primeira característica a ser considerada comum nos sonhos refere-se ao fato de estarmos dormindo enquanto sonhamos, portanto, sonhar parece ser a nossa vida psíquica durante o sono, ou seja, uma das finalidades do processo de dormir parece ser o sonhar, visto que o ser humano tem uma necessidade imperiosa no tocante ao sono, comparável com a sede e a fome.

Mas ao pensar sobre o sono Freud ([1916]2014, p. 117) propõe uma caracterização psicológica ao admitir que: “o sono é um estado em que nada quero saber do mundo exterior, pelo qual já não tenho nenhum interesse. Trata-se de um estado que adentro na medida em que me afasto desse mundo exterior e me fecho a seus estímulos”. Ao tomarmos essa direção somos levados a entender que o sonho seria, então, o modo como o psiquismo reage aos estímulos que atuam sobre o sono ou, em outras palavras, o sonho é o guardião do sono. Esses estímulos podem ser tanto internos quanto externos. Porém cabe alertar que o sonho não reproduz fielmente esses estímulos: são organizados, elaborados e inseridos em algum contexto, sendo, na maioria das vezes, objeto de uma

condensação ou de uma por alguma coisa. Como é próprio do processo de elaboração onírica, as imagens e os eventos do sonho são, em geral, símbolos deformados de sequências de ideias recalcadas, de modo que o conteúdo onírico consciente dissimula, portanto, um material onírico latente do qual se pode deduzir a existência de pensamentos oníricos perfeitamente lógicos e dotados de significação (Ferenczi, [1909]2011).

O interessante é que o sonho só pode ser interpretado quando o sonhante se dispõe a produzir um sentido por meio de sua associação livre, pois embora existam sonhos típicos que, na maioria dos casos, têm um sentido determinado, o significado dos símbolos oníricos varia, ou seja, vai depender de pessoa para pessoa, de sua construção subjetiva particular. Sendo assim, podemos afirmar que para, realmente, conhecer o sentido de determinado sonho – com todos os seus determinantes – o sonhante deve fazer um trabalho minucioso de significação por intermédio das associações.

Em *Um complemento metapsicológico à teoria dos sonhos* Freud ([1917]2010) acrescenta que o sonho também pode ser uma projeção, uma exteriorização de processos internos, devido principalmente ao narcisismo do estado de sono que implica em uma remoção do investimento sobre todos os outros objetos. Quer dizer, o dormir é uma retração da libido ao estado narcísico, com retirada do interesse pelo mundo externo. Nesse sentido podemos apresentar duas condições do processo de sonhar:

1. Em princípio, o sonhar consiste no abandono da maioria das aquisições psíquicas concernentes ao funcionamento psíquico da vigília que, geralmente, segue as diretrizes do processo secundário. Sendo assim, o sonho faz uma remissão ao modelo de funcionamento comparável ao estado de vida uterina e,

2. É também a possibilidade da satisfação alucinatória do desejo inconsciente, uma vez que o sonhante tem, nesse estado, o seu corpo em contenção. Esse é o modelo do sonho como realização do desejo.

Tanto em uma situação quanto em outra, entra em cena uma ação do inconsciente que, em seu sentido tópico, é definido como um “conjunto de conteúdos não presentes no campo efetivo da consciência” (Laplanche; Pontalis, 1998, p. 235), quer dizer, próprios do sistema inconsciente que

é uma instância psíquica da primeira tópica, constituída também por conteúdos recalcados aos quais foi recusado acesso ao pré-consciente, ou seja, “tudo o que é recalcado tem de permanecer inconsciente, mas constataremos logo de início que o recalcado não cobre tudo que é inconsciente” (Freud, [1915]2010, p. 100), uma vez que o inconsciente é a base geral de toda vida psíquica. Como dissemos anteriormente, os sonhos são as melhores rotas para o inconsciente. Mas qual a relação de todas as nossas reflexões sobre os sonhos com o movimento surrealista, principalmente o surrealismo no cinema? Trataremos essa nossa inquietação a seguir.

ACERCA DO SURREALISMO

O Surrealismo foi um movimento artístico e literário nascido em Paris na década de 1920. Está entre os principais movimentos das chamadas vanguardas históricas – junto com o Futurismo, o Cubismo e o Dadaísmo – que viriam a definir o Modernismo no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais (Cañizal, 2006). Um dos principais manifestos do movimento foi, entre outros, o já referido *Manifesto Surrealista* de André Breton (1924).

Esse movimento repercutiu diretamente no contexto do cinema, ou seja, o movimento cinematográfico surrealista se desenvolveu durante os primeiros anos da década de 1930, tendo sido significativamente influenciado pelas teses psicanalíticas de Sigmund Freud, principalmente pelos escritos sobre os sonhos e a importância do inconsciente na criatividade do ser humano. No entender de Freud ([1910]1970), a arte não parte da consciência, pois a criatividade verdadeiramente livre provém das “profundezas” pouco conhecidas do psiquismo, ou seja, do inconsciente.

Seguindo esse apontamento psicanalítico, o Surrealismo de acordo com Cañizal (2006, p. 143) “[baseou] seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos”. Podemos assim constatar, nessa proposição, que essa concepção do Surrealismo em muito se aproxima das ideias freudianas mencionadas anteriormente, sobretudo à técnica de associação livre, haja vista que as obras surrealistas mostraram, de certo modo, a importância de representar os processos do inconsciente, da

alucinação e do sonho. Eis uma grande descoberta que articula o processo de produção artística com a criação onírica.

Essa ideia foi cabalmente transportada para o universo do cinema, visto que o cinema, desde sua invenção, experimentou diferentes linguagens, gestos e objetos, mas na maioria das vezes ancorou-se no conhecido, na norma narrativa, ou melhor dizendo, na narrativa clássica³, modalidade de relato que não acontece na produção do texto dos sonhos. Nesta narrativa em questão, as técnicas devem apagar-se frente à história para que o espectador possa se sentir como parte do filme, pois o que importa é transmitir informações de forma linear, orientando o telespectador a partir de uma narrativa contínua.

Contudo, essa narrativa linear e contínua é posta em xeque tanto pela psicanálise quanto pelo Surrealismo, visto que um dos objetivos do Surrealismo foi produzir uma arte que, segundo os defensores do movimento, estava sendo destruída pelo racionalismo, pelo normativo e pela falta de criatividade. Devemos admitir que o cinema surrealista resgatou a utilização de recursos expressivos incomuns, marcando assim os filmes que fundaram a cinematografia desse movimento. Como podemos perceber, essa forma de construção cinematográfica, de acordo com Cañizal (2006, p. 146), “encarnou e encarna uma constante luta contra a sacrossanta perseverança do uso conservador dos signos contra os lacres utilizados para engarrafar a significação e imobilizá-la nos parâmetros de uma ordem social hipócrita”. Cabe acrescentar que, por intermédio da literatura, da pintura e do cinema, os surrealistas puseram em prática a elaboração de formas de linguagem consideradas como possibilidade de emergência e expressão das formações do inconsciente.

Além do mais, os surrealistas também tinham como objetivo fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes – de uma forma diferente de como os espectadores se aproximavam de filmes com uma estética narrativa clássica – e para isso construíam obras cinematográficas excêntricas, sempre com o intuito de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o inconsciente e o consciente e, assim, levar a curiosidade dos espectadores para dentro dos filmes. Desse modo, buscavam estimular os espectadores a procurar nos filmes traços que poderiam fornecer pistas para solucionar seus muitos enigmas ou para

tentar reconstruir uma narrativa que tinha sido construída de maneira não linear. Como exemplo podemos citar *A concha e o clérigo* (*La coquille et le clergyman*, 1928), de Germaine Dulac, e *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1929), de Luis Buñuel.

Ainda também, a linguagem surrealista fez grande uso de descontextualizações, esvaziando um significante de seu significado para atingir novos e inusitados significados. Dito em outras palavras: a linguagem surrealista exigiu do espectador um trabalho ativo de interpretação, uma vez que no entender de Kuntzel (1972, p. 26) “o filme deve ser entendido como uma rede de significantes por meio do qual os signos fílmicos se remetem uns aos outros em torno de um termo ausente, um significado em fuga”, em uma espécie de operação na qual os significantes deslizam nos significados, sem necessariamente apresentar qualquer forma de acoplamento duradouro ou permanente.

Acrescente-se que a linguagem cinematográfica surrealista se vale de estratégias, esforçando-se para sugerir os conteúdos psíquicos mais secretos e as atitudes psicológicas mais sutis, não deixando a imagem retratada na tela compreender um significante apenas. Esse artifício é próprio de um trabalho de montagem fílmica, de certo modo, revestido de uma intencionalidade e um propósito prévios. Acerca dessa injunção podemos afirmar que o corte de um filme no momento de sua montagem produzirá um efeito; dessa forma, entende-se que a montagem pode usar o corte para produzir diferentes versões ou linguagens de um mesmo filme.

Um processo semelhante ocorre na elaboração onírica (operações de condensação, deslocamento e figurabilidade), na qual a representação dos conteúdos latentes em um complexo percurso, traduz-se em conteúdos manifestos. Ou seja, admitamos que o trabalho da montagem fílmica pode fazer alusão ao processo de elaboração do sonho, pois para se compreender tanto o sonho quanto o filme se deve, como afirma Freud ([1916]2014, p. 229) “evocar no sonhante associações que o conduzam do conteúdo substituto ao verdadeiro”. Isso quer dizer que os elementos constitutivos do sonho que não são relatados pelo sonhante devem ser trabalhados para assim se chegar em seus conteúdos latentes. Assim, por mais que esses significantes possam se organizar em uma narrativa onírica bem delineada, eles não são completos, visto que há em todo sonho um

ponto que aponta para o insondável, e gira em torno de pensamentos latentes, se seguirmos a recomendação de Freud ([1916]2014) de que é preciso um procedimento técnico para o acesso do “conteúdo oculto, ao qual nos cabe chegar pela via das associações”.

Até essa altura de nossa reflexão podemos afirmar que os surrealistas fizeram uso de mecanismos oníricos reconhecidos e descritos por Freud como elaboração onírica, que seriam as operações de condensação, deslocamento e figurabilidade. Mas como funciona essa elaboração onírica e qual seria a sua relação com a própria imagem cinematográfica?

O PROCESSO DE PRODUÇÃO E ELABORAÇÃO DO SONHO

Como já mencionamos anteriormente, o trabalho que transforma o sonho latente em sonho manifesto é chamado elaboração dos sonhos. Já o trabalho que se desenvolve no sentido inverso é denominado de interpretação, o qual procura decifrar os labirintos e mecanismos de escamoteamento do processo de elaboração. Mas como se realiza essa elaboração onírica?

A esse respeito Freud ([1915]1976) nos descreve que, na formação do sonho, ocorre uma considerável condensação de material psíquico. Assim, a primeira realização da elaboração onírica é a condensação. Esta é efetuada por meio de omissão total ou acoplamento de certos elementos latentes; da passagem de apenas alguns fragmentos oníricos latentes para o manifesto e da combinação e fusão de elementos latentes que tenham algo em comum em uma só unidade do sonho manifesto. O sonho manifesto tem um conteúdo menor do que o latente, então, esta elaboração recorre com frequência às misturas de pessoas, coisas e palavras, obtendo como efeito a distorção e o disfarce de sua evidenciação.

A segunda realização da elaboração onírica, inteiramente obra da censura do sonho, é o deslocamento. Este, consiste essencialmente em deslocar a intensidade psíquica dos pensamentos oníricos lógicos, dissimulados sob o sonho, do pensamento realmente importante para um detalhe insignificante; assim, a representação significativa só consegue alcançar o conteúdo onírico consciente sob uma forma vaga e alusiva, ao passo que, no sonho, o interesse máximo é retido por detalhes

mais insignificantes. Quer dizer, no âmbito do pensamento de Freud ([1900]2019, p. 328) “o sonho, por assim dizer, é diversamente centrado; seu conteúdo é ordenado em torno de elementos centrais diferentes dos pensamentos oníricos”.

Quanto ao terceiro mecanismo do processo da elaboração onírica, consideramo-lo ser o mais interessante para nossos propósitos e também do ponto de vista psicológico. Esse mecanismo consiste na transformação dos pensamentos em imagens visuais: a figurabilidade. Esta se revela em uma alteração da forma verbal dos pensamentos dos sonhos e se manifesta no deslocamento de uma expressão abstrata para uma representação concreta e pictórica (Freud, [1900]2019). Os recursos figurativos são uma mudança de expressão pela qual os pensamentos latentes, após o trabalho de condensação e deslocamento, são transpostos em imagens, muito embora nem todos os conteúdos sejam traduzidos imageticamente já que alguns realmente aparecem sob forma de conhecimento ou pensamentos. Mesmo assim, podemos admitir que a figurabilidade consiste na essência da formação onírica, já que os sonhos são constituídos por imagens.

Podemos enfim afirmar que a figurabilidade implica um trabalho psíquico, um nível de elaboração onírica, mesmo que nos sonhos não existam nenhum sentido escondido, como ocorre nos sonhos infantis. O sonhante pensa a imagem, ou seja, ele a constrói ativamente, mesmo que de forma não consciente. Mas como isso está relacionado com a imagem cinematográfica?

Ao falarmos do Surrealismo vimos que esse movimento cinematográfico joga com elementos descritos na teoria freudiana como mecanismos fundamentais na elaboração onírica: condensação, deslocamento e a figurabilidade. E é esta última que iremos relacionar com a imagem cinematográfica. O que é o cinema se não uma criação de imagens visuais dotadas de um sentido que pode ser interpretado ou produzido por seus espectadores?

É preciso afirmar que a imagem cinematográfica pode conduzir o espectador a diferentes situações de figurabilidade, como ao sonho, à fantasia, às emoções, às reflexões e ao entretenimento. Mas devemos admitir que, na imagem cinematográfica, o processo de criação é diferente da elaboração onírica, visto que a imagem não é criada pelos espectadores,

sendo apenas lhes oferecida, porém ainda em uma forma de inacabamento o que os convoca a participarem ativamente do desenrolar do enredo como também criadores das cenas e da atuação dos personagens pela identificação.

Vale lembrar que quem nos trouxe a ligação entre o mundo onírico e o mundo cinematográfico foi Walter Benjamin ([1935/1936]1994) ao admitir que o cinema tem o poder de transformar nossos pensamentos, nossas ações, atitudes e sentimentos, atribuindo-lhe o poder de influenciar o inconsciente dos espectadores, até mesmo em sonhos, alucinações e determinadas formas de perturbações psíquicas. Podemos então, alinhando-nos a essa forma de compreensão, afirmar que a imagem cinematográfica não se diferenciaria da imagem onírica, no sentido de, em ambas, visualizarmos um mundo de possibilidades e, então, a partir daí, criarmos um sentido próprio para o que está sendo figurado para nós, conforme admitiu Benjamin ([1935/1936]1994, p. 190): “muitas deformações e estereótipias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo nas psicoses, alucinações e sonhos”. Desse modo, o cinema corresponderia a procedimentos nos quais a captação e recepção coletiva do público se aproximaria do âmbito da individualidade de quem sonha.

Em acréscimo, trazemos para reflexão a exortação de Benjamin ([1935/1936]1994, p. 190), sobre a função dos “filmes grotescos, dos Estados Unidos, e os filmes de Disney, [os quais] produzem uma explosão terapêutica do inconsciente”. Em prosseguimento às nossas argumentações podemos afirmar que o cinema expressaria, até certo ponto, o nosso inconsciente tanto quanto o sonho, pois não deixa de ser um espaço de criação, de figurabilidade, ou seja, um espaço de criação de imagens. É como se o cinema tivesse coletivizado o sonho, menos pela descrição do mundo onírico do que pela criação de personagens do imaginário coletivo, como bem ilustra o Mickey Mouse. Além disso, o cinema permite que, por meio de personagens e situações fictícias, possamos fazer vir à tona, a partir das imagens, em determinadas circunstâncias e em casos particulares, nossa realização alucinatória de desejos inconscientes.

Ainda a esse respeito buscamos a reflexão de Paul Klee (2007, p. 35) ao afirmar que “a arte não reproduz o visível, ela torna visível”, para afirmar que Benjamin ([1935/1936]1994) confirmou essa argumentação

ao admitir que o cinema torna visível o que muitas vezes não conseguimos fazer por meio de nossos sonhos.

Por outro lado, a já referida perspectiva do poeta surrealista Robert Desnos (1983) – que nenhum filme se equipara em imprevistos, em tragicidade, a essa vida incontestável que se passa durante o sono – merece ser retomada aqui.

O poeta reconhece que do desejo do sonho participam o gosto e o amor pelo cinema, ele diz que “na falta da aventura espontânea que nossas pálpebras deixarão fugir ao despertar” (Desnos, 1983, p. 317), nós, seres humanos, procuramos as salas escuras em busca de um sono artificial e “talvez do estimulante capaz de povoar nossas noites solitárias” (Desnos, 1983, p. 317). Não é algo que se trata mais pela lógica ou construções clássicas, mas sim, pelas coisas vistas, que nascem de um realismo superior, que proporciona novas áreas à poesia e ao sonho.

Ainda seguindo essa linha argumentativa, Desnos (1983) afirma que o sonho seria de interesse exclusivamente pessoal do sonhante, visto que o sujeito adormecido foi o único a participar de seus acontecimentos e sua descrição pessoal será sempre insuficiente para transmitir, a quem quiser ouvir, o que diz respeito ao seu conteúdo. De acordo com ele, o cinema e o mundo onírico não seriam tão próximos quanto Benjamin afirmou. Na verdade, conforme Desnos, a poesia seria a manifestação criativa do inconsciente que mais poderia tirar proveito da construção cinematográfica. Mas, mesmo assim ele ainda desprestigia o cinema ao dizer que “enquanto a poesia libertava-se de toda regra e entrave, o cinema permanece circunscrito a uma lógica estreita e meramente vulgar” (Desnos, 1983, p. 318). Mesmo com numerosas tentativas de retratação do mundo onírico no cinema, Desnos afirma que ainda não teria sido apresentado ao espectador uma produção cinematográfica liberta das leis humanas. Os sonhos, em particular, aparecem absolutamente desfigurados na tela. Para ele não existiria a participação criativa do espectador na produção onírica representada na tela cinematográfica e essa seria a sua maior crítica em relação ao cinema, ou seja, para ele a representação na tela traria limites – técnicos, subjetivos, éticos e sociais – que não existem no mundo dos sonhos. Principalmente por esses motivos que, para ele, o sonho não poderia ser equiparado a imagem cinematográfica.

Nossa intenção aqui não é polarizar os argumentos de Benjamin e Desnos posicionando um contra o outro, mas refletir, a partir da tensão entre eles, as relações entre cinema, psicanálise e subjetividade. Ou seja, como as formas de sensibilidade e percepção dos seres humanos se transformaram para sempre, desde a apresentação ao público das primeiras imagens cinematográficas.

Por mais que Freud nunca tenha se interessado em articular psicanálise e cinema em seus escritos – como articulou fotografia e pintura e seus efeitos sobre o espectador (Chaves, 2015) – a linguagem cinematográfica apresenta características específicas que permitem pensar criticamente tanto os conceitos da psicanálise quanto sua prática.

REFERÊNCIAS

- Benjamin, W. (1983). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (2ª versão). In W. Benjamin, *Os pensadores*. Abril Cultural. (Trabalho original publicado em 1935–1936)
- Benjamin, W. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In W. Benjamin, *Obras escolhidas: Vol. 1. Magia e técnica, arte e política* (pp. 165–196). Brasiliense. (Trabalho original publicado em 1935–1936)
- Bergan, R. (2010). *Ismos: Para entender o cinema*. Globo.
- Breton, A. (2004). *Manifestos do surrealismo*. Nau. (Trabalho original publicado em 1924)
- Cañizal, E. P. (2006). Surrealismo. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial* (pp. 143–155). Papirus.
- Chaves, E. (2015). O paradigma estético de Freud. In S. Freud, *Arte, literatura e os artistas*. Autêntica.
- Costa, F. C. (2006). Primeiro cinema. In F. Mascarello (Org.), *História do cinema mundial*. Papirus.
- Desnos, R. (1983). O sonho e o cinema. In I. Xavier (Org.), *A experiência do cinema: Antologia*. Graal.
- Ferenczi, S. (2011). Interpretação científica dos sonhos. In S. Ferenczi, *Psicanálise I*. Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 1909)
- Freire, R. de L. (2018). O cinema no Rio de Janeiro (1914–1929). In F. P. Ramos & S. Schvarzman (Orgs.), *Nova história do cinema brasileiro*. Edições Sesc.
- Freud, S. (1970). Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 11, pp. 53–124). Imago. (Trabalho original publicado em 1910)
- Freud, S. (1976). Conferências introdutórias à psicanálise, parte II: Sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 15). Imago. (Trabalho original publicado em 1916)
- Freud, S. (2010a). O inconsciente. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 12). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915)

- Freud, S. (2010b). Complemento metapsicológico à teoria dos sonhos. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 12, pp. 151–169). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1917)
- Freud, S. (2014). Conferências introdutórias à psicanálise, segunda parte: Os sonhos. In S. Freud, *Obras completas* (Vol. 13). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1916–1917)
- Freud, S. (2016). *Estudos sobre a histeria* (Vol. 2). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1895)
- Freud, S. (2019). *A interpretação dos sonhos*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1899–1900)
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*. Cactus.
- Kuntzel, T. (1972). Le travail du film. *Communications*, 19, 25–39.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1998). *Vocabulário da psicanálise*. Martins Fontes.
- Monod, J. (1971). *O acaso e a necessidade*. Vozes.

NOTAS

- ¹ Cabe chamar atenção para o fato de a tradução da obra freudiana feita pela editora Imago utiliza o termo *elaboração*, enquanto a tradução da Editora Companhia das Letras faz uso do termo *trabalho* do sonho. Aqui seguiremos a tradução da Editora Imago.
- ² *Topus* Urano é um termo utilizado no ensinamento de Platão para fazer alusão a uma espécie de corte celestial denominada “mundo das ideias” ou mundo inteligível por oposição ao mundo sensível. Em outras palavras, com essa formulação Platão estabeleceu a distinção entre o mundo material, considerado como aquele onde os seres humanos vivem e um mundo referido ao âmbito das ideias e dos ideais.
- ³ Essa técnica foi aperfeiçoada, através da montagem, por D. W. Griffith, que visava criar “grande impacto emocional em momentos decisivos da narrativa” (COSTA, 2006, p. 44).

Submetido em: 02/04/2023

Revisto em: 22/02/2026

Aceito em: 19/06/2026