

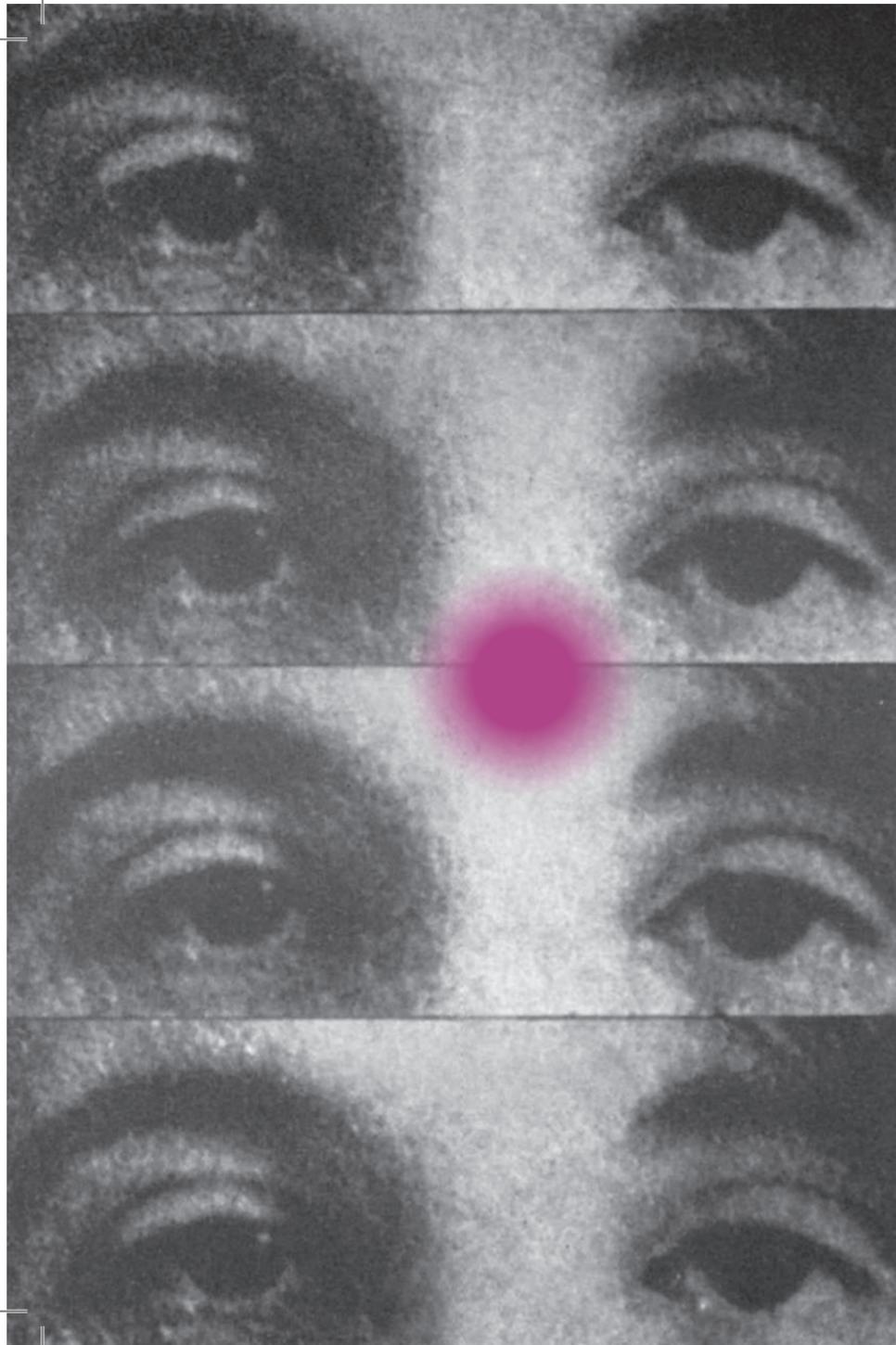


apresenta

SONHO É SUBVERSÃO

100 anos de
SURREALISMO
no cinema

10 a 22 DEZ 2024



Só a
imaginação
me dá contas
do que
pode ser 6

Manifesto
do
Surrealismo 16

Nota da
Curadoria 48

Sinopses
&
Fichas
Técnicas 52

Créditos 72

Só a
imaginação
me dá contas
do que
pode ser¹

1. Frase retirada do *Manifesto do Surrealismo*, de André Breton.



*Chega do papo furado de que o sonho
acabou: A Vida é Sonho.*

A Vida é Sonho. A Vida é Sonho.

Waly Salomão

*Se o cinema não é feito para traduzir os sonhos ou o que,
na vida consciente,
se assemelha ao sonho, então o cinema não existe.*

Antonin Artaud

Sonho é subversão: 100 anos de Surrealismo no cinema celebra o centenário do *Manifesto do Surrealismo* (1924) e todo o legado de um dos maiores e mais amplos movimentos artísticos de todos os tempos.

O Surrealismo surge em meio à tentativa de contornar a falência das condições de progresso da modernidade, diante das consequências devastadoras da Primeira Guerra Mundial (1914–1918). Já não seria mais possível apostar num individualismo heroico para dar corpo a um mundo que se reconfigurava sob os signos de uma urbanidade fe-roza e fecunda. Diferentemente da ironia e do absurdo dadaístas como forma de confrontação dos valores burgueses, o Surrealismo reivindicou uma agenda mais propositiva e esperançosa, que acreditava na possibilidade de uma integração revolucionária entre arte e vida, a partir de atividades direcionadas para o exercício da livre expressão.

Inicialmente vinculado à literatura, o Surrealismo consolidou-se pelas páginas de periódicos que serviram de espaço para a difusão das ideias de seus participantes, sobretudo da revista *Littérature* (1919–1924), editada por André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. Neles, fortalecia-se a defesa de práticas coletivas, como jogos que flertavam com estudos de hipnose, mediunismo e transe. Das experiências de escrita automática nasceu a obra fundadora do Surrealismo, *Os campos magnéticos* (1920), de Breton e Soupault. Fundada em 1924 e dirigida por Pierre Naville e Benjamin Péret, a revista *La Révolution Surrealiste* trouxe, em seu primeiro número, pautas como o lado obscuro da psiquê humana, com artigos sobre violência, morte

e suicídio. Esta mesma edição incluiu uma famosa montagem dos surrealistas em torno da foto de Germaine Berton, anarquista e sindicalista responsável pelo assassinato de Marius Plateau, editor do jornal de extrema-direita *Action Française*. No número três da revista, supervisionado por Antonin Artaud, uma carta aberta ao papa expressava, em tom anticlerical e de forma blasfemadora, a revolta contra os valores cristãos. Já na oitava edição, Paul Éluard disserta sobre o fascínio com a perversão sexual, celebrando os escritos de Marquês de Sade – que influenciou um grande número de criações surrealistas.

Breton (1896–1966), que se firmaria como o principal líder do Surrealismo, estudou medicina e teve contato com a psiquiatria durante a Primeira Guerra Mundial, aproximando-se dos estudos de Sigmund Freud sobre o inconsciente. Embora o austríaco não tivesse apreço especial pelo uso de sua teoria nas propostas surrealistas, foi como livre inspiração que sua obra se consolidou como uma das principais bases do Surrealismo. O *Manifesto do Surrealismo*, escrito por Breton e publicado em 1924, formalizou os princípios do movimento. Escrito em primeira pessoa, o texto vislumbra a construção de uma relação combinada entre estados de sonho/alucinatórios e vigília, tendo como base o “automatismo psíquico puro, pelo qual se pretende exprimir, verbalmente ou por escrito, ou de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento”.

Com a justaposição de ideias a princípio desconexas, fosse na escrita, no desenho ou em outras manifestações artísticas, seriam liberados mecanismos repressivos que

desafiariam o primado da razão. Assim, ao longo de suas páginas, o texto de Breton defende a homenagem à imaginação, o maravilhamento, a fé na resolução do conflito entre sonho e realidade, as imagens surrealistas, as colagens de fragmentos de frases e uma atitude não conformista.

Esse espírito surrealista se estenderia a inúmeros campos artísticos, permeando o ímpeto criativo da vanguarda, levantando a bandeira da subversão ao exaltar o que, até então, era reprimido pela sociedade dita convencional. O Surrealismo expandiu-se para o teatro, a moda, a fotografia e as artes visuais de modo amplo, em torno de criadores como Antonin Artaud, Robert Desnos, André Masson, Elsa Schiaparelli, Méret Oppenheim, Dora Maar, Lee Miller, Max Ernst e Salvador Dalí, entre muitos outros.

O centenário deste texto fundador, comemorado em 2024, reforça como seus princípios seguem atuais e como as ideias que dispararam o movimento continuaram permeando as poéticas de cineastas nos séculos XX e XXI. O cinema tem sido uma das principais expressões das ideias do movimento, tanto pelo uso de motivos oníricos, como pela adoção de montagens não lineares, promovendo relações inusitadas, tonalidades intensas e sugestões de metáforas audiovisuais.

No meio audiovisual, foi especialmente a relação com os sonhos e devaneios que aproximou do Surrealismo as produções de diretores como Luis Buñuel, Germaine Dulac e Jean Cocteau, cada um com grandes contribuições para a ampliação dos contornos do movimento. Filmes como *Um cão andaluz* (1929) e *A idade do ouro* (1930), frutos da cola-

boração entre Luis Buñuel e Salvador Dalí, buscavam também provocar os espectadores, na tentativa de instigar a liberação de desejos e medos latentes. Esse legado perdura em obras de cineastas contemporâneos, como David Lynch, que exploram as dimensões do sonho e as possibilidades narrativas e perceptuais do cinema a partir de questionamentos sobre os limites da linearidade e a insuficiência da experimentação no cinema tido como convencional.

Entre curtas e longas-metragens, a mostra *Sonho é subversão: 100 anos de Surrealismo no cinema* reúne um panorama de filmes, buscando contemplar diferentes reverberações da atitude surrealista na imagem-movimento. A mostra tem como foco principal obras representativas da primeira fase do cinema surrealista, como *L'ínhumaine* (Marcel L'Herbier, 1924), *Entr'acte* (René Clair, 1924) e *Sangue de um poeta* (Jean Cocteau, 1932). Vale uma menção especial a *O retorno à razão* (1923), de Man Ray, curta experimental realizado em período anterior à redação do *Manifesto*, que evidencia os princípios formais já explorados em suas fotografias. Em poucos minutos, o artista inicia um movimento de luzes e sombras sobre objetos e projeções sobre o corpo de Kiki de Montparnasse (artista incontornável do Surrealismo, que posou inúmeras vezes para Ray). Alguns cineastas com diferentes obras em exibição merecem destaque, como o espanhol Luís Buñuel (*Um cão andaluz*, 1929; *A idade do ouro*, 1930; *O anjo exterminador*, 1962; e *O fantasma da liberdade*, 1974) e o americano Joseph Cornell (*Rose Hobart*, 1936; *Jack's Dream*, 1938; *The Midnight Party*, 1938).

A concha e o clérigo (1928), da pioneira Germaine Dulac, com roteiro de Antonin Artaud, é um dos marcos do cinema surrealista. Dulac sofreu duras reações do próprio Artaud, que não teria gostado da adaptação do roteiro – julgando não ser soturna o suficiente – e teria se juntado a Robert Desnos para vaiaar o filme na estreia, que ocorreu no Studio des Ursulines, em Paris, no dia 9 de fevereiro de 1928. A obra abre com os dizeres: “Não um sonho, mas o próprio mundo das imagens conduzindo a mente aonde ela jamais teria consentido em ir, o mecanismo está ao alcance de todos”. Seja como for, a visão vanguardista de Dulac marcou definitivamente a história do cinema surrealista, influenciando uma série de cineastas ao longo das décadas, com seu cinema de imagens como um fluxo de pensamento, marcado pela livre associação que orientava a conceitualização e as dinâmicas surrealistas.

Representada por três filmes na mostra (*At Land*, 1944; *Tramas do entardecer*, 1943; e *Ritual in Transfigured Time*, 1945), a americana Maya Deren explora o universo onírico em narrativas que subvertem a concepção usual de tempo e espaço, a partir da dança e do movimento. Outro destaque é a artista americana Mary Ellen Bute, precursora da música visual e da arte eletrônica, que criou mais de uma dezena de animações de formas caleidoscópicas entre os anos 1930 e 1950. Realizadora da Nouvelle Vague tcheca, Vera Chytilová participa da seleção com *As pequenas margaridas* (1966), narrativa na qual as personagens são retratadas em situações que escapam a uma linearidade tradicional, graças à sua montagem acelerada e descontínua.

Filmes de cineastas diretamente associados ao Surrealismo também fazem parte da programação. Destacam-se *Oito e meio* (1963), de Federico Fellini, filme poético e ensaístico sobre fazer um filme e o filme que está sendo feito, numa metalinguagem surreal e autorreferencial; *A montanha sagrada* (1973), de Alejandro Jodorowsky, que, com suas cores vibrantes, traz à baila um (sur)realismo mágico e esotérico mais latino-americano; *A Estrada perdida* (1997), de David Lynch, e seu universo *noir* onírico; e *Holy Motors* (2012), filme no qual o francês Leos Carax apresenta uma trama alegórica, que alterna cenas cotidianas e fantásticas. O tcheco Jan Švankmajer marca presença com dois filmes (*Dimensions of Dialogue*, 1983, e *Darkness, Light, Darkness*, 1989), que criam imagens perpassadas por um surrealismo sombrio, perturbador e, por vezes, cômico. Já *Fantasia* (1940), considerada uma obra-prima da animação musical, e *Destino*, colaboração com Salvador Dalí, que se iniciou nos anos 1940 e só foi lançada em 2003, destacam a influência do Surrealismo sobre as produções dos Estúdios Disney. Exibimos ainda obras nacionais que fletam em diferentes medidas com o Surrealismo, como *Viajem ao fim do mundo* (Fernando Coni Campos, 1968), que mergulha na mente dos passageiros de um voo de avião, adotando uma narrativa não linear; *O menino e o mundo* (Alê Abreu, 2013), em que um menino sai em busca do pai, em um universo lúdico, com figuras geométricas, cores e luzes; e *Caixa preta* (Bernardo Oliveira e Saskia, 2022), que aborda o racismo estrutural, por meio de uma colagem de sons e imagens de arquivo, levando para a tela o transe e o êxtase, motivos tão caros aos surrealistas.

A mostra reflete, com estas obras, a grande diversidade de linhas do Surrealismo, mantendo como eixo produções voltadas para a construção de atmosferas de inquietude estética, como forma de ação sobre mundos internos e externos. Como sentenciou Buñuel na célebre conferência de 1958 Cinema: Instrumento de Poesia, “Nas mãos de um espírito livre, o cinema é uma arma magnífica e perigosa. É o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto”.

Esperamos que as sessões e os eventos desta mostra colaborem para estimular nossa imaginação e nossa liberdade, reaproximando-nos de utopias mais coloridas, anárquicas, poéticas e, por que não, subversivas.

Aïcha Barat, Ana Gabriela Dickstein e Diogo Cavour
Curadores



Manifesto do Surrealismo

André Breton

1924



Tamanha é a crença na vida, no que a vida tem de mais precário, a vida *real*, entenda-se, que afinal essa crença se perde. O homem, sonhador definitivo, cada dia mais insatisfeito com seu destino, a custo repara nos objetos de seu uso habitual, e que lhe vieram por sua displicência, ou quase sempre por seu esforço, visto que ele aceitou trabalhar ou, pelo menos, não lhe repugnou tentar a sorte (aquilo que ele chama de sorte!). Bem modesto é seu quinhão agora: ele sabe as mulheres que possuiu, as ridículas aventuras em que se meteu; sua riqueza ou sua pobreza para ele não valem nada, quanto a isso, continua sendo um recém-nascido; e, quanto à aprovação de sua consciência moral, admite que lhe é indiferente. Se conservar alguma lucidez, não poderá senão recordar-se de sua infância, que lhe parecerá repleta de encantos, por mais massacrada que tenha sido com o desvelo dos domesticadores. Aí, a ausência de qualquer rigor conhecido lhe dá a perspectiva de levar diversas vidas ao mesmo tempo; ele se agarra a essa ilusão; só quer conhecer a facilidade momentânea, extrema, de todas as coisas. Todas as manhãs, crianças saem de casa sem preocupações. Está tudo perto, as piores condições materiais são excelentes. Os bosques são claros ou escuros, nunca se dormirá.

Mas a verdade é que não se pode ir tão longe, não é uma questão de distância apenas. Acumulam-se as ameaças, desiste-se, abandona-se uma parte do terreno a conquistar. A esta imaginação que não admitia limites, agora só se lhe permite atuar segundo as leis de uma utilidade arbitrária; é incapaz de assumir por muito tempo esse papel

inferior e, quando chega aos vinte anos, prefere, em geral, abandonar o homem ao seu destino sem luz.

Procure ele mais tarde, daqui e dali, refazer-se, por sentir que pouco a pouco lhe faltam razões para viver, incapaz como ficou de enfrentar uma situação excepcional, como o amor, ele dificilmente conseguirá. É que ele doravante pertence, de corpo e alma, a uma necessidade prática imperativa, que não permite ser desconsiderada. Faltarão amplidão a seus gostos, envergadura a suas ideias. De tudo que lhe acontece e pode lhe acontecer, ele só vai reter o que for ligação deste evento com uma porção de eventos parecidos, nos quais não toma parte, eventos *perdidos*. O que digo: seu julgamento se baseará em um desses acontecimentos, menos aflitivo que os outros em suas consequências. Ele não descobrirá ali, sob pretexto algum, sua salvação.

Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é não perdoares.

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 felicidade, é rejeitar o que há de suprema justiça no fundo de cada um de nós. Só a imaginação me dá contas do que *pode ser*, e é bastante para suspender por um instante a interdição ter-

rível; é bastante também para que eu me entregue a ela, sem receio de me enganar (como se fosse possível enganar-se mais ainda). Onde começa ela a ficar nociva e onde se detém a confiança do espírito? Para o espírito, a possibilidade de errar não é, antes, a contingência do bem?

Fica a loucura, “a loucura que é encarcerada”, como já se disse bem. Essa ou a outra... Todos sabem, com efeito, que os loucos não devem sua internação senão a um reduzido número de atos legalmente repreensíveis e que, não houvesse estes atos, sua liberdade (o que se vê como liberdade) não poderia ser ameaçada. Que eles sejam, em certa medida, vítimas de sua imaginação é algo com que concordo prontamente, no sentido de que ela os impele à inobservância de certas regras, fora das quais a espécie humana se sente ameaçada, o que todo homem é obrigado a saber. Mas a profunda indiferença deles em relação às críticas que lhes fazemos, até mesmo quanto aos castigos que lhes são impostos, permite supor que eles colhem grande reconforto em sua imaginação e apreciam seu delírio o bastante para suportar que só para eles seja válido. E, de fato, alucinações, ilusões, etc., são fonte de gozo nada desprezível. A mais bem ordenada sensualidade encontra aí a sua parte, e sei que eu passaria muitas noites a amansar aquela mão bonita que, nas últimas páginas do livro *A inteligência*, de Taine, se dedica a singulares transgressões. As confidências dos loucos, eu passaria minha vida a provocá-las. São pessoas de escrupulosa honestidade, cuja inocência só tem a minha como igual. Foi preciso Colombo partir com loucos para descobrir a América. E vejam como essa loucura cresceu e durou.

Não é o medo da loucura que nos vai obrigar a hastear a meio pau a bandeira da imaginação.

O processo da atitude realista deve ser instruído, após o processo da atitude materialista. Esta, aliás, mais poética que a precedente, implica da parte do homem um orgulho sem dúvida monstruoso, mas não uma nova e mais completa deposição. Convém nela ver, antes de tudo, uma feliz reação contra algumas tendências derrisórias do espiritualismo. Enfim, ela não é incompatível com uma certa elevação de pensamento.

Ao contrário, a atitude realista, inspirada no positivismo, de São Tomás a Anatole France, parece-me hostil a todo impulso de desenvolvimento intelectual e moral. Tenho-lhe horror, por ser feita de mediocridade, ódio e insípida presunção. É ela a geradora, hoje em dia, desses livros ridículos, dessas peças insultuosas. Fortifica-se incessantemente nos jornais e põe em xeque a ciência, a arte, ao aplicar-se em bajular a opinião nos seus critérios mais baixos; a clareza que beira a tolice, a vida dos cães. Resente-se com isso a atividade dos melhores espíritos; a lei do menor esforço afinal se impõe a eles como aos outros. Consequência divertida deste estado de coisas, em literatura, é a abundância dos romances. Cada um contribui com sua pequena "observação". Por necessidade de depuração, o sr. Paul Valéry propunha recentemente fazer uma antologia do maior número possível de começos de romances cuja insensatez ele muito esperava. Os mais famosos autores seriam chamados a participar. Tal ideia dignificava também Paul Valéry, que, não há muito, a propósito dos

romances, me garantia que ele, no que lhe dizia respeito, sempre se recusaria a escrever: “A marquesa saiu às cinco horas.” Mas cumpriu ele a sua palavra?

Se o estilo de informação pura e simples de que a frase mencionada é exemplo tem emprego corrente nos romances, certamente é por não ir longe a ambição dos autores. O caráter circunstancial, inutilmente particular, de cada notação sua me faz pensar que estão se divertindo, eles, à minha custa. Não me poupam nenhuma das hesitações do personagem: será louro, como se chama, vamos sair juntos no verão? Eis, ao acaso, questões resolvidas de uma vez por todas; só me restou o poder discricionário de fechar o livro, o que não deixo de fazer, ainda que perto da primeira página. E as descrições! Nada se compara ao vazio delas; são superposições de imagens de catálogo, o autor as toma cada vez mais sem cerimônia, aproveita para me empurrar seus cartões-postais, procura fazer-me concordar com os lugares-comuns:

A salinha onde foi introduzido o moço era forrada de papel amarelo: havia gerânios e cortinas de musselina nas janelas; o sol poente jogava sobre tudo isso uma luz clara... O quarto não continha nada de particular. Os móveis, de madeira amarela, eram todos velhos. Um sofá com grande encosto inclinado, uma mesa oval diante do sofá, um toucador, com espelho, entre as janelas, cadeiras encostadas às paredes, duas ou três gravuras sem valor, representando moças alemãs com pássaros nas mãos – eis a que se reduzia a mobília.¹

1. Dostoiévski, *Crime e castigo*.

Não estou disposto a aceitar que o espírito se proponha, mesmo que por pouco tempo, tais *motivos*. Podem dizer que este desenho clássico está no lugar certo e que neste trecho do livro o autor tem seus motivos para me esmagar. Perde seu tempo, pois não entro no seu quarto. A preguiça, a fadiga dos outros não me prendem. Tenho da continuidade da vida uma noção instável demais para igualar aos melhores os meus momentos de depressão, de fraqueza. Quero que se calem quando param de sentir. E entendam bem que não incrimino a falta de originalidade *pela* falta de originalidade. Digo apenas que não faço questão dos momentos nulos da minha vida e que, da parte de qualquer homem, pode ser indigno cristalizar aqueles que lhe parecem tais. Esta descrição do quarto, e muitas outras, permitam-me deixar de lado.

Ora, cheguei à psicologia, e com este assunto nem penso em brincar.

O autor ataca um personagem e, escolhido este, faz seu herói peregrinar pelo mundo. Haja o que houver, este herói, cujas ações são admiravelmente planejadas, tem a incumbência de não desmanchar, parecendo porém sempre desmanchar, os cálculos de que é objeto. As ondas da vida podem parecer arrebatá-lo, rodá-lo, afundá-lo, ele sempre dependerá deste tipo humano *formado*. Simples partida de xadrez, da qual me desinteresse muito, sendo o homem, qualquer um, um medíocre adversário para mim. Não posso suportar estas reles discussões de tal ou qual lance, desde que não se trate nem de ganhar nem de perder. E se o jogo não vale a pena, se a razão objetiva prejudica terrivelmente, como é o caso, quem nela confia, não convirá fazer

abstração destas categorias? “É tão ampla a diversidade, como todos os tons de voz, todos os passos, tosses, assoos de nariz, espirros...”² Se um cacho de uvas não tem duas sementes iguais, como querem que lhes descreva este baço pelo outro, por todos os outros, que dele faça um baço bom para comer? Esta intratável mania de reduzir o desconhecido ao conhecido, ao classificável, embala os cérebros. O desejo de análise prevalece sobre os sentimentos.³ Disso resultam dilatadas exposições cuja força persuasiva reside na sua própria estranheza, e só se impõem ao leitor apelando para um vocabulário abstrato, bastante mal definido, aliás. Se as ideias gerais que a filosofia se propõe até agora debater testemunhassem, assim, sua incursão definitiva num domínio mais amplo, eu seria o primeiro a me alegrar. Mas é só afetação; por enquanto, os ditos espirituosos e outras boas maneiras roubam de nós o verdadeiro pensamento que busca a si mesmo, em vez de se ocupar em obter sucesso. Parece-me que todo ato traz em si mesmo sua justificativa, ao menos para quem foi capaz de cometê-lo, e que é dotado de um poder irradiante que a menor explicação tende a enfraquecer. Em razão disso, ele deixa até mesmo, de certo modo, de se produzir. Ele não ganha nada com esta distinção. Os heróis de Stendhal caem sob o impacto das apreciações do autor, apreciações mais ou menos felizes, que nada acrescentam à sua glória. Onde realmente os encontraremos é onde Stendhal os perdeu.

2. Pascal.

3. Barrès, Proust.

Ainda vivemos sob o império da lógica – aqui está, claro, aonde eu queria chegar. Mas os procedimentos lógicos, em nossos dias, só se aplicam à resolução de problemas secundários. O racionalismo absoluto, que continua na moda, não permite considerar senão fatos que dependem estreitamente da nossa experiência. Os fins lógicos, ao contrário, nos escapam. Inútil acrescentar que à própria experiência foram impostos limites. Ela circula numa jaula de onde é cada vez mais difícil tirá-la. Ela se apoia, também ela, na utilidade imediata, e é guardada pelo bom senso. Sob o pretexto da civilização e do progresso, conseguiu-se banir da mente tudo o que se pode qualificar, com ou sem razão, de superstição, de quimera; a abolir todo modo de busca da verdade que não esteja em conformidade com o uso comum. Ao que parece, foi por puro acaso que recentemente foi trazida à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, da qual se fingia não querer saber. Devemos isso às descobertas de Freud. Com base nestas descobertas, forma-se finalmente uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações, pois que autorizado a não contar apenas com as realidades sumárias. Talvez a imaginação esteja prestes a recuperar seus direitos. Se as profundezas da nossa mente escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo o interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle da nossa razão. Os próprios analistas têm muito a ganhar com isso. Mas é importante observar que nenhum meio está *a priori* designado para conduzir este empre-

endimento, que até nova ordem pode ser também considerado como sendo da alçada dos poetas, tanto como dos sábios, e o seu sucesso não depende dos caminhos mais ou menos caprichosos a serem seguidos.

Com justa razão, Freud dirigiu sua crítica ao sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (pois que, ao menos do nascimento à morte do homem, o pensamento não oferece qualquer solução de continuidade, a soma dos momentos do sonho, do ponto de vista do tempo, considerando apenas o sonho puro, isto é, o sonho do sono, não é inferior à soma dos momentos da realidade, ou, para ser mais exato, dos momentos de vigília) não tenha recebido a devida atenção. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília em relação aos do sono é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o joquete de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda a consequência atual, e em despedir o único *determinante* do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese, como a noite. E, como a noite, geralmente também não traz bom conselho. Este singular estado de coisas parece-me conduzir a algumas reflexões:

1° Nos limites onde exerce sua ação (supõe-se que a exerce), o sonho, ao que tudo indica, é contínuo, e possui traços de organização. A memória arroga-se o direito de

nele fazer cortes, de não levar em conta as transições, e de nos apresentar antes uma série de sonhos do que o próprio *sonho*. Assim também, a cada instante, só temos das realidades uma figuração distinta, cuja coordenação é questão de vontade.⁴ Importa notar que nada nos permite induzir uma maior dissipação dos elementos constitutivos do sonho. Lamento falar disso segundo uma fórmula que exclui o sonho, em princípio. Quando virão os lógicos, os filósofos adormecidos? Eu gostaria de dormir, para poder me entregar aos dormidores, como me entrego aos que leem, olhos bem abertos; para cessar de fazer prevalecer nesta matéria o ritmo consciente do meu pensamento. Meu sonho da noite passada talvez continue o da noite precedente e seja prosseguido na noite seguinte, com louvável rigor. É *bem possível*, como se costuma dizer. E como não está de modo nenhum provado que, fazendo isso, a “realidade” que me ocupa subsista no estado de sonho, que não se afunde no imemorial, por que não haveria eu de conceder ao sonho o que recuso por vezes à realidade, ou seja, esse valor de certeza em si mesma, que, no seu tempo, não está exposta à minha rejeição? Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado? Não poderá o sonho ser aplicado, ele também, à resolução de questões fundamentais da vida? Esses problemas serão os mesmos num

4. Há que se ter em conta a *espessura* do sonho. Em geral, apenas retenho o que me vem das suas camadas mais superficiais. Aquilo que nele mais gosto de considerar é tudo o que se afunda ao acordar, tudo o que não me fica do que preencheu aquele dia precedente, folhas sombrias, ramos idiotas. Do mesmo modo, na “realidade” prefiro cair.

caso e no outro, e esses problemas estarão já no sonho? O sonho terá menos peso de sanções que o resto? Envelheço e, mais do que esta realidade à qual penso me sujeitar, é talvez o sonho, a indiferença que lhe dedico, que me faz envelhecer.

2º Volto ao estado de vigília. Sou obrigado a considerá-lo um fenômeno de interferência. A mente, nessas condições, não apenas revela uma estranha tendência à desorientação (de que são indícios os lapsos e enganos de toda sorte cujos segredos estamos começando a penetrar), mas também não parece que, em seu funcionamento normal, obedeça a outra coisa senão a sugestões que lhe vêm desta noite profunda, cujo testemunho invoco. Por mais bem condicionada que esteja, seu equilíbrio é relativo. Mal ousa expressar-se e, se o faz, é para limitar-se à constatação de que tal ideia ou tal mulher *lhe produz uma impressão*. Dizer qual impressão seria incapaz de fazê-lo, pois é uma impressão subjetiva e nada mais. Esta ideia, esta mulher, a *perturba*, a induz a ser menos severa. Ela consegue isolá-la, por um segundo, de seu solvente e depositá-la no céu, como bela precipitada que ela pode ser, que ela é. Em última instância, ela invoca o acaso, divindade mais obscura do que as outras, à qual atribui todos os seus desvarios. Quem me diz que o ângulo sob o qual se apresenta esta ideia que a afeta, que aquilo que ela ama no olhar desta mulher não é *precisamente* o que a liga a seu sonho, que a prende a dados que por sua culpa se perderam? E, se isso fosse diferente, do que não seria ela capaz? Eu gostaria de lhe dar a chave deste corredor.

3º O espírito do homem que sonha se satisfaz plenamen-

te com o que lhe acontece. A angustiante questão da possibilidade não mais está presente. Mata, voa mais depressa, ama tanto quanto quiseres. E, se morres, não tens certeza de despertares entre os mortos? Deixa-te levar, os acontecimentos não permitem que os retardes. Tu não tens nome. É inestimável a facilidade de tudo.

Que razão, eu te pergunto, que razão tão maior que a outra confere ao sonho este aspecto tão natural que me faz acolher, sem reserva, uma porção de episódios cuja singularidade me desconcertaria no momento em que escrevo? E, no entanto, posso crer nos meus olhos, nos meus ouvidos: o belo dia raiou, aquele animal falou.

Se o despertar do homem é mais duro, se ele quebra o encanto muito abruptamente, é porque o levaram a ter uma ideia empobrecida da expiação.

4º A partir do momento em que o sonho for submetido a um exame metódico, quando, por meios ainda a serem descobertos, for possível descrever o sonho em sua integridade (e isto pressupõe uma disciplina da memória que atinge várias gerações; mas, mesmo assim, começemos a registrar os fatos marcantes), em que sua curva se desenvolver com regularidade e amplitude sem iguais, então se poderá esperar que os mistérios que não são mistérios deem lugar ao grande Mistério. Acredito que, no futuro, será possível reduzir estes dois estados tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la, mas, ao mesmo tempo, tão despreocupado com a minha morte que

não deixo de calcular um pouco as alegrias de tal posse.

Conta-se que todo dia, antes de dormir, Saint-Pol-Roux mandava colocar à porta de seu solar em Camaret um cartaz onde se lia: O POETA ESTÁ TRABALHANDO. Muito haveria ainda a dizer, mas, de passagem, só quis aflorar um assunto que, por si só, necessitaria um alongado discurso e um maior rigor; voltarei a este ponto mais tarde. Por ora, minha intenção era dizer a verdade sobre o ódio ao maravilhoso que grassa em certos homens e o ridículo de que querem revesti-lo. Dizendo claramente: o maravilhoso é sempre belo, qualquer maravilhoso é belo, somente o maravilhoso é belo.

No domínio literário, só o maravilhoso é capaz de fecundar obras pertencentes a um gênero inferior, como o romance e, de modo geral, tudo o que participa do gênero narrativo. Uma prova admirável é *O monge*, de Lewis. O sopro do maravilhoso o anima por inteiro. Bem antes de o autor libertar seus principais personagens de qualquer coerção temporal, já se percebe que estão prontos para agir com altivez sem precedentes. Essa paixão da eternidade, que os exalta sem cessar, confere inesquecíveis acentos a seu tormento e ao meu. Entendo que este livro só exalta, do começo ao fim, e da forma mais pura do mundo, aquilo que do espírito aspira a deixar o chão, e que, despojado de uma parte insignificante do enredo romanesco, à moda do seu tempo, se constituirá num modelo de exatidão, de inocente grandiosidade.⁵ Parece-me que nunca se fez

5. O que há de admirável no fantástico é que já não existe fantástico: só existe o real.

nada melhor e que a personagem Matilde, em particular, é a criação mais comovente que se possa creditar a esse tipo *figurativo* de literatura. É menos uma personagem que uma contínua tentação. E, se uma personagem não é uma tentação, o que é? Tentação extrema é o que ela é. O dito “Nada é impossível a quem sabe ousar” dá, em *O monge*, toda a sua convincente medida. As aparições têm ali um papel lógico, visto que o espírito crítico não se apodera delas para contestá-las. Também o castigo de Ambrósio é tratado como algo legítimo, pois é finalmente aceito pelo espírito crítico como desfecho natural.

Pode parecer arbitrário que eu proponha este modelo, ao tratar do maravilhoso, do qual as literaturas nórdicas e as literaturas orientais tiraram subsídios e mais subsídios, sem falar da literatura religiosa de todos os lugares. É que a maior parte dos exemplos que estas literaturas poderiam me fornecer estão eivadas de puerilidade, pela boa razão de serem dirigidas às crianças. Cedo elas são afastadas do maravilhoso e, mais tarde, não guardam suficiente virgindade de espírito para sentirem extremo prazer com *Pele de Asno*. Por mais encantadores que sejam, o adulto julgaria rebaixar-se ao se nutrir de contos de fadas, e concordo que nem todos são adequados à sua idade. A teia de adoráveis inverossimilhanças tem de ser cada vez mais refinada, à medida que envelhecemos, e até hoje estamos à espera de aranhas capazes de tecê-la... Mas as faculdades não mudam radicalmente. O medo, a atração do insólito, o acaso, o gosto pelo luxo são mecanismos para os quais não se apelará em vão. Há contos a serem escritos para os adultos, contos ainda quase fabulosos.

O maravilhoso não é o mesmo em todas as épocas da história; ele participa, obscuramente, de uma espécie de revelação geral, de que só chegam até nós os detalhes: são as *ruínas* românticas, o *manequim* moderno ou qualquer outro símbolo capaz de comover a sensibilidade humana por algum tempo. Nesses quadros que nos fazem sorrir, no entanto, pinta-se sempre a inquietação humana, e é por isso que os levo a sério, que os julgo inseparáveis de certas produções geniais que, mais do que outras, estão dolorosamente impregnadas dessa inquietação. São as forcas de Villon, as gregas de Racine, os divãs de Baudelaire. Todos coincidem com um eclipse do bom gosto que sou feito para suportar, eu, para quem o bom gosto é uma grande mancha. No mau gosto da minha época, esforço-me para ir mais longe do que os outros. Se eu tivesse vivido em 1820, “a freira sangrenta” seria algo meu, seria meu o uso exagerado daquele “dissimulemos” sonso e banal de que fala o paródico *Cuisin*, seria meu, meu, o percorrer em metáforas, como ele diz, todas as fases do “disco prateado”. Por hoje, penso num castelo cuja metade não está necessariamente em ruínas; este *castelo* me pertence, eu o visualizo num lugar agreste, não muito longe de Paris. Suas dependências são incontáveis e, quanto ao interior, ele foi terrivelmente restaurado, de modo que nada ficasse a desejar em matéria de conforto. Há automóveis estacionados junto à porta, encoberta pela sombra das árvores. Alguns amigos meus estão hospedados aqui de modo permanente: ali está o Louis Araçón saindo – ele mal tem tempo para nos cumprimentar; Philippe Soupault se

levanta com as estrelas e Paul Éluard, nosso grande Éluard, ainda não voltou. Lá estão Robert Desnos e Roger Vitrac, tentando decifrar no parque um velho édito sobre os duelos; Georges Auric, Jean Paulhan; Max Morise, que rema tão bem; Benjamin Péret, ocupado com suas equações de pássaros; e Joseph Delteil; e Jean Carrive; e Georges Limbour e Georges Limbour (há uma fileira de Georges Limbours); e Marcel Noll; lá está T. Fraenkel, que nos acena de seu balão cativo, e estão Georges Malkine, Antonin Artaud, Francis Gerard, Pierre Naville, J. A. Boiffard, depois Jacques Baron e seu irmão, belos e cordiais, e mais tantos outros, além de mulheres deslumbrantes, devo dizer. Estes jovens não se negam nada; seus desejos, no que respeita à riqueza, são ordens. Francis Picabia vem sempre nos visitar e, na semana passada, na galeria dos espelhos, recebemos um tal de Marcel Duchamp, que ainda não conhecíamos. Picasso caça aqui perto. O espírito de *desmoralização* fixou residência no castelo, e é com ele que tratamos sempre que há problema de relação com nossos semelhantes, mas as portas estão sempre abertas e, como todos sabem, não se começa "agradecendo" aos outros. De resto, a solidão é vasta, não nos encontramos o tempo todo. No fim das contas, o essencial não é sermos senhores de nós mesmos, das mulheres e do amor também?

Vão me condenar por mentira poética: dirão todos que moro na Rua Fontaine e que desta água não beberão. Pois é! Mas, quanto ao castelo cujas honras lhes faço, terão certeza de que não passa de uma imagem? E se, afinal, o palácio realmente existisse? Meus hóspedes estão lá para

provar; seus caprichos são a estrada luminosa que leva até ele. Vivemos realmente ao sabor da nossa fantasia *quando estamos lá*. E como é que o que um faz poderia incomodar o outro, lá, ao abrigo das perseguições sentimentais e no ponto de encontro das oportunidades?

O homem põe e dispõe. Cabe inteiramente a ele o pertencer a si próprio, isto é, manter em estado anárquico o bando cada vez mais temível de seus desejos. A poesia ensina-lhe isso. Ela traz em si a perfeita compensação das misérias que sofreremos. Ela pode ser também uma organizadora, bastando que, ao golpe de uma decepção menos íntima, lembrem-se de levá-la a sério. Chegará o dia em que ela decreterà o fim do dinheiro e partirá, sozinha, o pão do céu na terra! Haverá ainda assembleias nas praças públicas e *movimentos* nos quais não esperastes participar. Adeus às escolhas absurdas, aos sonhos do abismo, às rivalidades, às longas paciências, à fuga das estações, à ordem artificial das ideias, à rampa do perigo, tempo para tudo! Basta que alguém se dê ao trabalho de *praticar* a poesia. Não cabe a nós, que já vivemos dela, o esforço de fazer prevalecer o que temos para nossa mais ampla informação?

Não importa se há desproporção entre esta defesa e a ilustração que a seguirá. Tratava-se de voltar às fontes da imaginação poética e, mais ainda, ali ficar. Não que eu afirme ter feito isso. É preciso muito domínio sobre si para querer se estabelecer nessas regiões distantes, onde tudo parece andar tão mal, e ainda mais quando se quer levar mais alguém consigo. Ainda assim, nunca se pode ter a certeza de realmente estar lá. Já que não se pode evitar

o aborrecimento, sempre se pode deter em outro lugar. A verdade é que, hoje em dia, uma seta indica a direção desses lugares e, para alcançar a meta verdadeira da jornada, basta a resistência do viajante.

Conhece-se, mais ou menos, o caminho percorrido. Tive o cuidado de contar, em um estudo sobre o caso de Robert Desnos, intitulado ENTRADA DOS MÉDIUNS,⁶ que eu havia sido levado a “prestar atenção às frases mais ou menos fragmentárias que, quando estamos totalmente sozinhos e quase pegando no sono, tornam-se perceptíveis para a mente, sem ser possível descobrir o que as provocou”. Eu mal acabara de tentar uma aventura poética com o mínimo de riscos, isto é, minhas aspirações eram as mesmas de hoje, mas eu confiava na lentidão de elaboração para fugir a contatos inúteis, contatos que eu reprovava inteiramente. Tratava-se de uma espécie de pudor do pensamento, do qual ainda conservo alguma coisa. No fim da minha vida, provavelmente chegarei a falar, com esforço, como os outros falam, a desculpar-me por minha voz e os poucos gestos que me restarem. A virtude da palavra (sobretudo da palavra escrita) me parecia ligada à faculdade de abreviar de modo surpreendente a narração (já que havia uma narração) de alguns poucos fatos, poéticos ou de outro tipo, de cuja substância eu fazia a minha. Eu havia chegado à conclusão que Rimbaud agia da mesma forma. Na época, eu estava compondo, com um empenho por variedade que merecia melhor uso, os últimos poemas de *Montepio*.

6. “Entrée des Médiums”. Ver *Les Pas Perdus*, N.R.F., ed.

isto é, eu conseguia tirar das linhas em branco desse livro um partido incrível. Essas linhas eram o olho fechado a algumas operações do pensamento que, julgava eu, deviam ser ocultadas do leitor. Não era trapaça minha, mas, sim, vontade de chocar. Eu tinha a ilusão de uma cumplicidade possível, da qual eu dependia cada vez mais. Eu passei a mimar as palavras imoderadamente pelo espaço que elas admitiam em torno delas, por seus pontos de contato com outras inumeráveis palavras não pronunciadas por mim. O poema FLORESTA NEGRA deriva exatamente deste estado de espírito. Passei seis meses a escrevê-lo e, podem acreditar, não descansei um só dia. Mas aquilo vinha do valor que eu então atribuía a mim mesmo; não me julguem. Eu gosto dessas confissões idiotas. Naquela época, a pseudo-poesia cubista estava tentando se estabelecer, mas saíra desarmada do cérebro de Picasso, e eu, quanto a mim, era tido como tão enfadonho quanto dia de chuva (ainda sou). Além disso, eu começava a desconfiar que, do ponto de vista poético, eu estava no caminho errado, mas eu me esquivava como podia, desafiando o lirismo, por meio de definições e de receitas (os fenômenos do dadaísmo não tardariam a se manifestar) e fingindo encontrar uma aplicação para a poesia na publicidade (eu dizia que o mundo acabaria não com um belo livro, mas com uma bela propaganda do inferno ou do céu).

Nessa mesma época, um homem, tão ou mais enfadonho que eu, Pierre Reverdy, escrevia:

A imagem é uma criação pura do espírito.

Ela não pode nascer da comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas.

Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas, tanto mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.⁷

Estas palavras, embora sibilinas para os profanos, eram muito reveladoras, e sobre elas meditei longamente. Mas a imagem me fugia. A estética de Reverdy, uma estética toda *a posteriori*, levava-me a tomar os efeitos pelas causas. Nesta altura dos acontecimentos, resolvi renunciar definitivamente ao meu ponto de vista.

Certa noite, portanto, antes de dormir, ouvi tão nitidamente articulada que era impossível mudar-lhe uma só palavra, mas bem separada do ruído de qualquer voz, uma frase bastante estranha que até mim chegava sem trazer indícios dos acontecimentos em que, segundo me confessava a consciência, eu estava envolvido naquele momento, frase que me pareceu insistente, frase que, se posso ousar dizer, *batia na vidraça*. Rapidamente registrei o fato e já me dispunha a passar adiante quando seu caráter orgânico me deteve. Na verdade, aquela frase me espantava; infelizmente não a guardei na memória, era algo como: “Há um homem cortado ao meio pela janela”, mas não poderia

7. *Nord-Sud*, março de 1918.

haver dúvidas, acompanhada como estava de uma débil representação visual⁸ de um homem andando e cortado ao meio por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Tratava-se, sem a menor dúvida, simplesmente da projeção no espaço de um homem debruçado à janela. Mas, como a janela havia seguido o deslocamento do homem, reparei que se tratava de uma imagem de tipo bastante raro, e logo pensei em incorporá-la ao meu material de construção poética. Assim que lhe concedi esse crédito, ela deu lugar a uma sucessão quase ininterrupta de frases que não me surpreenderam menos e me deixaram com a impressão de uma tal gratuidade que me pareceu ilusório o domínio que até então eu mantinha sobre mim mesmo, e só pensei em liquidar a interminável disputa travada em mim.⁹

8. Se eu fosse pintor, esta representação visual teria tido, para mim, mais importância do que a outra. Foram evidentemente as minhas disposições inatas que determinaram as coisas. A partir daquele dia, aconteceu-me concentrar voluntariamente a atenção em semelhantes aparições, e sei que, em matéria de nitidez, elas não ficam atrás dos fenômenos auditivos. Munido de um lápis e de uma folha em branco, seria fácil seguir-lhes os contornos. É que nisto não se trata ainda de desenhar, *trata-se apenas de decalcar*. Assim, eu conseguiria representar uma árvore, uma onda, um instrumento musical, coisas de que sou incapaz de dar neste momento um resumo mais sistemático. Haveria de me embrenhar, com a certeza de me reencontrar, num dédalo de linhas que não pareceriam conduzir a nada. E haveria de sentir, ao abrir os olhos, uma fortíssima impressão de “algo nunca visto”. A prova do que afirmo foi fornecida muitas vezes por Robert Desnos: para nos convencermos, basta folhear o n.º 36 das *Feuilles Libres*, que contém diversos desenhos (“Romeu e Julieta”, “Morreu um homem esta manhã”, etc.) que a revista tomou por desenhos de loucos e que inocentemente publicou como tais.

Tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com seus métodos de exame, que tivera oportunidade de empregar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com quaisquer reticências, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*. Parecia-me, e ainda me parece – a maneira como me chegara a frase do homem cortado o

9. Knut Hamsun atribui à *fome* este tipo de revelação que me assaltou, e talvez ele tenha razão (o fato é que nessa época eu não comia todos os dias). Com toda certeza são de fato as mesmas manifestações que ele relata nestes termos:

“No dia seguinte acordei cedo. Ainda era noite. Meus olhos estavam abertos fazia tempo, quando ouvi o relógio do apartamento de baixo dar as cinco horas. Quis dormir novamente, mas não consegui, eu estava completamente desperto e mil coisas se agitavam na minha cabeça. De repente, ocorreram-me uns bons trechos de prosa, próprios para serem utilizados num esboço de algo ou num folhetim; subitamente, por acaso, achei frases muito bonitas, frases como jamais escreverei. Eu as repetia lentamente, palavra por palavra, e eram excelentes. E vinham mais outras. Levantei-me, peguei lápis e papel na mesa atrás da minha cama. Era como se uma veia minha tivesse se rompido, as palavras seguiam-se umas às outras, colocavam-se em seu lugar, adaptavam-se à situação, as cenas acumulavam-se, a ação desenvolvia-se, as réplicas surgiam no meu cérebro, eu sentia um profundo prazer. Os pensamentos me vinham tão rapidamente e fluíam tão abundantemente que eu perdia uma porção de detalhes delicados, porque meu lápis não podia andar tão depressa, mas eu me apressava, a mão sempre em movimento, eu não perdia um minuto. As frases continuavam a brotar em mim, eu estava prenhe do meu assunto.”

Apollinaire afirmava que os primeiros quadros de Giorgi de Chirico haviam sido pintados sob a influência de distúrbios cenestésicos (enxaquecas, cólicas).

comprovava -, que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ela não desafia forçadamente a língua, nem mesmo a caneta que corre. Foi com estas disposições que eu e Philippe Soupault, a quem eu comunicara estas primeiras conclusões, decidimos começar a escrever, pouco nos importando com o que podia sair dali literariamente. A facilidade de realização fez o resto. Ao fim do primeiro dia, tínhamos umas cinquenta páginas, obtidas por aquele processo, para nos lermos um ao outro, comparando os nossos resultados. No conjunto, os de Soupault e os meus revelavam uma notável analogia: o mesmo vício de construção, falhas similares, mas também, de cada lado, a ilusão de uma inspiração extraordinária, muita emoção, uma seleção considerável de imagens de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas de antemão, mesmo com muito empenho, um gênero de pitoresco muito especial e, ali e acolá, uma piada mordaz. As únicas diferenças entre nossos dois textos me pareceram corresponder essencialmente ao temperamento de um e do outro, o de Soupault menos estático que o meu, e, se ele me permite esta leve crítica, ao fato de ter ele cometido o erro de distribuir, no topo de algumas páginas, e sem dúvida por espírito de mistificação, algumas palavras à maneira de títulos. Em compensação, devo-lhe a justiça de dizer que ele se opôs sempre, com todas as forças, a qualquer retoque, à mínima correção em qualquer passagem desse gênero que me parecesse descabida.

Nisto ele estava coberto de razão.¹⁰ É, com efeito, muito difícil apreciar devidamente os diversos elementos ali presentes, pode-se até dizer que é impossível apreciá-los numa primeira leitura. A quem escreve, estes elementos são aparentemente *tão estranhos quanto a qualquer outra pessoa* e naturalmente suscitam desconfiança. Poeticamente falando, eles se reconhecem sobretudo por um alto grau de *absurdo imediato*, e o que é próprio deste absurdo, quando o examinamos com mais profundidade, é dar lugar a tudo o que há de admissível, de legítimo, no mundo: a divulgação de certo número de propriedades e de fatos, no fundo, não menos objetivos que os outros.

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabara de morrer e que, por diversas vezes, nos parecia ter obedecido a um arrebatamento deste tipo, sem contudo sacrificar-lhe recursos literários medíocres, Soupault e eu demos o nome de SURREALISMO ao novo modo de expressão pura que tínhamos à nossa disposição e de que ansiávamos fazer beneficiar os nossos amigos. Creio que hoje já não é mais necessário discutir esta palavra e que a acepção em que a tomamos acabou por prevalecer sobre a acepção *apollinairiana*. Ainda com maior razão poderíamos ter-nos apoderado da palavra SUPERNATURALISMO, empregada

10. Creio cada vez mais na infalibilidade do meu pensamento relativamente a mim mesmo, e tenho toda a razão. Todavia, nesta *escrita do pensamento*, em que estamos à mercê da primeira distração exterior, podem aparecer "bolhas". Seria indesculpável tentar dissimulá-las. Por definição, o pensamento é forte e incapaz de incorrer em falhas. É às sugestões que lhe vêm de fora que se devem atribuir essas evidentes fraquezas.

por Gérard de Nerval na dedicatória de *As filhas do fogo*.¹¹ Com efeito, parece que Nerval possuiu maravilhosamente o *espírito* ao qual recorreremos, enquanto Apollinaire não possuía senão a *letra*, ainda imperfeita, do surrealismo, tendo sido incapaz de lhe traçar um esboço teórico que valesse a pena. Eis duas frases de Nerval que me parecem muito significativas a este respeito:

Vou explicar-lhe, meu caro Dumas, o fenômeno de que você falava há pouco. Como você sabe, há certos narradores que não podem inventar sem se identificarem com as personagens da sua imaginação. Você sabe com que convicção nosso velho amigo Nodier conta-va como ele tivera a desgrça de ser guilhotinado na época da Revolução; ficávamos de tal modo persuadidos disso que nos perguntávamos como ele teria conseguido recolocar sua cabeça no corpo.

*... E já que você teve a imprudência de citar um dos sonetos compostos neste estado de devaneio SUPERNATURALISTA, como diriam os alemães, tem de ouvi-los todos. Não são nada mais obscuros do que a metafísica de Hegel ou os MEMORÁVEIS de Swedenborg, e perderiam algo do seu encanto se fossem explicados, caso isto fosse possível; conceda-me ao menos o mérito da expressão...*¹²

11. E também por Thomas Carlyle em *Sartor Resartus* (capítulo VIII: *Supernaturalismo natural*), 1833-34.

12. Cf. também o IDEORREALISMO de Saint-Pol-Roux.

Só com muita má fé poderiam nos contestar o direito de empregar a palavra SURREALISMO no sentido muito particular em que a entendemos, pois está claro que antes de nós esta palavra não obteve êxito. Defino-a, a seguir, de uma vez por todas:

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

ENCICL. *Filos.* O surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações até aqui desprezadas, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituir-se a eles na resolução dos principais problemas da vida. Deram testemunho de SURREALISMO ABSOLUTO os senhores Aragón, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Parece-me que são, até agora, os únicos, e não há possibilidade de enganos, a não ser quanto ao caso apaixonante de Isidore Ducasse, sobre o qual me faltam dados. E, certamente, considerando apenas superficialmente seus resultados, muitos poetas poderiam passar por surrealistas, a começar por Dante e, em seus melhores dias, Shakespeare.

No decorrer das diferentes tentativas de redução a que me dediquei, daquilo que, por abuso de confiança, costuma-se chamar gênio, nada encontrei que, no fim, pudesse ser atribuído a outro processo que não este.

As NOITES de Young são surrealistas do começo ao fim; infelizmente é um padre que fala, um mau padre, sem dúvida, mas um padre.

Swift é surrealista na maldade.

Sade é surrealista no sadismo.

Chateaubriand é surrealista no exotismo.

Constant é surrealista em política.

Huço é surrealista quando não é tolo.

Desbordes-Valmore é surrealista no amor.

Bertrand é surrealista no passado.

Rabbe é surrealista na morte.

Poe é surrealista na aventura.

Baudelaire é surrealista na moral.

Rimbaud é surrealista na vida vivida e em outras coisas.

Mallarmé é surrealista na confidência.

Jarry é surrealista no absinto.

Nouveau é surrealista no beijo.

Saint-Pol-Roux é surrealista no símbolo.

Farçue é surrealista na atmosfera.

Vaché é surrealista em mim.

Reverdy é surrealista na casa dele.

Saint-John Perse é surrealista à distância.

Roussel é surrealista na anedota.

Etc.

Insisto, eles nem sempre são surrealistas, no sentido em que descubro em cada um deles um certo número de ideias preconcebidas às quais – com muita ingenuidade! – eles estavam apegados. Estavam apegados a elas porque ainda não tinham *ouvido a voz surrealista*, essa que continua a pregar nas vésperas da morte e acima das tempestades, porque não queriam servir somente para orquestrar a maravilhosa partitura. Eram instrumentos soberbos demais, e ei por que nem sempre produziram um som harmonioso.¹³

Nós, porém, que não nos dedicamos a nenhum trabalho de filtração, que nas nossas obras fizemos os surdos receptáculos de tantos ecos, as modestas *máquinas registradoras* que não se hipnotizam com o desenho que traçam, talvez sirvamos uma causa mais nobre. Por isso, devolvemos com probidade o “talento” que nos atribuem. Falem, se quiserem, do talento deste metro de platina, deste espelho, desta porta e do céu.

13. O mesmo se poderia dizer de alguns filósofos e de alguns pintores, citando só entre estes últimos Uccello na antiguidade e, nos tempos modernos, Seurat, Gustave Moreau, Matisse (em “A Música”, por exemplo), Derain, Picasso (de longe o mais puro), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (admirável durante tanto tempo), Klee, Man Ray, Max Ernst e, tão perto de nós, André Masson.

Nós não temos talento, perguntem a Philippe Soupault:

"As manufaturas anatômicas e as habitações baratas destruindo as mais altas cidades."

A Roger Vitrac:

"Mal havia invocado o mármore-almirante quando este virou-se sobre os calcanhares como um cavalo que se empina diante da estrela polar e me indicou no plano de seu bicornio uma região onde eu devia passar a minha vida."

A Paul Eluard:

"Conto uma história bem conhecida, releio um poema célebre: estou encostado a uma parede, com orelhas verdejantes e lábios calcinados."

A Max Morise:

"O urso das cavernas e sua companhia que mia, o volante e seu valete no vento, o grão-chanceler com sua mulher, o espantalho e seu amigo alho, a façanha com agulha, o carneiro e seu irmão carnaval, o varredor com o seu tapa-olho, o Mississipi e seu sapo, o coral e o colar, o Milagre e o seu Deus não têm mais que desaparecer da superfície do mar."

A Joseph Delteil:

"Infelizmente creio na virtude dos pássaros. E basta uma pena para me matar de rir!"

A Louis Aragon:

"Durante uma interrupção da partida, enquanto os jogadores se reuniam em torno de uma tigela de ponche, perguntei à árvore se ela ainda tinha sua fita vermelha."

E a mim mesmo, que não pude deixar de escrever as linhas serpentinas, alucinantes, deste prefácio.

Perguntem a Robert Desnos, aquele que, de todos nós, foi talvez quem mais se aproximou da verdade surrealista, aquele que, em obras ainda inéditas¹⁴ e ao longo de múltiplas experiências às quais se prestou, justificou plenamente a esperança que eu depositava no surrealismo e me incita a esperar ainda muito. Hoje em dia, Desnos *fala surrealista* à vontade. A prodigiosa agilidade de que dá provas ao seguir oralmente o próprio pensamento nos vale de tanto quanto nos deleita com discursos esplêndidos e que se perdem, porque Desnos tem mais o que fazer do que fixá-los. Ele lê em si como em um livro aberto e nada faz para agarrar as folhas soltas que voam ao vento da sua vida.

14. *Nouvelles Hébrides* [Novas Hébridias], *Désordre formel* [Desordem formal], *Deuil pour Deuil* [Luto por luto].

Nota da Curadoria

Nesta publicação, optamos por usar como base a versão do *Manifesto do Surrealismo* que está hospedada em domínio público no *site* gov.br, com tradução de autoria desconhecida. No entanto, ao ler o manifesto em seu idioma original, o francês, notamos que precisariam ser feitos alguns ajustes. A versão que o leitor tem nas mãos passou por extensa revisão, em que se comparou a versão em domínio público com duas outras, a do tradutor brasileiro Sérgio Pachá e a do tradutor português Pedro Tamen – ambas indicadas na bibliografia abaixo. Também consultamos o texto original. Acreditamos, deste modo, ter chegado a uma versão significativa, que permitirá que leitores conheçam ou se aprofundem neste importante material para as artes e o pensamento modernos, com grandes repercussões na contemporaneidade. Destacamos que o manifesto aqui publicado ficou conhecido como o primeiro manifesto do Surrealismo, já que outros dois textos sob o nome de “Manifesto” foram escritos posteriormente, também por Breton. Em 1930, foi publicado o segundo manifesto do surrealismo, que apresenta grandes diferenças com relação ao primeiro, especialmente por seu caráter frontalmente alinhado com o marxismo, com a defesa de engajamento dos participantes na revolução e a tentativa de extirpar diferenças internas, incluindo a expulsão de membros da primeira fase. Já o texto “Prolegômenos a um terceiro manifesto do Surrealismo ou não”, escrito em 1942, propõe uma reflexão sobre o movimento em meio à Segunda Guerra Mundial, discorrendo sobre reflexos da internacionalização e da diversificação de tendências dentro do próprio Surrealismo.

Bibliografia

Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2001, p. 15-44. (Tradução premiada pela Biblioteca Nacional).

Breton, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Moraes Editores, 1969, p. 23-51.



Outros textos

Artaud, Antonin. *Textos surrealistas*. Tradução de Olivier Dravet Xavier. Belo Horizonte: Moinhos, 2020.

Araçón, Louis. *Uma vaça de sonhos*. São Paulo: 100/cabeças, 2024.

Bradley, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

Breton, André. *Nadja*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

Breton, André; Éluard, Paul. *Dicionário abreviado do Surrealismo*. São Paulo: 100/cabeças, 2024.

Chénieux-Gendron, Jacqueline. *O Surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

Gil, Thiago. *Uma brecha para o surrealismo*. São Paulo: Alameda, 2014.

Guinsburg, J.; Leirner, Sheila. *O Surrealismo*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008.

Lima, Sérgio. *A aventura surrealista*. São Paulo: Edusp, 2010.

Lima, Sérgio. *O olhar selvagem: o cinema dos surrealistas*. São Paulo: Alçol, 2008.

Löwy, Michael. *Luz negra: rabiscos, collages e guaches surrealistas*. São Paulo: 100/Cabeças, 2023.

Nadeau, Maurice. *História do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008.

Willer, Claudio. *Surrealismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Azougue, 2023.

Zani, Ricardo. *A origem do cinema surrealista ou a gênese de um poeta: a dimensão do desejo em Um cão andaluz*. Curitiba: CRV, 2017.

Études Cinématographiques – Surrealisme et Cinéma, dois volumes, nº 38–39 e 40–42, 1965.

Sinopses
&
Fichas
Técnicas



Longas-metragens

L'INHUMAINE

(1924, Marcel L'Herbier, 135 min., PB) – Livre

Claire Lescot é uma cantora famosa. Todos os homens querem ser amados por ela e, entre eles, está o jovem cientista Einar Norsen. Quando ela zomba dele, Norsen deixa sua casa com a intenção declarada de se matar.

A IDADE DO OURO

(1930, Luis Buñuel, 60 min., PB) – 16 anos

Um conto surrealista de um homem e uma mulher apaixonados um pelo outro, mas cujas tentativas de consumir essa paixão são constantemente frustradas pela família, pela Igreja e pela sociedade burguesa.

SANGUE DE UM POETA

(1932, Jean Cocteau, 55 min., PB) – Livre

Um artista sem nome é transportado por um espelho para outra dimensão, onde ele viaja através de diversos cenários bizarros. História contada em quatro episódios.

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

(1933, Norman Z. McLeod, 76 min., PB) – Livre

Na Inglaterra vitoriana, uma menina entediada sonha que conhece um novo mundo de fantasia chamado País das Maravilhas. Lá, ela encontrará diferentes criaturas, fará novos amigos e embarcará em uma aventura para conseguir achar o caminho de volta para casa.

FANTASIA

(1940, Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norm Ferguson, Wilfred Jackson, 124 min., Cor) – Livre

Fantasia é um inovador filme de animação da Disney, lançado em 1940, que combina música clássica com animação artística. O filme é estruturado em oito segmentos diferentes, cada um inspirado em uma composição clássica, conduzida por uma orquestra.

SONHOS QUE O DINHEIRO PODE COMPRAR

(1947, Hans Richter, 79 min., Cor) – Livre

Joe, um homem comum, descobre que possui a habilidade de criar sonhos personalizados para as pessoas. Ele decide abrir uma loja, onde passa a vender esses sonhos a clientes excêntricos, com necessidades e desejos únicos. O filme é estruturado em sete partes – sendo cada uma a representação de um sonho diferente –, criadas em colaboração com artistas como Man Ray, Marcel Duchamp, Max Ernst, Alexander Calder e Fernand Léger.

ORFEU

(1950, Jean Cocteau, 95 min., PB) – Livre

Orfeu, um poeta famoso e entediado, apaixona-se obsessivamente por uma princesa, a Morte. Eurídice, sua esposa, morre após uma armação da princesa e Orfeu vai ao mundo inferior para tentar resgatá-la.

O ANJO EXTERMINADOR

(1962, Luis Buñuel, 95 min., PB) – 14 anos

Após uma extravagante e farta refeição, os convidados de um jantar se sentem estranhamente incapazes de deixar a sala. Nos dias que se seguem, pouco a pouco, caem as máscaras de civilização e virtude e as pessoas do grupo passam a viver como animais.

OITO E MEIO

(1963, Federico Fellini, 138 min., PB) – 14 anos

Prestes a rodar sua próxima obra, o cineasta Guido Anselmi ainda não tem ideia de como será o filme. Mergulhado em uma crise existencial e pressionado pelo produtor, pela mulher, pela amante e pelos amigos, ele se interna em uma estação de águas e passa a misturar passado com presente, ficção com realidade.

VIAGEM AO FIM DO MUNDO

(1968, Fernando Coni Campos, 90 min., PB) – 16 anos

Os personagens são apresentados enquanto aguardam a chamada para o embarque: uma modelo de publicidade, um time de futebol com seus jogadores e dirigentes, um homem de meia-idade visivelmente nervoso com os possíveis perigos da viagem, duas freiras e um rapaz que, na banca de jornal, procura algo para ler durante o voo. Este jovem encontra, entre romances de aventura e policiais, uma edição de bolso de *Memórias póstumas de Brás Cubas*,

de Machado de Assis. Ao longo do trajeto, surgem diversos conflitos individuais dos passageiros do avião. Entre eles, ganha importância o de uma das freiras, no qual o individual e o coletivo se chocam.

AS PEQUENAS MARGARIDAS

(1966, Vera Chytilová, 74 min., Cor) – 16 anos

Como o mundo está corrompido, duas adolescentes, ambas chamadas Marie, decidem embarcar em uma série de brincadeiras destrutivas, que consistem em consumir e destruir o que está ao redor. Um clássico vibrante e atemporal, que continua inspirando novas gerações de cinéfilos, *As pequenas margaridas* é uma maravilhosa obra-prima feminista realizada por Vera Chytilová.

A MONTANHA SAGRADA

(1973, Alejandro Jodorowsky, 113 min., Cor) – 18 anos

Um alquimista reúne um grupo de pessoas para representar os planetas do sistema solar. Sua intenção é submetê-los a estranhos rituais místicos antes de enviá-los para a Ilha de Lótus, onde escalarão a Montanha Sagrada para substituir os deuses que secretamente governam o universo.

O FANTASMA DA LIBERDADE

(1974, Luis Buñuel, 104 min., Cor) – 16 anos

Filme episódico em que uma série de situações surreais se desenrolam, sendo ligadas cada hora por um personagem. Mais uma parceria de Luis Buñuel com o roteirista

Jean-Claude Carrière, na qual as tramas satíricas e oníricas beiram o *nonsense*, provocando valores tradicionais da sociedade burguesa, como religião, pátria e família.

O MENINO E O MUNDO

(2013, Alê Abreu, 80 min., animação) – Livre

Sofrendo com a falta do pai, um menino deixa sua aldeia e descobre um mundo fantástico dominado por máquinas-bichos e estranhos seres. Uma inusitada animação que reúne diversas técnicas artísticas e retrata as questões do mundo moderno através do olhar de uma criança.

A ESTRADA PERDIDA

(1997, David Lynch, 135 min., cor) – 18 anos

O saxofonista Fred Madison começa a receber misteriosas fitas VHS dele e da esposa em casa e passa a ser torturado pela ideia de que ela está tendo um caso. Depois de ser subitamente condenado pelo assassinato da mulher, Madison desaparece inexplicavelmente e é substituído por um jovem mecânico com uma vida diferente.

HOLY MOTORS

(2012, Leos Carax, 115 min., cor) – 14 anos

Oscar transita solitariamente por vidas paralelas, atuando como chefe, assassino, mendigo, monstro, pai... Ele mergulha profundamente em cada um dos papéis e anda por Paris e arredores em uma luxuosa limusine, comandada pela loira Céline. Ele é um homem em busca da beleza do movimento, da força motriz, das mulheres e dos fantasmas de sua vida.

CAIXA PRETA

(2022, Saskia e Bernardo Oliveira, 51 min., cor) – Livre

A Terra é apenas um lugar. No entanto, não chega a ser um lugar normal, pois a maior parte do cosmos está vazia. O normal é o vasto e imenso vazio, frio e universal, a noite eterna do espaço. As estrelas e os planetas, em comparação, aparecem como algo dolorosamente raro e precioso. Se nos soltássemos ao acaso no cosmos, a probabilidade de chegar ao planeta, ou mesmo em sua vizinhança, seria inferior a uma parte em mil milhões, mil milhões, mil milhões...

Curtas e médias-metragens

O RETORNO À RAZÃO

(1923, Man Ray, 3 min., PB) – 12 anos

Experimentos visuais em sequência, como texturas animadas, raiogramas e jogos de luz e sombra sobre o torso de Kiki de Montparnasse. O filme é considerado por muitos o primeiro experimento surrealista no cinema, tendo sido realizado antes mesmo do manifesto de Breton.

ENTR'ACTE

(1924, René Clair, 22 min., PB) – Livre

Obra-prima do cinema de vanguarda, concebida para ser exibida no intervalo do balé dadaísta *Relâche*. Apresentando os protagonistas da cena artística parisiense, o filme consiste

em sobreposições de imagens: alguém é morto, o caixão sai do controle e, depois de uma perseguição, ele para. Uma pessoa sai do caixão e todos que o seguiam desaparecem.

ANÉMIC CINÉMA

(1925, Marcel Duchamp, 7 min., PB) – Livre

Um desenho em espiral roda vertiginosamente. Ele é substituído por um disco giratório. Os dois continuam em perfeita alternância até ao fim: um desenho em espiral, um disco. Cada disco é rotulado e, à medida que roda, pode ser lido. Os escritos, em francês, apresentam trocadilhos, rimas excêntricas e aliterações. A mensagem final fala sobre o próprio motivo espiral.

EMAK BAKIA

(1926, Man Ray, 18 min., PB) – Livre

Um variado, mas eurítmico, carrossel de formas geométricas: rostos, imagens labirínticas e perspectivas insólitas, em que até mesmo o colarinho de uma camisa pode se tornar o motor para a construção de sequências cinematográficas inteiras.

GHOSTS BEFORE BREAKFAST

(1928, Hans Richter, 6 min., PB) – Livre

Curta-metragem experimental e surrealista que retrata objetos do cotidiano ganhando vida e se comportando de maneira absurda. Gravatas, chapéus e xícaras se rebelam contra os donos, criando uma atmosfera lúdica e caótica que desafia a lógica e celebra a imprevisibilidade dos sonhos.

A ESTRELA DO MAR

(1928, Man Ray, 17 min., PB) – Livre

Uma jornada poética e surrealista explora o desejo e a memória por meio de imagens distorcidas e oníricas, com uma mulher misteriosa e uma estrela do mar como símbolos centrais.

A CONCHA E O CLÉRIGO

(1928, Germaine Dulac, 40 min., PB) – 14 anos

Baseado num roteiro de Antonin Artaud. Obcecado pela mulher de um general, um clérigo tem visões estranhas marcadas pela morte e pela luxúria.

UM CÃO ANDALUZ

(1929, Luis Buñuel, 16 min., PB) – 16 anos

Uma navalha é afiada, as nuvens passam na frente da lua e a lâmina corta o olho. Oito anos depois, um homem observa formigas saindo de um buraco em suas mãos. O homem sente desejo e arrasta padres e pianos amarrados em suas costas. O filme, uma colaboração entre Luis Buñuel e Salvador Dalí, é possivelmente o grande ícone do surrealismo no cinema.

SYNCHROMY No. 2

(1955, Mary Ellen Bute, 5 min., Cor) – Livre

Animação experimental que combina imagens abstratas com música, *Synchromy No. 2* utiliza formas geométricas e padrões visuais, que se movem em sincronia com a música de John Becker, criando uma experiência sensorial única. O filme explora a relação entre som e imagem, oferecendo uma representação visual da harmonia musical.

ROSE HOBART

(1936, Joseph Cornell, 19 min., PB) – Livre

Obra experimental que mistura imagens de filmes antigos com uma narração surreal e poética. O filme é uma montagem de cenas do filme mudo *East of Borneo* (1931), estrelado pela atriz Rose Hobart, que Cornell edita para criar uma nova narrativa, centrada na personagem feminina e nos conceitos de desejo e nostalgia. Trata-se de uma exploração da montagem, do ritmo e da reinterpretação de imagens.

JACK'S DREAM

(1938, Joseph Cornell, 4 min., PB) – Livre

Montagem de imagens evocativas e simbólicas que exploram o sonho e a memória.

The Midnight Party

(1938, Joseph Cornell, 4 min., PB) – Livre

Curta-metragem experimental que mistura imagens de filmes antigos e objetos diversos, criando uma atmosfera surreal e onírica. O filme apresenta cenas de uma festa à meia-noite, com personagens e objetos inanimados que ganham vida por meio da montagem de Cornell, evocando um mundo de fantasia e mistério. Com seu estilo único de montagem e uso de imagens poéticas, o diretor transforma a narrativa em uma investigação visual do tempo e do imaginário.

SYNCHROMY No. 4: ESCAPE

(1938, Mary Ellen Bute, 4 min., PB) – Livre

Uma animação experimental que sincroniza formas geométricas em movimento com música, criando uma experiência visual abstrata que evoca tensão e libertação.

TRAMAS DO ENTARDECER

(1943, Maya Deren, 14 min., PB) – 12 anos

Uma mulher, no caminho de volta para casa, adormece e tem sonhos vívidos, que podem ou não estar acontecendo na realidade. Por meio de imagens repetitivas e total desajuste da visão objetiva do tempo e do espaço, seus desejos internos se desenrolam na tela.

AT LAND

(1944, Maya Deren, 15 min., PB) – 12 anos

Filme experimental de Maya Deren que acompanha uma mulher em uma jornada surreal, com foco no tema da identidade e do tempo. A protagonista transita por diferentes paisagens, em que o espaço e o tempo se tornam maleáveis e a linha entre sonho e realidade se desfaz. O filme é caracterizado pela narrativa não linear e pela atmosfera onírica, típica das obras de Deren.

RITUAL IN TRANSFIGURED TIME

(1945, Maya Deren, 14 min., PB) – 12 anos

Curta-metragem experimental que explora o conceito de transformação e a conexão entre o corpo e o tempo. A obra utiliza dança e movimento para ilustrar rituais simbólicos e cria uma atmosfera onírica.

FIREWORKS

(1947, Kenneth Anger, 20 min., PB) – 16 anos

Filme autobiográfico sobre o despertar do desejo.

DIMENSIONS OF DIALOGUE

(1985, Jan Švankmajer, 10 min., Cor) – 12 anos

Uma representação em três partes de várias formas de comunicação.

DARKNESS, LIGHT, DARKNESS

(1989, Jan Švankmajer, 7 min., Cor) – 12 anos

Filme experimental que explora a interação entre luz e sombra, com forte ênfase na transformação dos objetos e na manipulação de sombras como uma forma de expressão. O filme é uma meditação visual que usa animação de objetos e técnicas de *stop motion* para criar uma experiência sensorial e filosófica sobre a percepção e a dualidade do mundo físico.

DESTINO

(2003, Dominique Monfery, 7 min., Cor) – Livre

Sinopse: Colaboração entre Salvador Dalí e Walt Disney, finalizada em 2003. O filme apresenta a trágica história de amor de Chronos, a personificação do tempo, com uma mulher mortal, em paisagens surreais.

Atividades **Paralelas**

TERÇA-FEIRA, 10 DE DEZEMBRO

19h – COQUETEL DO COCTEAU

Coquetel de abertura da mostra

SEXTA-FEIRA, 13 DE DEZEMBRO

18h30 – **SESSÃO MUSICAL 1: Anémic Cinéma** (1925, Marcel Duchamp) + **Synchromy No. 2** (1935, Mary Ellen Bute) + **Synchromy No. 4: Escape** (1938, Mary Ellen Bute) + **At Land** (1944, Maya Deren) + **Tramas do Entardecer** (1943, Maya Deren) + **Ghosts Before Breakfast** (1928, Hans Richter) + **Um Cão Andaluz** (1929, Luis Buñuel), **com a apresentação de Mbé e Luas Pires**

SÁBADO, 14 DE DEZEMBRO

15h15 – **DEBATE 1: “Indícios do sonho: surrealismo, psicanálise e negritude”,**

com a psicanalista Heidi Coelho e Nathalia Grilo, pesquisadora e curadora de arte

DOMINGO, 15 DE DEZEMBRO

16h45 – **SESSÃO MUSICAL 2:** Tramas do Entardecer (1943, Maya Deren) + A Concha e o Clérigo (1928, Germaine Dulac), **com o trio Taiyo Omura, Marcelo Conti e Érica Live (apresentando Cine Orquestra Soundpainting Rio, em versão de bolso)**

TERÇA-FEIRA, 17 DE DEZEMBRO

14h – **SESSÃO ACESSIBILIDADE, com legendagem descritiva:** O Anjo Exterminador (1962, Luis Buñuel, 14 anos) [95 minutos]

QUINTA-FEIRA, 19 DE DEZEMBRO

18h – **MASTERCLASS: “As exposições surrealistas e o desafio de (não) legitimar o estranhamento”, com Luiz Camillo Osorio, professor da PUC-Rio, pesquisador do CNPq e curador do Instituto PIPA**

SÁBADO, 21 DE DEZEMBRO

18h – **DEBATE 2: “Fica a loucura: poéticas surrealistas em Maya Deren e Joseph Cornell”, com a cineasta Ana Costa Ribeiro e o gerente da cinemateca do MAM Rio Hernani Heffner**

SÁBADO, 21 DE DEZEMBRO

14h30 – **SESSÃO FÉRIAS 1:** O Menino e o Mundo (2013, Alê Abreu, Livre) [80 minutos]

DOMINGO, 22 DE DEZEMBRO

14h – **SESSÃO FÉRIAS 2:** Fantasia (1940, Samuel Armstrong, James Algar, Bill Roberts, Paul Satterfield, Hamilton Luske, Jim Handley, Ford Beebe, T. Hee, Norm Ferguson, Wilfred Jackson, Livre) [124 minutos]

Minibios

CURADORIA

AÍCHA BARAT

É doutora em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio e possui mestrado e licenciatura em História da Arte pela Paris I Panthéon Sorbonne. Foi assistente de direção e curadoria do Festival Multiplicidade (Oi Futuro, 2018, 2019); assistente de direção e curadoria do Festival Ultrasonidos (Oi Futuro, 2019); curadora da exposição Gráfica Poética – Luciano Figueiredo e Óscar Ramos (Centro Cultural Futuros, 2023); curadora da mostra Ecos de 1922: Modernismo no Cinema Brasileiro (CCBB RJ, SP, DF, 2022); curadora da mostra Paulo José – Meio Século de Cinema (Caixa Cultural RJ, 2015). Trabalhou também com pesquisa de conteúdo para a exposição Letícia Parente (Oi Futuro

– RJ, 2010); para *Aparição*, do poeta Waly Salomão (Centro Cultural Waly Salomão e Itaú Cultural – SP, 2013); para o livro *Portinari*, na coleção do Museu Nacional de Belas Artes (2014); e para a exposição *Tropicália*, um Disco em Movimento (CCBB RJ, 2017).

ANA GABRIELA DICKSTEIN

Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio, com estágio de doutorado na Princeton University (bolsa Capes/Fulbright). Apresentou obras individuais e coletivas de artes expandidas em espaços como a Cidade das Artes, a Casa de Cultura Laura Alvim, o Teatro Nelson Rodrigues e o Parque das Ruínas. Atuou como jornalista e editora na *Folha de S.Paulo*, na GloboNews, na Petrobras, no Ministério da Cultura, entre outros. É autora do livro *O Brasil de Jack Smith: arte queer, tropicalista e underground* (EdUERJ, 2024). Atualmente, é docente na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ).

DIOGO CAVOUR

Curador, produtor, cineasta e pesquisador, é formado em Cinema e Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Atua no cenário artístico-cultural carioca desde 2005 e, nestes quase 20 anos, especializou-se na realização de eventos, como mostras de cinema, festivais e exposições. Como curador, realizou mostras como *Ecos de 1922: Modernismo no Cinema Brasileiro* (CCBB RJ, SP e DF, 2022); *Buster Keaton – O Mundo É um Circo* (CCBB

RJ, SP e DF, 2018); Paulo José – Meio Século de Cinema (Caixa Cultural RJ, 2014); e Cinema Romeno Contemporâneo (Caixa Cultural RJ, 2013). Produziu, ainda, mais de uma dezena de mostras e festivais de cinema, entre eles: Peter Boğdanovich – Uma Vida para o Cinema (Caixa Cultural, 2024); O Cinema Argentino Conta Suas Histórias Mínimas (Caixa Cultural, 2019); e as três edições do festival Corpos da Terra (Caixa Cultural, 2017; FRONT, 2018; e SESC–Rio/Cinemateca do MAM Rio, 2021).

PRODUÇÃO

SOBRE A LÚDICA PRODUÇÕES

Presente no cenário audiovisual e cultural carioca desde 2009, a Lúdica Produções se especializou na realização de eventos culturais como mostras de cinema, festivais e exposições. Entre as suas principais produções destacam-se mostras como Ecos de 1922: Modernismo no Cinema Brasileiro (CCBB RJ, SP e DF, 2022); O Cinema Argentino Conta Suas Histórias Mínima (Caixa Cultura, 2019); Buster Keaton – O Mundo É um Circo (CCBB RJ, SP e DF, 2018); O Samba Pede Passagem (Caixa Cultural, 2015); Paulo José – Meio Século de Cinema (Caixa Cultural RJ, 2014); e Cinema Romeno Contemporâneo (Caixa Cultural RJ, 2013), além das três edições do festival Corpos da Terra (Caixa Cultural, 2017; FRONT, 2018; e SESC–Rio/Cinemateca do MAM Rio, 2021); do ciclo de palestras Aventuras do Pensamento – 3ª edição (Caixa Cultural, 2019); e das exposições Niura Bellavinha – Em Torno da Luz (Oi Futuro Flamengo, 2014) e Luciano Figueiredo – Gráfica Poética (Oi Futuro Flamengo, 2023).

THIAGO ORTMAN (ALMENDRA PRODUÇÕES)

Curador e produtor, realizou diversas mostras cinematográficas em espaços como Caixa e CCBB. É também roteirista, possui graduação em Cinema e é mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio. Como curador realizou O Cinema Argentino Conta Suas Histórias Mínimas (Caixa Cultural, 2018); O Samba Pede Passagem (Caixa Cultural, 2015); além das três edições do festival Corpos da Terra (Caixa Cultural, 2017; FRONT, 2018; e SESC-Rio/Cinemateca do MAM RIO, 2021). Produziu as mostras Fantasma da Terra: A Poética de Apichatpong Weerasethakul (Caixa Cultural 2024), Peter Bogdanovich – Uma Vida para o Cinema (Caixa Cultural, 2024), De Portugal para o Mundo (CCBB, 2021); Buster Keaton – O Mundo é um Circo (CCBB, 2018); Nouvelle Vague Soviética (Caixa Cultural, 2018); As Marionetes do Jirí Trnka (Caixa Cultural, 2017). Como roteirista, realizou o longa-metragem *Madalena*, de 2021 (Festival de Roterdã), trabalhou na 4ª e 5ª temporadas da série televisiva *Impuros* (2023 e 2024), da Disney+, e na série */lost+found* (2022), exibida no Canal Curta!



Créditos

Curadoria

Aïcha Barat
Ana Gabriela Dickstein
Diogo Cavour

Coordenação de produção

Thiago Ortman

Produção executiva

Diogo Cavour

Assistência de produção

Gabriel Alvarenga

Identidade visual

Flávia Trizotto

Assessoria de imprensa

Anna Luiza Müller e Sara Lopes | Primeiro Plano

Mídias sociais

Gabi Moscardini

Revisão

Feiça Fizon

Produção de cópias digitais

Beatriz Leonardo

Vinhetas

Laura Batitucci

Coquetel

Marina Alice Nery | Hausto

Filmmaker para redes sociais

Diego Klein

Debatedores

Ana Costa Ribeiro
Heidi Coelho
Hernani Heffner
Nathalia Grilo

Masterclass

Luiz Camillo Osorio

Sessões musicais

Mbé e Lcuas Pires

Taiyo Omura, Marcelo Conti e Érica Live - Cine Orquestra
Soundpainting Rio, em versão de bolso

Piano no coquetel

Raquel Paixão

**Produção da legendação eletrônica
para sessão de acessibilidade**

Conecta Acessibilidade

Impressão de catálogo

Colibri

Impressão de folder e cartazes

A.certa Serviços

Produção

Lúdica Produções

Coprodução

Almendra Produções

Apoio

Restaurante Gutas
Surreal Bar

Patrocínio

CAIXA
Governo Federal

Agradecimentos

Ana Beatriz Luzitano (Gutas Restaurante), Ana Carolina Bolshaw, Ana Carolina Fiorini, Ana Clara Meirelles, Alê Abreu, Bernardo Oliveira, Charlizzie Cavour, Cláudia Freitas, Eduarda Figueira, Eduardo Cantarino, Enrique Diaz, Inês Assumpção, Leandro Luz, Lizete Dickstein, Lucia Souto, Lúcio Cavour, Luis Abramo, Luiz Felipe Barria (Surreal Bar), Matheus Bulhões (Surreal Bar), Matheus Odorisi, Maria Ortman, Marina Pessanha, Pedro Diaz, Renato Ormay (Colibri), Rodrigo Serapião Batalha, Rubinho Jacobina e Viviane Guimarães.

Sonho é Subversão:
100 Anos de Surrealismo no Cinema
de 10 a 22 de dezembro de 2024

-

ENTRADA GRATUITA

Distribuição de senhas 30 minutos antes de cada sessão

DEBATES e MASTERCLASS

Distribuição de senhas 30 minutos antes do evento

-

CAIXA Cultural RJ – Unidade Passeio

Endereço: Rua do Passeio, 38 – Centro

Consulte a classificação etária na programação da mostra

Acesso para pessoas com deficiência



caixacultural.gov.br

@caixaculturalrj

@mostrasonhoesubversao



Cuidar, guardar, preservar o meio
ambiente: responsabilidade de todos