



SPEED
LIMIT
25

Do Surrealismo em David Lynch

Mirian Tavares

palavras-chave:
surrealismo;
David Lynch;
André Breton

O surrealismo, como a arte do seu tempo, propõe uma nova estética, capaz de extrair o belo do absurdo e de instaurar o desvio para que daí surja, de fato, o real. Através da análise de algumas obras de David Lynch e dos livros *Les champs magnétiques* de Breton e Philippe Soupault e *Poisson soluble*, de Breton, irei mostrar a pertinência da designação surrealista para a obra do cineasta norte-americano. Lynch, como os surrealistas, constrói uma operação dialética entre o racional/irracional. Ao mesmo tempo em que opera no campo artístico em direção à irracionalidade absoluta, Lynch não nega a sua inserção na sociedade. Acredito que o realizador, como os surrealistas, tenha conseguido encontrar um equilíbrio entre as duas formas de se estar no mundo, racional/irracional, jogando com suas antíteses. O prazer do jogo surrealista consiste em ir até as profundezas do inconsciente e retornar com matéria suficiente para fazer uma obra de arte.

keywords:
surrealism;
David Lynch;
André Breton

Surrealism, as the art of its time, proposes a new aesthetics, one that is able to extract the beautiful from the absurd and to establish the swerve from the standard, from which, in fact, the real comes through. Through the analysis of some works by David Lynch, of Breton and Soupault's *Les champs magnétiques*, and of Breton's *Poisson soluble*, I will attempt to show the relevance of the surrealist designation for the work of the American filmmaker. Lynch, like the surrealists, builds a dialectic operation between the rational and the irrational. While operating in the artistic field towards absolute irrationality, Lynch does not deny its role in society. It is my belief that the director, as the surrealists, has managed to find a balance between the two ways of being in the world: rational and irrational; by playing with their antitheses. The pleasure of the surrealist game is to go to the depths of the unconscious and return with sufficient material to make a work of art out of it.

Introdução

“If everything is real... then nothing is real as well”. Esta é uma das frases que aparecem na *comic strip* *The angriest dog in the world*, criada em 1973 pelo cineasta David Lynch e publicada, pela primeira vez, dez anos depois no *L.A. Reader*. Essa frase acaba por definir toda a obra de um autor que, desde seus primeiros trabalhos, recusou-se a mergulhar num universo de imagens convencionais, apostando sempre no absurdo e no maravilhoso. É esta sua obstinação que o torna um dos poucos artistas contemporâneos que podem ser considerados verdadeira e coerentemente surrealistas. O termo surrealismo perdeu, ao longo dos anos, o seu sentido original, sendo usado muitas vezes de maneira incorreta ou pouco séria por muitos que consideram surrealista qualquer coisa que se aproxime do absurdo ou que se mova contra a correnteza do cotidiano. O meu trabalho procura resgatar as origens do termo e a sua correta aplicação na obra de Lynch. Traçando um percurso que começa em seus primeiros curtas: *The alphabet* (1968), passando pelos anos 1980 com *Blue velvet* (1986), pelos 1990 com *The straight story* (1999) e chegando a 2006 com *Inland empire*, vamos destacar os elementos presentes nessas obras (muito diferentes entre si, apesar de apresentarem a marca indefectível do seu realizador) que aproximam o cinema de David Lynch da primeira obra literária de André Breton.

Do surrealismo

“Os pequenos peixes nadam na superfície, mas os grandes peixes nadam em águas profundas”, diz Lynch em seu recente livro sobre meditação transcendental¹. Os peixes, figuras emblemáticas para o movimento surrealista, são metáfora da consciência para o realizador, uma consciência que precisa ser aprofundada e explorada até o seu limite máximo. E esta era, precisamente, a proposta do grupo criado por Breton em 1924. O surrealismo, como o dadaísmo fizera anteriormente, vai propor um mergulho no irracional, trazendo de volta conceitos que já estavam presentes desde, pelo menos, o século XVIII. Como movimento de vanguarda, deu vazão a um sentimento comum de revolver as entranhas da velha arte e criar algo que refletisse seu próprio tempo. Se o cubismo promoveu uma derrocada da representação realista do mundo, o dadaísmo e o surrealismo, entre outros, vão desestruturar a lógica racionalista e deixar vir à tona o horror antevisto por Goya, pois, de fato, o sono da razão produz monstros.

Desnaturalizar o mundo, torná-lo estranho, para que, contraditoriamente, ele possa ser novamente conhecido. O surrealismo, como a arte do seu tempo, propôs uma nova estética, capaz de extrair o belo do absurdo

1. Em águas profundas: criatividade e meditação. Rio de Janeiro: Gryphus, 2006.

e de instaurar o desvio para que daí surgisse, de fato, o real. André Breton começa o “I Manifesto do surrealismo” dizendo: “Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a du plus précaire, la vie réelle s’entend, qu’à la fin cette croyance se perd”². Talvez a grande proposta dos surrealistas seja exatamente a de reinstaurar a crença na vida. Proposta presente direta e indiretamente na obra do realizador norte-americano e que vai se aproximar bastante dos primeiros textos produzidos por Breton, mesmo antes da inauguração oficial do movimento em 1924.

Lynch realiza uma operação dialética entre o racional/irracional. Ao mesmo tempo em que “poneva l’arte come irrazionalità assoluta” (como afirma Argan em um ensaio sobre o sublime em Max Ernst³), ele não nega a sua inserção na sociedade. Acredito que o realizador, como os surrealistas, tenha conseguido encontrar um equilíbrio entre as duas formas de se estar no mundo, racional/irracional, jogando com suas antíteses. Como disse Argan: “Desmistifica el Diavolo-inconscio, ma per desmistificare bisogna essere uno scaltro mistificatore, sapere giocare con le contraddizioni”⁴. O prazer do jogo surrealista consiste exatamente em ir até as profundezas do inconsciente e retornar com matéria suficiente para fazer uma obra de arte.

Ao tentar sintetizar o cinema de Lynch, Eric Dufour diz: “[...] il consiste à rendre étrange tout ce qui est quotidien et, d’une manière symétrique, à rendre quotidien tout ce qui est étrange”⁵. É sem dúvida uma boa definição da obra desse realizador e a que mais o aproxima do movimento surrealista. Ao contrário do que se costuma pensar, os surrealistas não queriam fugir do cotidiano; queriam, isto sim, virá-lo pelo avesso, mostrar as suas entranhas através de procedimentos diversos que tornavam o real estranho, mas não menos real por isso.

Ultrapassar o real, escolher um caminho diferente das possibilidades cotidianas de mostrar o mundo, não é uma escolha fácil. “Cree el vulgo que es cosa fácil huir de la realidad, cuando es el más difícil del mundo. [...] La ‘realidad’ acecha constantemente el artista para impedir su evasión”⁶. Poderíamos afirmar até que, mais que fugir da realidade ou mesmo ultrapassá-la, o que os artistas queriam era ultrapassar, isto sim, um modo de representação do mundo.

Ao longo da construção da sua cinematografia, David Lynch foi, pouco a pouco, aproximando-se mais daquilo que pode ser considerado um cinema autenticamente surrealista. O excesso dos seus primeiros curtas foi domesticado e a fusão entre espaço onírico e espaço real foi se tornando cada vez mais evidente. Se em *The alphabet* vemos uma criança dormindo e sonhando, e é no sonho que encontramos a componente de fantasia explícita do filme, em *Blue velvet* o sonho

2. BRETON, André. **Manifestes du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1972, p. 19.

3. ARGAN, Giulio Carlo. Il sublime subliminale di Max Ernst. In: ARGAN, G. C. et alii. **Studi sul surrealismo**. Roma: Officina Edizioni, 1977, p. 13.

4. Ibidem, p. 106.

5. DUFOUR, Eric. **David Lynch: matière, temps et image**. Paris: J. Vrin, 2008, p. 15.

6. ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte y otros ensayos de estética**. 11ª ed. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1976, p. 33-34.

invade o dia e tudo é contaminado por esse clima algo feérico que se tornou marca registrada do realizador. No início desse filme vemos um jardim típico dos subúrbios norte-americanos: uma cerca branca, um céu azul, muitas flores e, de repente, a câmara vai se aproximando cada vez mais da relva onde vemos formigas e uma orelha humana, meio ensanguentada, ali no chão. Como a mutilação de *Un chien andalou*, uma das obras inaugurais do cinema surrealista, aquela orelha mutilada lembra-nos que, do mundo, vemos apenas a superfície. É necessário direcionar os olhos para outro lado, talvez para dentro de nós mesmos, para penetrarmos no mistério do real, que não é raso, nem previsível, e que contém, como nos sonhos, diversas camadas de significação.

Uma das técnicas que o realizador norte-americano utiliza em seus filmes é a criação de planos autônomos. Esses planos, como o da orelha mutilada sobre a relva, depois são dispostos na lógica da diegese de uma maneira natural, sem saltos ou grandes alardes. Passam a fazer parte daquela cadeia de significações e a modificar, pela sua presença, tudo aquilo que vem depois. Técnica utilizada na criação dos textos surrealistas desde o princípio.

Os campos magnéticos

Em 1919 surge *Les champs magnétiques*, de Breton e Soupault – o primeiro texto feito a partir da escrita automática: “Prisonniers des gouttes d’eau, nous ne sommes que des animaux perpétuels. Nous courons dans la ville sans bruits et les affiches enchantées ne nous touchent plus”⁷. Assim começa a verdadeira aventura surrealista. Encontramos nesse texto, que Philippe Audoin considerou “un livre de jeunesse”⁸, várias indicações que nos levam às questões que serão exploradas pelos surrealistas ao longo do tempo.

Les champs magnétiques, texto de *jeunesse* ou *jouvence*, como quer Audoin, deixa brotar a *voz automática*, que anuncia o porvir, já a partir do próprio título, mas que está entranhada na mais profunda tradição de Isidore Ducasse e seus *Cantos de Maldoror*. É escrito em conjunto por Breton e Soupault (desejo de Breton presente no “I Manifesto” – a poesia como um ato de criação coletiva) e evoca um tempo mítico, surgindo como um paradigma que estará presente em todo o surrealismo, especialmente no idealizado por Breton, que é o de deixar vir à tona o inconsciente, o puro automatismo, cercando-o, porém, de uma aplicação e um sentido científico de pesquisa e experimentação.

Ao seguirmos *Les champs magnétiques* vamos encontrando pistas que serão depois aprofundadas nos textos, visuais ou escritos, das obras posteriores do surrealismo. Temos a presença dos sonhos: “Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplaient nos rêves”; da janela, como uma

7. BRETON, André; SOUPAULT Philippe. *Les champs magnétiques*. 3ª ed. Paris: Gallimard, 1996, p. 27.

8. AUDOIN, Philippe. *Les surréalistes*. Paris: Seuil, 1995.

9. BRETON; SOUPAULT,
op. cit., p. 28-33.

possibilidade de *abertura para dentro*: “La fenêtre dans notre chair s’ouvre sur notre cœur”; do desconhecido que habita a nossa memória e convive com nossos olhos cotidianamente domesticados: “Il n’y a plus que des reflets dans ces bois repeuplés d’animaux absurdes, de plantes connues”⁹. A poesia de *Les champs magnétiques* é introduzida pela presença de um animal que diz: “Les sentiments sont gratuits”. O *pagure*, que está no início dos poemas de Breton e Soupault, definido por Audoin como “animal-tótem”, é um crustáceo que vive em conchas abandonadas, ou seja, vive em casas emprestadas por animais que morreram, sendo conhecido ainda como *bernard-l’ermite*. “Outre le chapitre intitulé *Le pagure dit, Les Champs* contiennent une description analogique de cet ‘animal admirable’ (selon que Breton le notera plus tard en marge)”¹⁰. No capítulo de *Les champs magnétiques* intitulado “Gants blancs”, um viajante diz a seu companheiro: “J’ai marché devant moi et j’ai compris la fatalité des courses perpétuelles et des orgies solitaires”. O viajante é, antes de mais nada, um forasteiro. No texto, aparece como alguém cuja alma, outrora, estava “ouverte à tous vents est maintenant si bien obstruée qu’ils ne donnent plus prise malheur”. Agora ele será julgado “sur un habit qui ne leur appartient pas”¹¹.

10. AUDOIN, op. cit.,
p. 18.

11. BRETON;
SOUPAULT,
op. cit., p. 90.

O viajante *perde-se* nas viagens. Hoje, habita uma roupa que não é, realmente, sua. Para Audoin, o *pagure* “a pour caractéristique d’habiter une carapace qui n’est pas la sienne”¹², constitui-se assim num “híbrido simulado”, que lança a importante pergunta: quem sou eu? Quem é o outro? A imbricação do eu e do outro, do fora e do dentro na mesma carapaça aparece como paradigma máximo das antíteses que Breton, mais tarde, tentará conciliar. Podemos considerar *Les champs magnétiques* o mergulho no *maravilhoso* – palavra de ordem do manifesto surrealista: “[...] le merveilleux est toujours beau, n’importe quel merveilleux est beau, il n’y a même que le merveilleux qui soit beau”¹³. O maravilhoso deve persistir contra o embotamento cotidiano dos sentidos, deve cruzar as fronteiras do puramente racional e deixar transbordar as franjas do inconsciente. O importante é perceber que o movimento surrealista propõe-se a invadir a vida cotidiana e não permanecer afastado, como se fosse outra esfera da existência, ou, mesmo, como se fosse algo alheio à vida, que estivesse ali apenas como uma ilustração. Breton e seus amigos desejaram muito mais. Sua intenção não era apenas fazer poesia, mas conseguir que essa poesia invadisse o dia a dia.

12. Op. cit., p. 18.

13. BRETON, op. cit.,
1972, p. 24.

O que os surrealistas propunham era desmontar a construção da lógica narrativa (tanto no nível *sintático* como *semântico*), o que explica largamente a sua atração por autores como Mallarmé, Rimbaud e, claro, Isidore Ducasse. O que explica também a atração por um meio como o cinema, capaz de, através da montagem e de suas outras possibilidades técnicas, romper com regras de *escrita* e construir uma narratividade

14. BRÉCHON, Robert.
Le surréalisme. Paris:
Armand Colin, 1971.

15. ALQUIÉ, Ferdinand.
*Philosophie du
surréalisme*. Paris:
Flammarion, 1955,
p. 29.

16. BRETON, op. cit.,
1972, p. 49.

17. Cf. Steven Kovács:
“The concept of a
Surrealist documentary
is not a contradiction in
terms. The Surrealists,
strongly scientific in
their research, aimed to
penetrate appearances in
order to arrive at a more
profound understanding
of reality. Aragon and
Artaud both commented
on the ability of film
to focus on particular
objects and magnify them
on the screen, a process
which strengthened the
confrontation between
the viewer and various
selected aspects of reality.
Desnos and Soupault both
claimed the documentary
film to be one of the most
successful applications
of the cinema since
it revealed the true
workings of things”.
KOVÁCS, Steven. **From
enchantment to rage**: the
story of surrealist cinema.
Nova Jersey: New Jersey
Associated University
Presses, 1980, p. 255.

completamente imagética. Mas esse rompimento não prescindia de uma ligação com o real. Pois eles buscavam o *maravilhoso* e, conforme Bréchon¹⁴, o maravilhoso para os surrealistas nascia de uma presença adivinhada e desejada, ao contrário do mistério que era sempre uma ausência.

Em seu livro *Philosophie du surréalisme*, Ferdinand Alquié, ao analisar detidamente o projeto surrealista, diz: “Le surréalisme est vie. Il ne lui importe pas de faire l’œuvre littéraire, mais d’exterioriser des forces humaines, d’aimer, d’espérer et découvrir”¹⁵. No primeiro manifesto, Breton vai apontando para as possibilidades de intervenção no cotidiano, chegando mesmo a mostrar que o surrealismo é como um vício, não se pode entrar e sair dele com tanta facilidade depois de se compreender que a racionalidade empobrece o discurso; quando elementos de desordem entram na escrita e na fala, é como se fossem tomadas por um estado de loucura e, a partir daí, surge a criação sem amarras: o diálogo não deve pretender montar uma tese, mas oferecer-se como “tremplins à l’esprit de celui qui écoute”¹⁶.

Lynch e o surrealismo

Como no surrealismo, o maravilhoso, em Lynch, emerge do cotidiano e é-nos revelado sem qualquer pirotecnia. A montagem é feita através de *raccords* e de rimas plásticas, sonoras ou temáticas. *The straight story* (filme que aparentemente foge do universo do realizador, por ser baseado em fatos reais e por ser, como seu título anuncia, uma história direta, simples) é também a história de Alvin Straight, um veterano da II Grande Guerra que decide cruzar a América rural para visitar seu irmão que sofrera um AVC. Como não pode conduzir um carro e nem tem dinheiro para uma passagem de ônibus, decide fazer essa travessia de trator e, durante seis semanas, percorre o interior dos Estados Unidos, cruzando, pelo caminho, com uma série de pessoas que vão ser, de alguma maneira, tocadas por esse encontro, ao mesmo tempo em que o tocam com suas presenças e idiossincrasias.

A crítica considera esse filme como um produto atípico do realizador, deixando de ver os paralelos que o mesmo mantém com a cinematografia de Lynch. O começo funciona como um eco distante de *Blue velvet* e, ao longo do filme, de maneira discreta, o ponto de vista do realizador desnaturaliza o caráter documental que o filme, de saída, possui. Como em *Las hurdes*, de Buñuel, o aspecto documental da obra torna-a ainda mais *surrealista*¹⁷, pois, apesar de uma aparente consonância com o gênero documentário, é realizada com o mesmo espírito dos filmes anteriores.

Alvin é um viajante e, como o viajante dos campos magnéticos, o seu percurso é mais que uma simples viagem. É um processo que levará a personagem a reencontrar a si mesma e a repensar a sua vida, diante da morte

iminente do irmão e talvez da sua própria, não muito distante. O espaço que ela percorre, habitual, conhecido, torna-se outro quando ela passa a vê-lo em movimento, quando passa a ser um caminho, quando se converte em uma longa estrada. A sua viagem visível, exterior, é acompanhada por uma viagem dentro dela mesma. Se não encontramos nesse filme o tom feérico de *Inland empire*, por exemplo, não deixamos de ver a marca registrada de Lynch, que utiliza o cotidiano para revelar aquilo que está sob a superfície, seja do mundo visível, seja das próprias pessoas que vão se revelando em pequenos gestos ou grandes feitos, como essa odisseia rural de Alvin Straight.

Ao analisar a linguagem poética do surrealismo, Robert Bréchon diz que a mesma não obedece a uma lógica discursiva no encadeamento das ideias, apresentando-se como “une construction où on n’emploierait ni joints ni ciment”¹⁸. Muitas vezes há uma discordância entre o sentido e a sintaxe causando uma ruptura no discurso, acentuada mais ainda pelo uso muito particular da pontuação, que chega, em alguns casos, à supressão pura e simples. Para Bréchon o não uso da pontuação, processo, segundo ele, criado por Apollinaire e Cendrars e generalizado pelo surrealismo, tem a função de “rétablir la continuité de la parole poétique”¹⁹. O texto surrealista compõe-se então do movimento contínuo da palavra (ausência de pontuação) e da descontinuidade das imagens.

O movimento constante de Alvin em seu trator, apesar de funcionar como linha discursiva sobre a qual vai se desenrolar toda a história, é uma maneira de manter a continuidade da palavra poética, de deixar que as imagens apareçam e sejam reiteradas, como no tempo mítico, circular, onde tudo se move e permanece ao mesmo tempo. Como na poesia de Breton/ Soupault:

[...] La lanterne et le petit arbre gris qui porte un nom exotique
0 133 ce sont les doigts des ataxiques les vignes des
Champs
La biologie enseigne l’amour
Tissez les lucides verités [...] ²⁰

As palavras vão seguindo umas as outras sem pontuação visível, com um ritmo constante que vai encadeá-las e dar sentido a algo que, de outra forma, pareceria desconexo.

Sem dúvida é mais fácil perceber a relação de outro filme de Lynch, *Inland empire*, com o surrealismo. Eric Dufour classifica os filmes do realizador em duas linhas distintas. De um lado estão em aqueles que ele considera clássicos, como *The elephant man* e *The straight story* e, do outro lado, aparece “une ligne quirompt avec le classicisme et constitue un univers tout à fait singulier”²¹. Nesta linha estaria *Inland empire*, ao lado de *Twin Peaks* e *Mulholland drive*, entre outros. Devo discordar dessa classificação porque creio que, como no cinema de Buñuel, a obra

18. BRÉCHON, op. cit.,
p. 176-177.

19. Ibidem, loc. cit.

20. BRETON;
SOUPAULT, op. cit.,
p. 95.

21. DUFOUR, op. cit.,
p. 11.

de Lynch é coerentemente surrealista mesmo quando a aparência nega essa filiação. Para perceber melhor esse argumento, é preciso compreender a relação que os surrealistas mantiveram com o cinema.

Surrealismo e cinema

O cinema aparece para os surrealistas como uma resposta aos seus anseios de criar algo realmente novo. Philippe Soupault, em uma entrevista a Jean-Marie Mabire, disse: “Le cinéma a été pour nous une immense découverte, au moment où nous élaborions le surréalisme. [...] nous considérons alors le film comme un merveilleux mode d’expression du rêve”²². O cinema possui uma característica que vai concretizar o sonho de Breton: a possibilidade de fragmentar o tempo. De mostrar simultaneamente passado, presente e futuro. “[O tempo] é mutilado, saqueado, aniquilado. O presente e o futuro não mais se contradizem. Vivemos hoje e amanhã, tão facilmente quanto hoje; vivemos até, simultaneamente, ontem e amanhã”²³. O *tempo* do cinema serve perfeitamente para aqueles que queriam fazer vir à tona a estrutura dos sonhos.

Em 1924, Max Morise publica uma crônica no nº 1 de *La révolution surréaliste*. Entre outras coisas ele defende que “la succession des images, la fuite des idées sont une condition fondamentale de toute manifestation surréaliste”. Para Morise existe uma *plástica surrealista* presente na literatura, pintura ou fotografia realizadas pelo grupo. Ora, a possibilidade que o cinema oferecia de sucessão de imagens e, principalmente, de promover uma simultaneidade maior que outras artes, como a pintura e a escultura, “ouvre une voie vers la solution de ce problème”²⁴. Além disso, o cinema, arte que acontece no tempo, está muito próximo do desejo surrealista de criar uma imagem que começa num instante e vai, e volta, traçando um percurso comparável à *curva* do pensamento.

Além da possibilidade de trabalhar temporalmente as imagens e de promover uma narrativa que pode prescindir da linearidade, o humor, presente sobretudo nos primeiros filmes de Sennet, Chaplin e dos irmãos Marx, constitui-se num ponto de atração que o cinema irá exercer sobre o movimento. O humor é uma das componentes da criação surrealista, principalmente o humor negro presente nas obras de Cravan, Vachè e Jarry. Breton, em sua *Anthologie de l’humour noir*, recorre a Freud para mostrar a importância do *humour*, que não só é profundamente libertador como também possui “quelque chose de sublime et d’élevé”. Se para Freud o *humour* ajuda a superar o sofrimento das *realidades exteriores*, para Breton, o humor negro nasceu, entre outras coisas, para ser “l’ennemi mortel de la sentimentalité”²⁵.

O humor, para os surrealistas, deve ser calcado no absurdo e na violência, sendo capaz de desestabilizar a ordem racional dada à vida. *Animal*

22. SOUPAULT, Philippe. Entretien avec Philippe Soupault par Jean-Marie Mabire. *Etudes cinématographiques*, n. 38-39, 1º trimestre 1965, p. 30-33.

23. BRETON apud AGEL, Henri. *Estética do cinema*. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 27.

24. MORISE, Max. Les beaux-arts. *La révolution surréaliste*, Paris, n. 1, 01 dez. 1924, p. 16-17.

25. BRETON, André. *Anthologie de l’humour noir*. Paris: Le Livre de Poche, 1995, p. 9-16.

crackers, primeiro filme dos irmãos Marx, traz a marca dessa violência surgida do absurdo de situações que não se tenta explicar. De uma outra maneira, Isidore Ducasse consegue atingir os espíritos com a violência presente no absurdo, uma violência irônica que ultrapassa quaisquer tentativas de enquadrá-lo dentro do *senso comum*. Em seus *Cantos de Maldoror*, ele invoca precisamente esse absurdo violento e criador, capaz de revolver as entranhas e revelar o outro lado do ser humano, o lado escuro e nebuloso que, de um modo geral, somos convidados a esconder.

Encontramos nos *Cantos* passagens carregadas de um humor muito especial, como esta do “Canto segundo”:

Menina, não és um anjo e tornar-te-ás igual às outras mulheres.
[...] Poderia, levantando teu corpo virgem com braço de ferro,
pegar-te pelas pernas, fazer-te girar ao meu redor como uma funda,
concentrando minhas forças ao descrever a última circunferência,
e jogar-te contra o muro. [...] Fica tranquila, ordenarei a uma
meia-dúzia de criados que guardem os restos veneráveis do corpo,
protegendo-o da fúria dos cães vorazes.²⁶

26. LAUTRÉAMONT.
Cantos de Maldoror.
São Paulo: Max Limonad, 1986, p. 85.

A tessitura do texto de Isidore Ducasse, o conde de Lautréamont, é composta de fragmentos calcados no absurdo e nas *delícias* da crueldade. O autor adverte no início: só aqueles que se mantiverem desconfiados e agarrados a uma lógica rigorosa não serão contaminados pelas *emanações mortais* do livro. A assunção do mal, nessa obra, é uma forma de contestação contra uma *ordem* vigente. É a procura do caos como resposta e é, também, uma tentativa de integração nesse mesmo caos ou numa ordem primeira que suplanta a lógica humana. No “Canto sexto” aparece a fórmula do *belo como*. Uma beleza extraída do encontro entre elementos que dificilmente estariam lado a lado: “é belo como [...] o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação!”²⁷.

27. Ibidem, p. 249.

O belo é um paradoxo. Surge não só da reunião de elementos díspares, mas da força dos momentos que antecedem uma captura:

É belo como a retratibilidade das garras nas aves de rapina; [...] ou melhor, como essa ratoeira perpétua, que sempre é armada pelo animal capturado e que consegue pegar sozinha, indefinidamente, os roedores [...].²⁸

28. Ibidem, loc. cit.

Maldoror, personagem dos *Cantos*, é o mal assunto que se infiltra por todos os buracos para contaminar o bom gosto burguês. Prefere os escombros e coroa um louco como *rei das inteligências*. Não é preciso ir mais longe para perceber a influência que Lautréamont irá exercer sobre os surrealistas. Influência que transcende as ideias do autor e que está presente na subversão que este faz da escrita, sublinhada pelo humor

que devasta a lógica. O humor surgido da junção de uma máquina de costura e um guarda-chuva em cima de uma mesa de dissecação.

O cinema, como nenhum outro meio, poderia ser usado para criar uma arte verdadeiramente nova e revolucionária. Uma arte onde consciente e inconsciente, sonho e realidade convivessem lado a lado, naturalmente, como se fizessem todos parte de um mesmo relato. Vários são os estudos que deram conta das relações entre a imagem cinematográfica e o imaginário. Jean Epstein dedicou vários textos a essa questão, encontrando muitas pontes entre a formação da imagem no cinema e na mente humana. Antes dele, Hugo Munsterberg, que escreveu uma das primeiras teorias do cinema, debruçou-se sobre vários aspectos da linguagem do cinema e da relação destes com nosso mecanismo de percepção. Jean Cocteau considerava que o cinema era uma arte surrealista *par essence* por tudo aquilo que já foi aqui exposto: a sua linguagem imagética, a capacidade de fundir espaço-tempo, a possibilidade de criar um discurso organizado por uma lógica diferente da linearidade da linguagem verbal. No entanto, para os surrealistas, o cinema optou por um caminho que o distanciou, cada vez mais, da possibilidade de explodir o cartesianismo do mundo extratela. O cinema, na visão dos membros do movimento, acabou por se render à lógica do mundo visível e por deixar a possibilidade de revelar o invisível completamente de lado.

É bastante sintomática esta afirmação de Buñuel: “Em nenhuma das artes tradicionais há, como no cinema, tamanha desproporção entre possibilidade e realização”²⁹. Ele percebera que era dos poucos que continuavam a usar o cinema como veículo de poesia. Acredito que se os surrealistas tivessem conhecido o trabalho de Lynch teriam descansado em paz. Afinal o seu legado não fora um desperdício nesse campo.

Inland empire

Ao falar da obra dos surrealistas há um princípio que sempre emerge e que, para muitos, era o princípio que orientava toda e qualquer criação surrealista: o automatismo. Breton afirmou que *Les champs magnétiques* foi escrito seguindo o princípio do automatismo psíquico. Mas, mais tarde, vai assumir que o automatismo “nunca constituiu para o surrealismo um fim em si mesmo”³⁰ e que muitas das obras que utilizaram esse recurso como princípio para a sua criação eram depois revistas e, conscientemente, selecionava-se o que era considerado mais artístico. Se esse princípio, de fato, fosse a fonte primordial da criação surrealista, jamais poderíamos falar de um cinema surrealista, já que não é possível um grande grau de automatismo na realização de um filme³¹. Man Ray talvez tenha sido dos poucos realizadores

29. Apud XAVIER, Ismail [Org.]. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 334.

30. BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. 4ª ed. Lisboa: Salamandra, 1993, p. 230.

31. Michel Beaujour, em um ensaio

intitulado "Surréalisme ou cinéma?" (*Etudes Cinématographiques*, n. 38-39, 1º trimestre 1965, p. 57-63), afirma: "Le cinéma, par essence, n'est pas un art de spontanéité et d'improvisation. [...] l'homme à caméra est condamné à ne pouvoir se passer du monde sensible, médiatisé par une machine et par une organisation sociale assez complexe". O que ele vai discutir é também até que ponto havia automatismo em certas obras da pintura surrealista. Breton vai reconhecer uma espécie de **para-surréalisme** em obras mais elaboradas de Miró ou Dalí, distantes das **frottages** de Max Ernst pela não aceitação de uma criação puramente **irracional**.

32. Ibidem, p. 61.

33. RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. 2: La configuration du récit de fiction. Paris: Seuil, 1984, p. 46-47.

que mais se aproximaram da criação *automática* no cinema. Realizadores como Buñuel ou Lynch estão mais próximos da obra de um pintor como Magritte, que "pèche par son abandon théorique de l'automatisme"³².

David Lynch recorre a uma série de técnicas surrealistas na criação dos seus filmes, tais como a já referida autonomização de planos, a suspensão do tempo linear, a supressão da "pontuação" no encadeamento de imagens e, principalmente, a (con) fusão, em uma mesma sequência, do mundo consciente e do mundo dos sonhos das personagens. Não há, em muitos filmes, uma linha divisória que assinala: isto é sonho, isto é realidade; procedimento este que ele vai aperfeiçoando ao longo da sua cinematografia. Nos seus primeiros filmes facilmente percebemos os dois mundos, que convivem lado a lado, mas que não se confundem. Em *Inland empire* já não é possível traçar essa linha divisória. Sonho e realidade imbricam-se indefectivelmente, provocando confusão no espectador desavisado que tenta, desesperadamente, PERCEBER.

O filme fala sobre um filme, sobre uma atriz e sua relação com o marido, o vizinho, o mundo do cinema. Um mundo de reflexos e enganos, de criação de uma realidade paralela, especular, onde o ontem, o hoje e o amanhã são sempre o tempo presente, único tempo possível da linguagem cinematográfica. Numa cena do filme ouvimos Nikki, a atriz, dizer: "This is a story that happened yesterday. But I know it's tomorrow". O espectador não consegue divisar se aquilo que vê na tela faz parte da realidade do filme ou da mente das personagens. Não consegue sequer organizar as sequências dentro de uma temporalidade lógica, porque o tempo e a lógica desse filme são outros. Num diálogo entre Nikki e seu vizinho, ouvimo-lo dizer:

Yes. Me, I... I can't seem to remember if it's today, two days from now, or yesterday. I suppose if it was 9:45, I'd think it was after midnight! For instance, if today was tomorrow, you wouldn't even remember that you owed on an unpaid bill. Actions do have consequences. And yet, there is the magic. If it was tomorrow, you would be sitting over there.

Lynch, como os surrealistas, não sente a necessidade de "jeter un voile apollinien sur la fascination dionysiaque du chaos"³³. Abraça o caos como única forma possível de deixar a poesia vir à tona no cinema contemporâneo. Abraça o caos como forma de lutar contra a domesticação das imagens e como única maneira possível de ser coerente e verdadeiramente surrealista. Os campos magnéticos de Breton e Soupault foram uma resposta aos *Cantos de Maldoror*, foram a maneira de dois jovens artistas responderem ao chamado que Isidore Ducasse fizera tantos anos antes. Era a resposta possível que fazia uma ponte entre o passado, os *Cantos*, e um futuro anunciado, magnético, maquínico. Um futuro onde máquina e poesia poderiam se fundir, onde a máquina também faria poesia:

34. BRETON;
SOUPAULT,
op. cit., p. 97.

Las bouteilles de flammes sont douces si douces
[...]
Compagnie industrielle sans titre L'association chimique
Des pendules
Laxité des rougeurs sans yeux
[...]
Sous l'oeil des acides adoptés les phares donnent du
Courage [...]³⁴

Se o surrealismo, como uma vez dissera Buñuel, era um chamado geral através do espaço e do tempo que poderia ser respondido por todos aqueles que se identificassem com seus valores, podemos dizer que Lynch, sem dúvida alguma, respondeu a esse chamado e os seus filmes são dos poucos exemplos que temos, contemporaneamente, do verdadeiro espírito do movimento que se iniciou *sous la houlette de André Breton*, em 1924.

Ao lado, David Lynch,
Inland Empire.

Mirian Tavares, doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela FACOM/UFBA, é professora da Universidade do Algarve (UALG), coordenadora do mestrado e do doutoramento em Comunicação, Cultura e Artes da UALG e coordenadora do CIAC (Centro de Investigação em Artes e Comunicação – <http://www.ciac.pt/>).

