



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

CAIO CESAR COSTA E SILVA

**A FAVOR DA REVOLUÇÃO:**  
O GROTESCO E A DESTRUIÇÃO OBSESSIVA COMO  
ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO – UM OLHAR SOBRE A OBRA  
DE JAN ŠVANKMAJER

---

Londrina  
2013

CAIO CESAR COSTA E SILVA

**A FAVOR DA REVOLUÇÃO:**  
O GROTESCO E A DESTRUIÇÃO OBSESSIVA COMO  
ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO – UM OLHAR SOBRE A OBRA  
DE JAN ŠVANKMAJER

Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lopes

Londrina  
2013

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S586fT Silva, Caio César Costa e.

A favor da revolução: o grotesco e a destruição obsessiva como estratégias de produção – um olhar sobre a obra de Jan Svankmajer/ Caio César Costa e Silva. – Londrina, 2013.

117 f. : il.

Orientador: Alice Dirce Vasconcellos Lopes.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Departamento de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2013.

Inclui bibliografia.

1. Cinema – Teses. 2. Surrealismo – Teses. 3. Grotesco – Destruição – Teses. 4. Jan Svankmajer – Teses. I. Lopes, Alice Dirce Vasconcellos. II. Universidade Estadual de Londrina. Departamento de Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

CDU 070:791.43



Universidade  
Estadual de Londrina



PARANÁ  
GOVERNO DO ESTADO

**CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES**  
**MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

**Caio Cesar Costa e Silva**

**Título: "A FAVOR DA REVOLUÇÃO: O GROTESCO E A DESTRUIÇÃO  
OBSESSIVA COMO ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO - UM OLHAR  
SOBRE A OBRA DE JAN SVANKMAJER"**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Mestrado em Comunicação da  
Universidade Estadual de Londrina, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Mestre.

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Profª Drª Dirce Vasconcellos Lopes (Orientador)**  
Universidade Estadual de Londrina

**Profª Drª Marta Dantas da Silva**  
Universidade Estadual de Londrina

**Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio**  
UEL/NIC

Londrina, 26 de fevereiro de 2013.

Aos amigos

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Silvana e Julio Cesar, que possibilitaram os meus estudos. Ao meu irmão, Caique Vitor, um grande amigo, e aos demais familiares agradeço todo o amor, carinho, compreensão e respeito.

À Professora e Orientadora Dirce Vasconcellos Lopes, que me mostrou o caminho pelo qual quero seguir na minha vida profissional, sempre respeitando minha criatividade e liberdade nas escolhas acadêmicas e que me ajudou na produção desse trabalho.

Agradeço também ao Professor Paulo Boni, coordenador do Mestrado; aos professores Alberto Klein, Rozinaldo Miani, Florentina Neves, Simonetta Persichetti que muito contribuíram na minha formação intelectual.

Em especial aos professores Sílvio Demétrio e Marta Dantas que muito contribuíram na qualificação dessa pesquisa, sugerindo mudanças e acréscimos pertinentes.

À minha grande amiga Juliana Teixeira, por quem tenho um carinho especial, companheira para toda hora, que sempre me ajudou no que foi preciso não só na vida acadêmica, mas também na pessoal. A todos os colegas de mestrado que passaram pelo mesmo que eu passei durante esse dois anos. À minha amiga Renata Frigeri a qual me inspira todos os dias para melhoras cada vez mais na minha atividade profissional.

À Capes que com o auxílio da bolsa tornou possível que essa dissertação fosse realizada.

A todos aqueles que direta ou indiretamente ajudaram para que esse trabalho fosse concluído.

“Não é o medo da loucura que nos vai  
obrigar a hastear a meio-pau a bandeira da  
imaginação.” André Breton

SILVA, Caio César Costa e. **A favor da revolução: o grotesco e a destruição obsessiva como estratégias de produção – um olhar sobre a obra de Jan Švankmajer.** 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## RESUMO

A virada do século XIX implicou um novo cenário: com as evoluções tecnológicas tudo passou a ser mais rápido, caótico e fragmentado do que anteriormente. Na Europa, centro dessas transformações, as vanguardas artísticas, como o Dadaísmo e o Surrealismo, estremecem todas as áreas do conhecimento, para eles a arte pela arte já não satisfazia mais os ideais artísticos, além de subvertê-la era necessário transformar o mundo. É nesse contexto que o cinema torna-se foco de expressão desses acontecimentos, seu papel como uma nova arte se torna cada vez mais efetivo. Os surrealistas viam no dispositivo um canal para liberar o que convencionalmente era reprimido, permitindo que o inconsciente pudesse vir à tona como num sonho, mesclando o conhecido e o desconhecido, a realidade e o sonho, o cotidiano e o maravilhoso. Entre esses artistas está Jan Švankmajer, que também via no cinema uma forma de expressão para sua arte. Esta dissertação propõe-se a explorar as estratégias utilizadas por Švankmajer na instância da produção, através de uma análise pormenorizada de dois curtas-metragens – “Uma semana tranquila em uma casa” (*Tichý týden v dome*) de 1969 e “A Morte do Stalinismo na Boêmia” (*Konec stalinismu v Čechách*) de 1990 – procurando demonstrar que o cinema pode encadear elementos que operam a favor de um objetivo. Jan Švankmajer é mantém uma relação estreita com o modo de pensar surrealista, a estética do grotesco e a destruição obsessiva surgem aqui como elementos de ruptura da realidade e é neles que o cineasta encontra material suficiente para suscitar a inquietação no público.

**Palavras-chave:** Cinema. Surrealismo. Grotesco. Destruição. Jan Švankmajer.

SILVA, Caio César Costa e. **In favor of the revolution: the grotesque and the obsessive destruction as strategies of production – a look into the work of Jan Švankmajer.** 2013. 117 p. Dissertation (Master in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.

## ABSTRACT

The turn of the century led to a new scenario: with all technological developments everything became faster, chaotic and fragmented than before. In Europe, the center of these transformations, the artistic avant-garde, such as Dadaism and Surrealism, tremble all areas of knowledge, the art for art no longer satisfy most their artistic ideals, its subversion was necessary to transform the world. It is in this context that the film becomes focus of expression of these events, their role as a new art becomes increasingly effective. The surrealists saw in the device a channel to release what was conventionally suppressed, allowing that the unconscious could come to the fore as in the dreams, blending the known and the unknown, reality and dream, everyday life and the wonderful. Among these artists are Jan Švankmajer, who also saw in the film a form of expression to his art. This dissertation proposes to explore the strategies used by Švankmajer in the instance of production, through a detailed analysis of two short films – “A quiet week in a house” (Tichý Tyden v dome), 1969, and “The Death of Stalinism in Bohemia” (Konec stalinismu v Čechách), 1990 – seeking to demonstrate that cinema can chain elements that operate in favor of a goal. Jan Švankmajer keeps a close relationship with the thinking surrealist, the aesthetics of grotesque and obsessive destruction arise here as breakdown elements of reality and it is there that the filmmaker finds material enough to arouse uneasiness in the public.

**Keywords:** Cinema. Surrealism. Grotesque. Destruction. Jan Švankmajer.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – Encontro de amigos .....	18
<b>Figura 2</b> – Um cão andaluz .....	27
<b>Figura 3</b> – Paris Brennt .....	33
<b>Figura 4</b> – Objetos e alimentos como metáfora para a destruição .....	55
<b>Figura 5</b> – Vertumnus, retrato de Rodolfo II .....	59
<b>Figura 6</b> – Detalhe de um pilar grotesco de 1515 .....	67
<b>Figura 7</b> – A implosão.....	90
<b>Figura 8</b> – Dia da Vitória .....	91
<b>Figura 9</b> – O parto .....	92
<b>Figura 10</b> - A força .....	93
<b>Figura 11</b> - A caveira.....	94
<b>Figura 12</b> – O bigode.....	95
<b>Figura 13</b> – A invasão .....	96
<b>Figura 14</b> – As revoluções.....	99
<b>Figura 15</b> – Moeda em comemoração ao vigésimo aniversário da Revolução de ..... Veludo .....	100
<b>Figura 16</b> – O fim .....	101
<b>Figura 17</b> – O espião .....	102
<b>Figura 18</b> – Primeiro cômodo.....	103
<b>Figura 19</b> – Segundo cômodo.....	104
<b>Figura 20</b> – Terceiro cômodo .....	105
<b>Figura 21</b> – Quarto cômodo.....	106
<b>Figura 22</b> – Quinto cômodo.....	106
<b>Figura 23</b> – Sexto cômodo.....	107
<b>Figura 24</b> – A explosão .....	108

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

- FAMU** Escola de Filme de Praga  
**PC** Partido Comunista  
**PCT** Partido Comunista da Tchechoslováquia

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1.1	JUSTIFICATIVA, PROBLEMA E OBEJTIVOS .....	13
1.2	ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO .....	14
<b>2</b>	<b>SURREALISMO</b> .....	17
2.1	ORIGEM DO MOVIMENTO .....	17
2.2	SURREALISMO, ARTE E REVOLUÇÃO.....	21
2.3	SURREALISMO E CINEMA .....	26
<b>3</b>	<b>PRODUÇÃO SURREALISTA NA TCHECOSLOVÁQUIA</b> .....	31
3.1	SURREALISMO NA TCHECOSLOVÁQUIA .....	31
3.2	SURREALISMO TCHECO CONTEMPORÂNEO .....	39
3.3	CINEMA SURREALISTA TCHECO .....	42
<b>4</b>	<b>JAN ŠVANKMAJER</b> .....	48
4.1	CONTEXTO POLÍTICO .....	50
4.2	O CINEASTA JAN ŠVANKMAJER .....	54
4.3	JAN ŠVANKMAJER E O SURREALISMO.....	60
<b>5</b>	<b>ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO</b> .....	65
5.1	O GROTESCO.....	66
5.1.1	O Corpo Grotesco .....	71
5.2	REPETIÇÃO E DESTRUIÇÃO.....	74
<b>6</b>	<b>POÉTICA DO FILME</b> .....	78
<b>7</b>	<b>ANÁLISE DAS ESTRATÉGIA</b> .....	89
7.1	ESTRATÉGIAS COGNITIVAS .....	90
7.1.1	“A Morte do Stalinismo na Boêmia” .....	90
7.1.2	“Um Final de Semana Tranquilo em uma Casa” .....	101
7.2	ESTRATÉGIAS SENSORIAIS E EMOCIONAIS .....	107

**CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 112**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 115**

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema sai definitivamente dos laboratórios em fins de 1896 pelas mãos dos irmãos Lumière, os quais obtiveram grande êxito na exibição do filme “A chegada do trem na estação” (*L’arivée d’un train en gare de La Ciotat*, 1895) no salão do Grand Café, em Paris. “A chegada do trem na estação”, além de expressar toda a série de tomadas que atualmente são empregadas no cinema, representava o sentimento de esperança advinda do desenvolvimento tecnológico que vinha a todo vapor no final do século XIX e início do século XX.

Logo, como o cinema representava o progresso, é possível inferir que o seu desenvolvimento sempre esteve atrelado ao ambiente moderno da metrópole, cenário em que se buscava dar um caminho para o cinema – ele era uma nova forma de arte ou apenas um novo meio de comunicação? – havia a necessidade de se discutir os rumos que ele podia tomar. Na história do cinema entram todas as inquietações próprias desse período instável.

O início do século XX implicou um novo quadro: tudo passou a ser mais rápido, caótico e fragmentado do que anteriormente. Em meio a essa agitação sem precedentes da cidade moderna – bombardeio de impressões, choques e sobressaltos – o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estímulos sensoriais. O ritmo da metrópole tornou a vida mais acelerada devido às novas formas de transporte e ao novo modelo econômico – capitalismo moderno. Para Singer (SINGER, 2004, p.106): “a cidade moderna parece ter transformado a experiência subjetiva não apenas quanto ao seu impacto visual e auditivo, mas também quanto as suas tensões viscerais e suas cargas de ansiedade”.

Na Europa, as vanguardas artísticas, como o Dadaísmo e o Surrealismo, estremecem todas as áreas do conhecimento. O cinema torna-se foco de expressão desses acontecimentos, seu papel como uma nova arte se torna cada vez mais efetivo. Os surrealistas, por exemplo, viam no dispositivo um canal para liberar o que convencionalmente era reprimido, permitindo que o inconsciente pudesse vir à tona como num sonho, mesclando o conhecido e o desconhecido, a realidade e o sonho, o cotidiano e o maravilhoso.

Jan Švankmajer também via no cinema uma forma de expressão para sua arte. Nascido na cidade de Praga em uma família de classe média, no ano de 1934, Švankmajer estudou na faculdade de Artes Aplicadas, onde foi apresentado ao Surrealismo, e no departamento de Marionetes da Academia de Artes Cênicas de Praga. Durante a faculdade, estudou teatro experimental, cenografia e os filmes de vanguarda dos famosos diretores soviéticos Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, assim como os dos surrealistas Luis Buñuel e

Salvador Dalí. Coincidência ou não, Švankmajer nasceu no mesmo ano em que era formado o Grupo Surrealista da Tchecoslováquia, do qual faria parte mais tarde.

### 1.1 JUSTIFICATIVA, PROBLEMA E OBJETIVOS

Esta dissertação propõe-se a explorar as estratégias utilizadas pelo diretor tcheco Jan Švankmajer na instância da produção, através de uma análise pormenorizada de dois curtas-metragens – “Uma semana tranquila em uma casa” (*Tichý týden v dome*) de 1969 e “A Morte do Stalinismo na Boêmia” (*Konec stalinismu v Čechách*) de 1990 – procurando demonstrar que o cinema pode encadear elementos que operam a favor de um objetivo. O problema de pesquisa é investigar o funcionamento desses filmes, atentando-se às suas estratégias de produção que fazem parte de programas maiores, cognitivo, sensorial e emocional. Antes, é importante esclarecer que o seguinte trabalho não se trata de um estudo de recepção, mas uma investigação dos mecanismos narrativos e cinematográficos empregados por Švankmajer.

Produzidos em 1969 e 1993 os curtas utilizam a filosofia surrealista como base fundamental para a construção de suas cenas. Além do surrealismo, outros elementos que compõem as imagens são o grotesco e a repetição da destruição obsessiva, utilizados como solução estética para romper com a realidade percebida, subverter a lógica e construir uma irrealidade concreta. A escolha de obras cinematográficas deve-se ao fato do cinema ser considerado um dos campos mais propício para o desenvolvimento de experiências surrealistas. Ele ofereceu o máximo de possibilidades à experimentação, podendo ser considerado um dos mais eficientes veículos para a revolução surrealista, já que reproduz o fluxo do inconsciente e do sonho.

É no surrealismo presente em suas obras que Jan Švankmajer se fixa. No movimento ele descobre uma justificativa para todas as formas de rebeldia que exaltam o valor da liberdade. Por meio do surrealismo, ele pôde conferir aos seus trabalhos tanto o aspecto surrealista quanto o político. Semelhante a um alquimista, Švankmajer funde na tela a filosofia surrealista à estética do grotesco, o conhecido ao desconhecido. Também é preciso compreender as motivações que levaram Švankmajer a produzir os curtas. Por isso, uma parcela do trabalho dedica-se ao estudo de parte da história política da Tchecoslováquia, de 1945 a 1990, que compreende o período que o país esteve sob o domínio comunista, o qual será tema recorrente nos curtas-metragens.

Embora esses filmes contenham um bom número de cenas que poderiam ser analisadas, optou-se pela escolha de cenas que sintetizam o objetivo deste trabalho: lançar um olhar crítico sobre aquelas imagens que utilizam elementos do grotesco e a destruição obsessiva para romper com a realidade a favor da construção de uma nova realidade não só na tela, mas também na vida real.

## 1.2 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO

A seção 2 focará seus estudos no nascimento do Surrealismo, movimento que ocupou uma posição única na história cultural e intelectual da Europa do século XX, por se opor à sociedade burguesa. O conteúdo da seção não deixa dúvida quanto ao caráter revolucionário do movimento, já que pressupõe que os artistas surrealistas provocaram uma ruptura radical com o mundo real, ruptura proporcionada pelo cinema, por exemplo. A experiência cinematográfica foi ferramenta fundamental na luta pela revolução e emancipação do espírito, já que possui os recursos necessários para satisfazer o maior objetivo do movimento surrealista: determinar certo ponto onde a realidade e o maravilhoso deixam de ser percebidos como antagônicos.

A seção 3 é uma continuação dos estudos do surrealismo, no entanto o enfoque está na manifestação do movimento na Tchecoslováquia. O surrealismo foi o movimento mais notável da primeira metade do século XX na Tchecoslováquia. Profundamente politizado e original, teve sua dinâmica teorizada por Karel Teige, fundamentada no princípio de uma evolução necessária da consciência para as funções que eram mais elevadas, livres e ricas em conteúdo – o seu sistema era um estudo discursivo do imaginário. Portanto, os surrealistas tchecoslovacos tinham um compromisso com o materialismo dialético e com a causa da revolução pela liberdade do espírito.

Nessa seção também é abordada a importância do cinema como instrumento revolucionário, tanto que o cinema tcheco é considerado um dos mais surrealistas, pois os artistas o viam como fonte de inspiração e fonte de poesia latente. A história do cinema tcheco foi marcada pelas mais diversas transformações sociais e históricas, contudo sempre manteve a predileção pela função social e educativa do cinema sobre a sua função estética como característica. Isso porque a produção cultural e a arte tornaram-se um importante instrumento de resistência contra a opressão social e política ao assumir diversas funções da vida política, que não foram capazes de serem desenvolvidas normalmente.

Os estudos que forma o conteúdo à seção 4 referem-se ao diretor de cinema Jan Švankmajer, objeto de estudo dessa dissertação e um dos cineastas mais notáveis da contemporaneidade. Švankmajer iniciou sua carreira no cinema em 1964, e desde então, fez mais de 20 filmes. Suas obras apresentam como características uma reflexão filosófica densa e profunda; riqueza visual; inovação; expõem um mundo estranho destrutivo e pessimista; seguem um caminho único para um inconsciente profundamente pessoal; dão formas tangíveis e palpáveis ao inconsciente; representam um diálogo único e pessoal entre o inconsciente de sua mente e a repressão infantil; denotam uma poderosa tentativa para aliviar a ansiedade causada pelo deslocamento na modernidade.

Os estudos relacionados ao contexto político em que Švankmajer desenvolveu suas obras também fazem parte da seção 4. Ele é um artista que nunca se preocupou em seguir os padrões. Frente ao momento político por qual passava a Tchecoslováquia, seus filmes são objetos de questionamento e provocação. Por meio da utilização de imagens de destruição e imagens grotescas o cineasta demonstra o poder dos seus filmes a serviço do desconhecido e da liberação do que convencionalmente era reprimido. Portanto, esses elementos que caracterizam as obras do diretor e o seu envolvimento com o movimento surrealista, também fazem parte do conteúdo dessa seção.

Inconformista, Švankmajer busca no grotesco e na representação da destruição o auxílio para romper com uma realidade que se empenha em ser eterna e imutável. Para o diretor tcheco é no cinema que o grotesco tem apelo imagético suficiente para provocar um choque perceptivo e crítico nos indivíduos. A seção 5 trata dessas determinadas estratégias empregadas por Švankmajer na construção dos seus filmes. Compreende os materiais de diversos tipos e naturezas que são combinados e dispostos no filme para afetar os espectadores.

No caso dessa dissertação, o grotesco e a destruição obsessiva foram as estratégias escolhidas para o estudo das obras do cineasta tcheco. Foi na estética do grotesco que o surrealismo encontrou o elemento necessário para chocar a burguesia, provocar uma inquietação na sociedade, fazer uma denúncia social e uma denúncia da alienação da sociedade contemporânea. A repetição concretiza-se como estratégia de produção através de objetos, cenários, jogos, diálogos e certos valores estilísticos do diretor, que os usa para criar um mundo realista, convincente e familiar para o espectador. Contudo, esse mundo está em constante estado de fluxo, tudo está prestes a ser destruído e reconstruído. O papel fundamental que esses elementos desempenham nas obras de Švankmajer é o de subversão da

noção de realidade dos espectadores, os levando a pergunta de como realmente as coisas deveriam se comportar

O conteúdo da seção 6 consiste na exposição das teorias e procedimentos metodológicos de análise fílmica em que essa pesquisa se apoia, os quais fazem parte da disciplina formulada por Aristóteles denominada Poética. Para tanto, o pesquisador em poética do cinema que fundamenta o estudo é Wilson Gomes, cuja metodologia – poética do filme – é uma das teorias imprescindíveis à proposta metodológica e por contribuir na conceituação do cinema como objeto artístico. Então, esta dissertação acredita que a Poética pode ser um modelo de análise fílmica dos efeitos que a obra produz sobre o apreciador, com foco nos estudos sobre as técnicas utilizadas pelo criador – no caso o cineasta tcheco Jan Švankmajer – na produção da catarse artística.

A partir desta proposta metodológica, o presente estudo busca analisar a produção dos efeitos específicos das obras do cineasta tcheco Jan Švankmajer sobre os seus espectadores, as estratégias de que ele lança a mão na realização dos seus filmes, agenciando e organizando elementos da composição que preveem e solicitam determinados efeitos particulares ao apreciador do surrealismo. Portanto esta dissertação enxerga as obras do diretor tcheco como um mecanismo de acionamento de efeitos por meio de tentativas, eliminações e escolhas de que ela resulta. Apresenta-se, portanto, como objetivo fundamental desta dissertação, identificar esses efeitos que os filmes pretende realizar sobre o apreciador a partir de programas específicos dispostos na composição da obra.

Para isso, a seção 7 analisará a construção dos filmes “Uma semana tranquila em uma casa” e “A Morte do Stalinismo na Boêmia”, enquanto materiais compostos por mecanismos narrativos, cinematográficos e cognitivos, construídos segundo normas e princípios identificáveis e voltados para provocar reações em seus espectadores. Observando como o diretor confecciona e articula as estratégias de produção no filme em vista de um efeito maior a ser causado na instância da recepção, além de atentar para o discurso político por detrás das imagens grotescas e de destruição empregadas por Jan Švankmajer, já que ele impregna suas obras com críticas políticas e sociais. O uso de tais estratégias de produção objetiva desmascarar convenções e ideias e levar o público a uma reflexão social.

## 2 SURREALISMO

### 2.1 ORIGEM DO MOVIMENTO

A modernidade implicou um mundo fenomenal que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador. Em meio à turbulência sem precedentes o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. O ritmo da vida também se tornou mais frenético, acelerado pelas novas formas de transporte rápido, pelos horários prementes do capitalismo moderno e pela velocidade sempre acelerada da linha de montagem. Em meio a esse novo ambiente que a metrópole inaugurou, o surrealismo ocupou uma posição única na história cultural e intelectual do século XX. O movimento marca a crise do pensamento iluminista e dos sistemas de representação do mundo e as discussões sobre o modernismo e pós-modernismo.

O modernismo tem suas origens no impressionismo, passa pelo expressionismo, cubismo e chega ao futurismo.

Se o Futurismo era uma vanguarda de anarquistas de direita, defensores do capitalismo, da mecanização, do nacionalismo, do racismo e da guerra, havia também uma vanguarda de anarquistas de esquerda, descrentes, anticapitalistas, libertários e pacifistas. O norte-americano Marcel Duchamp, com seu “Nu descendo a escada”, pintado em 1911, já anunciava a revolução da antiarte. Em 1912, esse artista que durante anos se dedicara a pintar sobre o vidro “A noiva desnudada pelos seus próprios celibatários”, obra que representava a busca do impossível, proclamou sua aversão à arte, limitando-se a assinar objetos fabricados, os *ready-made*, para demonstrar que qualquer objeto podia elevar-se à “dignidade” da arte. (NAZARIO, 2008a, p. 22).

Este movimento, ao qual se refere Nazario (2008a), que se opõe à arte recebeu o nome de Dadaísmo. O dadaísmo era ao mesmo tempo um movimento artístico e antiartístico, literário e provocativamente literário, musical e divertidamente musical, radicalmente político e antiparlamentar, filosófico e infantil. (ELGER, 2010). O dadaísmo nasce pelas mãos do poeta Tristan Tzara, junto a artistas como Jean Arp, Viking Eggeling, Hans Richter, Hugo Ball e Max Ernst que negavam os valores culturais que legitimavam a sociedade burguesa e capitalista, acreditando que esses valores estavam fadados à ruína. Os dadaístas eram apenas a favor do indivíduo, entendendo a ciência, filosofia e a própria arte como elementos que levariam a vida humana à falência.

Diante da condição do homem moderno e aos horrores da Primeira Guerra Mundial, outro movimento de vanguarda adotou uma postura revolucionária e pessimista para

com a civilização: o Surrealismo. Movimento fundado em 1924 pelos franceses André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Perét e Philippe Soupault, que passavam por um momento de total descrença na sociedade.

A história do surrealismo não pode ser dissociada do encontro de amigos evocado na famosa pintura de Max Ernst “Encontro de Amigos” (figura 1), de 1922. Ela só pode ser entendida, como František Dryje diz, como uma “história de reuniões formativas” (*apud* ŠVANKMAJER ; ŠVANKMAJEROVÁ *apud* RICHARDSON, 1998, p. 10). É uma atividade que emerge de um engajamento coletivo com um conjunto de ideias.

**Figura 1** – Encontro de Amigos, 1922.



**Autor:** Max Ernst

**Fonte:** Surrealismo (KLINGSÖHR-LEROY, 2010, p. 7).

Recém-saídos da guerra, partilhavam uma profunda desconfiança na sociedade burguesa, acusada por eles, como responsável pela Primeira Guerra Mundial e as suas terríveis consequências. Logo, não queriam ter nada em comum com a civilização que perdeu sua razão de ser – pregavam que só a partir da liberação do espírito podia-se mudar a vida. Era preciso voltar-se não apenas contra a arte, que sufocava os artistas sob o peso de suas tradições acadêmicas, mas contra todas as manifestações da época.

A palavra surrealismo apareceu pela primeira vez no ano de 1917, em uma carta endereçada ao dadaísta Paul Dermée escrita pelo poeta Guillaume Apollinaire – que usava o termo para definir o tipo de poesia que escrevia. Os artistas surrealistas viram no surrealismo a expressão pura de seus desejos.

Em homenagem a Guillaume Apollinaire, que acabara de morrer e que, em várias ocasiões, parecia-nos ter obedecido a um impulso desta ordem, sem contudo sacrificar-lhe recursos literários medíocres, Soupault e eu demos o nome de SURREALISMO o novo modo de expressão pura, que tínhamos à nossa disposição e que estávamos impacientes por pôr ao alcance de nossos amigos. Creio que já não vem ao caso, hoje em dia, voltar a discutir esta palavra; creio também que a aceção em que a empregamos prevaleceu, de modo geral, sobre a aceção apollinairiana. Ainda com mais razão teríamos podido apropriar-nos da palavra SUPERNATURALISMO, empregada por Gérard de Nerval na dedicatória de “As Filhas do Fogo”. Com efeito, parece que Nerval possuiu em grau eminente o espírito que reivindicamos como nosso, ao passo que Apollinaire só possui a letra, ainda imperfeita, do surrealismo e não foi capaz de traçar um bosquejo teórico de seus princípios capaz de merecer nossa atenção. (BRETON, 2001, p. 39).

Quando Breton (2001, p. 40) escreve no primeiro “Manifesto do Surrealismo” que a aceção empregada por eles havia prevalecido sobre a de Apollinaire, ele refere-se às definições abaixo:

SURREALISMO, s. m. Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral.

E:

ENCICLOPÉDIA, filosofia. O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e substituí-los na resolução dos principais problemas da existência. Fizeram ato de SURREALISMO ABSOLUTO os Senhores Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

No centro deste conceito estavam as descobertas de Freud, que eram vistas por Breton como a redescoberta do poder dos sonhos e da imaginação que há muito se encontrava oculta pelo racionalismo que predominava na época. Para eles, o homem tinha perdido suas razões de ser ao se tornar escravo das máquinas, passou a “adorá-las como selvagem e seus ídolos, invoca-as para pedir chuva e bom tempo, suplica-lhes que lhe mudem a vida” (NADEAU, 1985, p.17), como se fossem nelas que estivesse contido o poder de transformação. No entanto, não é na tecnologia que se encontra essa força, ela está no espírito humano, no único domínio – desconhecido – capaz de transformação.

A arte pela arte já não satisfazia mais os ideais artísticos, além de subvertê-la era necessário transformar o mundo. Se o principal motivo da atividade surrealista é encontrar o ponto de união entre o consciente e o inconsciente, a arte vai se estabelecer como o meio mais adequado para alcançar tal objetivo, pois o inconsciente se pensa por imagens e

arte formula imagens. É importante ressaltar que o inconsciente não é apenas uma dimensão psíquica explorada com maior facilidade pela arte devido a sua familiaridade com a imagem, mas, uma configuração da própria dimensão da arte. A arte é a comunicação vital do indivíduo por meio de símbolos. (BENJAMIN, 1993).

Maldita seja a lógica, em primeiro lugar. Aqui, sobretudo, ela precisa ser acossada, vencida, reduzida a nada. Não há mais verbos, nem sujeitos, nem complementos. Existem palavras que podem significar coisa diferente daquilo que dizem na realidade. (NADEAU, 1985, p.19).

O movimento sempre mostrou-se muito diversificado em sua formação e produção. Incluía poetas, pintores, escritores, fotógrafos que produziam os mais variados tipos de obras, como pinturas, livros, fotografias, filmes, esculturas, objetos. Além disso, por ser um movimento revolucionário, produziu uma relevante quantidade de revistas, nas quais aconteciam debates entre os artistas.

O ano de 1924 não foi importante apenas por ser o ano de fundação do surrealismo, foi também o ano de lançamento do primeiro “Manifesto do Surrealismo” e do órgão “*La révolution surréaliste*” – simultaneamente Ivan Goll fundava a revista “*Surréalisme*” – que buscavam sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias vigentes. O maior motivo surrealista estava em encontrar o ponto em que a surrealidade brotava na realidade, para tal, os surrealistas viram no maravilhoso, no automatismo, na montagem, na colagem, no comportamento irracional, no sono, nas drogas e na revolução estratégias para adentrar no outro mundo.

Para eles é preciso conhecer o inconsciente, o sonho e o maravilhoso, permitir que o hóspede desconhecido de exprima em sua totalidade, deixar que a alma fale à alma. Admiravam o pensamento medieval que mesclava o incoerente com o absurdo, o folclore, os fantasmas, a feitiçaria, o ocultismo, a magia, a mitologia, as mistificações, as utopias, as viagens reais ou imaginárias, os costumes dos povos selvagens, o vício e as paixões. Junto ao maravilhoso, o automatismo também era visto como forma para se alcançar esse outro mundo. Começaram, então, a sabotar as regras gramaticais, o estilo, a prosódia, o sentido. Em seus escritos extirpavam o sujeito, o verbo e o complemento; conferiam às palavras significados opostos ao que normalmente significavam; aplicavam o “método psicanalítico”, criado por Freud, que consistia em um monólogo de fluxo tão rápido que o conteúdo não sofria interferência do senso crítico. (NAZARIO, 2008, p. 25-26).

Outra estratégia para atingir o objetivo surrealista foi o uso da colagem ou da montagem na produção de obras, método muito comum entre os cubistas e dadaístas. *Cadavre exquis* (René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Péret), *trompe-l'esprit* (Pablo Picasso) e *ready-made* (Marcel Duchamp) eram algumas das técnicas utilizadas pelos surrealistas para conhecer esse mundo estranho. Bem como a adoção de um comportamento irracional por parte dos artistas, que em certo episódio, em um recital de poemas, o grupo *Littérature* declamava poemas desarticulados de Breton, enquanto Tzara lia artigos de jornais como se fossem poemas.

Foi no sono e nas drogas que o movimento encontrou meios para se atingir o outro mundo, porque durante o sono e delírio a consciência dava lugar ao inconsciente, sendo utilizados tanto para fins de diversão quanto de pesquisa. Por fim, não menos importante, os surrealistas viram a revolução como mais uma forma para atingir esse mundo estranho ao indivíduo. Frente ao crescimento do comunismo, os surrealistas perceberam a necessidade de tornar o movimento mais politizado, colocando-se a favor da desmilitarização do mundo, do desarmamento universal e da revolução social.

Em suma o movimento vai buscar, através da ruptura radical com o mundo moderno, a unidade entre a lógica e o seu avesso. Foi ao tomar essa atitude revolucionária, ao invés de contemplativa, que a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual vem à tona, empurrando o surrealismo para a esquerda. “Sorriam. Somos aqueles que sempre estenderão a mão ao inimigo” (NADEAU, 1985, p.76) – era assim que se declaravam à classe burguesa e, contra ela, pregavam a revolta, a insubmissão e a sabotagem ao bom senso e ao decoro.

O surrealismo era contrário à sociedade burguesa, posição defendida nas criações do grupo, que através de sua imaginação poética destruíam os símbolos de poder perpetuados pela burguesia. Contudo, para alguns integrantes a violência poética não era o suficiente, insatisfeitos com o movimento alguns artistas surrealistas são expulsos da vanguarda e outros passam a buscar no comunismo aquilo que o surrealismo não podia oferecer, uma recusa mais intensa à sociedade burguesa.

## 2.2 SURREALISMO, ARTE E REVOLUÇÃO

Nas obras surrealistas o político é intrínseco ao poético e ao estético. Portanto, a revolução é pertinente à arte assim como também ao âmbito político. Os surrealistas tinham consciência de que tal revolução nunca poderia acontecer apenas no plano

espiritual, primeiramente, essa revolução deveria dar-se nas relações sociais, para, então, acontecer no âmbito do espírito, meta fundamental do movimento. (NADEAU, 1985). Na “Declaração de 27 de janeiro de 1925”, os surrealistas deixam claro sua posição revolucionária afim de libertar o espírito aprisionado pela razão.

1º Não temos nada a ver com a literatura. Mas somos muito capazes se necessário, de nos servir dela como todo mundo.

2º O surrealismo não é um meio de expressão novo ou mais fácil, nem mesmo uma metafísica da poesia. É um meio de libertação total do espírito e de tudo que se lhe assemelha.

3º Estamos bastante decididos a fazer uma Revolução.

4º Juntamos o termo surrealismo ao termo Revolução unicamente para mostrar o caráter desinteressado, desprezado e mesmo desesperado dessa revolução.

[...]

7º Somos especialistas da Revolta. Não há um meio de ação que não sejamos capazes de empregar, se necessário...

O surrealismo não é uma forma poética.

É um brado do espírito que se volta para si mesmo e está nitidamente decidido a romper desesperadamente seus entraves.

E se necessário com martelos materiais. (NADEAU *apud* DANTAS, 2011, p. 1)

Sendo assim, o movimento passa de um idealismo absoluto para um materialismo dialético, concebida como a fase raciocinante das atividades do surrealismo. A partir do ano de 1925, então, o movimento assume uma postura mais politizada, ao fechar um acordo com os membros da revista comunista “*Clarté*”. Dantas (2011, p. 2) salienta, que “num primeiro momento, essa aproximação com o grupo “*Clarté*” não levou o Surrealismo a fundir suas ideias com uma doutrina de revolução baseada na economia e na história da luta de classes e, portanto, não o levou a aderir ao Partido Comunista”, assim como também não aderiram aos clartistas.

No ano seguinte, em 1926, o até então surrealista Pierre Naville chega a conclusão que o movimento era insuficiente no que se referia em contestar a burguesia: “suas manifestações situavam-se no plano moral e não levavam à subversão” (NAZARIO, 2008, p. 29). Naville sugere que o surrealismo tem apenas dois caminhos paralelos a seguir: o da exploração sempre mais intensa das forças desconhecidas ou o da revolução política. Ou seja, perdurar em um caminho anárquico, “atitude submetida a uma recusa de comprometer sua própria existência e o caráter sagrado do indivíduo numa luta que levaria à ação disciplinada da luta de classes”, ou alterar o comportamento e seguir o caminho marxista, que entende que a força espiritual “está intimamente ligada a uma realidade social que ela pressupõe efetivamente”. (NAVILLE *apud* NADEAU *apud* DANTAS, 2011, p. 3).

Pierre Naville – insatisfeito com os rumos que o movimento estava tomando e com as colocações de Breton acerca de suas questões – torna-se o primeiro a romper laços com o surrealismo.

Breton respondeu-lhe em *Légitime défense* (outono de 1926, retomado em *Point du jour*), fingindo considerar Naville um representante muito oficial do PCF. Nega qualquer validade à oposição estabelecida por Naville entre “realidade interior” e “mundo dos fatos” (Naville havia proposto aos surrealistas escolher entre a vida interior, sacrificar às teorias contemplativas – de que o apelo ao Oriente seria um singular sintoma – e passar à ação). (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 173).

Curioso é o fato de que, em 1927, Louis Aragon, André Breton, Pierre Unik, Paul Éluard e Benjamin Péret se inscreveram no Partido Comunista (PC), contudo, não deixam o movimento surrealista de lado, atrelam seus interesses aos interesses do movimento comunista. Aos olhos dos dissidentes o anarquismo era ineficaz aos objetivos surrealistas, o comunismo seria a única salvaguarda ideológica. Nesse momento de engajamento político, nomes como Artaud, Soupault e Vitrac são excluídos do rol de integrantes do surrealismo, considerados pelos demais pouco revolucionários, enquanto outros escolhem por se afastar de vez do grupo, como Robert Desnos. (NAZARIO, 2008).

O ano de 1930 é marcado pelo lançamento do Segundo Manifesto do Surrealismo – no qual é afirmada a conformidade do movimento com o materialismo dialético – e pela preocupação política do movimento tendo em consideração a tentativa de ação comum com o PC e a luta contra a ascensão do fascismo, a partir de 1934. No entanto, o sentimento do PC pelos surrealistas era de total desconfiança, principalmente depois do texto “*Légitime défense*” onde Breton (*apud* DANTAS, 2011, p. 3) apoia-se no discurso de que a chama queima onde bem entender e que “não cabe a um pequeno número de homens [...] decretar se é aqui ou lá somente que ela pode queimar”.

Dantas (2011, p. 5) salienta que o Segundo Manifesto do Surrealismo “foi uma resposta ao Partido Comunista Francês à acusação de ser o Surrealismo um movimento político de orientação anticomunista e contrarrevolucionário”. Breton (*apud* DANTAS, 2011, p. 5) era contrário ao comportamento militante e ao descaso com a arte surrealista, capaz de transformar a *práxis* vital.

Qualquer que tenha sido a evolução do surrealismo no domínio político, por mais premente que dali nos tenha vindo a ordem de não contar, para a libertação do homem, primeira condição do espírito, senão com a Revolução proletária, posso afirmar que não descobriremos qualquer razão válida para reconsiderar os meios de expressão que nos são próprios e cuja utilidade pudemos comprovar na prática. (BRETON *apud* DANTAS, 2011, p. 5).

Ainda em 1930, é fundada a revista “*Le surréalisme au service de la Révolution*” – reflexo da vontade aliança com as causas revolucionárias – que não obteve sucesso na diminuição da desconfiança do Partido, além da ruptura dos laços de Aragon e Sadoul com o movimento, por ser idealista, freudista e trotskista. O desejo de engajamento permanece nos anos seguintes: em 1931, por exemplo, a formação da Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (AEAR) é retomada pelo PC, no entanto nenhum artista surrealista foi mencionado no anúncio da associação feito pela revista “*L’Humanité*”, o que os deixa muito irritado, levando à exclusão de Breton da diretoria da AEAR, em 1933.

O ano de 1933, Hitler tomou o poder na Alemanha e no início de 1935 a ascensão do fascismo começa a tomar forma. Enquanto isso, Stalin demanda a produção de romances, filmes e poemas socialistas, voltados à exaltação do trabalho. Em 1934, Salvador Dalí é expulso por Breton do rol de artistas surrealistas devido à sua posição pró-hitleriana, acusando-o como traidor do movimento e colaborador do fascismo. Entretanto, o rompimento dos surrealistas com o comunismo não significou o rompimento deles com a Revolução, tanto que em 1935 Breton e Bataille assinam um apelo – *Contre-attaque* – por um movimento revolucionário, capaz de constituir um governo do povo.

Impressionados com a facilidade com que os fascistas desorganizavam as forças revolucionárias e tomavam o poder, os surrealistas proclamaram a necessidade de se rever a velha tática dos partidos operários, assimilada pelos fascistas; para eles, os movimentos revolucionários deveriam agora utilizar as mesmas armas do fascismo, em especial a aspiração fundamental dos homens à exaltação e ao fanatismo. Em *Contre-attaque*, clamaram por uma revolução totalmente agressiva. (NAZARIO, 2008a, p. 43).

Em 1938, Breton viaja ao México para encontrar Trotski, pois via nele a esperança de encontrar uma teoria revolucionária cuja filosofia admitia os modos de pensamento surrealista. Segundo Dantas (2011, p. 8) “o encontro entre o poeta surrealista e o teórico da revolução permanente foi marcado por calorosas discussões e pela troca e contaminação de ideias no que se concerne ao papel da arte e da literatura na preparação da revolução”. O surrealista, encantado com as ideias de Trotski, criou em no mesmo ano a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI) e lançou um novo manifesto “Por uma Arte Revolucionária Independente”. Além disso, Dantas (2011, p. 11) salienta, que esse encontro também serviu para esclarecer a relação arte-revolução: Trotski “tornou mais clara e objetiva a reflexão de Breton”.

O novo manifesto situa as relações do surrealismo com a política. Breton e Trotski acreditavam ser tarefa da arte e do artista participar conscientemente e ativamente na

preparação da revolução emancipadora. Ambos entendiam que “se, para o desenvolvimento das forças produtivas materiais, a revolução é obrigada a erigir um regime socialista de planejamento centralizado, para a criação intelectual ela deve, desde o início, estabelecer e garantir um regime anarquista de liberdade individual”. (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 177).

Em retorno a Paris, Breton iniciou a publicação do jornal *Clé*, cujos únicos dois números alertavam sobre os perigos do chauvinismo e fascismo. Contudo, sob o risco de perder a liberdade, a FIARI desintegrou-se, já que a maioria dos artistas surrealistas tiveram que se exilar fora da França. O momento, definitivamente, não era para os artistas revolucionários. Por outro lado, devido aos diversos artistas exilados, o surrealismo espalhou-se rapidamente pelo mundo, influenciando artistas de todas as nacionalidades: ingleses, espanhóis, belgas, suíços, iugoslavos, alemães, brasileiros, mexicanos, norte-americanos, africanos, asiáticos, tchecoslovacos, entre outros aderiram ao pensamento surrealista como forma de expressão artística.

Nunca esteve nos planos surrealistas limitar-se à algum partido ou movimento politizado, seu propósito era o de aproximar a arte à *práxis* vital. Reconhecer que a arte continha o poder de transformar a vida humana através da experiência estética. Portanto, como nota Dantas (2011, p. 12-13), “o surrealismo reconhece a importância da experiência estética; entende como positiva a valorização dela como um tipo singular de experiência que a arte propicia”.

Chega a ser paradoxal a relação do movimento surrealista com a arte. Afinal, como falar de arte quando o surrealismo se trata de um movimento que não se diz artístico? Segundo Dantas (2011), existe sim uma contradição, a autora ainda complementa que sem a arte o movimento teria caído no dogmatismo. Nas obras de arte do surrealismo, “o homem deve aparecer reconciliado consigo e a razão não deve se opor mais à totalidade do desejo. Toda obra deve falar do homem. Sua exigência é, portanto, de ordem ética”. (DANTAS, 2011, p.13).

A obra revela a condição paradoxal do homem – sua outridade – e, por isso, leva a realizar o que ele é. Para Breton, a revelação deste “desconhecido” é mais importante do que é a própria criação, do que a obra em si, porque, bem mais importante do que invenção de um sentido é a revelação de uma presença (PAZ, 1982). E é nesse momento revelador que se manifesta o exercício de nossa liberdade. (DANTAS, 2011, p. 14).

O momento da revelação nada mais é o momento em que o motivo surrealista se manifesta, quando as barreiras que separam o real e o maravilhoso são suplantadas e não são mais percebidos de forma contraditória. A arte tem o papel de colocar o homem em contato com um outro nível de realidade onde os opostos não existem, em contato com a surrealidade. (DANTAS, 2011).

Após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, o movimento surrealista diminui suas atividades, ainda que durante as décadas de 50 e 60 o surrealismo tenha influenciado as experiências estéticas e existenciais da geração de poetas, escritores, pintores e cineastas do *underground* norte-americano. Assim como também influenciou os artistas do Leste Europeu que viviam sob constante instabilidade política – as animações dos tchecos Jiří Trnka, Jiří Barta e Jan Švankmajer são apenas alguns exemplos de produções surrealistas do período. Porém, em 1966, após a morte de Breton, é decretado pelos críticos de arte o fim do surrealismo. (NAZARIO, 2008).

Para Nazario (2008a), o surrealismo não morreu, ele continua vivo em pequenos grupos de intelectuais e artistas que continuam a produzir e procurar ideias para concretizar a Revolução que tanto os surrealistas ansiavam em épocas idas. Portanto, é correto afirmar que todas as questões colocadas pelo surrealismo permanecem atuais.

Não há dúvidas de que o movimento surrealista foi revolucionário, já que pressupôs uma ruptura radical com o mundo real, ruptura proporcionada, como dito antes, pelas obras de arte. Na luta pela revolução e emancipação do espírito o surrealismo encontrou na experiência cinematográfica os recursos necessários para satisfazer o maior objetivo do movimento: determinar certo ponto espírito onde a realidade e o maravilhoso deixam de ser percebidos como antagônicos.

### 2.3 SURREALISMO E CINEMA

Assim como as demais vanguardas artísticas, antes do cinema, o surrealismo também se manifestou nas artes plásticas e na literatura. Por meio da utilização de imagens-choque e imagens grotescas os surrealistas puderam demonstrar o poder do movimento a serviço do desconhecido e liberar o que convencionalmente era reprimido – permitindo que o inconsciente pudesse vir à tona como num sonho ao mesclar o cotidiano e o maravilhoso. (STAM *apud* SANTOS, 2008).

**Figura 2** – Um Cão Andaluz, 1929.



**Autor:** Luis Buñuel

**Fonte:** O Surrealismo no Cinema (NAZARIO, 2008b, p.578).

Quando o surrealismo se encontra em crise interna, o cinema surge como uma nova estratégia de liberação do espírito. Produções cinematográficas como, por exemplo, “Um Cão Andaluz” de 1929 (figura 2), de Luis Buñuel, vão servir aos propósitos surrealistas de demonstrar o poder do surrealismo a serviço do inconsciente, ao causarem nas plateias profundas perturbações através de imagens-choque. O filme de Buñuel é de fato a principal produção do cinema surrealista, perturbador, foi o primeiro filme que “atacou” seu espectador, um exemplo clássico da poesia cinematográfica e importante precursor da vanguarda.

O cinema surrealista sempre esteve em constante luta contra a narrativa clássica e o uso conservador da linguagem cinematográfica. Para o movimento as imagens cinematográficas deveriam assumir o papel de subversão na tela, romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, o inconsciente e o consciente, “a imagem mais forte é aquela que apresenta o mais elevado grau de arbitrariedade [...] aquela que demanda mais tempo para se traduzir em linguagem prática”. (BRETON *apud* MORAES, 2012, p.41).

Segundo Ado Kyrrou (*apud* NAZARIO, 2008b, p.570) uma das justificativas para o cinema ter se tornado para o surrealismo uma das principais e mais poderosas armas contra a condição humana é que “o cinema é de essência surrealista”. O escurecer das salas de cinema antes da projeção remetem ao ato de dormir, dando início a uma incursão no inconsciente. (BRUNIUS *apud* NAZARIO, 2008).

Cinema e surrealismo evocam uma relação indefinida, onde luz e sombra, realidade e imaginação se encontram, remetendo ao maior motivo surrealista: o encontro de

certo “ponto do espírito em que a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incommunicável, o alto e o baixo, deixam de ser percebidos contraditoriamente”. (NADEAU, 1985, p. 118).

Max Morise, pintor francês, também percebia o cinema como um produto surrealista. Para ele, a linguagem cinematográfica permitia exprimir velozmente tudo que se concebe. O cinema ofereceu o máximo de possibilidades aos surrealistas, podendo ser considerado um dos mais eficientes veículos para a revolução surrealista, já que reproduz o curso do inconsciente e do sonho.

Os surrealistas, contudo, não estavam preocupados em apenas construir na tela um mundo maravilhoso. O interesse deles estava em explorar os pontos de contato entre os diferentes domínios da existência do indivíduo – real e irreal. Louis Aragon, em seu livro o “Camponês de Paris”, deixa claro o poder que a imagem surrealista tem em romper com a realidade, para o escritor “o vício chamado surrealismo é o uso desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesmo, por aquilo que ela acarreta no campo de representação de perturbações imprevisíveis e de metamorfoses: pois cada imagem, a cada vez, vos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo”. (ARAGON *apud* MORAES, 2012, p. 42). O surrealismo não é um estilo nem um conjunto fixo de princípios e atitudes. Pelo contrário, ele “implica certas ideias gerais, uma concepção do mundo de onde decorrem métodos que lhe conferem uma posição particular em meio aos valores intelectuais” (ARAGON *apud* NADEAU, 1985, p. 109).

Ao alegar que o cinema é uma experiência fundamentalmente surrealista, Kyrou (*apud* NAZARIO, 2008b) fundamenta-se sobre vários aspectos. O primeiro é a analogia que existe entre a exibição de um filme e o estado de sono. Embora, é válido ressaltar que o surrealismo não é necessariamente incorporado por um filme específico, mas é um fenômeno criado pelo ambiente do cinema, criado pela relação que o público cria com a tela. É esse ambiente que fornece um lugar em que o maravilhoso pode ser encontrado. “O cinema? Aplausos para as salas escuras”, escreveu Breton (2001, p. 62) no primeiro manifesto, e se o filme, por sua natureza, for realista, a sala em que for exibido subverterá esse realismo.

Logo, qualquer película pode ser surrealista sob determinados aspectos. Porém, se um filme pode ser visto como surrealista sob certas condições, isto não o torna um filme surrealista. Como dito anteriormente, assim como não existe uma pintura surrealista, não existe tal coisa como um filme surrealista. Há somente filmes feitos por surrealistas e

filmes que têm uma afinidade ou correspondência com o surrealismo. (KYROU *apud* RICHARDSON, 2006).

Não se deve pensar que se pode encontrar valores de referência para julgar se uma obra de arte ou filme é surrealista. Para Breton (*apud* RICHARDSON, 2006), esta seria simplesmente “uma tarefa para assistentes de mercearias”. As colocações de Kyrrou devem ser consideradas como um ponto de partida para se determinar uma relação entre o surrealismo e o cinema, lembrando que o surrealismo nunca foi em qualquer sentido uma escola cinematográfica.

Para os artistas surrealistas, ir ao cinema era semelhante a um antigo ritual, onde um mistério moderno foi promulgado. Estar em um quarto escuro, em que as imagens foram feitas de luz projetada em uma tela na frente de um grupo de espectadores passivos, era infinitamente propício ao devaneio, até mesmo para o menos imaginativo dos espectadores. O cinema funcionou como um sistema democratizante, uma vez que a sala escura aboliu as distinções de classe entre o público, e por ser mudo as barreiras linguísticas também foram temporariamente superadas. (RICHARDSON, 2006).

Segundo Richardson (2006), esta atmosfera única não durou por muito tempo, logo vieram as inovações técnicas que quebraram com a atmosfera ritualística que tanto os surrealistas apreciavam. A experiência surrealista que só o cinema proporcionava tornou-se mais remota com a passagem do tempo. A introdução do som transformou o cinema em uma moderna torre de Babel. Televisão, vídeo e a tecnologia digital serviam a um propósito alienante. Além disso, os processos de distribuição tornaram-se tão sofisticados que o produtor de filmes tem-se tornado cada vez mais homogeneizado.

A experiência do cinema, no entanto, pode ser entendida como aquele ponto de dissolução que tanto os surrealistas perseguiram em seus experimentos. Na sala escura não existe a certeza, pois a linha que separa a realidade da irrealidade é tênue. É por esta razão que os surrealistas igualaram a experiência do cinema com a do sonho. O sonho era o local da experimentação do desconhecido contido dentro do indivíduo e projetado no coletivo. Foi nesta qualidade projetiva – e por fornecer um ambiente análogo com o estado de sonho – que o cinema pode ser equiparado com o sonho. O filme foi o ponto de convergência em que um mito coletivo, que emana de dentro do inconsciente da sociedade como um todo, pode ser promulgado (RICHARDSON, 2006).

Se surrealismo não pode ser visto como um estilo ou mecanismo, igualmente, não é um modo de existência. O “surrealismo nunca pode estar amarrado a uma

coisa, é uma relação entre as coisas” (RICHARDSON, 2006, p. 10)<sup>1</sup>. Classificar um filme como surrealista só faz sentido se ele corresponde aos imperativos fundamentais do movimento, quer através de uma ligação direta com a atividade surrealista, de uma afinidade de temas ou de uma mesma intencionalidade. Elementos surrealistas não podem, por sua própria natureza, ser facilmente identificados, até mesmo porque entre os participantes do movimento nunca houve um consenso claro sobre quais elementos determinariam um filme ser surrealista.

Segundo Nazário (2008, p. 576) “foi o espanhol Luis Buñuel o único surrealista que poderíamos definir como cineasta e o único cineasta que poderíamos definir como surrealista”. Não há como negar que o surrealismo sempre esteve presente nas obras de Buñuel, inclusive durante sua época melodramática. Porém não se pode considerá-lo como único cineasta surrealista. Hoje, “Jan Švankmajer é o único cineasta importante cujo trabalho pertence totalmente ao surrealismo, na medida em que ele concebeu e realizou a maioria de seus filmes, no coração do Grupo Surrealista da Tchecoslováquia”. (RICHARDSON, 2006, p. 11)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Tradução livre do autor: “Surrealism can never be tied down to a thing; it is a relation between things”.

<sup>2</sup> Tradução livre do autor: “Jan Švankmajer is the only major film maker whose work fully belongs to surrealism, in so far as he has conceived and realized the majority of his films in the heart of the Czechoslovak Surrealist Group”.

### 3 PRODUÇÃO SURREALISTA NA TCHECOSLOVÁQUIA

#### 3.1 SURREALISMO NA TCHECOSLOVÁQUIA

Profundamente politizado e original, o surrealismo tchecoslovaco teve sua dinâmica própria teorizada por Karel Teige, que a articulou entre o poetismo e o construtivismo. O poetismo – contribuição tcheca para as vanguardas europeias – nunca foi um ramo do surrealismo, mas uma transição entre o cubismo e o surrealismo. O poetismo marcou um período muito importante para o nascimento e desenvolvimento do surrealismo tcheco, assim como a pesquisa formal e conceitual feitas pelo grupo *Devětsil*.

O princípio da imaginação livre, a interferência entre o consciente e o inconsciente, a coragem de realizar experiências, o reconhecimento da hegemonia da poesia sobre o conjunto das Musas, uma síntese orgânica de todas as artes sob a dominação da poesia e um sólido enraizamento no materialismo dialético – todos esses pontos, que o poetismo e o surrealismo atingem por caminhos independentes, determinam um lugar onde os dois movimentos, 1932 a 1934, iriam forçosamente encontrar-se. (TEIGE *apud* BRULLÉ, 2008, p. 216).

Foi o grupo tcheco de vanguarda *Devětsil* – fundado em Praga no ano de 1920 sob o nome de *Umělecký Svaz Devětsil* (Federação Artística *Devětsil*) após a associação de diversos artistas de vanguarda – que organizou o cenário artístico do país no período. Os trabalhos surrealistas tcheco, principalmente aqueles desenvolvidos pelo grupo e pelos artistas Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, Teige entre outros da década de 30, possibilitaram o reconhecimento internacional do movimento.

Eu acredito que os membros do *Devětsil* estavam ansiosos em aceitar o calendário de bretoniano, uma vez que o tinham alinhado com a própria história do poetismo. O problema está nas definições do surrealismo que devem ser reconsideradas, como na “pré-história” do surrealismo tcheco, na década de 20, quando a palavra surrealismo circulava entre os artistas e escritores tchecos sem um conceito bem definido ligado a ele. (WITKOVSKY, 2004, p. 2)<sup>3</sup>.

O direto de teatro Jindřich Honzl – associado ao grupo *Devětsil* – estava extremamente impressionado com os escritos de Apollinaire. Ele os estudou a fundo em 1924, transcrevendo a maioria do prefácio em seu diário, além de encená-lo no Teatro Nacional

<sup>3</sup> Tradução livre do autor: “I believe that the members of Devětsil were ultimately eager to accept the Bretonian calendar, once they had aligned it with their own history of poetism. At issue for me here are acceptations of surrealism during what has come to be regarded, I think unfortunately, as the ‘prehistory’ of Czech surrealism, those years in the 1920s when the word circulated among Czech artists and writers without a dictionary definition attached to it.”

naquele ano. Honzl foi particularmente atingido pela explicação de Apollinaire sobre o termo que tinha cunhado: “Quando o homem quis imitar o andar, ele inventou a roda, a qual não se assemelha a uma perna. Sendo assim, ele criou o surrealismo sem o conhecê-lo”. (HONZL *apud* WITKOVSKY 2004, p. 3).

Assim como Apollinaire, a visão de Honzl do surrealismo refere-se ao abandono da imitação naturalista e à procura de um palco para abordar a vida moderna. No entanto, Honzl queria celebrar a vida moderna como teatro, ao passo que onde Apollinaire contrastou a pernas humana com a roda, ele introduziu a roda de um automóvel. Honzl via no automóvel um adereço que ajudava na teatralização do cotidiano do homem com sua velocidade, inovação e encorajamento da fantasia. (WITKOVSKY, 2004, p. 3).

É importante perceber que Honzl passou anos trabalhando com sua própria versão do termo – adaptado a partir do termo criado por Apollinaire. O uso de objetos inanimados como coatores da peça, era característica comum nas produções de Honzl. A versão do surrealismo de Honzl também serviu para expressar a luta de classes, em sua encenação de “*Methusalem*” por Ivan Goll, em 1927, por exemplo, uma multidão de trabalhadores amotinados emerge em um confronto final atrás de uma variedade de mobiliário de sala de estar, sugerindo que o proletariado havia se libertado dos objetos que normalmente ele mesmo produz. Embora essa sugestão já estivesse na peça escrita por Goll, em 1922, sob o título “*Methusalem*” ou o “Eterno Burguês”. (WITKOVSKY, 2004).

Ivan Goll era um grande admirador e defensor da concepção de surrealismo criada por Apollinaire. Foi Goll que trouxe o surrealismo à atenção do grupo *Devětsil*. Em um elogio a Apollinaire – escrito logo após a morte do poeta – em 1918, ele expressa seu próprio entendimento do surrealismo como um modelo literário: “Guillaume, você deu ao fato (comprovado através de séculos de poesia) – de que a mais profunda melodia derrama da menor experiência diária – o significado teórico e também o nome de batismo: ‘Surrealismo’, que não tem nada em comum com o naturalismo realista”. (GOLL *apud* WITKOVSKY 2004, p. 5)<sup>4</sup>.

Essa definição foi um incentivo a criatividade muito fértil, primeiro para Goll e depois para os *Devětsilers* – integrantes do grupo surrealista *Devětsil*. Poema espirituoso e politicamente incisivo, “*Die Chaplinade*”, de 1920, descreve uma odisseia cinematográfica de Charlie Chaplin, provavelmente inspirado no roteiro do curta-metragem

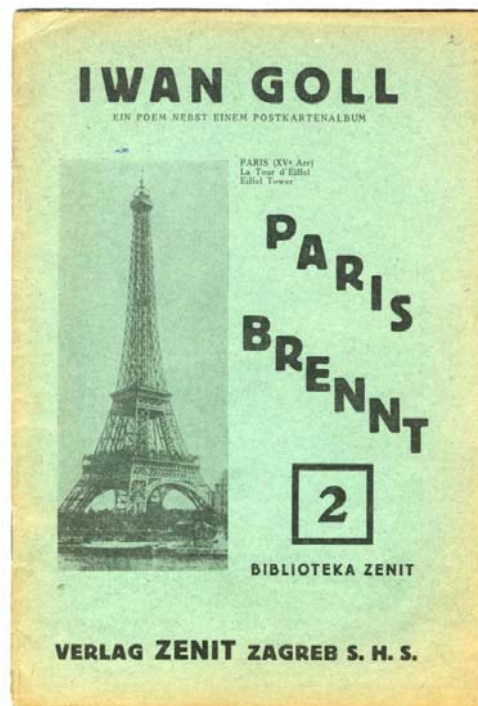
---

<sup>4</sup> Tradução livre do autor: “Guillaume, you gave the fact, proven through centuries of poetry - that the deepest melody pours out of the smallest daily experience – theoretical meaning and also the baptismal name: “surréalisme,” which has nothing in common with realistic naturalism”.

“Charlie no Tribunal” (*Charlie PRED soudem*), de Vítězslav Nezval. Goll também escreveu algumas peças no ano de 1920, como a peça “Os Imortais” (*Die Unsterblichen*), em homenagem a Apollinaire.

A Primeira influência Goll sobre as criações do grupo *Devětsil*, no entanto, não estava no teatro, mas na poesia e colagem. Karel Teige notou o trabalho de Goll pela primeira vez graças ao seu poema “Paris está Queimando” (*Paris Brennt*) (figura 3), de outubro de 1921, publicado na revista “*Zenit*”. O estilo empregado em “Paris está Queimando” influenciou diretamente os poemas pictóricos do grupo. Juntamente com seus versos, Goll reproduziu cartões postais de atrações populares em Paris – Torre Eiffel, a grande roda gigante, o salão de música Bal Tabarin – bem como fotografias de competições atléticas e da “Celebração da Vitória” (*Fête de la Victoire*).

**Figura 3 – Paris Brennt**



**Autor:** Ivan Goll

**Fonte:** <http://www.avantgarde-museum.com/en/image/3110/>

Os poemas imagem produzidas pelos artistas do grupo *Devětsil* entre 1923 e 1926 assemelham-se ao de Goll tanto em seus temas quanto em sua composição. A mistura de imagens do cartão, slogans, celebração de viagens exóticas, dança, esportes e atrações de feira são temas recorrentes nos poemas imagem do grupo, sempre acompanhados do mesmo lirismo presente nas obras de Goll.

Essa associação de elementos desconexos em uma mesma colagem remete à noção de maravilhoso de André Breton. Como Honzl, Štyrský desenvolveu uma orientação cada vez mais forte rumo ao surrealismo ortodoxo, mostrando, em 1930, uma profunda compreensão dos objetivos e interesses predominantes do movimento francês. Mas não se deve esquecer que as imagens e os temas deste e de outros poemas imagem, de meados de 1920, se originam em Goll e em sua adaptação do surrealismo de Apollinaire.

Uma das primeiras menções do surrealismo na literatura tcheca é no ensaio de Karel Teige do filme “Kino Foto” de 1923. Teige introduziu os trabalhos de Man Ray ao público Tcheco com este importante ensaio, no qual ele afirma que certas formas de fotografia tinha a chave para uma prática autônoma, para uma arte revolucionária. Em texto sobre Man Ray, Teige alega tamanha admiração pelas fotografias do surrealista, alegando que elas adquiriam a sua razão de ser, sua autodeterminação, discurso autônomo. Para ele, a fotografia nunca pode deixar a realidade, mas pode se tornar surrealista, e o surrealismo é a qualidade possuída pelas fotografias de Man Ray. (TEIGE *apud* WITKOVSKY<sup>5</sup>, 2004).

Man Ray era um dos principais membros do movimento surrealista francês, porém só aderiu ao movimento após o ano de 1924. No primeiro momento em que Teige exaltou seu trabalho, Man Ray ainda estava associado ao Dadaísmo. Teige seria, então, um dos primeiros a denominar o trabalho de Man Ray como parte do movimento surrealista.

Em contraste com a ênfase inicial de Breton e com as explicações de Apollinaire feitas por Goll, a concepção de surrealismo de Teige estava muito mais voltada às artes visuais do que à literatura. Segundo Teige (*apud* WITKOVSKY, 2004) o surrealismo era uma equivalência entre a fotografia e a pintura, um meio para libertar sinais visuais dos objetos. Sua definição é abrangente, como as de Honzl, Goll e Apollinaire. Em suma, surrealismo parecia significar, para Teige, uma realidade posta em liberdade, onde a realidade – a julgar pelos exemplos de Man Ray e Juan Gris – significa o mundo da experiência diária e objetos banais: cafés, jogos de cartas, abajures, copos, etc.

Goll e Breton se enfrentaram abertamente, chegando às vias de fato sobre os direitos de uso da palavra surrealismo. Breton saiu vencedor dessa batalha, pela superioridade tática e também numérica. Ele apagou qualquer vestígio da contribuição de Goll no desenvolvimento do surrealismo no Primeiro Manifesto Surrealista, colocando Apollinaire

---

<sup>5</sup> Matthew S. Witkovsky é curador e presidente do Departamento de Fotografia do Instituto de Arte de Chicago. Ele é o ex-curador associado de fotografias na Galeria Nacional de Arte. Graduado em literatura pela Universidade de Yale (1989) e doutorado em história da arte da Universidade da Pensilvânia (2002), com uma tese sobre a arte de vanguarda na antiga Tchecoslováquia.

como apenas um escritor que tinha a “palavra” surrealismo, mas ainda não o tinha aperfeiçoado, por isso nunca possuía o espírito da palavra. (WITKOVSKY, 2004).

Em conflitos precedentes, o grupo de Breton chegou a publicar uma declaração coletiva à imprensa, opondo-se “a onda literária imaginada por Monsieur Goll”. Declaração seguida de um ataque inimigo, dizendo que Breton era um míope, “uma pessoinha inquieta”, insulto que levou ao contra-ataque dos surrealistas franceses alegando que Goll e seus associados eram falsos e imbecis. Até que Goll publicou seu próprio manifesto para atacar o de Breton: “essa falsificação do surrealismo que alguns ex-Dadas inventaram para blear a burguesia vai desaparecer uma vez mais”, o “mecanismo psíquico com base em sonhos e o jogo indiferente do pensamento” nunca terá a força para destruir o nosso organismo físico, que nos ensina que a realidade é sempre o correto, e que a vida é mais real que o pensamento”. (GOLL *apud* WITKOVSKY, 2004, p. 13).

Apesar das divergências e conflitos gerados por Goll, outros artistas tchecos mantinham um relacionamento harmônico com os surrealistas franceses. Como o poeta Vítězslav Nezval – considerado o iniciador do movimento surrealista na Tchecoslováquia – que foi um leitor interessado e tradutor de *Nadja*, livro escrito por André Breton. Nezval nunca escondera que tinha Breton como grande fonte de inspiração, após o encontro que tiveram em Paris, no dia 9 de maio de 1933.

Estou cansado, estou acabado. Peço a Honzl se podemos descansar no café na esquina da praça. Nós entramos. Nós escolhemos a primeira mesa vazia. André Breton está sentado em nossa frente. “É como se fosse uma cena de *Nadja*”, eu digo ao homem que tinha que encontrar em algum ponto da minha vida [...] quando caminhamos até a sua mesa. As pessoas que mais tarde seriam nossos únicos amigos se encontram ali, transformando-se, um após o outro, em intervalos regulares. Paul Eluard, Benjamin Péret, Max Ernst. Eu os reconheço. É como uma cena de *Nadja*. Nós procuramos por André Breton em casa. Eu estava cansado. Por acaso que entramos neste café. “Nós somos a mesma coisa que você é”. (NEZVAL *apud* BYDZOVSKÁ, 2005, p.1)<sup>6</sup>.

Após o encontro, Nezval entregou a Breton uma carta na qual ele propunha uma cooperação concreta do grupo surrealista tcheco *Devětsil* com o movimento surrealista francês. O texto foi imediatamente impresso, em 15 de maio de 1933, na quinta edição da

<sup>6</sup> Tradução livre do autor: “I’m tired, I’m crushed. I ask Honzl if we can rest in the café on the corner of the square. We enter. We choose the first empty table. André Breton is sitting across from us. ‘It’s like a scene from *Nadja*’, I say to the man whom I had to meet at some point in my life [...] when we walk up to his table. The people who would later be our only friends meet there, turning up, one after another, at regular intervals. Paul Eluard, Benjamin Péret, Max Ernst. I recognize them. It’s like a scene from *Nadja*. We looked for André Breton at home. I was tired. It’s chance that we entered this very café. ‘We are the same thing that you are’.”

revista “Surrealismo à serviço da revolução” (*Surréalisme au service de la révolution*). Naquele momento, Nezval ainda mantinha laços estreitos com o grupo tcheco, contudo, no início dos anos 30 – devido ao fracasso das atividades conjuntas – Nezval estabeleceu novas bases para o surrealismo tcheco: o Grupo Surrealista da Tchécoslováquia (*Surrealist Group of Czechoslovakia*). (BYDŽOVSKÁ, 2005).

Fundado no dia 21 de março de 1934, no equinócio da primavera – Nezval era apaixonado pela astrologia – o grupo era formado por alguns ex-integrantes do *Devětsil* e originalmente era composto por onze membros. Os poetas Vítězslav Nezval e Konstantin Biebl, o diretor de teatro Jindřich Honzl, os pintores Jindřich Štyrský e Toyen, o escultor Vincenc Makovský, o compositor Jaroslav Ježek e o jovem autor de estudos psicanalíticos Bohuslav Brouk. Além de nomes menos importantes como e Imre Forbath, Josef Kunststadt e Katy King. Karel Teige juntou-se ao grupo um pouco mais tarde, depois de resolver uma disputa, que durou vários anos, com Štyrský. Praga tornava-se, assim, um dos centros mais importante, depois de Paris e Bruxelas, para o Surrealismo.

A fundação do grupo surrealista tcheco – dois anos após a primeira exibição surrealista de arte no país – não ocorreu ao acaso. A troca de informações com Paris, particularmente no âmbito das artes visuais, era contínua ao longo dos anos 20. František Kupka e Josef Šíma mudaram-se para a capital francesa permanentemente, mas muitos outros artistas tchecos apenas estavam de passagem na cidade. Entre eles, estavam o fotógrafo Jaroslav Rössler e os pintores Štyrský e Toyen.

Segundo Bydžovská (2005), Nezval viu no surrealismo um método artístico que lhe ofereceu novas experiências criativas, enquanto Štyrský e Toyen aceitavam a vanguarda como uma postura existencial. Na transição para o surrealismo por volta de 1930, uma estranha inconsistência psicológica se manifestava, tanto em Nezval quanto em Štyrský: até então, ambos tinham se distanciado do surrealismo em suas obras de crítica, por outro lado, estavam claramente atraídos por ele em sua arte.

Em Praga, a atividade surrealista concentrava-se em torno de exposições e debates, e suas publicações consistiam de textos originais e traduções de obras francesas surrealistas. Sob o convite do Grupo Surrealista da Tchécoslováquia, André Breton, sua esposa Jacqueline e Paul Éluard foram à Tchécoslováquia, na primavera de 1935, e foram recebidos triunfalmente. Breton fez uma preparação cuidadosa para a viagem, escrevendo duas palestras importantes para a sua visita. (BYDŽOVSKÁ, 2005).

Os surrealistas franceses vão chegar a um acordo com os surrealistas tchecos, sobre o termo surrealismo, na primeira edição do Boletim Internacional do

Surrealismo (*Mezinárodní Bulletin Surrealismu*). Štyrský e Toyen deu-lhes algumas de suas obras, que então apareceram em exposições internacionais do movimento. Enfim, os surrealistas de Praga eram incorporados ao movimento internacional.

Um dos aspectos do programa do grupo surrealista tcheco era um compromisso com o materialismo dialético e com a causa da revolução. Effenberger (*apud* HAMES, 2008, p. 22) aponta que dialética de Teige é fundamentada no princípio de uma evolução necessária da consciência para as funções que eram mais elevadas, livres e ricas em conteúdo. O seu sistema era um estudo discursivo do imaginário. Teige chegou a tentar combinar o Surrealismo com a noção de Realismo Socialista. No primeiro Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934, Nezval posicionou-se próximo às concepções de Teige.

Ele afirmou que o pensamento poético, uma vez considerado milagroso, é baseado em emoções que podem ser analisadas e explicadas. Poesia era a adaptação da realidade pela fantasia, usando como ferramentas a dramatização, a substituição e a condensação. Signos e símbolos presentes nos sonhos poderiam ser atribuídos aos instintos contidos pela censura da mente. O surrealismo foi uma síntese da realidade e fantasia, disciplina e liberdade. Os surrealistas, assim como os seus colegas soviéticos, eram contra o formalismo, contra o naturalismo, e contra o idealismo de pura poesia. Eles sempre deixaram claro sua oposição ao fascismo, e sua adesão ao movimento socialista mundial. (FRENCH *apud* HAMES, 2008, p. 22)<sup>7</sup>.

Teige gradualmente se aproximou à posição de Breton, tanto em termos de sua compreensão da teoria do modelo interno quanto do perigo do fascismo e do stalinismo. Os outros surrealistas, com exceção do Nezval que era comunista, compartilharam sua visão crítica sobre terror na União Soviética. Em março de 1938, Nezval entrou em conflito com o resto do grupo quando aprovada a condenação à morte nos processos de Moscou, levando-o à decisão pela dissolução do grupo surrealista tchecoslovaco. Situação semelhante ocorreu com o grupo parisiense, que, também no ano de 1938, perdeu Paul Éluard, um dos principais integrantes do movimento. (BYDŽOVSKÁ, 2005).

Após a ocupação da Tchecoslováquia pelos nazistas, em 1939, o grupo passa a funcionar clandestinamente, até a morte de Jindřich Štyrský, em março de 1942. Nos anos seguintes, Teige, Toyen e Heisler continuaram a trabalhar juntos, mas os demais membros abandonaram o grupo surrealista. Durante os anos de guerra a produção continua

<sup>7</sup> Tradução livre do autor: “He claimed that poetic thought, once held to be miraculous, is based on emotions which can be analyzed and explained. Poetry was the adaptation of reality by fantasy using the tools of dramatization, condensation, and substitution. Signs and symbols in dreams could be traced to instincts restrained by the mind-censor, and appearing in symbolic form. Surrealism was a synthesis of reality and fantasy, discipline and freedom. The surrealists, like their Soviet colleagues, were against formalism, against naturalism, and against the idealism of pure poetry. They had always made clear their opposition to Fascism, and their adherence to the world socialist movement”.

numerosa: criações como os fotografismos de Heisler, da série “Da Mesma Farinha”, além de seus raiogramas e decalcomanias; os ciclos de desenhos de Toyen, “Tiro”, “O Dia e a Noite” e “Esconde-te, Guerra!”; e as foto-colagens de Teige, permearam os anos de guerra.

A influência do surrealismo não se restringia apenas ao Grupo Surrealista da Tchecoslováquia. O surrealismo expandiu em terras tchecas durante a guerra, quando estava renegada à clandestinidade. Essa atmosfera da ilegalidade mostrou-se para a nova geração como um desafio fascinante ao engajamento. Havia grupos surrealistas ilegais formados por jovens em vários distritos da cidade de Praga e, imediatamente após o fim da guerra, as atividades surrealistas vieram à tona.

Em plena guerra, constituem-se dois novos grupos surrealistas: o Grupo 42, com, notadamente, Gross, Hudeček, Hák e Zivr, em 1942, e o Grupo Spořilov (nome de um bairro de Praga), 1943, com o poeta Zbynek Havlíček e o pintor-colagista Libor Fára. Em 1946, forma-se o grupo Ra, com, entre outros, os pintores Josef Istler, Bohdan Lacina e Václav Tikal, o pinto-fotógrafo Václav Zymund e o escultor Jaroslav Puchmertl. Esse grupo, [...] prefere ligar-se, em 1948, aos “surrealistas revolucionários”, do qual sairá “Cobra”; tais relações prolongar-se-ão até 1949, quando então a História põe fim a esses intercâmbios. (BRULLÉ, 2008, p. 221).

Na Tchecoslováquia, no entanto, o período de liberdade durou pouco – menos de três anos – mudando brutalmente a situação dos surrealistas. Durante este tempo, houve debates em Praga, Paris e Bruxelas sobre o estado contemporâneo do surrealismo e sua orientação para o futuro, incluindo a polêmica com surrealistas existencialistas e revolucionários. Na Tchecoslováquia, a época era de turbulência: Nezval e Honzl estavam submetidos à ditadura comunista; Toyen e Heisler exilaram-se em Paris, onde se juntaram ao grupo de Breton; Teige permaneceu em Praga – tornou-se centro de um grupo de jovens artistas independentes – até que, em 1950, é condenado pelo regime comunista e falece no ano seguinte, em outubro de 1951.

Desde 1930, esteticamente o surrealismo representou a evolução das artes plásticas tcheca rumo a uma liberdade expressiva maior. Embora tenha perdido seu lugar de destaque nas artes tchecas, o surrealismo continuou a exercer profunda influência no meio artístico no decorrer das décadas de 60 e 70, e apesar de todas as eventualidades, constituiu um ponto de conagração secreto para certos artistas. (BRULLÉ, 2008).

### 3.2 SURREALISMO TCHECO CONTEMPORÂNEO

Os grupos surrealistas tchecos contemporâneos romperam com o padrão. Contra todas as probabilidades, não apenas sobreviveram às turbulências políticas do país – desde suas origens no Grupo Surrealista da Tchécoslováquia, em 1934 – como também possuem o maior número de integrantes e de público e a mais vasta e ambiciosa agenda intelectual em comparação a qualquer momento dos seus 70 anos de história. Foi a atividade coletiva que garantiu que o surrealismo tcheco fosse um movimento conhecido internacionalmente, além de possibilitar uma coesão de propósitos e ideias entre tchecos e eslovacos, refletindo qual a verdadeira prioridade do grupo, a preferência pelo trabalho conjunto ao invés da experiência pessoal. (FIJALKOWSKI, 2005).

Após a morte de Karel Teige, em 1951, as principais atividades do grupo consistiam em fóruns e em *hand-made*, cópias únicas de publicações, como “*The Sign of Zodiac*” (1951) e “*Object*” (1953-1962). Na década de 60, após o relaxamento gradual da censura ao longo da década, o grupo foi capaz de arriscar uma exposição intitulada “Símbolos da Monstruosidade”, na Galeria D em Praga, no ano de 1966.

Dois anos depois, após a “Primavera de Praga” em 1968, os laços com os artistas surrealistas franceses são renovados, resultando na grande exposição internacional intitulada “O Princípio do Prazer”, organizada pelo grupo francês, que viajou a Praga, Brno e Bratislava. O encontro entre os dois grupos ainda resultaram na criação de uma declaração conjunta, “A Plataforma de Praga”, um manifesto detalhado que objetivava definir a posição intelectual do grupo tcheco na década seguinte.

A Plataforma de Praga – que focava, entre outros assuntos, na crítica do monopólio da linguagem sob sistemas repressivos tanto no Leste quanto no Oeste – definiu como estratégia fundamental do surrealismo a libertação das palavras e dos signos: procurou redefinir a noção de surrealismo como uma corrente de pensamento na qual as ideias radicais poderiam ser encontradas em um estado nascente; repensar a teoria revolucionária de cima para baixo, e insistiu no privilégio do pensamento coletivo.

O otimismo presente na “Plataforma de Praga” durou pouco, pois em agosto de 1968, a ocupação de forças do Pacto de Varsóvia na Tchécoslováquia anunciou o início de um novo período de censura e repressão, acometendo os artistas surrealistas a mais de duas décadas de trabalho clandestino. Porém, como era de se esperar, este novo período de repressão não inibiu a determinação do grupo. No ano seguinte foram organizados dois eventos significativos para o surrealismo: a publicação da revista “*Analogon*”, bem como a

declaração coletiva “*The Possible Against the Current*”, em que o grupo reafirmou seu compromisso com potencial surrealista para desafiar e resolver a oposição entre situações reais e imaginárias.

A produção coletiva foi fundamental na sobrevivência das atividades coletivas, o grupo de Praga enxergou nela a melhor maneira de sustentar o impulso criativo em meio às condições sombrias e desmoralizadoras dos anos 70. A atividade privada coletiva e um pequeno número de fóruns públicos foram o alicerce da identidade e prática do grupo.

As atividades do grupo continuaram às escondidas até finais da década de 80, quando em 1987, explodiu um movimento popular, levando à “Revolução de Veludo”, de 1989, abrindo novas possibilidades para a década de 90. O grupo, sabendo que tais hipóteses poderiam evaporar a qualquer momento, foram rápidos em aproveitar as oportunidades: logo organizou um fórum público, com exposições em Paris e Tchecoslováquia, entre os anos 1990 e 1991, as quais foram seguidos por muitas exposições e publicações.

A atividade coletiva, portanto, é uma característica consistente e distintiva do surrealismo. Experiências coletivas – como jogos e experimentos – foram imprescindíveis na elaboração de um pensamento surrealista, em um sentido real de autenticação, garantindo e moldando a sua própria existência. (FIJALKOWSKI, 2005).

A década 70 é caracterizada por Effenberger (*apud* FIJALKOWSKI, 2005) como uma era de profundo pessimismo e de perseguição dos artistas surrealistas, um período completamente desfavorável à liberdade de expressão do grupo, já que as experiências coletivas permaneceram clandestinas, um período em que a humanidade encontrou-se confinada a uma forma cada vez mais violenta de manipulação. Nestas circunstâncias, práticas surrealistas comuns como experimentos e jogos eram uma maneira de superar a depressão através da brincadeira livre e de contrariar as dificuldades individuais, reunindo o grupo no mesmo local.

O que nos atrai para o surrealismo, pelo efeito de atração enigmática, é a coisa mais simples do mundo, simplesmente essa curiosidade essencial saber que encontramos no jogo uma espécie de jogo permanente que não tem fim, que aumenta o campo mental no monista sentido do termo, e renova a coletividade surrealista de acordo com as coordenadas que são tão tradicionais quanto novos, encontrando ao mesmo tempo, uma substância exata e reveladora que irradia da singularidade dialética definida por Breton. É por esta razão que o Surrealismo sempre será tão difícil de se entender. (RICHARDSON e FIJALKOWSKI *apud* FIJALKOWSKI, 2005, p. 12)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Tradução livre do autor: “What attracts us to Surrealism, by the effect of enigmatic attraction, is the simplest thing in the world, quite simply this essential curiosity to know that we find in games a sort of permanent game which has no end, enlarges the mental field in the monist sense of the term, and renews Surrealist collectivity according to co-ordinates that are as traditional as they are new, finding at the same time an exact and revelatory

Jogos representavam para o grupo uma expressão coletiva do princípio do prazer<sup>9</sup>. Logo, a década de 70 foi marcada por um foco dos esforços surrealistas nos jogos interpretativos. Fijalkowski (2005) exemplifica com um típico jogo de interação, investigação séria e liberdade imaginativa prazerosa, elaborado por Jan Švankmajer: “*Bonjour Monsieur Gauguin*”.

Seus participantes, Martin Stejskal, Eva Švankmajerová, Effenberger, Laas André e Švankmajer, foram convidados a reinterpretar, de forma visual, a pintura de Gauguin, que dá nome ao jogo, utilizando tanto a obra original quanto a que o jogador anterior tinha produzido – exceto para Stejskal. Para complementar os resultados, em que os elementos reconhecíveis da pintura de Gauguin foram rapidamente perdidas no decorrer do jogo e suplantados por pinturas e colagens, os participantes fizeram uma breve descrição e análise de sua obra.

Um texto redigido por Effenberger reuniu os temas e leituras dos demais jogadores, servindo como um contraponto mais sólido e crítico aos prazeres evanescentes do jogo. Para ele (EFFENBERGER *apud* FIJALKOWSKI, 2005) o jogo concentrou-se nas relações de gênero e poder presente na obra de Gauguin, marcando a passagem de uma cadeia de interpretações, do enigma a desolação, loucura, e catástrofe. Jogos coletivos e interpretativos, como o citado acima, continuaram a ser jogados ao longo das décadas seguintes, mas seus resultados muitas vezes não eram visíveis aos observadores externos.

O catálogo da exposição “O Domínio dos Sonhos”, de 1983, por exemplo, continha uma seleção tentadora de sonhos ilustrados em que os participantes foram convidados a fornecer uma imagem visual e um breve texto interpretativo. Švankmajer foi novamente o criador do jogo que tinha a intenção de descobrir uma potencial harmonia dentro de uma variedade de sonhos alheios, por meio da interpretação dos sonhos de onze participantes, os quais interpretavam seus próprios sonhos. O jogo resultou em níveis complexos de interpretação e pensamento analógico.

Talvez o relato mais completo de um jogo surrealista seja outro de Švankmajer, “O Restaurador”, de 1975. Švankmajer sempre demonstrou um interesse particular pelas experiências táteis, o que o levou a desenvolver um complexo jogo em que os participantes foram convidados a entender uma imagem apenas através do toque e de sua

---

substance which radiates from the dialectical singularity defined by Breton. It is for this reason that Surrealism will always be so difficult to grasp”.

<sup>9</sup> Segundo Freud, toda excitação é penosa porque rompe o equilíbrio do organismo. Este é, portanto, levado a reduzir a tensão nascente pela procura, no meio exterior, do objeto capaz de interromper a estimulação. O sonho e o devaneio são recursos normalmente empregados para satisfazer desejos que sofreram a ação do recalque. Portanto, os jogos representavam para estes artistas uma expressão coletiva do princípio do prazer.

interpretação. Este jogo representou uma tentativa de desenhar um conhecimento analógico e complementar que servisse de suporte às investigações de Švankmajer sobre o tatilismo.

Esses jogos não despertavam só o prazer lúdico e imaginativo, mas também tinham o papel crucial da interpretação como um princípio criativo e ativo. Effenberger (*apud* FIJALKOWSKI, 2005) salienta, que a partir da década de 70 o objetivo de jogos de interpretação entre os amigos tinham o intuito de leva-los rumo a um conhecimento das fontes de criação e do processo criativo. Para ele, jogos surrealistas oferecem uma maneira de trilhar um caminho delicado entre o pensamento positivista e a dialética, combinando os princípios da identidade e da analogia para se chegar a um conhecimento sistemático através do jogo. A função de um jogo, então, é “verificar de que modo, em que condições, funções e valores, que as associações imaginativas dos diversos participantes concordam umas com as outras, e em que medida eles poderiam dar origem a inspiração comum”. (EFFENBERGER *apud* FIJALKOWSKI, 2005, p. 7).

Juntamente com jogos de interpretação, desenvolveu-se uma atividade distinta, mas claramente relacionada à produção em grupo, a experimentação coletiva, que consistia na criação colaborativa de um único objeto ou imagem. Estes jogos e experimentos permaneceram, em sua maioria, confidenciais para o grupo, com exceção de algumas publicações em periódicos estrangeiros. Foi somente a partir da década de 80 que o grupo sentiu-se capaz de oferecer uma visão maior de suas investigações, na forma de duas exposições. Jogos e a produção coletiva continuam a fazer parte do surrealismo tcheco contemporâneo, definindo e prolongando os seus inquéritos. Como o grupo sugeriu, em 1987, a atividade surrealista pode ser considerada o jogo mais complexo e sério de todos os jogos.

### 3.3 CINEMA SURREALISTA TCHECO

O cinema tcheco é considerado um dos mais surrealistas, graças a contribuições de diretores como Jiří Trnka, criador da moderna parábola política “A Mão”; Karel Zeman autor dos filmes “As Invenções Diabólicas de Júlio Verne”, “O Barão de Crac” e “Crônica de um Louco”; Jiří Barta, criador da animação de bonecos “Kryšar”; Jan Švankmajer, nome conhecido mundialmente devido às suas animações em *stop-motion*, mais voltadas para o grotesco, como “Jabberwocky”, “Dimensões do Diálogo”, “Alice”, “Faust”, “Conspiradores do Prazer” entre outras produções; os irmãos Timothy e Stephen Quay autores de “Rua dos Crocodilos” e “Instituto Benjamenta”. (NAZARIO, 2008b).

O fato do cinema tcheco ser um dos mais surrealistas está relacionado diretamente com a história dos artistas tchecos de 1920, que, evidentemente, viam o cinema como uma fonte de inspiração, tanto como influência direta e como fonte de poesia latente. A escolha de Charlie Chaplin, Harold Lloyd e Douglas Fairbanks – grandes nomes do cinema – como membros honorários do grupo surrealista *Devětsil*, confirma essa importância que o dispositivo tinha para os surrealistas da época.

A admiração pelo cinema – como a arte do futuro – foi expressada por Teige, Nezval, Voskovec e Burian, que juntos com outros artistas (Vančura, Halas e Seifert) tornaram-se responsáveis pela criação de roteiros poéticos, projetos de filmes que, de certa forma, eram a extensão do conceito de poema pictórico criado pelo grupo *Devětsil*. “Teige tinha sugerido que a pintura convencional e a poesia tradicional deveriam ser abolidas em favor dos poemas pictóricos, que deveriam ser reproduzidos em grande número e alcançar uma audiência muito maior”. (HAMES, 2008, p. 10).

A história do cinema tcheco foi marcada pelas mais diversas transformações sociais e históricas, até mesmo porque possui uma das mais longas histórias do cinema. Suas origens datam a época do Império Austro-Húngaro, 1898, pelas mãos de Jan Krizenecky, o primeiro produtor de filmes do império. A produção cinematográfica continuou durante a Primeira Guerra Mundial e expandiu após a criação do estado independente da Tchecoslováquia, 1918, durante o qual a produção anual de filmes girava em torno de vinte a trinta produções. Essa média diminuiu durante as duas décadas que o nazismo ocupou o país. A partir de 1945, uma mudança fundamental ocorreu, o filme tchecoslovaco foi nacionalizada e o Estado Comunista passou a controlar todas as atividades cinematográficas do país. Após o fim da ditadura comunista, em 1989, o regime democrático foi reestabelecido e a produção cinematográfica privatizada, voltando às mãos de produtores e distribuidores privados.

Todas essas turbulências por quais passou a Tchecoslováquia, fez com que a produção cinematográfica assumisse uma característica particular em seus filmes, que muitas vezes preferiam a função social e educativa da arte sobre a sua função estética. A produção cultural e a arte tornaram-se um importante instrumento de resistência contra a opressão nacional ou política. Na verdade, a vida cultural assumiu diversas funções da vida política, que não foram capazes de se desenvolverem normalmente. Essas circunstâncias atribuíram à arte, aos artistas e intelectuais tchecos o papel de representação moral, que substituiu a representação da política. Portanto, pode-se dizer que os artistas, tornaram-se não apenas os criadores de obras de arte, mas também articuladores dos interesses nacionais e cívicos.

Esta função instrumental da arte era intensificada durante períodos de tensão política, principalmente durante o regime totalitário comunista, que permaneceu do ano de 1948 ao ano de 1989, quando os artistas da época assumiram um papel fundamental na destruição do sistema comunista. Por outro lado, nos anos 1950 e depois em 1970, durante os dois períodos mais duros do regime comunista, o filme tcheco foi forçado a adotar o papel de ferramenta de propaganda política. Assim, a história do filme tcheco desenvolveu-se sob como uma luta permanente contra o sistema político.

Como resultado desta determinação histórica, o cinema tcheco – durante todo o período de sua existência – nunca teve tempo nem espaço suficiente para o seu desenvolvimento completo. Tais acontecimentos levaram ao fato de que o filme tcheco ultrapassou suas próprias fronteiras, atingindo o público estrangeiro, além de influenciar os acontecimentos do mundo do cinema.

Os filmes de vanguarda desenvolveram-se de forma independente do cinema *mainstream*, por meio do trabalho de Alexandr Hackenschmied, que mudou o lugar do filme da teoria para a prática,. Em artigo para o periódico “Studio”, de 1939, Hackenschmied concebia o cinema independente como a mais verdadeira vanguarda, na medida em esse tipo de filme buscava a reforma social e ideológica da indústria cinematográfica. Segundo Hackenschmied (*apud* HAMES, 2008, p. 11) “o filme independente não declara guerra à indústria cinematográfica. Ele tentará trabalhar com as áreas negligenciadas por essa indústria e, assim, completa-la”<sup>10</sup>.

As produções da vanguarda tcheca claramente se relacionam com as da vanguarda internacional – não-narrativo, com ênfase nas questões formais, abstratos, uso de imagens realistas como um trampolim para a investigação estética ou psicológica, inspirados na fotografia e nas artes visuais. Nesse sentido, eles são o mais próximos ao conceito que Teige tinha sobre o filme, como um equivalente da poesia.

No filme, o principal desafio para a ortodoxia cinematográfico foi montado pelo romancista Vladislav Vančura. Vančura foi o primeiro presidente do grupo surrealista *Devětsil* e o principal romancista experimental dos anos entre-guerras, descrito por René Wellek (*apud* HAMES, 2008) como um virtuoso contador de histórias e de grande inventividade linguística. Ele escreveu muitos roteiros de filmes não realizados e foi um dos principais motores na tentativa de desenvolver o cinema como uma arte independente das demandas comerciais. Ele acreditava no trabalho coletivo e trouxe muitos nomes importantes

---

<sup>10</sup> Tradução do livre autor: “An independent film does not declare war against the film industry. An independent film tries to work in those fields neglected by the film industry and thus to supplement it”.

para trabalhar em seus filmes. Entre seus estavam nomes como os de Nezval, Jakobson, os romancistas Ivan Olbracht e Karel Nový, Bohuslav Martinů, E. F. Burian, os musicistas Jiří e Eman Fiala e Bedřich Feuerstein.

Durante o período nazista Lehovec continuou seu trabalho experimental, sob a fachada de estudo científico ao invés de experimental. Em ambos os regimes, Nazismo e Stalinismo, a face pública do experimento só se manifestou dentro dos limites do permitido. No entanto, o forte foco na imagem que era dado nos anos 30 continuou por meio do trabalho de muitos diretores, incluindo Václav Krška, Jiří Weiss e Jiří Krejčík. Aliado a música de compositores como Jiří Srnka, que muitas vezes conseguia efeitos poéticos em filmes que deveriam estar de acordo com as ideologias corretas e exemplos morais.

Enquanto filmes foram submetidos a uma constante fiscalização, os períodos pós-guerra e da década de 50 viram cineastas tchecos adquirirem reconhecimento mundial na área de animação. Isso se deu, em parte, porque a pressão ideológica nessa época era menor nesta área, além de que a estilização extrema de filmes de animação e marionetes foi aceita como um fato da vida. Para Antonin Liehm (*apud* HAMES, 2008) era muito mais difícil a censura penetrar no âmbito dos contos de fadas, histórias folclóricas e visões poéticas, além de que na época o folclore era recomendado e defendido pelo Estado. Por outro lado, o fato de os filmes de animação de Jiří Trnka, Karel Zeman e outros, por exemplo, foram produzidos em pequenos estúdios, que geralmente tinham maior autonomia criativa e liberdade.

Os primórdios da indústria da animação datam de 1930. O estúdio “*Batři v Triku*” (Irmãos Truque) foi criado após a guerra e Jiří Trnka, marionetista e ilustrador, foi convidado para trabalhar com eles. Inicialmente, ele fez quatro filmes de animação, mas logo tornou-se reconhecido como um pioneiro no desenvolvimento de filmes de marionetes, tornando-se desafio significativo para a tradição da Disney. Como Ronald Holloway (*apud* HAMES, 2008, p. 24) aponta, a tradição de fantoches tchecos vem desde o século XVII e, frequentemente, tinham um significado político:

Eram muitas vezes uma expressão de revolta e protesto, especialmente na Boêmia contra o Império Habsburgo. Durante a Primeira Guerra Mundial, de fato, o Cabaré Kaspar, de Josef Skupa, atacaram a monarquia e a guerra... as marionetes Spejbl, pai, e Hurvinek, filho, tornaram-se heróis nacionais, e um monumento em homenagem a eles foi erguido na praça em Plzen!

A década de 60 inaugurou uma época de grandes contribuições para experimentação fílmica. No momento em que a New Wave tcheca surgiu, em 1962, o mundo

já havia visto muitas produções experimentais e estava prestes a presenciar muitas outras, era pouco provável que a tradição suprimida da Tchecoslováquia permitisse que os experimentos tchecos alcançassem tão facilmente esse patamar. Porém, FAMU (Escola de Filme de Praga) – onde praticamente todos os cineastas estudou – nunca foi apenas uma escola de cinema, mais que isso, era uma espécie de laboratório cultural, onde estimulava-se a consciência de que o cinema é uma arte de síntese criativa. Foram os artistas formados pela oficina artística da FAMU que ajudaram a reunir cinema, literatura, teatro, música e artes gráficas, o que fez do cinema tchecoslovaco o que ele era. (LIEHM *apud* HAMES, 2008).

A arte pós-guerra da Tchecoslováquia havia sido afetada drasticamente pelo impacto da Segunda Guerra Mundial e pelo compromisso comunista por uma cultura de comissão social. Como Pavel Büchler e James Lingwood (*apud* HAMES, 2008) salientam, a nova arte da década de 1950 nasceu da tentativa de uma nova definição para si própria. Houve uma distância de trabalho das vanguardas pré-guerra, bem como uma separação dos desenvolvimentos contemporâneos ocidentais.

O papel do Grupo Surrealista da Tchecoslováquia, durante o período do pós-guerra, é normalmente visto como marginal. František Šmejkal – embora aceitasse que o surrealismo influenciou muitas tendências artísticas – argumentou que na década 60 os surrealistas ocuparam apenas uma posição periférica na arte contemporânea. No entanto, apesar dos surrealistas terem sido desencorajados e reprimidos, estavam longe de serem inativos. O trabalho das vanguardas pré-guerra, incluindo a surrealista, serviram como inspiração e influenciaram estilos no clima mais liberal dos anos 60. (HAMES, 2008).

O interesse surrealista pelo cinema não limitou-se apenas a Jan Švankmajer. Como já mencionado, Effenberger escreveu roteiros e críticas entre os anos de 1946 e 1954, tanto que foi contratado pela Českolovenský Filmový Ústav (Instituto de Filme Tchecoslovaco), onde produziu um filme experimental com Josef Istler, assim como Effenberger outros artistas dedicaram-se ao âmbito do cinema, nomes como Ludvík Šváb e Petr Král também estavam envolvidos com o tema.

O Grupo Surrealista contemporâneo mostra uma identificação relativa com as opiniões de Effenberger, Švankmajer e com as perspectivas de outros artistas citados no ensaio Dryje, intitulado "A Força da Imaginação". Algumas das principais ideias podem ser sintetizadas como uma preocupação com a atividade coletiva – o que Švankmajer descreve como "aventura coletiva" – um movimento longe da autonomia artística, a negação da negação, um retorno à noção vanguardista da experiência como descoberta, a objetivação do oculto e uma ênfase no surrealismo como uma visão de mundo, uma filosofia.

A expansão do cinema tcheco foi interrompida pela ocupação soviética, em 1968, que resultou no período neo-stalinista do então chamado regime de normalização. Naquele tempo, o auge da New Wave tcheca já havia praticamente passado, mas isso não muda o fato de que, no final da década de 60, ocorreu mais uma ruptura da produção cinematográfica tcheca, que durou nas duas décadas seguintes, marcada pelo controle ideológico e isolamento internacional. Alguns cineastas foram exilados – Forman, Passer, Kádár, Jasny, entre outros – enquanto alguns permaneceram no país proibidos de filmar. Foi apenas na segunda metade da década de 70, que os cineastas foram gradualmente autorizados a voltar para os estúdios.

Após a Revolução de Veludo, em novembro de 1989, o cinema, tcheco – bem como a sociedade – passou por uma transformação fundamental. O monopólio que o estado desempenhava sobre a produção fílmica, desde a nacionalização em 1945 – que garantia uma produção cinematográfica ininterrupta – foi abolido. Junto com a chegada de mecanismos de mercado que levaram a produção cinematográfica nacional ao declínio e transformaram as estruturas dos gêneros. Essas mudanças influenciaram a sociedade como um todo e também causaram a queda nos números da audiência e uma mudança drástica nas preferências do público. (VORÁČ, 1997).

A liberdade oferecida pelo novo sistema político extinguiu um dos estímulos mais importantes da criatividade artística, a reflexão crítica do status quo político e social, que havia elevado o ato artístico para um ato político. A dimensão sócio-política da arte, que costumava ser parte legítima do processo criativo foi tomada pela novo padrão de estrutura política. Como resultado, a arte e os artistas perderam o privilégio específico e status intocável, definidos pelo desenvolvimento histórico e as condições geopolíticas da existência da nação tcheca. Estas mudanças exigiram um comportamento inteiramente novo por parte dos cineastas – comportamento que até então era incomum no Tchecoslováquia – se antes eram dominados por um regime autoritário, depois tornaram-se subordinados aos mecanismos de mercado, mesmo com uma liberdade irrestrita de expressão.

#### 4. JAN ŠVANKMAJER

O diretor de cinema tcheco, artista visual e surrealista Jan Švankmajer nasceu na cidade de Praga em uma família de classe média, no 1934. Estudou na faculdade de Artes Aplicadas – onde foi apresentado ao surrealismo, que acabaria por leva-lo a aderir ao grupo surrealista tcheco em 1972 – e no departamento de Marionetes da Academia de Artes Cênicas de Praga. Durante a faculdade, estudou teatro experimental, cenografia e os filmes de vanguarda dos famosos diretores soviéticos Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, assim como os surrealistas Luis Buñuel e Salvador Dalí. (DOWD, 2009).

Trabalhou no *Semafor Theatre* onde fundou o Teatro de Máscaras e, logo em seguida, se mudou para o teatro multimídia Lanterna Mágica – teatro não verbal localizado em Praga onde as performances são uma combinação de dança, cinema e teatro de fundo negro. As experiências teatrais vividas foram fundamentais na formação de Jan e podem ser percebidas em sua coletânea de curtas e longas.

Se hoje Švankmajer é um dos cineastas mais notáveis dos últimos anos, muito se deve à sua maestria em lidar com marionetes. Foi na infância, aos oito anos de idade, que Švankmajer ganhou no Natal um teatro de fantoches – muitos comuns no país – a partir dessa data, as marionetes sempre estariam presentes na vida do cineasta. Artista surrealista, Jan Švankmajer, é conhecido por suas animações com bonecos, marionetes, argila, ilustrações, fotografias, entre outros objetos que têm influenciado fortemente outros artistas, como Terry Gilliam e os irmãos Quay.

Logo após deixar o grupo Lanterna Mágica, Švankmajer produziu seu primeiro curta-metragem, “O último truque”, de 1964, utilizando técnicas de teatro de marionetes. O filme conta a história como dois mágicos que competem para ver que consegue repetir o truque do outro e acabam por destruir um ao outro. O curta “O último truque” apresenta temas e técnicas comuns a quase todas as futuras produções de Švankmajer.

Uma característica comum do direto é a utilização da técnica de animação *stop motion* o diretor dá vida aos objetos na tela. *Stop motion* é uma técnica muito simples de animação, na qual o animador trabalha fotografando objetos, fotograma por fotograma. Entre um fotograma e outro, o animador muda a posição do objeto, simulando o movimento. Mas a ilusão de movimento apenas concretiza-se graças ao fenômeno que chamamos de “persistência retiniana”<sup>11</sup> – que possibilita a visão de vinte e quatro imagens por segundo

---

<sup>11</sup> O fenômeno pode ser descrito da seguinte maneira: quando a retina é estimulada pela luz, envia impulsos para o cérebro, que por sua vez, são interpretados como imagem pelo córtex cerebral. Porém, as células da retina

como um movimento contínuo – notado por Newton e Cavaleiro D’arcy nos séculos XVII e XVIII, mas apenas Peter Mark Roget que tomou o rumo dos estudos que levariam ao cinema. (SADOUL, 1963).

Švankmajer iniciou sua carreira no cinema em 1964, e desde então, fez mais de 20 filmes – curtas em sua maioria. Seus trabalhos são regularmente apresentados nas principais competições internacionais, incluindo Annecy, Berlim, Cannes, Mannheim, Toronto e Oberhausen, recebendo mais de 30 prêmios e honrarias. Suas obras apresentam como características uma reflexão filosófica densa e profunda; riqueza visual; inovação; expõem um mundo estranho destrutivo e pessimista; seguem um caminho único para um inconsciente profundamente pessoal; dão formas tangíveis e palpáveis ao inconsciente; representam um diálogo único e pessoal entre o inconsciente de sua mente e a repressão infantil; denotam uma poderosa tentativa para aliviar a ansiedade causada pelo deslocamento na modernidade. (O’KANE, 2006).

Em 1972, depois de escrever um roteiro de “O Castelo de Otranto”, Jan Švankmajer foi proibido pelo Partido Comunista da Tchecoslováquia (PCT) de continuar a produzir filmes. Não foi nenhuma surpresa para Švankmajer, já que muitos dos trabalhos anteriores do diretor foram censurados devido à normalização da Tchecoslováquia, em 1968. A proibição imposta a Švankmajer definitivamente o influenciou a seguir o caminho das experimentações táteis e das artes visuais durante os quase vinte anos que e o diretor ficou sem produzir filmes.

A permissão para Švankmajer retomar ao seu trabalho só aconteceu no ano 1980 sob a condição de que os temas de seu trabalho deveriam ser baseados em clássicos da literatura. No mesmo ano o diretor lança “A queda da casa de Usher”, inspirado no conto homônimo de Edgar Allan Poe, de 1839. Contudo, não demorou muito para que Švankmajer abandonasse as condições impostas pelo PCT e abordasse temas de natureza política.

Dois anos depois de “A queda da casa de Usher” Švankmajer lança “Dimensões do Diálogo” (1982), que foge totalmente às diretrizes infligidas pelo PCT de abordar temas literários. O filme – que possuía carga altamente anticomunista e simpatizava com os ideais ocidentais – não só foi proibido, mas usado pelo Partido como exemplo do que

---

continuam a enviar impulsos nervosos, mesmo depois da luz ser removida. Isso continua por algumas frações de segundos até as células retinianas voltarem ao normal. Enquanto isso, o cérebro continua a receber estímulos da retina, e estes impulsos permanecem como uma imagem vinda da fonte luminosa, caracterizando assim o fenômeno da “persistência retiniana”. O sobrepor de uma imagem no intervalo de permanência da imagem provoca a ilusão de movimento. A técnica de animação *stop motion* aproveita-se desse fenômeno para animar os objetos.

era completamente inaceitável na produção cinematográfica da época. Apesar da desobediência de Švankmajer, o PCT o autorizou a continuar seu trabalho como produtor de filmes. Consequência direta da censura, a maioria dos filmes produzidos após “Dimensões do Diálogo” exibiam pouco ou nenhum diálogo, provavelmente para evitar que os roteiros entregues para a aprovação dos censores fossem barrados devido à posição política do diretor.

O trabalho de Švankmajer sempre foi influenciado pelo clima de instabilidade política da Tchecoslováquia. Antes mesmo dele entrar no circuito artístico, no início dos anos 30, a situação política europeia já era um desafio aos artistas encurralados pela ascensão do fascismo. A época era de uma radicalização política e de uma mobilização sem precedentes que permeava a intensidade das ações e dos debates intelectuais. (BRULLÉ, 2008).

#### 4.1 CONTEXTO POLÍTICO

Com a invasão dos nazistas em 1939 e o início da Segunda Guerra Mundial o Grupo Surrealista tchecoslovaco é banido e obrigado a transportar suas atividades para a clandestinidade, quando em 1942 é decretado o fim do grupo após a morte de Štyrsky, um dos fundadores do movimento no país. Com o término da Segunda Guerra Mundial em maio de 1945, a já enfraquecida Tchecoslováquia precisava ser restaurada e reunificada. Após a queda do Partido Nazista todos os alemães foram expulsos do país para que em maio de 1946 fosse realizada a primeira eleição parlamentar pós-guerra, que culminou com a vitória do PCT que obteve aproximadamente 40% dos votos tchecos.

Dentre os quatro partidos nacionais o PCT era o mais popular, principalmente por causa das promessas de reforma agrária, o que conquistou a maioria da população rural do país. Porém, na Eslováquia, a popularidade do Partido Comunista da Eslováquia não era tão grande como a do Partido Democrata, que ganhou as eleições com 62%, praticamente o dobro de votos que os comunistas conseguiram.

Apesar do fracasso dos comunistas na Eslováquia, o resultado final da somatória de votos por distrito apontou o Partido Comunista como o grande vencedor das eleições. Sendo assim, os comunistas eram a maioria na Assembleia Nacional Constituinte, tendo grande influência sobre os ministérios mais importantes, além de ocuparem o assento do Primeiro-Ministro. O Primeiro-Ministro era Klement Gottwald, Ex-secretário de Defesa e membro secreto do Partido Comunista Geral.

Dois anos após as eleições, no dia 25 de fevereiro de 1948, em decorrência da crise nacional e de uma série de eventos, o PCT, aliado ao Partido Soviético, toma o poder por meio de um golpe de Estado, período conhecido entre os comunistas como o “Fevereiro Vitorioso”. Ao derrubar o então Presidente Edvard Benes – que abdicou já que se recusava a assinar a Constituição Comunista – o golpe não levou ao poder apenas Gottwald e o Partido, junto dele estava a União Soviética, carregando consigo um regime totalitário que perdurou até 1989.

Em Praga, a tomada do poder pelos comunistas muda brutalmente a situação dos surrealistas, impedidos de relacionarem-se com grupos surrealistas para lá da Cortina de Ferro tiveram que exercer suas atividades entre quatro paredes até as próximas décadas. Enquanto a arte sofria com as consequências de um governo totalitário, em março de 1948, quase todas as empresas são nacionalizadas, os proprietários de terras acima de 50 hectares são obrigados a dividi-las, é criado o Seguro de Saúde Universal, inicia-se a reforma da educação e todos os democratas são obrigados a reconhecerem a legitimação do PCT, aqueles que se recusavam eram perseguidos e os familiares corriam o risco de perder seus empregos e o direito de estudar.

Em setembro do mesmo ano foi aprovada a criação de campos de trabalho forçado. Pouco a pouco o sistema foi liquidando os seus adversários políticos, religiosos e não comunistas, chegando ao absurdo de o ensino superior ser limitado apenas aos indivíduos politicamente confiáveis.

No início de março 1953 o líder soviético Joseph Stalin falece, deixando a liderança da União Soviética nas mãos de Nikita Khrushchev, contrário ao culto de Stalin. Gottwald também veio a falecer no mesmo ano em que Stalin – coincidentemente imediatamente após o seu retorno do funeral do líder soviético – de um aneurisma da aorta, provocado pelo alcoolismo do político, que também sofria de sífilis.

A morte desses líderes acentuou ainda mais as crises pelas quais o país vinha passando. Esse período de instabilidade política culminou na Primavera de Praga, fase de liberalização política na Tchecoslováquia. Contudo, foi por pouco tempo que os tchecoslovacos puderam aproveitar essa liberdade. A Primavera começou no dia 5 de Janeiro de 1968, quando o reformista eslovaco Alexander Dubček chegou ao poder, e durou apenas até o dia 21 de Agosto, quando a União Soviética e os membros do Pacto de Varsóvia invadiram o país para interromper as reformas e restaurar a ordem, período que ficou conhecido como normalização. (WILLIAMS *apud* DOWD, 2009).

As reformas da Primavera de Praga foram uma tentativa de Dubček – apoiado pelos intelectuais tchecoslovacos – de conceder direitos adicionais aos cidadãos, ao descentralizar parcialmente a economia, e de democratização do país. Foi concedido um relaxamento das restrições à liberdade de imprensa, de expressão e de movimento ficando marcado como uma tentativa de se criar um “socialismo com face humana”.

Essas reformas não foram bem recebidas pelos soviéticos que, após as falhas nas negociações, enviaram milhares de tropas e tanques para ocupar o país. O principal objetivo da invasão era substituir a liderança desordenada pelo o que era considerado por Brezhnev<sup>12</sup> como “núcleo saudável” do PCT, membros que eram completamente contra o processo de reforma política. (WILLIAMS *apud* DOWD, 2009).

A operação de normalização começou com junto aos oficiais do alto escalão e rapidamente atingiu os demais membros do governo. Anterior à invasão, Brezhnev estava familiarizado com os membros conservadores do “*Presidium*” que achava que seriam capazes de realizar a difícil tarefa de normalização. Com esta informação em mãos, Brezhnev foi nomeado para novas posições de liderança, entretanto, permitiu que Dubček permanecesse como líder do Partido.

Os soviéticos sabiam que para alcançar o objetivo de normalização era fundamental restaurar o controle completo sobre a mídia. Tarefa que se mostrou muito fácil, pois os cidadãos tchecoslovacos demonstravam total complacência para com as forças invasoras. Eram inúmeros os noticiários e publicações liberais que criticavam abertamente o Partido antes da invasão, que foram proibidos de serem produzidos e publicados. (ŠIMEČKA *apud* DOWD, 2009).

Além do desaparecimento da mídia liberal, a tomada dos meio de informação acarretou à censura de muitos escritores, atores, radialistas, músicos e cineastas, obrigados a trabalhar em cargos completamente diferentes ao que estavam acostumados a desempenhar, de mão-de-obra pesada e mal pagos. Deste ponto em diante, todo o conteúdo dos meios de comunicação deveria estar de acordo com as rígidas diretrizes do Partido, qualquer desvio do caminho terminaria com uma ação disciplinar. Segundo Šimečka (*apud* DOWD, 2009, p. 9), o conteúdo que a mídia transmitia durante o período em que esteve sob o domínio comunista era um guia do que era aceitável pelos soviéticos:

---

<sup>12</sup> Leonid Ilitch Brezhnev foi um estadista soviético russo, secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética – entre 1964 a 1982 – e presidente da Rússia entre 1977 e 1982. Suas principais conquistas políticas foram a retomada das relações diplomáticas soviéticas com outros países do mundo, a cooperação, junto das potências ocidentais pela paz mundial e a criação de um bem-estar social único na Rússia. Responsável pela expansão da ideologia comunista na Europa, por meio do financiamento de revoluções e golpes socialistas.

Ele permitiu que as pessoas estabelecessem um certo tipo de padrão para julgar assuntos do cotidiano: uma ideológica regra de ouro para um comportamento prudente. O cidadão comum aprende com a mídia, o que é permitido e o que não é, o que o Estado recompensa e o que castiga; quem são os amigos e quem são os inimigos, o que é preto e o que é branco.

Após a invasão, a Tchecoslováquia entrou em um período de retrocesso: os líderes seguintes tentaram restaurar os valores políticos e econômicos que prevaleciam antes de Dubček. O país permaneceu ocupado até o ano de 1989 quando aconteceu a Revolução de Veludo – também conhecida como Revolução dos Artistas. A Revolução de Veludo – 17 de Novembro a 29 de dezembro de 1989 – foi uma revolução não agressiva que provocou a queda do governo comunista. A repressão policial de uma manifestação estudantil em 17 de novembro de 1989 foi o estopim para uma série de manifestações que aconteceriam até fins de dezembro.

Frente ao colapso dos outros governos comunistas e o aumento dos protestos, o Partido Comunista da Tchecoslováquia anunciou no dia 28 de novembro que iria se desmanchar e acabar com o Estado de partido único. Foi então, no dia 10 de dezembro, que o presidente Gustáv Husák apresentou o primeiro grande governo não comunista do país desde 1948, e renunciou. O cargo foi ocupado por Václav Havel – ator conhecido que estava à frente da revolução – em 29 de dezembro de 1989. Cinco meses depois seria feita a primeira eleição democrática desde 1946.

Para os cidadãos da Tchecoslováquia a transição para um governo democrático e economia de livre mercado era conflituosa, muitos ainda desconfiavam da liberdade. A economia era instável e grande parte dos novos produtos que estavam disponíveis para compra eram muito caros para a maioria do público. (VOGT *apud* DOWD, 2009).

Dois anos após a Revolução de Veludo a Tchecoslováquia experimentou outra reviravolta política no final de 1992, o Divórcio de Veludo. Termo que se refere à dissociação da Tchecoslováquia na atual República-Tcheca e Eslováquia. Esta separação ocorreu sem incidentes, na verdade a maioria dos cidadãos não tinha ideia de que ia acontecer e não viam necessidade para que tal “divórcio” acontecesse. (DRYZEK ; HOLMES *apud* DOWD, 2009).

Apesar da separação repentina do território em República Tcheca e Eslováquia, a transição para o regime democrático foi suave em comparação aos demais países comunistas. Fato atribuído a história do país, que do início a meados do século XX era

uma nação democrática, até a ocupação nazista, 1938, e Soviética, 1948, quando os cidadãos foram submetidos ao totalitarismo. (DRYZEK ; HOLMES *apud* DOWD, 2009).

Segundo Brullé (2008) durante o período em que a Tchecoslováquia esteve sob o domínio soviético o surrealismo tcheco, esteticamente, foi o que melhor representou a evolução da arte rumo a uma liberdade expressiva maior e, embora tenha perdido sua posição dominante, continuou a exercer profunda influência sobre as artes tchecoslovacas.

#### 4.2 O CINEATA JAN ŠVANKMAJER

Sucesso na Europa Ocidental, Švankmajer permanece praticamente desconhecido fora dela. Talvez, o longa-metragem “Alice” (*Něco z Alenky*), 1988, seja a produção mais conhecida fora da República Tcheca, fato que pode ser justificado pela fama das obras do matemático e escritor Lewis Carroll, “Alice no País das Maravilhas” e “Alice no País do Espelho”, em quais o filme foi inspirado. Por outro lado, a publicidade restrita de filmes no ocidente pode ter sido outro fator decisivo para a falta de sucesso do diretor.

Tal realidade não deve surpreender. Švankmajer é um artista que nunca se preocupou em seguir os padrões da narrativa clássica, modas estilísticas ou política. Seus filmes são objetos de questionamento e provocação: evocam imagens assombrosas e grotescas de um universo absurdo e violento. O impacto estético de suas imagens – composição, cores, formas, textura, som, etc. – é muito mais valioso como componente da narrativa dos filmes de Švankmajer, na maioria dos filmes, o diálogo está subordinado ao elemento visual ou até mesmo é ausente. (UHDE, 1994).

Em suas composições, Švankmajer combina a animação com o *live action*, utilizando desde objetos a animais vivos ou empalhados, insetos, ossos, vegetais, etc. O curta-metragem “No porão” (1983), por exemplo, foi construído quase que todo em *live action* e complementado com curtos momentos de animação. Tal técnica repete-se em outras obras do diretor, “O apartamento” (1968), “Diários de Leonardo” (1972) e “Alice” (1988), filmes que sob o primeiro olhar parecem com qualquer outro, porém possuem uma reviravolta surreal com base na utilização de imagens animadas com imagens em *live action*.

Švankmajer é um animador diferente de todos, ele se aproxima da animação de uma maneira não-tradicional, optando por técnicas inovadoras, tal como a tridimensionalidade. O filme “Dimensões do diálogo” (1983) é um retrato da comunicação dividido em três episódios, no primeiro (figura 4), o diretor transforma objetos e alimentos do

cotidiano humano em uma grotesca metáfora da destruição. Nos outros dois episódios, o diretor dá vida a esculturas de argila, conseguindo um efeito incrivelmente realista.

**Figura 4** – Objetos e alimentos como metáfora da destruição



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme *Dimensões do Diálogo* (*The collected shorts of Jan Švankmajer*).

Além de animar objetos banais, um domínio artístico é de especial importância para Jan Švankmajer: fantoches, marionetes e bonecos. Estes brinquedos da era pré-industrial, tornam-se, nas mãos do diretor, verdadeiros objetos artísticos. Švankmajer estende a tradição popular tcheca às telas de cinema e dá continuidade ao legado deixado por cineastas como Karel Zeman e Jiří Trnka, conhecidos também por trabalharem no cinema com animação de marionetes e fantoches. No entanto, o trabalho que Švankmajer desempenha no cinema com esses objetos é consideravelmente mais amplo e diferente do Zeman ou Trnka, enquanto esses últimos possuíam uma abordagem tradicionalmente poético-lírica, Švankmajer explora o grotesco.

Švankmajer também amplia sua gama de técnicas combinatórias: no curta “O último truque” (1964), os dois protagonistas são atores vestidos com máscaras de madeira que cobrem suas cabeças e ombros, imitando a aparência de uma marionete; em “Polichinelo” (1966), os fantoches Joey e Punch dividem a tela com um porquinho-da-índia real; em *Don Juan* (1969), elenco grava preso a cordas simulando o teatro de marionetes; esses são apenas alguns exemplos que ilustram a habilidade que Švankmajer tem em combinar técnicas de meios diversos – marionetes, fantoches, *live action*, cinema, teatro, entre outros.

A combinação dessas técnicas colaboram na criação de um mundo ambíguo, no qual a lacuna que separa os seres vivos e objetos inanimados é preenchida. Nas obras de Švankmajer, enquanto as pessoas muitas vezes agem mecanicamente, objetos inanimados assumem um alto grau de antropomorfismo. Briga, selvageria, decapitação, infanticídio, suicídio e canibalismo são temas comuns nos filmes do cineasta.

É com maestria que Švankmajer seleciona os objetos para compor suas produções, a imagem em seus filmes ganha mais poder pela imaginação e habilidade do diretor. Ele muitas vezes as manipula através montagem rápida, como em “Historia Naturae” (1967), “Uma semana tranquila em Casa” (1969) e em outras curtas, oferecendo associações surpreendentes e originais, uma espécie de colagem em movimento. As imagens são muitas vezes combinados com música, resultando em uma forma sofisticada de montagem rítmica. Outra técnica que pode muito bem ser considerada a sua assinatura é a utilização de grandes close-ups justapostos com a ação principal.

Muito sobre estética e filosofia de Švankmajer pode ser explicado, devido a sua adesão ao surrealismo. Ele tem sido um membro ativo do grupo surrealista de Praga desde 1963. Durante os anos 1970, ele produziu uma série de colagens incluindo experimentações táteis através do qual ele examina as ligações entre os sentidos, especificamente entre a visão e o tato. E, no final de 1980, editou uma antologia surrealista impressionante intitulado “Jogo Aberto” que apareceu na Tchecoslováquia comunista como uma publicação clandestina<sup>13</sup>. (UHDE, 1994, p. 3).

A filosofia surrealista é um elemento presente em todos os seus filmes. Em entrevista para a *Animation World Magazine* Švankmajer salienta (apud JACKSON, 1997, p. 4):

Surrealismo existe, mas não é uma forma de arte. Para caracterizar o surrealismo, você pode dizer que ele é o movimento romântico do século XX. Cada período romântico se expressa em três elementos: amor, liberdade e poesia. Cada geração está buscando sua própria maneira de se expressar artisticamente de acordo com o ambiente e período em que vivem. O romantismo do século XXI vai fazer a mesma pergunta<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Tradução livre do autor: “Much about Švankmajer's aesthetics and philosophy can be explained by pointing to his adherence to surrealism. He has been an active member of the Prague Surrealist group since 1963. During the 1970s, he produced a series of collage art including *tactile experimentations* through which he examines links between the senses, specifically between sight and touch. And, in the late 1980s, he edited an impressive surrealist anthology entitled *Open Game* which appeared in the then Communist Czechoslovakia as an underground *Samizdat* publication”.

<sup>14</sup> Tradução livre do autor: “Surrealism does exist, but it is not an art form. To characterize Surrealism, you can say it is the Romantic movement of the 20th century. Each romantic period expresses three elements: love, freedom and poetry. Each generation is seeking their own artistic expressions according to the environment and the time period they live in. The Romanticism of the 21st century will ask the same question. It doesn't matter whether that Romanticism will be Culturalism, or something else”.

O surrealismo concretiza-se em Švankmajer como expressão de uma filosofia de vida e não como apenas uma solução estética para os seus filmes. As considerações acerca do movimento feitas pelo cineasta correspondem a exatamente aquilo que o movimento representava para a época: um movimento que negava a arte pela arte, pois em um momento de crise da civilização é preciso mais do que a subversão da arte, necessita-se de uma mudança violenta da vida. O surrealismo surge como força motora, filosofia, psicologia, novo espírito que vai revolucionar o século XX a partir da liberação do espírito: “Surrealismo é psicologia, é filosofia, é um caminho espiritual, mas não é estética. Na verdade o surrealismo não está interessado em criar algum tipo de estética”<sup>15</sup>. (ŠVANKMAJER *apud* JACKSON, 1997, p. 4).

Jan Švankmajer juntou-se ao Grupo Surrealista de Praga em 1970, depois de conhecer o teórico tcheco Vratislav Effenberger, que havia assumido a liderança do movimento surrealista tcheco após o falecimento de Karel Teige, em 1951. A decisão de Švankmajer por aderir ao grupo trouxe ao fim um breve período de inocência do seu trabalho que coincidiu com os eventos políticos do país em 1968 – provável causa do amadurecimento das suas obras.

Assim como o surrealismo, Švankmajer admitiu que o maneirismo existe nas suas obra, apesar de suas tentativas de expurgá-lo. No entanto, pode ser dito que seus primeiros filmes eram tanto surrealistas como maneiristas. A distinção entre as duas abordagens é difícil de se estabelecer, talvez os filmes surrealistas oferecem uma mensagem mais político-social do que os filmes maneiristas. Quanto à relação entre o maneirismo e surrealismo, pode-se dizer que os movimentos dividem a mesma atitude em relação e técnicas (HAMES, 2008). Para Hauser (*apud* HAMES, 2008, p. 46), o maneirismo era “um produto da tensão entre o classicismo e anti-classicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, o convencionalismo e a revolta contra o conformismo”<sup>16</sup>.

Essas tensões estabelecidas no maneirismo também estão presentes nas obras de Švankmajer, mas o que é importante enfatizar em seu trabalho é a constante tensão entre certas ideias de liberdade e desejo humano e seus meios de expressá-las. Ele consegue isso apenas por meio de um mundo animado artificialmente, usando truques de cinema e uma

<sup>15</sup> Tradução livre do autor: “Surrealism is psychology, it is philosophy, it is a spiritual way, but it is not an aesthetic. Surrealism is not interested in actually creating any kind of aesthetic”.

<sup>16</sup> Tradução livre do autor: “a product of tension between classicism and anti-classicism, naturalism and formalism, rationalism and irrationalism, sensualism and spiritualism, traditionalism and innovation, conventionalism and revolt against conformism”.

representação distorcida da realidade, como o maneirista Arcimboldo salienta, ao dizer que as imagens do real devem estar disponíveis para criar seres e objetos imaginários. (HAUSER *apud* HAMES, 2008).

Giuseppe Arcimboldo é um artista italiano maneirista de quem o trabalho de Švankmajer se aproxima. As obras mais conhecidas de Arcimboldo fazem parte de uma série de retratos feitos com vegetais que representavam entidades abstratas, como as quatro estações e o verão. Junto com Bosch, Arcimboldo é mais um artista considerado precursor do surrealismo, tanto que em 1936 foi incluso na exposição “*Fantastic Art, Dada and Surrealism*” do Museu de Arte Moderna em Nova Iorque. A influência que o artista italiano teve sobre as primeiras produções de Jan Švankmajer é evidente, filmes como “Flora”, *Dimensões do Diálogo* (figura 4), entre outros, contêm uma incrível similitude com os quadros de Arcimboldo (figura 5).

A arte de Švankmajer, portanto, muito se assemelha com a arte de Arcimboldo. O ponto em comum não está apenas nas imagens, como pode ser visto nas figuras 4 e 5, está também na arte de forjar. Para Roland Barthes (1990) o trabalho de Arcimboldo tem algo a transmitir e essa mensagem é cifrada pelo artista – escondida e não escondida ao mesmo tempo. Assim como Arcimboldo, o cineasta tcheco utiliza um sistema de substituição, o elemento humano é substituído por efigies – bonecos, fantoches, marionetes, objetos, etc. – que funcionam como uma metáfora. Em Švankmajer tudo é metáfora, nada é denotado, os objetos já têm um sentido e esse sentido é análogo à realidade política.

Arcimboldo nos faz acreditar que o nariz recorda naturalmente uma espiga, os dentes lembram grãos, a carnadura do fruto nos faz pensar em lábios: mas ninguém diria naturalmente ao contrário: a espiga não é um nariz, os grãos não são dentes, o figo não é uma boca. [...] Em suma, mesmo justificada, a metáfora de Arcimboldo exige um esforço. A arte de Arcimboldo não é indecisa, segue um caminho bastante claro: trata-se de uma língua muito afirmativa. (BARTHES, 1990, p. 125).

Ora, a arte de Švankmajer também é assim, ele faz o público acreditar que os objetos e efigies em tela lembram naturalmente o indivíduo humano. As conotações do artista tcheco abrem o caminho para vários sentidos, isto é, ao mesmo tempo que as composições são uma alegoria, elas também despertam na audiência sensações e emoções, remetendo aos programas cognitivos, sensoriais e emocionais que uma obra artística opera: as metáforas e alegorias dizem respeito às estratégias cognitivas, as sensações fazem parte das estratégias sensoriais e as emoções das estratégias emocionais. Logo, é possível afirmar, sem dúvidas que Švankmajer desenvolve um mundo de valor através dos seus trabalhos.

Diante de um filme seu, o público não apenas lê, adivinha, conhece, aprende, descobre e compreende, ele também desenvolve sensações – nojo, desprazer, excitação, dor, etc. – e emoções – medo, horror, descontentamento, fascínio, repulsa, etc.

**Figura 5** – Vertumnus, retrato de Rodolfo II



**Autor:** Arcimboldo

**Fonte:** Art History ([www.arthistory.about.com](http://www.arthistory.about.com))

O trabalho Švankmajer depois do ano de 1968 é indubitavelmente político. O surrealismo foi parte muito importante na definição de uma postura política, na medida em que os elementos maneiristas foram muitas vezes transformados em representações políticas e surrealista. Tal fato foi uma forma que o diretor conseguiu de unir surrealismo e maneirismo em uma mesma peça.

Em suma, a sensibilidade maneirista envolve todo um conjunto de ideias e imagens inter-relacionadas. Em termos de aspectos visuais, nos filmes de Švankmajer o maneirismo refere-se ao ecletismo e à densidade desconcertante de elementos dentro da imagem. Depois de 1968, Švankmajer lançou-se a mais mordaz crítica social em seu trabalho, mudando de um cinema dominado por efeitos especiais e composições estéticas densas para um estilo despojado no qual o tema nunca é um sustentáculo da visualidade ostensiva. (HAMES, 2008).

Švankmajer (*apud* STAFFORD ; SÉLAVY, 2011) alega que o período em que a Tchecoslováquia esteve sob o regime autoritário trouxe uma vantagem: pelo menos agora ele teria material suficiente para criar histórias e filmes. Talvez todo o contexto político por qual passou Jan Švankmajer na infância e juventude fez com que em várias de suas obras

seja possível perceber o tom político-engajado. Em “A Morte do Stalinismo na Boêmia” (1990), Švankmajer faz uma crítica aos mais de vinte anos de regime comunista pelo qual o país passou. Narra de modo surrealista uma parte da história da Tchecoslováquia que começa na pós Segunda Guerra Mundial e termina na queda do Partido Comunista. Švankmajer (*apud* JACKSON, 1997, p. 6) pondera:

Gostaria de dizer que considero todos os meus filmes muito engajados politicamente. Mas eu nunca os reduzi a um sistema totalitário, como, por exemplo, um artista dissidente faria. Porque percebi que se a civilização permite a criação e a existência de algo tão doente como o Fascismo ou Stalinismo, então toda a civilização é doente, algo está errado. Eu sempre quis penetrar no núcleo desse problema. Não apenas concentrar na superfície da atividade política. Portanto, meus filmes são universais, eles podem se comunicar com audiências fora da República Tcheca. Então, só porque a situação política mudou na Tchecoslováquia, não significa que o universo ou a civilização mudou ao mesmo tempo. Estou tanto quanto preocupado que não há razão para mudar meu inimigo. Ele sempre será o mesmo<sup>17</sup>.

Švankmajer manifesta em seus filmes a sua preocupação com a condição humana e questões culturais, o seu humor negro e compreensão dos absurdos da vida são reflexo da experiência histórica do seu próprio país. Através de seu trabalho, Švankmajer tem se esforçado para expandir a definição tradicional da estética dos filmes de animação.

#### 4.3 JAN ŠVANKMAJER E O SURREALISMO

Ao contrário do surrealismo, o maneirismo nunca foi um movimento autoconsciente com membros oficiais, manifestos e periódicos, isso porque ele nunca foi um movimento, mas um estilo de um determinado período identificado *post facto*. Logo, Švankmajer alia-se ao movimento surrealista, fazendo alianças com o sarcasmo de Benjamin Péret, mais do que com a lírica de Breton.

As técnicas que Švankmajer emprega em seus filmes – efigies (bonecas, fantoches, marionetes), tatilismo, animação de objetos, violência, sadomasoquismo, humor-negro e exploração obsessiva da infância através de fantasias, memórias e sonhos –

<sup>17</sup> Tradução livre do autor: "I would like to say that I consider all of my films to be very politically engaged. But I never narrowed it down to a totalitarian system, the way, for example, the artist dissident would. Because I realize that civilization does allow for the creation or existence of something as sick as Fascism or Stalinism, then the entire civilization itself is very ill, something is wrong. I always wanted to penetrate the core of this problem. Not to just concentrate on the very surface of political activity. Therefore, my films are universal, they can communicate with audiences outside of the Czech Republic. So, just because the political situation changed in Czechoslovakia, doesn't mean that the universe or the civilization changed at the same time. As far as I was concerned, there was no reason to change my enemy. It will always be the same."

correspondem a temas caracterizadores do surrealismo. A grande variedade de trabalhos que se dizem surrealistas, juntamente com a revisão contínua de seus princípios, tornam difícil a articulação de uma definição, os próprios filmes de Švankmajer são irredutíveis a um único princípio.

Apollinaire descreveu Praga como a "capital mágica" depois de uma visita em 1902. Švankmajer sempre considerou sua cidade natal como uma das influências mais importantes para o seu trabalho. É Praga mergulhada no Maneirismo, assombrada pelo golem, impregnada de alquimistas e excessos dos escultores e arquitetos barrocos que ressoa ao longo de seus filmes. Para ele, Praga é em si uma condensação do maneirismo e do surrealismo. Por esta razão, ela encarna uma das ideias centrais do surrealismo – o maravilhoso.

Praga, cantada por Apollinaire. Praga, com a magnífica ponte ladeada por estátuas, que levam para fora de ontem ao sempre. As tabuletas, acenderam-se de dentro – no café Black Sun, no Golden Tree, e uma série de outros lugares. O relógio cuja mãos, lançado no metal de desejo, giram sempre para trás. A rua dos Alquimistas e acima de tudo, a efervescência de ideias e esperanças, mais intensa lá do que em qualquer outro lugar, a tentativa apaixonada para esquecer a poesia e a revolução em um mesmo ideal. Praga, onde as gaivotas batiam nas águas do Rio Moldava para trazer estrelas de suas profundezas<sup>18</sup>. (BRETON *apud* HAMES, 2008, p. 55).

Segundo Foster (*apud* HAMES, 2008), Breton celebrou duas formas do inanimado e do animado, justapostos e unidos. O manequim do século XX e a "ruína romântica" – respectivamente, o cruzamento do humano e do não humano e o uma mistura do histórico e do natural. Para Breton, ambos servem de exemplo do maravilhoso e configuram uma relação perturbadora entre os elementos. Contudo, nos filmes de Švankmajer, esta alienação da figura humana não é exemplificada pelo manequim, mas pela figura da boneca, do busto de gesso, do boneco e da marionete.

Os cenários de seus filmes remetem ao que Breton denomina de "ruína romântica", especialmente aqueles da antiga cidade de Praga, com ares de decadência, como no interior pobre do filme "O apartamento". Hames (2008) pondera que a persistência do cineasta em explorar essa realidade decadente está ligada à exploração do tato em seus filmes. Por sua vez, tal associação da ruína com o tato está ligada à relação inconsciente que o homem tem com a mãe, que não é totalmente benigna, porém, depressiva: "desde o nosso

<sup>18</sup> Tradução livre do autor: "Prague, sung by Apollinaire; Prague, with the magnificent bridge flanked by statues, leading out of yesterday into forever; the signboards, lit up from within - at the Black Sun, at the Golden Tree, and a host of others; the clock whose hands, cast in the metal of desire, turn ever backwards; the street of the Alchemists; and above all, the ferment of ideas and hopes, more intense there than anywhere else, the passionate attempt to forget poetry and revolution into one same ideal; Prague, where the gulls used to churn the waters of the Moldava [sic] [Virava] to bring forth stars from its depths".

nascimento a segurança emocional tem sido sempre associada ao ato de tocar os corpos de nossas mães. Esse foi o primeiro contato emocional com o mundo exterior, mesmo antes de sermos capazes de o ver, cheirar, ouvir ou sentir seu gosto”<sup>19</sup>. (ŠVANKMAJER *apud* HAMES, 2008, p. 56).

Uma vez destruídos, precisam ser restaurados. Nos filmes de Švankmajer há um aspecto político relacionado a esta restauração dos objetos marginalizados e inutilizados pelo capitalismo consumista e comunismo. Portanto, o tato vinculado à ruína, refere-se tanto à restauração física do objeto quanto à restauração de uma sensibilidade que o cineasta acredita ter se perdido na civilização contemporânea. As imagens de Švankmajer pouco nos lembra de que seus filmes são feitos no final do século XX. Raros são os filmes que contêm elementos que remetem à vida moderna, apenas “Fausto” (1994) e “Jogos viris” (1988) trazem cenas que parecem se passar na contemporaneidade. (HAMES, 2008).

Švankmajer recupera esses objetos em um sistema de significados em que eles podem ter alguma forma de além-vida – tornam-se metáfora da crítica da mercantilização moderna, capitalista ou comunista, rejeitando as formas contemporâneas de produção de mercadorias. Portanto, para Hames (2008) Švankmajer quita uma dívida com os marginalizados, os inúteis e os deslocados – em outras palavras, com o passado – em seus filmes, ao criar uma atmosfera de pessimismo cultural e humor negro e agregar valor histórico e psíquico aos objetos. O cinema é o meio de liberar as emoções e humores absorvidos pelos objetos. A animação deve existir “para permitir que objetos falem por si só”. (ŠVANKMAJER *apud* ŠVÁB *apud* HAMES, 2008, p. 58).

A relação que se estabelece entre a violência e taticidade nos filmes de Švankmajer é fascinante. Tem sua origem nos primórdios do cinema surrealista, por exemplo, na cena em que Luis Buñuel corta o olho de uma mulher com uma navalha no clássico surrealista “Um cão andaluz”. Em Švankmajer o estresse sobre os valores táteis em materiais é mais explorada por ele em suas estruturas táteis. O choque tátil e exposição relaciona-se com a noção surrealista do concreto racional.

A violência que se articule com o tátil nos leva de volta à ideia de restauração dos objetos, pois parece que um aspecto poderoso dos filmes Švankmajer é o fato de que o tátil raramente sucumbe em apenas ser um gesto de nostalgia, que é alcançado, em

---

<sup>19</sup> Tradução livre do autor: “Since our birth emotional security has always been associated with touching our mothers' bodies. That was the very first emotional contact with the outside world, even before we were able to see, smell, hear or taste it”.

grande parte, pela violência agressiva dos movimentos de edição e câmera. Em comentário sobre o real significado de tais imagens, Švankmajer (*apud* HAMES, 2008, p. 62) diz:

Todo o processo de alimentação pode assim ser intensamente erótico. Ou pode ser traduzido em um ato canibal e agressivo através do qual a misantropia acumulada pode ser liberada. Em qualquer caso, esta atividade pode tornar-se lúdica, e, como tal, já não é percebida meramente como um ato de enchimento da barriga.

Švankmajer consistentemente voltou ao tema da infância, especialmente nos filmes “Jabberwocky”, “No porão” e “Alice”. Sua obsessão com marionetes, fantoches e contos populares também se relaciona com a infância e suas formas de representação – contos que muitas vezes usam o horror, medo e ansiedade. Segundo Švankmajer, sua infância nunca foi algo deixado para trás (*apud* HAMES, 2008). O surrealismo não é um movimento conhecido por sua preocupação com a infância, no entanto, sempre esteve interessado em um conjunto de ideias que se relacionam com a infância – estados mentais característicos da fase infantil, tais como paranoia, inocência e imaginação irrefreável que são típicos do início da infância e de certos tipos de arte primitiva. Para Švankmajer, sua exploração da infância é parte de um tipo de método paranoico-crítico, pelo qual suas próprias associações altamente pessoais decorrentes da infância e que ele vê como seu aliado natural em suas produções.

O termo paranoico-crítico tem suas raízes em Salvador Dalí, que o descreve como sendo um método espontâneo de conhecimento irracional “baseado na objetivação crítica e sistemática das associações e interpretações delirantes” aplicado às obras surrealistas, por exemplo. A partir desse método, Švankmajer, atinge o público com imagens como se elas tivessem sido criadas por sua própria mente, ou seja, o público não aprecia as imagens pelo viés do artista, mas sim através dos seus próprios olhos, com os significados por ele atribuídos e projetados. Experimentadas por intermédio do filme, a análise crítica dessas projeções podem levar à catarse psicológica e artística, ou seja, à transformação tanto almejada pelo diretor na construção do filme, nesse caso, a revolução do espírito e social.

Através do cinema Švankmajer, com seus métodos de animação, capacidade de rapidamente engrenar imagens por meio da edição rápida e com sua rápida acumulação de objetos, conectados através de o meio mais arbitrarias, o método paranoico-crítico torna-se mais aplicável – mais que na pintura, por exemplo. Além disso, a estratégias utilizadas pelo cineasta, como a dissolução de um objeto para outro, remete à colagem “arciboldiana”, está fortemente ligada ao método de Dalí e ao Maneirismo. (O’PRAY, 2008).

O surrealismo em Švankmajer é uma questão complexa, isso deve-se muito à falta de uma tradição fílmica surrealista, o que significa que comparações e contrastes são difíceis de se fazer. A existência de um movimento surrealista na Tchecoslováquia – cortado da corrente principal com sede em Paris e na América – empresta ao trabalho de Švankmajer uma individualidade impossível de se ler fora do surrealismo. Seu compromisso com as tradições tchecas do maneirismo e com o teatro de marionetes é mais um fator que alimenta a resistência às fáceis interpretações. O que é fascinante em seus filmes é a sua audaciosa e persistente abordagem da sua própria vida interna.

O papel crucial das técnicas empregas em suas obras, como o tato, fragmentação agressiva, distorção, revelação do inconsciente em sonho ou memória infantil compõem um método de abordagem e processo particular do diretor. O maneirismo não contraria tal método, pelo contrário, de alguma forma se une com ele. O próprio senso de tensão fragmentação, explosivos e sensualidade exagerada do maneirismo se encaixa bem com as características do espírito surrealista, de tal forma que eles são, nos filmes do tcheco Švankmajer um todo.

## 5 ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO

A proposta metodológica deste trabalho parte dos pressupostos estabelecidos na poética de Aristóteles, que declara existir uma intenção dos artistas em causar certos efeitos no instante da apreciação de suas obras. O filósofo argumenta, que é característico de cada gênero engendrar efeitos específicos nos apreciadores – a tragédia, por exemplo, desperta sentimentos de terror ou de compaixão, que por sua vez são causados pelo testemunho do infortúnio alheio e pela infelicidade não merecida. (ARISTÓTELES, 2003).

Para uma obra ser bem-sucedida, é recomendável que o autor oriente a composição dos elementos expressivos para a produção dos seus efeitos particulares. Wilson Gomes (2004) toma como ponto de partida essa percepção aristotélica para a formulação da poética do filme, formulada como teoria da apreciação filmica, a qual supõe que o momento da apreciação do filme é permeado pela experimentação dos efeitos que nele estão contido.

Umberto Eco (2001) salienta, que essa relação de dependência não implica em assumir que o leitor tem liberdade absoluta para interpretar a obra como bem entende, visto que ela própria consiste em um conjunto de regras que limitam e direcionam a atividade do intérprete. O artista tenta antecipar o instante da fruição e constrói a sua obra para tentar afetá-lo, contudo não tem o poder de determinar sua recepção. O criador tenta prever os seus apreciadores e postula um modelo de receptor para o qual ele direciona as suas estratégias de produção. (CANGUÇU, 2008).

Estratégias de produção compreendem os materiais de diversos tipos e naturezas que são combinados e dispostos no filme para afetar os espectadores – cenografia, fotografia, enquadramentos, ângulos, planos, montagem, trilha-sonora, som, linha narrativa, cor, disposição espacial do elenco, as interpretações dos atores, figurinos, personagens e entre outros. Canguçu (2008, p. 27) observa que são considerados dispositivos tanto elementos cinematográficos quanto transmidiáticos, tanto os recursos regidos por eficiência técnica quanto aqueles empregados por ímpeto estilístico: “se estiverem compostos de modo a produzir efeitos no espectador, são classificados analiticamente como recursos”.

Segundo Canguçu (2008, p. 27), os resultados percebidos no espectador da articulação das estratégias podem ser classificados em três categorias:

A primeira abrange os chamados efeitos cognitivos, ou seja, as significações, os apelos à cognição: reconhecer e classificar o que é percebido, compreender eventuais mensagens capitais, ou interpretar metáforas, símbolos ou alusões. Os efeitos sensoriais, que constituem o segundo tipo, são as sensações motoras como vertigem, força, aspereza, profundidade, frieza, calor, velocidade e escuridão. Os estados de ânimo, sentimentos e emoções formam a categoria de efeitos anímicos: por exemplo, o terror e a piedade aristotélicos, o medo e o susto em filmes de horror e a graça em comédias.

Com base na classificação dos efeitos, também pode-se delinear uma classificação para as estratégias de produção: estratégias cognitivas, estratégias sensoriais e estratégias emocionais. O primeiro tipo designa as metáforas e alegorias que fazem o apreciador pensar, conhecer e saber determinadas coisas, ao mesmo tempo que esconde outras tantas coisas para nos revelar mais adiante ou nunca revelar. As estratégias sensoriais caracterizam programas de desorientação e algumas poéticas esteticamente vanguardistas, como a surrealista. Já as estratégias emocionais, frequentemente rejeitadas e criticadas pelas vanguardas estéticas e políticas, abrange os gêneros de horror, de comédia, erótico e o drama sentimental.

Em síntese, essa metodologia entende as obras cinematográficas como composições cujos recursos são dispostos e combinados estrategicamente, segundo normas intersubjetivas, de modo a produzir efeitos nos seus apreciadores. Portanto, este capítulo procura identificar as estratégias utilizadas na instância da realização dos filmes do tcheco Jan Švankmajer, na busca de um maior entendimento das suas obras fílmicas.

### 5.1 O GROTESCO

A vanguarda surrealista, no intuito de romper laços com a lógica, razão, bom gosto, estética, moral, religião, ideologias e sociedade burguesa, buscou estratégias para alcançar seu maior objetivo: exterminar a linha que separava a realidade do maravilhoso, do outro mundo, da surrealidade. Foi no maravilhoso, no automatismo, na montagem, na colagem, na adoção do comportamento irracional, no sono, nos sonhos, nos entorpecentes e na revolução que os surrealistas encontraram as ferramentas necessárias para a subversão dos padrões estabelecidos na época.

Foi na estética do grotesco que as vanguardas artísticas do início do século XX – inclusive o Surrealismo – encontraram o elemento necessário para chocar a burguesia e provocar uma inquietação na sociedade. A imagem surrealista vai buscar ser o mais insólita possível, “uma propensão especial para situações conturbadas e imagens monstruosas

aparecem no Manifesto Surrealista de 1924” (ECO, 2007, p. 369). Para Umberto Eco (2007, p. 378) “as vanguardas históricas não pretendiam realizar nenhuma harmonia e perseguiram a ruptura de toda ordem e de todo esquema perceptivo institucionalizado” e foi no grotresco que encontraram um meio de denúncia social e de denúncia da alienação da sociedade contemporânea.

Grotresco deriva da palavra italiana *grotta* (gruta) e designa determinadas espécies de ornamentos descobertos no final do século XV em Roma (figura 6). O grotresco interessou muito aos artistas da Renascença como arte ornamental, eles viam no estilo algo de lúdico e alegre, leve e fantasioso, ao mesmo tempo que expressava uma angústia de um mundo onde a realidade estava suspensa.

**Figura 6** – Detalhe de um pilar grotresco de 1515



**Autor:** Rafael

**Fonte:** O Grotresco (KAYSER, 2009, p. 19)

Diferente do barroco, o grotresco não se empenha na restauração da razão clássica, nem opta por nenhuma moral progressista. O grotresco funciona através da catástrofe: “trata-se da mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada”. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 25).

Sempre associada ao disforme (conexões imperfeitas) e ao onírico (conexões irreais), a palavra “grotresco” presta-se a transformações metafóricas, que vão ampliando o seu sentido ao longo dos séculos. De um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras-de-arte, torna-se adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar – a partir da tensão entre o centro e a margem ou a partir de um equilíbrio precário das formas – figuras da vida social como discursos, roupas e comportamentos. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 30).

A partir do século XVI o grotesco se expande para fora da Itália e para outras artes – pintura, gravura e decoração plástica – sendo aceito como um novo estilo ornamental. A mistura do animalesco com o humano surge como particularidade do estilo grotesco nos textos de Montaigne, “que são aqui também... senão grotescos e corpos monstruosos, compostos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, nem proporção, e não ser fortuita” (*apud* KAYSER, 2009, p. 24). Tal descrição feita por Montaigne representa a passagem do grotesco do domínio das artes plásticas para o domínio da literatura, convertendo-se em conceito estilístico.

O grotesco assume seu caráter estético apenas no século XVIII quando estudiosos como Hegel, Schlegel, Jean Paul e Victor Hugo ocupam-se em estudá-lo (SÁNCHEZ ; VÁZQUEZ, 1999) e quando a caricatura se tornou um problema inquietante para a reflexão artística da época. A caricatura representa uma realidade disforme, desproporcional e nada bonita que entrou em conflito com a concepção de arte comum do século XVIII como reprodução da bela natureza ou de sua noção idealizada.

Wieland (*apud* KAYSER, 2009) divide a caricatura em três categorias: verdadeiras, exageradas e fantásticas. O primeiro tipo engloba as pinturas em que o autor reproduz a natureza como ela é, com todas as deformidades que lhe pertence. Na segunda categoria, o pintor aumenta a deformação do objeto com algum propósito especial, porém a reprodução continua análoga à realidade. Por fim, existem aquelas onde o pintor, despreocupado com a veracidade da imagem, se entrega à imaginação, buscando despertar no receptor gargalhadas, nojo e surpresa. A definição dada por Wieland ao grotesco aproxima-se do que os artistas da Renascença pensavam sobre o vocábulo, para ele o grotesco é da ordem do sobrenatural e do absurdo, nele regras que regem o mundo real são exterminadas.

Wieland (*apud* KAYSER, 2009, p. 31), ao voltar-se para a análise dos efeitos psíquicos da obra grotesca, salienta que ela pode despertar sensações diversas e, às vezes, contraditórias: “um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si (...), um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum”. Embora o conceito de grotesco traçado por Wieland fundamenta-se no divórcio da realidade, o fato do choque, que ocorre no apreciador diante da obra grotesca, levar ao estado de angústia também determina uma relação com a realidade, um teor de verdade.

Os grotescos de Rafael pareciam criar um domínio particular do livre jogo de fantasia. Wieland entendeu os grotescos de Brueghel como um reino do fantasiar horroroso, mas também como um reino especial. Nós, porém, verificamos que, no tocante à essência do grotesco, não se trata de um domínio próprio, sem outros compromissos, e de um fantasiar totalmente livre (que não existe). O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações. (KAYSER, 2009, p. 40).

Foi no grotesco que Victor Hugo encontrou um meio de provocação para causar mal-estar nas testemunhas, para ele as imagens grotescas revelavam a complexidade total do indivíduo – interior e exterior – pensamento que se assemelha com o que os surrealistas buscavam.

O grotesco pode surgir na visão de quem sonha, de quem devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural. Desta maneira, pode assumir formas fantásticas, horroríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. (SODRÉ; PAIVA, 2002, p.55).

O grotesco pode manifestar-se de várias maneiras. Victor Hugo já dizia (2007, p. 36) “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil”, ele manifesta-se no contraste, no exagero, nas aberrações, nos comportamentos bizarros, nas disparidades sociais chocantes, por meio do humor negro e sarcasmo, na humilhação, na animalidade, em corpos despedaçados cobertos de feridas, entre outras imagens perturbadoras.

O mundo do grotesco, embora fantástico e irreal, não faz senão mostrar o absurdo, o irracional, o próprio seio de uma realidade que se apresenta como coerente, harmônica e racional. Não é por acaso que aparece associado historicamente na arte e na literatura com movimentos anticlássicos e antirrealistas; resumindo: inconformistas. (SÁNCHEZ ; VÁZQUEZ, 1999, p.291-292).

No século XX, portanto, o grotesco vai ser o modelo estético da pintura e da literatura surrealista na busca da ruptura com a razão e com a concepção de mundo vigente. No entanto, Kayser (2009) revela que apesar do inconsciente ser visto pelos surrealistas como a fonte de sua arte e da nova cultura e por mais próximo que os caminhos surrealistas – dissolução da lógica, reunião do heterogêneo, a abolição da ordem temporal e espacial, a exigência do absurdo, o retorno ao inconsciente, o sonho como fonte criadora – levem ao grotesco, ainda sim esses caminhos os conduziram para outros domínios.

Na medida em que os adeptos deste movimento não criavam a partir da negação do que existira até então, mas se entregavam às diferentes técnicas do automatismo psíquico, o “ditado do pensar com exclusão de qualquer controle elaborado pela razão” (Breton), houve tendência para novos “conhecimentos”. Desejavam investigar um mundo novo, que não lhes parecia nem horrível nem sinistro, porém “maravilhoso”. (KAYSER, 2009, p. 140).

Aos olhos do grupo surrealista apenas o maravilhoso sempre será belo, por mais irreal que seja, e aos poucos “o espírito se convence de que essas imagens possuem valor maior de realidade” (REVERDY *apud* KAYSER, 2009, p. 140). Em síntese, o surrealismo encerra o principal problema do grotesco, pois vê nele a manifestação do belo: “A beleza será CONVULSIVA ou não será”. (BRETON, 2007, p. 146).

Tal afirmação de que o grotesco nunca fora proferido nas obras surrealistas parece ser equivocada. Já que ele sempre esteve presente em obras de pintores como Salvador Dalí, Max Ernst e Tanguy que reproduziam um novo modo de ver o mundo e possuem suficiente valor artístico para entrarem na história do grotesco. Tanto dadaísmo quanto surrealismo foram terrenos férteis para a propagação do grotesco.

Dadaísmo e surrealismo empregavam o grotesco como crítica mordaz aos ideais burgueses. Técnicas – como a montagem, colagem e combinação – eram utilizadas para subverter a ordem social e ironizar o hábito moderno de impor regras em todos os aspectos da vida. Logo, o estilo não era definido apenas pelo monstruoso, mas pelos efeitos de medo ou de riso nervoso que causava, para que se criasse um estranhamento do mundo, uma sensação de absurdo ou de inexplicável.

A presente pesquisa arrisca-se em categorizar as manifestações do grotesco, a fim de se tentar evitar confusões quanto à natureza diversa de seus gêneros e espécies, baseada nas teorias de Sodré e Paiva (2002). Assim, do ponto de vista dos autores, o estilo mostra-se genericamente como atuado ou representado. O primeiro gênero trata-se das situações de comunicação direta, vividas no dia-a-dia dos indivíduos e nos palcos. O segundo caso – mais adequado ao objeto desta dissertação – trata-se das cenas ou situações pertinentes aos diferentes tipos de comunicação indireta, seja em suporte escrito (literatura e imprensa) ou imagético (cinema, pintura, fotografia, escultura, televisão, etc.). (SODRÉ; PAIVA, 2002).

Sodré e Paiva (2002) consideram que tanto nas formas representadas quanto atuadas, o grotesco assume espécies (modalidades expressivas) diversas. Ele pode ser de natureza: escatológica, por referir-se aos dejetos e secreções humanas; teratológica, quando alude a monstruosidades, aberrações e deformações; chocante, quando voltado apenas para a provocação superficial de um choque perceptivo com intenção sensacionalista; e crítica,

quando o grotesco enseja um discernimento informativo do objeto analisado, ou seja, apresenta-se como um recurso estético para desmascarar convenções e ideais.

Aos olhos desta pesquisa – além do grotesco ser entendido como um gênero representativo – parece mais adequada sua natureza crítica como modalidade expressiva, pois nos filmes de Švankmajer o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida.

### 5.1.1 Corpo Grotesco

Discutir as implicações dos corpos dentro do trabalho de Jan Švankmajer exige uma discussão de como ele cria metáforas da situação sócio-política da Tchecoslováquia por meio da representação do corpo. Para Foucault (*apud* DOWD, 2009), o corpo está diretamente ligado ao âmbito político, está sempre envolvido por relações de poder, uma vez que é marcado, treinado, torturado e forçado a realizar tarefas, cerimônias e emitir sinais.

A política manifesta seu poder no corpo de diversas maneiras: algumas incluem atos reais de violência, enquanto outras formas de controle assumem um caráter organizado ou calculado que não usa a força contra o corpo. O que Foucault quer deixar claro é que, em qualquer caso, o corpo transmite e recebe controle social e poder.

Similar às concepções de Foucault, Patrick Fuery (*apud* DOWD, 2009) alega que o corpo quando filmado cria um espetáculo que demonstra poder e controle. Para ele, o corpo no cinema está submetido a certas formas de controle, pois o filme determina como o corpo está posicionado em um determinado tempo e espaço, bem como suas ações e aparência.

O cinema em si faz parte dessas relações de poder que cinematizam o corpo, posicionando-o dentro de estruturas específicas, e ao fazer isso participa desses processos investindo o corpo de características particulares, treinando-o para representar certos relacionamentos, marcando-o com efeitos específicos e significados e enfatizando suas possibilidades de significação. Estes corpos cinematizados também são produtores de conhecimento, do conhecimento sobre o corpo e sobre outras áreas do conhecimento<sup>20</sup>. (FUERY *apud* DOWD, 2009, p. 14-15).

<sup>20</sup> Tradução livre do autor: “Cinema itself is part of these power relations, - it cinematizes the body by positioning it within specific structures, and in doing so participates in these processes such as investing the body with particular traits, training it to represent certain relationships, marking it with specific effects and meanings, and emphasizing its signifying possibilities. These cinematized bodies are also producers of knowledge – of knowledge about the body, and about other fields of knowledge”.

O corpo cinematizado é capaz de cumprir, subverter ou resistir ao conhecimento do poder que está em vigor dentro de uma determinada cultura. Portanto, no cinema o corpo é capaz de produzir diversos significados, o que é de grande importância quando se considera a forma pela qual Švankmajer representa o corpo nos seus filmes.

De acordo com Bakhtin (*apud* DOWD, 2009), a representação do corpo na literatura medieval – velho cânone corporal – estava em um constante estado de transformação, partes salientes do corpo e as características exageradas poderiam ser devoradas e regurgitadas para criar um novo corpo. Por cerca de 400 anos a literatura europeia foi preenchida com imagens do imaginário grotesco – traços humanos e animais e características excessivas eram envolvidas pelas funções corporais (comer, beber e excretar) – antes do advento de uma nova representação do corpo.

Bakhtin destaca vários termos depreciativos que ao serem associados com partes do corpo – ânus, nádegas, barriga, boca e nariz – compõem a imagem grotesca. O autor destaca que o ato repetitivo de engolir, a fim de criar uma outra forma, é de grande importância para a representação do corpo grotesco, um corpo inacabado, continuamente construído, criado e que, por sua vez, também constrói e cria um outro corpo. (BAKHTIN *apud* DOWD, 2009).

Em seus filmes, inegavelmente, Švankmajer apresenta ao espectador imagens grotescas que chamam a atenção para as interações do corpo, que no caso, sempre serão destrutivas, pois incessantemente devora e regurgita, demonstrando uma quebra da comunicação que leva à destruição mútua. O cineasta tcheco cria uma sensação de desconforto no espectador devido ao fato de que esta representação do corpo é incomum e que ao longo do tempo se tornou sinônimo do desagradável e do impróprio.

As representações grotescas que Švankmajer faz do corpo estão relacionadas à incapacidade de comunicação por qual passou a Tchecoslováquia. Esses corpos cinematizados enfatizam o controle sofrido em vários aspectos da vida tchecoslovaca no período em que o país esteve sob o domínio comunista. As obras de Švankmajer rompem o silêncio provocado pelo domínio político e força o receptor a contemplar o desaparecimento da liberdade de se comunicar eficazmente.

O corpo e suas interações criam uma linguagem metafórica que chama a atenção para a natureza da estrutura de classe e poder nas sociedades socialistas e capitalistas. Além da capacidade do corpo para enfatizar a disparidade entre as estruturas de classe, os corpos grotescos de Švankmajer tecem uma crítica ao período político pelo que passavam os cidadãos da Tchecoslováquia.

Bakhtin (*apud* DOWD, 2009) afirma que a interação entre o corpo e os alimentos está diretamente ligada à imagem grotesca, tal como quando o corpo come, regurgitar e defeca. Para ele a interação do corpo grotesco com a comida é geralmente excessiva e cheia de exageros. Nos filmes de Švankmajer, muitas vezes, um corpo serve de alimento para outro. De acordo com Bakhtin (*apud* DOWD, 2009, p. 34), o ciclo de vida está diretamente ligada com essa imagem do grotesco:

Na verdade, se considerarmos a imagem grotesca em seu aspecto extremo, ela nunca apresenta um corpo individual; a imagem consiste de orifícios e convexidades que apresentam um outro corpo, recém-concebido. É um ponto de transição para uma vida eternamente renovada, um recipiente inesgotável de morte e concepção<sup>21</sup>.

As produções de Švankmajer articulam corpos que criticam os males das sociedades socialista e capitalista. A pungência das críticas reside no fato de que a partir da “Primavera de Praga” até a “Revolução de Veludo”, o povo tchecoslovaco ansiava por um governo mais democrático e por uma sociedade mais livre. Após os acontecimentos da “Primavera de Praga”, o povo concordava com a reforma do socialismo, porém não sabiam que caminho tomar e infelizmente não puderam fazer qualquer coisa devido à invasão soviética. A “Revolução de Veludo” marcou o fim de um governo socialista e marcou o início de um período de instabilidade econômica. Contudo, se por um lado haviam mais bens disponíveis para comprar e variedade de produtos após a abertura do mercado, por outro lado a inflação tornou impossível para todos, apenas os ricos tinham condições financeiras para comprar. Tal cenário gerou uma desconfiança da maioria dos cidadãos em relação à natureza da sociedade atual, que passaram a pensar que sob o domínio socialista as coisas eram melhores e mais estáveis. (DOWD, 2009).

Embora pessimismo do cineasta, em relação às ideologias socialistas e capitalistas, condizia com os sentimentos da maioria dos cidadãos tchecos, Švankmajer concentra seu trabalho em questões que afligem outras sociedades além da tchecoslovaca: a subversão dos seus filmes é universal, por isso o diretor nunca teve a necessidade de mudar a direção dos seus temas. (ŠVANKMAJER *apud* HAMES, 2008).

Como dito anteriormente, o cinema em si sugere dominação e manipulação, a escolha que Švankmajer faz pelo cinema traz à luz as teorias de Fuery sobre o corpo cinematizado. De acordo com Fuery (*apud* DOWD, 2009), o corpo cinematizado está sob

---

<sup>21</sup> Tradução livre do autor: “Actually, if we consider the grotesque image in its extreme aspect, it never presents an individual body; the image consists of orifices and convexities that present another, newly conceived body. It is a point of transition in a life eternally renewed, the inexhaustible vessel of death and conception”.

diferentes formas de controle no filme. No caso dos filmes de Švankmajer, o diretor tem completo controle sobre a representação dos corpos. A obsessão de Švankmajer pela manipulação está diretamente ligada à turbulência sócio-política da Tchecoslováquia.

Švankmajer muitas vezes retrata esses atos de manipulação com imagens grotescas do corpo, enfatizando o ato de manipulação dentro do contexto do filme. Logo, é evidente que a representação do corpo grotesco e as suas interações servem como uma linguagem metafórica que cria um discurso sobre questões sócio-políticas do país. Mesmo nos filmes pós-comunismo do diretor tcheco é possível testemunhar essa ideia de que a manipulação ainda está presente no cotidiano tcheco e eslovaco, aludindo aos males das sociedades capitalistas e socialistas.

Metade do mundo jogou o jogo da "justiça social" enquanto alegremente assassinava pessoas em seu nome, a outra metade jogou o jogo da "liberdade do indivíduo", enquanto, usando truques publicitários, criava consumidores homogêneos que não têm vontade própria e que lambem felizes qualquer velha escória. Esses dois mundos foram criados como inimigos irreconciliáveis para que pudessem armar-se ao bel prazer e, assim, garantir trabalho suficiente para as pessoas e ganhar o suficiente para construir complexos militares industriais de ambos os lados. O colapso do "socialismo" foi o último prego no caixão dessa civilização. O capitalismo, ao que parece, em breve deve se preocupar com a morte do seu homólogo socialista<sup>22</sup>. (ŠVANKMAJER *apud* HAMES, 2008, p. 127).

O corpo no trabalho de Švankmajer resiste ativamente ao poder, tal resistência é evidenciada pela representação grotesca do corpo e pelas interações do mesmo. Embora muitas das ações desses corpos representem características destrutivas das interações humanas em situações sócio-políticas, possuem um discurso de resistência a essa destruição e manipulação. Neste sentido, pode-se dizer que, dentro do discurso fílmico, Švankmajer faz uma crítica ao controle sofrido pelo indivíduo e à sua relação com a sociedade.

## 5.2 REPETIÇÃO E DESTRUIÇÃO

Outra particularidade dos filmes de Jan Švankmajer é o emprego da repetição obsessiva. Tais repetições concretizam-se através de objetos, cenários, jogos, diálogos e certos valores estilísticos do diretor, que usa para criar um mundo – apesar de

<sup>22</sup> Tradução livre do autor: “Half the world played the “social justice” game while happily murdering people in its name and the other half played on the “freedom of the individual” while, using advertising tricks, creating unified consumers who did not have their own will and happily licked up any old scum. These two worlds created each other as irreconcilable enemies so that they could gladly arm themselves and thus ensure enough work for the people and enough gain for the military industrial complexes on both sides. The collapse of “socialism” was the last nail in the coffin of this civilization. Capitalism, it seems, will soon worry itself to death over the demise of its socialist counterpart”.

surreal – realista, convincente e familiar para o espectador. A repetição é um elemento que outorga a esse mundo desconhecido confiança. O mundo retratado no cinema surrealista de Švankmajer é onde os objetos e as pessoas funcionam com a lógica da irracionalidade concreta, em que o espectador pode esperar o inesperado e que, ainda assim, dependem de eventos que funcionam dentro de uma concepção segura da realidade. Contudo, apesar dessa solidez, os filmes de Švankmajer apresentam um mundo que está em constante estado de fluxo – tudo está prestes a ser destruído e reconstruído.

Um quadro que Švankmajer incessantemente explora, ao ponto de chegar à obsessão, é o da destruição cíclica: objetos, bonecos, fantoches, marionetes e atores são aniquilados em rituais de canibalismo, sadismo e masoquismo. Por meio de espetáculos caóticos – rápida aceleração do tempo – o diretor tcheco os reduz a matéria fecal e os dissolve até o ponto da degradação total. No entanto, eles sobrevivem a esta destruição em uma variedade de maneiras: podem ser preservados na memória do espectador ou na própria ilusão fílmica – pegos em uma repetição infinita de sua morte e muitas vezes reconstituídos em outro filme. O papel fundamental que esses elementos desempenham nas obras de Švankmajer é o de subversão da noção de realidade dos espectadores, os levando a pergunta de como realmente as coisas deveriam se comportar.

Kristeva (1982) descreve o abjeto como a manifestação do impossível e do inconcebível, que surge, como uma emoção ou reação, da percepção do impossível. Se tomarmos como base as concepções de Kristeva (1982) acerca da abjeção pode-se dizer que o que causa repulsa nas imagens de Švankmajer não é a sujeira ou a doença, mas aquilo que perturba a identidade, o sistema, a ordem, que não respeita fronteiras, posições ou regras. Contudo, o sentimento de repulsa expresso pelo espectador diante do filme é menor em comparação com a experiência do abjeto na realidade, isso porque no filme – por ser mimese da realidade – a intensidade da abjeção é diluída. O filme, portanto, ilude a plateia até um certo grau.

Os filmes de Švankmajer estabelecem uma relação inerente entre o abjeto e a alimentação, como se fossem dois fenômenos intrínsecos. De acordo com Kristeva (1982, p. 2) a “aversão à comida é talvez a forma mais elementar e mais arcaica de abjeção”. É sobre este paradoxo entre a alimentação e a aversão que Švankmajer concebe suas obras, muitos de seus filmes são incessantemente preocupados com uma repulsa ostensiva.

Em um dos seus primeiros filmes Švankmajer já se dedicava à ilustração da aversão para com os alimentos. No curta-metragem “O apartamento”, por exemplo, os alimentos parecem conspirar contra o protagonista, impossibilitando-o de saciar sua fome: um

rato gordo escava o pão, a colher de sopa é furada, o ovo é mais duro que concreto e a caneca de cerveja diminui de tamanho conforme o personagem a aproxima da boca, enfim, todos esses elementos são dispostos ao longo do curta impedindo o consumo da comida.

Além da preocupação com a abjeção, para O’Kane (2006) o trabalho de Švankmajer também revela uma preocupação com a inevitabilidade da destruição. Suas metáforas traçam um paralelo com o conceito freudiano do “instinto de morte” conhecido como Tânatos, que pressupõe uma tendência inata no homem para a destruição que pode se direcionar para o interior, na forma de masoquismo ou suicídio, ou para o exterior, por meio da agressão ou ódio. A estratégia de destruição cíclica utilizada pelo artista tcheco é supostamente uma agressão defensiva, ou seja, a devastação visual torna-se metáfora da liberação da repressão pessoal ou política.

David O’Kane (2006) ainda acrescenta a ideia de que o diretor busca, junto ao exorcismo de seu narcisismo reprimido, auto-tortura-se e torturar sua audiência. É no humor negro e no grotesco que o masoquismo e o sadismo se encontram.

Isso não é sadismo físico, mas sadismo psicológico no sentido de que ele induz dor imaginada e metafórica. No entanto, se assumirmos o animismo primitivo dos objetos que Švankmajer manipula, a animação destrutiva desses objetos torna-se cada vez mais sádica. Por conseguinte, estes filmes são documentos da tortura real, explicada como só a vítima poderia explicar. O masoquismo psicológico do público é revelado pelo fato de que eles procuram este horror coletivamente e a magnitude deste fenômeno é evidente em todas as áreas das artes<sup>23</sup>. (O’KANE, 2006, p. 26).

Essa obsessão coletiva pelo horror está ligada ao erotismo e à morte. Conforme O’Kane (2006), a morte fascina porque mesmo consciente desta inevitabilidade o homem ainda não consegue conceber-la em termos lógicos, racionais ou intelectuais. A morte quando misturada com a sexualidade é transformada em impulsos inofensivos, como o sadismo ou masoquismo. (FROMM *apud* O’KANE, 2006).

A obsessiva repetição da destruição nos filmes de Švankmajer configuram a resolução da ansiedade, tornando possível prazer. A dor torna-se um rito de passagem, um contrato que dissolve a repressão, contudo a dor só adquire significado em relação às formas de repetição que condicionam a sua utilização. Concretizar a dor através dos filmes não é o

<sup>23</sup> Tradução livre do autor: “This is not physical sadism but psychological sadism in the sense that it induces imagined and metaphorical pain. Yet if we assume the primal animism of the objects Švankmajer manipulates, the destructive animation of these objects becomes increasingly sadistic. Consequently these films are documents of real torture, explained as only the victim can explain torture. The psychological masochism of the audience is revealed in the fact that they seek out this horror collectively and the magnitude of this phenomenon is obvious in all areas of the arts.”

verdadeiro objetivo do diretor, a dor é simplesmente uma ferramenta essencial para aliviar a ansiedade, depressão e desespero em face da abjeção.

A ansiedade revela-se como um motivo recorrente nas obras de Švankmajer. Ele descreve seus filmes como uma batalha contra as emoções desagradáveis de ansiedade e medo, onde a ironia, o sarcasmo e o humor negro serão suas armas (ŠVANKMAJER *apud* O’KANE, 2006). Junto desses artifícios de combate, a destruição agressiva torna-se uma das formas mais eficazes de extermínio da ansiedade.

Por mais que o trabalho de Švankmajer seja repulsivo, o grotesco, o abjeto e o sobrenatural são heroicos, pois representam e apontam ideias e emoções reprimidas pela sociedade. O cinema, portanto, assume uma forma de terapia para o artista, que quando bem sucedido, realiza um tipo de catarse psicológica e artística, no sentido de que é uma purgação de emoções inconscientes, alcançadas através da criação de objetos que na tela são reduzidos a matéria fecal ou totalmente aniquilados com intuito de expulsar receios e diminuir a ansiedade do artista e da audiência.

## 6 POÉTICA DO FILME

Saído dos laboratórios no fim do século XIX, o cinema não demorou muito a transformar-se num espetáculo que rapidamente se espalhou pelo mundo e tomou formas de uma indústria nas mãos dos irmãos franceses Lumière. Primeiros produtores e distribuidores de filmes, os irmãos Lumière também foram os primeiros a compreenderem que o cinema somente era interessante quando existia um público para ele, por isso, recebem o título de verdadeiros inventores do dispositivo cinema – dispositivo no sentido cunhado por Jean-Louis Baudry que se refere ao cinema como um sistema que abrange a tecnologia de produção e exibição, o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo e o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário. (AUMONT, 2004).

Mais de cem anos se passaram após a invenção do cinema e o seu estatuto artístico continua por ser resolvido definitivamente, apesar dos esforços que desde o início são empenhados nos estudos sobre a sua natureza artística – Kuleshov, Pudovkin, Dulac, Eisenstein, Bresson, Tarkovski são apenas alguns dos vários nomes que buscaram respostas para essa pergunta. Ainda hoje muito se questiona sobre o cinema ser arte ou não. Não deixa de ser irônico e elucidativo que mais de um século de mudanças e reinvenções não tenham conseguido dar uma resposta definitiva e satisfatória a esta questão.

Ao longo do século XX alguns desses nomes, vencidos pela sua irresolução, abandonaram essa busca, enquanto outros não se recusaram, apesar de todas as controvérsias, atualmente muitos são os que se voltam a questionar o estatuto artístico do cinema e, ainda assim, o cinema e a sua instituição continuam temas insistentes, mais ainda na contemporaneidade, cenário de constantes mudanças técnicas e formais no meio audiovisual. Levando-se em conta que o cinema tem a capacidade de transformação é natural que seja objeto de inúmeras tradições de pesquisa e perspectivas teóricas. Existem aquelas que vão examinar o papel do filme dentro do sistema social, como a sociologia do cinema. Existem também os estudos semiológicos, linguísticos e psicanalíticos acerca do dispositivo. Teorias voltadas para a identificação da natureza dos fenômenos cinematográficos e aquelas voltadas ao seu caráter fotográfico e a sua capacidade de reproduzir a experiência da realidade.

Em meio a tantas discussões acerca do estatuto artístico do cinema, Wilson Gomes<sup>24</sup> (2004, p. 53) define a obra de arte como material expressivo que supõe e solicita a

---

<sup>24</sup> Wilson Gomes (1963) é professor Titular de Teoria da Comunicação na Universidade Federal da Bahia, pesquisador e orientador no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas daquela

atividade interpretativa de um sujeito humano capaz de convertê-la em material expressivo. “O que implica afirmar que a consciência representa o único lugar e a única ocasião em que a obra executa todos os efeitos nela circunscritos pelo sujeito que a realizou”.

A obra de arte comportará essencial e primariamente uma resposta da faculdade da sensibilidade, contudo, nem toda obra busca a construção dessa resposta sensacional específica do sujeito que a percebe. A recepção das impressões sensíveis ordenadas pela subjetividade – percepção – é a resposta primária dos sentidos, enquanto a produção de certos estados sensoriais é uma resposta secundária. Em suma, aquilo que se designa como a demanda ou o apelo sensorial da obra consiste num conjunto de estímulos dedicados a induzir nos sujeitos certas disposições sensoriais secundárias designadas por sensações. (GOMES, 2004).

O século XX foi marcado pela disputa entre duas escolas estéticas, cognitivista e sensualista. Os cognitivistas insistem na obra de arte como matriz produtora de sentidos, processo que se dá por meio da organização textual para a produção de mensagens que levem a efeitos de comunicação. Já os sensualistas buscam na noção de estética o apoio para o seu argumento de que a obra de arte não se destina fundamentalmente a dizer coisas mas a fazer sentir. As vanguardas políticas ou político-estéticas sempre preferiram a dimensão cognitiva enquanto as vanguardas exclusivamente artísticas tomaram o partido do sensualismo.

Para as vanguardas políticas – adeptas à dimensão cognitivista – estéticas do sentimento correspondem a estágios mais primários da apreciação, estágios em geral conservadores, explorados, principalmente, pela indústria de massa para evitar a mobilização popular ou a produção de estágios de maior reflexão. As vanguardas artísticas consideram o estágio sentimental da apreciação uma atrofia fundamental do sentido artístico e da experiência estética, mais primitiva do que a cegueira representada pela apreciação de natureza cognitivista. (GOMES, 2004).

Independente do valor que se queira atribuir à dimensão propriamente sentimental da obra, negar a sua existência seria injustificável, pois desde a antiguidade

---

universidade. É graduado, mestre e doutor em Filosofia (Universitas a Scte. Thomae, Roma) e graduado em Teologia (Universitas Gregoriana, Roma). Doutorou-se em 1988 com uma tese sobre a ideia de construção da realidade no Idealismo Alemão, na Fenomenologia e na Hermenêutica. Em 1998, realizou estágio pós-doutoral em Cinema na Universidade de São Paulo. Desde 1989 ensina, pesquisa e orienta na área de Comunicação, nas especialidades de comunicação e política, estética do cinema e análise fílmica. É autor de Transformações da política na era da comunicação de massa (S. Paulo: Paulus, 2004 e 2008), de Jornalismo, fatos e interesses (Florianópolis: Insular, 2009) e coautor, com Rousiley Maia, de Comunicação & democracia: problemas e perspectivas (S. Paulo: Paulus, 2008).

clássica se reconhece a existência da solicitação de uma resposta sentimental como uma componente fundamental das expressões artísticas. Na Poética de Aristóteles, por exemplo, a resposta emocional não é apenas um dos efeitos da obra de arte, é o seu efeito fundamental, aquilo que o realizador (o criador) deve buscar antes de tudo, a destinação principal da representação e o princípio com base no qual se julga se a obra atingiu ou não a perfeição.

As acepções de Wilson Gomes (2004) colaboram com esse trabalho de forma fundamental, não por apenas ser uma das teorias imprescindíveis à proposta metodológica, mas também por contribuir na conceituação do cinema como objeto artístico, já que entende o filme como composição cujos elementos são dispostos e combinados de modo a produzir efeitos nos seus apreciadores.

A teoria de Gomes assume que os variados elementos composicionais de um filme – enquadramento, enredo, iluminação, cores, música, atuação, movimento de câmera e montagem – são coordenados estrategicamente de modo a afetar os receptores. Tal processo pode ocorrer de diversas maneiras, apelando à nossa cognição, aos nossos sentidos ou às nossas emoções. Logo, entender analiticamente uma obra singular implica em identificar a dosagem e o emprego de cada programa, a interação entre eles e estabelecer as regras de pertinência do caso analisado. Ou seja, recompor suas estratégias de produção de efeitos elencadas pelo criador.

Para esta dissertação, portanto, partiu-se do conceito de Poética, de origem aristotélica, como critério de avaliação do caráter artístico do cinema, bem como os estudos de Wilson Gomes (2004) no que diz respeito ao emprego da Poética como método e meio de aferição não de um valor absoluto universal, mas de um valor relativo que emerge de uma catarse produzida durante a apreciação da obra. Então, este trabalho acredita que a Poética pode ser um modelo de análise fílmica dos efeitos que a obra produz sobre o apreciador, com foco nos estudos sobre as técnicas utilizadas pelo criador – no caso o cineasta tcheco Jan Švankmajer – na produção dessa catarse artística.

Cunhada por Aristóteles, a Poética volta-se aos elementos e aos efeitos próprios de um gênero artístico. Pode-se dizer que o seu objeto é qualquer obra expressiva – literária, teatral, pictórica, cinematográfica, etc. – os seus aspectos constitutivos, princípios fundamentais e funções. Para o filósofo grego toda obra representa um agenciamento de recursos – enredo, personagens, falas, narração, elementos cênicos – cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um gênero de composição. Portanto, o criador não deve buscar qualquer tipo de efeito, somente aquele que é próprio do gênero de representação empregado.

Entendemos poética em um sentido mais ligado à acepção clássica: não como um sistema de regras constitutivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como o programa operativo que a cada vez o artista se propõe, o projeto de obra a se fazer como o artista explicitamente ou implicitamente o tem em mente. (ECO, 2001).

Umberto Eco (2001) salienta que produzir obras que solicitam um certo tipo de cooperação do intérprete é uma tendência contemporânea. Nesse tipo de obra, o criador explora ao máximo a ambiguidade e a indeterminação das ressonâncias e efeitos previstos, de forma que as na instância da apreciação gozem de uma liberdade de execução tal que a execução seja quase uma nova criação a cada vez. Tal pensamento remete ao conceito de obra aberta (ECO, 2001) que designa a obra como objeto cujas fruições jamais resultam iguais umas às outras. “O intérprete mais do que executar, completa as pistas, que são necessariamente múltiplas e ambíguas, através de percursos provavelmente nunca mais percorríveis”. (GOMES, 2004, p. 24).

Busca-se colocá-la como uma alternativa a ser examinada no contexto da discussão sobre procedimentos da análise fílmica. Ela não é uma teoria geral da interpretação do filme ou de uma resposta global à pergunta sobre como analisar um filme, mas de uma perspectiva analítica, que acredita ser capaz de orientar o olhar e o discurso sobre a obra cinematográfica, apoiada, por sua vez, em uma teoria sobre o seu funcionamento.

A poética de um filme não consiste em algo que diz respeito à aplicabilidade do que Aristóteles diz em seu tratado sobre a literatura oral e sobre ficção cênica ao cinema. Primeiro porque só existe disponível uma parte do tratado, segundo porque há muito de inadequado e inaplicável nele, como seria esperável numa obra que lida com referências artísticas tão antigas.

A primeira contribuição retirada da *Poética* de Aristóteles consiste na sua ideia de que a obra deve ser pensada em função da sua destinação ou finalidade. A destinação de uma obra é o que ela deve ser ou realizar por sua própria natureza. Para Aristóteles a realização de uma obra é o seu efeito, mas efeito que deve se realizar naquele que a desfruta ou aprecia, ou seja, na visão aristotélica uma obra só é obra somente quando o efeito é produzido. Assim, dizer que cada gênero de representação tem uma própria destinação equivale a dizer que cada um deles está destinado a provocar um determinado efeito sobre os seus apreciadores. Efeitos anímicos, vai dizer Aristóteles, efeitos emocionais como o horror e a compaixão, no caso da *Tragédia*.

Nesta compreensão estava implicada uma ideia importante sobre a natureza das representações, que não encontrará uma forma de exposição completa antes do século XX. Aristóteles acredita que em cada um dos gêneros de representação o criador deve buscar o efeito apropriado e deve buscá-lo prioritariamente sobre qualquer outro tipo de efeito possível. Isso significa que a cada gênero corresponda um efeito próprio e conveniente. Mas significa também que o papel do criador, do compositor de representações (o poeta, para Aristóteles), é projetar, prever e organizar estrategicamente os efeitos no apreciador que são adequados para o seu gênero de obra. O apreciador, portanto, deve ser previsto na produção e o seu ânimo deve ser conduzido no ato criador da composição que ele posteriormente apreciará. (GOMES, 2004, p. 42).

Todo procedimento será obra apenas quando se realiza como efeito na apreciação, obra que se realiza por arte, pois depende das destrezas do criador, a quem cabe prever e conduzir a apreciação. Portanto, é possível dizer que a criação é atividade de argúcia, planejamento, previsão e provisão de efeitos. “O criador há de construir, de algum modo, a recepção da sua obra, há de antecipar e prever os efeitos que desencadeará”. (GOMES, 2004, p. 42).

Esse efeito que se realiza na apreciação da obra é denominado por Aristóteles de *hedonè* (prazer). Para melhor caracterizá-lo, o filósofo o delimita o substantivo com o advérbio *oikéia* (próprio) criando a expressão "*oikéia hedonè*" (prazer próprio). A *oikéia hedonè* é aquele prazer que é particular a um determinado gênero de representação, já que para Aristóteles, cada gênero não solicita toda espécie de prazer, apenas aquele que lhe é próprio, ou seja, afeições emocionais, emoções (*pathêmata*) bem específicas.

A pragmática de Aristóteles é considerada “patética”. “Patética”, pois leva em consideração a recepção na produção da representação, pretende prever e prover os efeitos que se realizam sobre o receptor e que nele provocam mudanças ou paixões. Essas mudanças e paixões podem ser classificadas em dois tipos: agradáveis e desagradáveis. Sendo que apenas as provenientes do primeiro tipo devem ser chamadas de prazer (*hedonè*), enquanto as outras são bem mais aflição (*lype*), desprazer. Porém, “aquilo que nos causaria aflição ou repugnância na apreensão visual normal, por nos desagradar, agradam-nos quando nos aparecem sob a luz da mimesis, da representação, mesmo da representação visual da imagem plástica (*éikon*)” (GOMES, 2004, p. 32).

O registro visual normal é o do simples ver, a experiência física da visão: *oráo*. O registro visual da representação é o do olhar que se acompanha de inteligência, que envolve abstração e capta relações: *theoréin* - nem é preciso lembrar que de *theoréin* se deriva *theoría*. A representação produz uma transformação do olhar. O olhar que a representação solicita apreende o objeto sob uma outra capacidade, "estética", realizando, assim, uma espécie de transformação da *λοπη* em *hedonè*. (GOMES, 2004, p. 32).

Esta transformação recebe o nome de cátharsis (*καθαρσις*), que “seria uma espécie de transmutação, de transformação qualitativa decorrente da mudança do posicionamento do receptor em face dos objetos” quando sua atitude de recepção deixa de ser simplesmente ótica para ser teórica. Assim, as emoções (*pathêmata*) desagradáveis (*lype*) derivadas da recepção não são patológicas, mas resultados de um esforço mimético, artístico de elaboração, decorrentes da relação do receptor com formas representadas que se oferecem à contemplação solicitando a inteligência e a abstração.

Outro aspecto a ser levado em consideração na compreensão da tese aristotélica acerca da natureza pragmática da Poética diz respeito à composição dos elementos da representação – dos seus meios e modos – e daquilo que nela se representa. Se o segredo da arte da representação consiste justamente em prever e solicitar os efeitos específicos de cada gênero na composição dos seus elementos e de seus objetos, o produtor, então, deve construir a recepção da sua obra.

Enfim, quanto ao que se representa na mimesis – personas em ação e as suas ações - há que se considerar a sua caracterização enquanto qualificação moral-psicológica (*éthe:ηθη*) e enquanto personalidade psicológico-racional (*diánoia*) bem como a organização do enredo ou trama (*mythos*). Estes elementos são, com efeito, os mais importantes do ponto de vista da produção do efeito poético (GOMES, 2004, p. 34).

Tem-se, portanto, como elementos fundamentais na produção do efeito poético a construção do personagem – que será diferente em cada gênero de representação, a depender do efeito apropriado peculiar de cada um – e a construção da trama das ações ou mythos – que é a representação de ações, o sistema dos fatos. Como a mimesis é representação de ações e agentes, a composição da trama dos eventos em uma obra passa a ser determinante.

“É na composição dos fatos que os efeitos podem ser melhor previstos e a fineza da arte se revela, na composição dos fatos se geram e gerenciam as emoções poéticas” (GOMES, 2003, p. 35). Logo, é mais importante que os outros objetos pelos quais se dá a representação. A caracterização dos personagens é importante, mas o efeito não é obtido apenas pela construção psicológico-moral dos personagens, mas pelas ações que se realizam sobre e pelos personagens caracterizados.

O que se apresenta de mais difícil ao criador é dominar esses processos de construção da trama dos fatos para melhor construir o lugar da recepção como instante da realização dos efeitos previstos na instância da realização da obra. A poética, então, vai

consistir na indicação das situações a serem buscadas e a serem evitadas para que por meio do conteúdo da obra se atinja o seu efeito próprio.

Uma poética aplicada ao filme, portanto, há de se constituir como um programa teórico e metodológico que assume como seus próprios pressupostos as teses que herda da poética clássica. Segundo Wilson Gomes (2004, p. 43) são dois os pressupostos que vão guiar essa metodologia:

O primeiro pressuposto é uma tese sobre a natureza da peça cinematográfica: o filme pode ser entendido corretamente se visto como um conjunto de dispositivos e estratégias destinados à produção de efeitos sobre o seu espectador. Tais dispositivos e estratégias podem ser identificados, isolados e relacionados à família de efeitos procurados pelo realizador. A perspectiva metodológica que daí decorre indica um procedimento analítico cuja destinação consistiria em indicar os recursos e meios estrategicamente postos no filme. A poética estaria, então, voltada para identificar e tematizar os artificios que no filme solicitam esta ou aquela reação, esse ou aquele efeito no ânimo do espectador. Nesse sentido, estaria capacitada a ajudar a entender por quê e como se pode levar o apreciador a reagir desse ou daquele modo diante de um filme (GOMES, 2004, p. 43).

Enquanto o segundo pressuposto:

É uma tese sobre a natureza da apreciação do filme: um filme não existe enquanto obra em nenhum outro lugar ou momento a não ser no ato da sua apreciação por um espectador qualquer. Como uma sinfonia não existe como música nem na partitura nem no CD, mas no ato da sua apreciação quando executada, um filme só existe no momento da experiência filmica, só existe no momento em que desabrocha em sentidos e efeitos. Decorre daí uma perspectiva metodológica que exige do intérprete de filmes que sua atenção se desvie da compreensão do realizador isolado e das suas propostas e se concentre no filme enquanto experimentado, na peça cinematográfica enquanto apreciado, no texto enquanto executado.

Interessam a esta dissertação os aspectos do primeiro pressuposto, recursos e meios estrategicamente postos no filme, à medida que somente a partir deles é que o apreciador poderá realizar a destinação de uma obra ao executar os efeitos previstos pelo criador. Importa a apreciação que se realiza por meio dos artificios da obra, como resultado que está previsto no conteúdo da obra.

No programa teórico e metodológico da poética a análise começa na identificação daquilo que compõe a experiência filmica, daquilo que o filme faz com os seus apreciadores, daquilo que emerge da cooperação entre intérprete e conteúdo. Portanto, o primeiro passo é identificar os tipos e modos de sensações, sentimentos e sentidos que um determinado filme é capaz de produzir em sua apreciação.

O caminho solicitado é que se vá constantemente da experiência filmica ao próprio filme enquanto composição: do efeito à estratégia, da apreciação ao conteúdo onde a

apreciação é coordenada, ou seja, realizar o percurso inverso da produção da obra. Nesse processo estuda-se o mecanismo de funcionamento da obra, procura-se estabelecer leis gerais da programação de efeitos em filmes, procura identificar-se os códigos internos de funcionamento da composição do filme a partir dos gêneros de efeito. (GOMES, 2004). Esta base fundamental do procedimento metodológico supõe uma compreensão da peça filmica como algo se compõe de três dimensões: efeitos, estratégias e meios ou recursos.

Meios são recursos ou materiais que são ordenados e dispostos com vistas à produção de efeitos na apreciação. Estratégias são tais meios enquanto estruturados, compostos e agenciados como dispositivos de forma a programar efeitos próprios da obra. Os efeitos são a efetivação de meios e estratégias sobre a apreciação, são a peça cinematográfica enquanto resultado, enquanto obra (GOMES, 2004, p. 44).

Um filme pode ser composto por diversos tipos de materiais que podem ser classificados de muitos modos. Por exemplo, podem ser agrupados seguindo critérios cinematográficos tradicionais, como aspectos visuais, sonoros, cênicos e narrativos. O parâmetro visual inclui aspectos especificamente plásticos (dimensões cromáticas e composicionais do filme – linha de foco, distribuição dos elementos, posição do motivo), aspectos genericamente fotográficos (incidência angular, enquadramentos, código de escalas de planos, nitidez da imagem, contraste, tonalidade, brilho, foco – seleção e profundidade de campo, fonte de luz, etc.), aspectos fotográficos de natureza especificamente cinematográfica (movimentos de câmera e raccords) e pelos efeitos visuais. O parâmetro sonoro abrange todo aspecto acústico de música à sonoplastia. O parâmetro cênico comporta desde a direção e atuação dos atores, até cenários e figurinos. (GOMES, 2004).

Um segundo tipo de emprego do recurso cinematográfico pode ser adotado, aquele orientado por propósitos expressivos, frequentemente tomados como artísticos. Para Gomes (2004, p. 45) “nesse caso, o uso dos recursos serve para configurar um modo particular de expressão, orientado por valores estéticos ou por peculiaridades de linguagem”. Portanto, o filme recebe a marca e o estilo a linguagem peculiar do criador na instância da realização, já que é composto por recursos cinematográficos empregados com habilidade técnica, eventualmente com uma marca de estilo e linguagem proveniente do criador.

Esses aspectos são derivados de mecanismos complexos de produção de efeitos na apreciação. Existem casos em que esses recursos artísticos e cinematográficos são dominados pelo criador, devido a sua competência técnica e artística. Wilson Gomes (2004) salienta que nesses casos a programação de efeitos são controladas por uma hábil máquina,

que funciona com pelo menos três modos de composição da obra, que correspondem a três tipos de efeito convocados no apreciador: sensação, sentido e sentimento.

Em primeiro lugar, temos uma estruturação que podemos chamar de composição comunicacional – estratégias cognitivas. Aqui, meios e materiais são organizados para produzir sentido – compor mensagens, transferir ideias ou fazer pensar em determinadas coisas. O efeito desejado nesse caso é conceitual: os significados ou sentidos. Na instância da realização os meios e recursos codificam-se estrategicamente para serem decifrados ou decodificados como texto na instância da apreciação.

Em segundo lugar, há uma programação de efeitos que podemos propriamente chamar de composição estética (sensação), no sentido de que aqui os meios e materiais são estruturados para produzir certos efeitos sensoriais – estratégias sensoriais. Como em um filme que dispõe de recursos cinematográficos para produzir uma determinada sensação no espectador do filme. Elemento que precisa ser identificado na análise para que então a estratégia empregada possa ser isolada. Portanto, é possível dizer que em um instante a obra diz alguma coisa, faz pensar algo, e em outro, a obra produz uma sensação específica. (GOMES, 2004).

Nenhum dos dois primeiros modos de composição – cognitivo e sensorial – estavam previstos na Poética clássica de Aristóteles, apenas o terceiro modo. Trata-se da composição poética. “Nela os elementos são dispostos, os recursos, meios e materiais são agenciados para produzir efeitos emocionais ou anímicos no espectador” (GOMES, 2004, p. 46), procurando produzir um sentimento e gerar um estado de espírito, um estado de ânimo.

Em suma o primeiro tipo de composição programa a experiência sensorial da apreciação. Enquanto o segundo faz o mesmo com a experiência conceitual e o terceiro tem em vista especificamente a experiência emocional gerada pelo filme.

Em volta a tantos questionamento em torno da composição do filmes, ainda existem aqueles que se perguntam se esses tipos de efeitos satisfazem a totalidade da experiência cinematográfica ou há algo a mais a ser estudado. Conclui-se que o filme é a programação de efeitos, a logística que rege e coordena as estratégias fundamentais e os usos dos seus recursos elementares. Portanto, é particular de cada filme um programa artístico específico que solicita a natureza e os modos dos seus efeitos próprios. Assim, para Wilson Gomes (2004, p. 46) “o filme não se qualifica apenas pelo gênero de efeitos emocionais que prevê e solicita, mas também pela determinação do tipo de composição que ele comporta e da família de efeitos que ele engendra”. É comum na história da arte e na história da teoria do filme constantes disputas entre escolas sobre aquilo que a arte cinematográfica e o filme são

ou deveriam ser, e na maioria das vezes os termos da escolha são as três formas de composição explicitadas acima. (GOMES, 2004, p. 46).

Um filme qualquer deve ou não deve conter uma mensagem, uma denúncia ou uma informação? Quando isso acontece tal coisa se dá a prejuízo das suas propriedades artísticas e expressivas? Um bom filme não deve ser engajado, criticar determinados modos de vida, fazer pensar e defender as causas justas? Aquilo que torna um filme artístico não é justamente o fato de que ele não está ali para fazer pensar em nada (não é uma tese, é arte!), mas para expressar, fazer sentir? Um filme voltado para a comoção não estaria degradando a sua função artística, de um lado, ou a sua função crítica, de outro? (GOMES, 2004, p. 46).

Os questionamentos feitos por Wilson Gomes no trecho acima retomam os questionamentos do início deste capítulo: afinal, o cinema é arte? Para Gomes (2004), são várias as escolas que vão procurar responder essa pergunta. As escolas artísticas insistem que o que caracterizaria especificamente o filme como arte encontra-se na sua composição estética e no emprego artístico dos recursos cinematográficos, enquanto as conceituais insistem na função comunicativa do filme, tanto no bom quanto no mau sentido. Contudo, ambas escolas vão se aproximar de forma negativa em relação a composição poética do filme. Por exemplo, o cinema de mensagens repudia o cinema de lágrimas assim como cinema estético.

Há obras em que uma forma de composição é predominante e, de alguma maneira, silencia ou controla todas as outras: é o caso dos filmes-denúncia, dos filmes de vanguardas expressivas ou dos melodramas lacrimosos, por exemplo, em que a busca de produção de ideias ou sensações ou sentimentos esgotam praticamente todos os recursos empregados na obra. Há obras em que os programas de efeitos se combinam de maneira mais homogênea, há obras em que apenas dois deles estão presentes. Nenhuma dessas formas do fenômeno é, por isso, mais ou menos artística do que a outra. (GOMES, 2004, p. 47).

O papel do criador nesse caso, seria então, o de explicitar o modo como quer que seu filme seja apreciado. É o filme que rege os parâmetros da sua própria apreciação e, por conseguinte, os parâmetros da sua própria análise. Para Jakobson (1991) um trabalho literário se faz com um grupo de códigos em interação, mas de modo tal que um código é sempre dominante, ou seja, no interior de um filme várias formas de composição interagem constantemente, mas sempre haverá uma forma predominante que controla as outras composições.

A obra, então, torna-se uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções. Informação, sensação e afetos não são produzidos ao acaso nem segundo o capricho de quem aprecia a obra, mas produzidos por arte. Bem realizada, a obra é um mecanismo fino que tentará por todos os meios controlar a apreciação e impor a sua programação de efeitos ao apreciador (GOMES, 2004, p. 59).

A partir desta proposta metodológica, o seguinte estudo busca a partir da poética identificar e tematizar as estratégias das obras do cineasta tcheco Jan Švankmajer, agenciando e organizando elementos da composição que preveem e solicitam determinados efeitos particulares ao apreciador do surrealismo. Portanto esta dissertação enxerga as obras do diretor tcheco como um mecanismo de acionamento de efeitos por meio de tentativas, eliminações e escolhas de que ela resulta. Apresenta-se, portanto, como objetivo fundamental desta dissertação, identificar esses programas específicos dispostos na composição da obra.

## 7 ANÁLISE DAS ESTRATÉGIAS

Jan Švankmajer impregna suas obras com críticas políticas e sociais, em parte devido ao fato de ter vivido em uma época em que o seu país estava sob a dominação do Comunismo e em outra por ser integrante do movimento surrealista, crítico por natureza. Inconformista, busca no grotesco e na representação da destruição o auxílio para romper com uma realidade que se empenha em ser eterna e imutável. Para o diretor tcheco é no cinema que o grotesco tem apelo imagético suficiente para provocar um choque perceptivo e crítico nos indivíduos. O uso de tais estratégias de produção objetiva desmascarar convenções e ideias e levar o público a uma reflexão social.

A repetição obsessiva da destruição é uma das técnicas mais recorrentes no filme. O uso das repetições assemelha-se ao estado de paranoia, e acaba por perturbar a audiência que as testemunha. Švankmajer usa a repetição para criar um mundo realista e convincente, mas manipulado e distorcido. Ela vai atribuir confiabilidade a uma imagem em que os objetos e as pessoas são parte de um mundo irracional concreto, um mundo surreal. Nesse mundo, o telespectador pode esperar o inesperado e ainda assim não se espantar com os eventos grotescos, pois o objetivo do diretor é permitir um mundo onde o real e o maravilhoso são uma concepção sólida de realidade. No entanto, o mundo dos filmes dele está constantemente em estado de fluxo. Tudo está em processo de ser destruído e reconstruído, sucessivamente. As imagens a seguir são um exemplo disso.

Para melhor visualização das estratégias de produção empregadas por Švankmajer em seus filmes, este capítulo será dividido em três partes. A priori serão analisadas aquelas imagens que correspondem às estratégias cognitivas: eventuais metáforas, alegorias, alusões, símbolos e mensagens. A posteriori, o capítulo voltará sua atenção às estratégias sensoriais e emocionais: a primeira busca causar certos efeitos sensoriais e a segunda busca causar determinados efeitos anímicos. Tanto o grotesco quanto a destruição obsessiva são estratégias que compõem o três grupos citados e que colaboram para que as estratégias cognitivas, sensoriais e emocionais sejam eficazes em seus objetivos.

## 7.1 ESTRATÉGIAS COGNITIVAS

### 7.1.1 “A Morte do Stalinismo na Boêmia”

O curta-metragem “A morte do Stalinismo na Boêmia” é a produção de Švankmajer em que a questão política é mais evidente, seja pelo próprio tema – período comunista na Tchecoslováquia – ou pelas imagens utilizadas pelo diretor. O filme recorre ao grotesco e à repetição exaustiva da destruição para operar uma catarse particular e pública após os quarenta anos em que o stalinismo dominou politicamente o país. Essa catarse é entendida como uma liberação da ansiedade, angústia e criatividade que estavam presas no artista e na sua audiência. O uso da destruição obsessiva é uma tentativa de dissipar essa ansiedade e medo, além de assumir o papel de um final pessimista, onde quando há duas forças em conflito o final só pode ser um, a destruição mútua.

O curta abre com a exibição dos créditos intercalada com imagens da implosão de um edifício (figura 7) expondo à audiência o tema da obra: a queda do stalinismo na Tchecoslováquia. Além do tema, essa primeira sequência apresenta uma das principais estratégias de produção cinematográfica de Švankmajer, a destruição, que será repetida ao longo do filme à exaustão. Portanto, aqui, a implosão do edifício é uma alegoria das revoluções internas que levaram à queda do stalinismo, principalmente da Revolução de Veludo, 1989, que testemunhou a deposição do governo comunista.

**Figura 7 – A implosão.**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagens capturadas do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC ; NOMAD FILMS, 1990)

Na cena seguinte a câmera desloca-se lateralmente mostrando uma parede velha com a tinta descascada (figura 8), enquanto a câmera continua seu deslocamento a parede é alvejada por tiros que levam os olhos do público até um quadro, nesse quadro contém uma imagem de Joseph Stalin, secretário geral do Partido Comunista da União Soviética e do Comitê Central, símbolos comunistas (estrela vermelha, foice e o martelo), os dizeres “com a União Soviética para sempre” e a data de 5 de maio de 1945. Os tiros na parede velha indicam o período da Segunda Guerra Mundial, em que a Tchecoslováquia estava sob domínio nazista, e que acaba no dia 5 de maio de 1945, data referente ao Dia da Vitória<sup>25</sup>, dia em que a Alemanha Nazista foi derrotada e o início do governo comunista no país, evidenciado pela imagem de Stalin, pelos símbolos e dizeres.

**Figura 8 – Dia da Vitória**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagens capturadas do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC ; NOMAD FILMS, 1990)

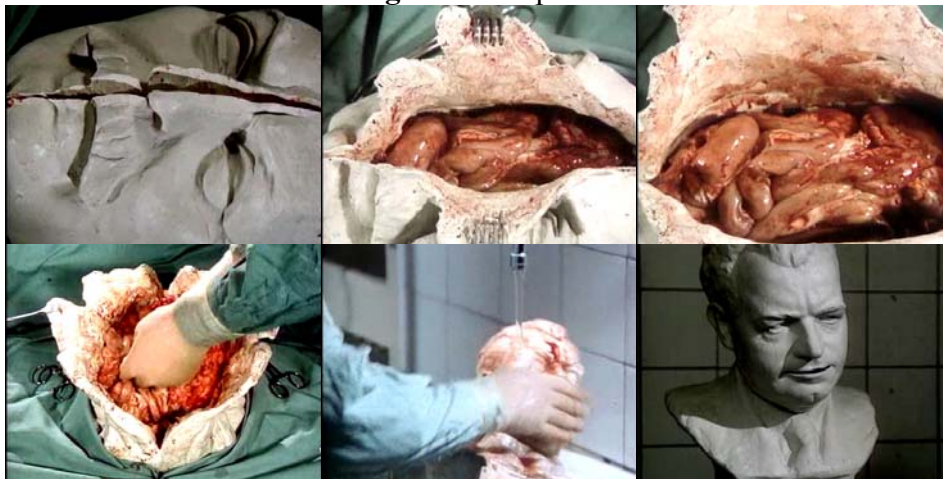
A próxima cena analisada abre com uma operação escabrosa: uma estátua viva de Stalin é colocado na mesa de operação para realizar um parto (figura 9). Aqui, Švankmajer, faz o uso da efígie para representar o ditador. O cirurgião faz uma incisão profunda no rosto da efígie revelando as vísceras da estátua de onde o cirurgião retira outra efígie, um busto que é lavado e após um tapa do cirurgião começa a chorar como um bebê recém-nascido. O busto é de Klement Gottwald, Primeiro-Ministro eleito nas primeiras eleições pós-guerra da Tchecoslováquia, em 1946. Essa cena grotesca está ligada à representação do início da dominação comunista na Tchecoslováquia, à vitória do Partido

<sup>25</sup> A União Soviética comemora o Dia da Vitória no dia 9 de maio de 1945.

Comunista da Tchecoslováquia sobre os democratas. O uso da efigie configura uma denúncia da alienação humana e o seu papel principal é o de subversão da noção de realidade dos espectadores, os levando a pergunta de como realmente as coisas deveriam se comportar.

Para Kristeva (1982) o momento do parto é o auge do derramamento de sangue e de vida, escaldante momento de hesitação (entre o interior e exterior, o eu e o outro, a vida e a morte), horror e beleza, sexualidade e a negação contundente dela. A metáfora política encerra-se dentro de um sentido mais profundo da abjeção, implícita no horror do grotesco. Švankmajer faz a associação do grotesco – do repugnante – com o início do comunismo na Tchecoslováquia que não é por acaso. É comum nas vanguardas históricas a utilização de imagens grotescas para causar a ruptura do olhar, o mal-estar e o estupor na sociedade. O objetivo é quebrar com a realidade supostamente imutável ao suscitar nas pessoas a insatisfação e intolerância.

**Figura 9 – O parto**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

As próxima sequência de imagens (figura 10) ilustra o uso da repetição obsessiva da destruição. Nela um homem retira uma certa quantidade de argila de um balde, com essa massa ele molda bonecos e os coloca em uma esteira. Após saírem dessa esteira os bonecos ganham vida e caminham em direção à forca para então serem enforcados, voltam para o balde de argila e o processo inicia-se novamente repetidas vezes. Infere-se que essa cena corresponda ao caminho pessimista que a nação tchecoslovaca estava fadada a seguir nas mãos do governo comunista. O período era de muita tensão, por isso a cena também pode estar relacionada com as perseguições políticas que ocorriam na época. Os stalinistas acusavam seus opositores de conspiração e alta traição, a fim de desalojá-los das posições de

poder, muitos foram perseguidos e detidos, as penas eram extremamente pesadas, como nos casos de Milada Horáková, Jan Buchal, Závěš Kalandra e Oldřich Pecl que foram condenados à morte<sup>26</sup>. Na sequência é possível perceber que quatro bonecos de argila são executados, o mesmo número de pessoas condenadas à morte no julgamento de treze anticomunistas.

**Figura 10 – A força**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

Nessas cenas Švankmajer apresenta ao público a destruição cíclica – objetos, bonecos e pessoas são aniquilados até voltarem ao seu estado primeiro ou se destruírem por completo – e retoma o tema da alienação humana. Como dito anteriormente, por meio dessa técnica Švankmajer revela que o ataque incessante aos objetos, bonecos e pessoas tem um significado. Esses objetos subvertem a noção da realidade, pois são contrários à lógica, no entanto, a lógica seguida não é da realidade que estamos acostumados, mas pertence ao mundo surreal. Sendo assim, não é a fealdade da imagem que nos faz negá-la, mas o que perturba a identidade, a lógica, o sistema, o que não respeita as fronteiras do real – e que não deixam pertencer à estética do grotesco.

As próximas imagens são recorrentes no curta “A morte do Stalinismo na Boêmia”. O diretor, para representar a morte de uma figura pública importante para o período ou a transição de um governante, utiliza a caveira. Na figura 11, a caveira que devora as imagens de Joseph Stalin e Klement Gottwald é uma metáfora para a morte de ambos –

<sup>26</sup> Milada Horáková foi uma figura política da Tchecoslováquia. Presa em 1940, foi condenada à morte, mas a sentença foi comutada para prisão perpétua, com sua libertação em maio de 1945, regressou a Praga e ao seu partido político. Foi eleita deputada, e permaneceu no cargo até ao golpe comunista em fevereiro de 1948, quando abdicou. Jan Buchal era um representante da resistência anti-comunista. Závěš Kalandra foi um historiador e teórico da Literatura. Oldřich Pecl era advogado e empresário membro da oposição anticomunistas. Todos foram vítimas de uma farsa judicial com mais nove colegas, mas apenas os quatro foram executados.

ambos faleceram no mês de março de 1953, Gottwald três dias após o funeral de Stalin. Aqui, o crânio humano simboliza, de forma geral, o caráter transitório, a caveira é o que resta do ser humano após a sua morte, significado que Švankmajer procurou alcançar nessas cenas. O crânio é retomado em outros trechos do filme, quando, por exemplo, Gustáv Husák assume a presidência da Tchecoslováquia a caveira retorna para devorar o retrato de Brezhnev.

**Figura 11 – A caveira**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

Após a morte de Stalin, Nikita Khrushchev assume o lugar de líder do PC, dando início uma série de reformas no país, priorizando a fabricação de bens de consumo para a população soviética ao invés da ênfase no desenvolvimento da indústria pesada. Khrushchev chocou o mundo ao fazer seu famoso “discurso secreto”, no qual acusava Stalin do crime de genocídio. As falhas cometidas na condução da economia agrícola soviética, na derrota política sofrida frente aos Estados Unidos na crise dos mísseis de Cuba e o seu comportamento levaram à sua queda em 1964, sendo substituído por Leonid Brezhnev, que representou o retorno do poder stalinista.

Esse período de instabilidade política culminou na Primavera de Praga, 5 de janeiro de 1968, período de liberalização política da Tchecoslováquia, mas que durou apenas oito meses até a invasão do país pela União Soviética e membros do Pacto de Varsóvia com o intuito de interromper as reformas e restaurar a ordem, esse período ficou conhecido pelo nome de normalização. O período de normalização foi marcado por uma profunda repressão política e pelo retorno ao conformismo ideológico anterior às reformas feitas por Alexander Dubček durante a Primavera de Praga. Um novo expurgo aconteceu. Nas décadas seguintes

qualquer oposição ao regime conservador era oprimida. A vida política, social e econômica estagnaram. A população foi silenciada.

O período conhecido como normalização também é retratado por Švankmajer em um intervalo do seu curta. O trecho tem início com a imagem de Brezhnev cuja doutrina foi utilizada como justificativa para a invasão da Tchecoslováquia, pois as forças que são hostis ao socialismo deveriam ser uma preocupação de todos os países socialistas – recebendo um bigode (figura 12). Brezhnev não utilizava bigode, ao inserir o bigode na imagem do líder comunista o cineasta alude ao retorno dos princípios stalinista no poder. Ao invadir a Tchecoslováquia, o estadista soviético tinha como principal substituir a liderança desordenada por membros que eram completamente contra o processo de reforma política.

**Figura 12 – O bigode**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

A normalização também deu início ao desaparecimento da mídia liberal: a censura de escritores, atores, radialistas, músicos e cineastas era recorrente. Deste ponto em diante, todo o conteúdo dos meios de comunicação deveria estar de acordo com as rígidas diretrizes do Partido, qualquer desvio acarretaria uma ação disciplinar. As imagens a seguir (figura 12) são uma alegoria da invasão da Tchecoslováquia pelas Forças Aliadas. Na época, tropas de 5 países socialistas do Pacto de Varsóvia sob a liderança da União Soviética (URSS, República Democrática Alemã, República Popular da Polônia, República Popular da Hungria e República Popular da Bulgária) invadiram o país na madrugada de 21 de agosto de 1968, com a intenção de deter as reformas estabelecidas na Primavera de Praga por Dubček. Estima-se que entre 175.000 e 500.000 soldados e 6.300 tanques foram usados na operação, cerca de 500 tchecoslovacos ficaram feridos e 108 morreram.

Na figura 13 o diretor mais uma vez recorre à destruição ao antropomorfizar objetos do cotidiano – rolos de amassar massa – que aos destruírem tudo o que encontra em seu caminho – lata, chaleira e pedra – formam uma grotesca metáfora da invasão e opressão

sofrida no período da normalização. Nessa sequência ainda é possível ver a imagem de Dubček, líder da revolução, seguida pela imagem de uma parede alvejada por tiros. Semelhante à figura 8, os tiros se encerram em um quadro que mostra a imagem de Brezhnev cercada por símbolos do comunismo e pela data 21 de agosto de 1968, dia da invasão. Como visto em capítulos anteriores, a destruição de objetos é comum nos filmes de Švankmajer e a ela sempre estará atrelado um aspecto político, pois Švankmajer recupera esses objetos em um sistema de significados em que eles podem ter alguma forma de além-vida – na figura 13 são uma metáfora de uma crítica à invasão opressiva realizada na Tchecoslováquia – ao criar uma atmosfera de pessimismo cultural e agregar valor histórico e psíquico aos objetos. A destruição desses objetos é um meio de liberar as emoções e humores absorvidos por eles e a animação permite que eles falem por si só.

**Figura 13 – A invasão**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

Sobre a figura 13 cabe também falar sobre o conceito de objeto surrealista, isto é, aquele objeto destituído de sua função original, empregado para fins diferentes daquele para o qual foi produzido. Švankmajer, ao deslocar um objeto de seu lugar comum provoca uma ruptura da consciência, obrigando-a, como salienta Nadeau (1985, p. 141) “a mover-se

ao longo de relações inesperadas”, expandindo a gama de sensações que podem causar durante a catarse artística.

Durante a normalização Dubček perdeu seu cargo para Gustáv Husák. O regime Husák foi marcado pela conformidade e obediência em todos os aspectos da vida. Husák também tentou obter a aquiescência de seu governo, proporcionando um melhor padrão de vida aos cidadãos tchecoslovacos. Retornou o país para uma economia de comando ortodoxo com uma ênfase no planejamento central e incentivo à expansão industrial. Por um tempo a política pareceu bem sucedida, entretanto, a década de 1980 é conhecida por sua estagnação econômica. Apesar do comprometimento de Husák em seguir o programa da perestroika de Gorbachev, isso não aconteceu muito na realidade. O ritmo lento do movimento de reforma da Tchecoslováquia tornou-se um incômodo para a liderança soviética.

A primeira manifestação anticomunista, após a Primavera de Praga, ocorreu no dia 25 de março de 1988, na Bratislava, e chamava-se a Demonstração da Vela em Bratislava. Essa manifestação pacífica foi o primeiro passo importante contra o regime comunista na Tchecoslováquia. Aproximadamente 5.000 manifestantes se reuniram na praça Hviezdoslav com velas em suas mãos, e mais alguns milhares se encontravam em ruas adjacentes, enquanto a entrada principal da praça estava bloqueada. Inicialmente a polícia utilizou canhões de água contra os manifestantes, em seguida, os ataques aos manifestantes passaram a ser com cassetetes. No total, 138 pessoas foram presas. No entanto, o movimento popular não foi o suficiente para acabar com o regime, apenas um ano depois tal fato se concretizaria através da Revolução de Veludo.

A Revolução de Veludo que teve início no dia 17 de Novembro e perdurou até o dia 29 de dezembro de 1989 refere-se ao movimento anticomunista que testemunhou a queda do regime. A revolução foi desencadeada pela repressão policial sofrida por estudantes em uma manifestação em Praga na data de 17 de novembro de 1989. Tal evento foi a causa de uma série de manifestações populares que duraram de 19 de novembro até fins de dezembro. Até 20 de novembro, o número de manifestantes pacíficos em Praga passou de 200 mil a meio milhão de pessoas. Um movimento geral envolvendo todos os cidadãos da Tchecoslováquia foi feito em 27 de novembro. Com o colapso dos outros governos comunistas e o aumento dos protestos de rua, o PCT anunciou no dia 28 de novembro que iria acabar com o poder e dismantelar o Estado de partido único. No dia 10 de dezembro, o então presidente Husák renunciou deixando o cargo para o escritor Václav Havel – o último presidente que a

Tchecoslováquia teria antes de se dividir – em 29 de dezembro de 1989. Em junho de 1990, o país teve sua primeira eleição democrática desde 1946.

As imagens a seguir (figura 14) são uma alegoria das revoluções que levaram ao fim do comunismo na Tchecoslováquia. A primeira imagem da figura 14 mostra um quadro envidraçado e dentro dele pode-se ver velas acesas, chaves e pequenos cassetetes, objetos que estão carregados de significados. As velas, por exemplo, referem-se à revolução anticomunista denominada Demonstração da Vela, que aconteceu na cidade de Bratislava. As chaves, que aparecem sendo chacoalhadas na segunda imagem da figura 14, estão diretamente relacionadas à Revolução de Veludo, pois o balançar de chaves foi um elemento simbólico das manifestações: não só simboliza o desbloqueio das portas, mas foi a forma que os manifestantes encontraram para dizer aos comunistas que era a hora deles voltarem para suas casas. A chave é um símbolo tão importante para o país que no dia 17 de novembro de 2009, vigésimo aniversário da Revolução de Veludo, a Eslováquia emitiu uma moeda comemorativa de 2 euros que apresentava um sino com uma chave ao lado do badalo (figura 15). Já os cassetetes aludem à repressão sofrida pelos manifestantes durante ambas os movimentos populares.

**Figura 14 – As revoluções**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

As demais imagens da figura 14 parecem ser um reflexo do que aconteceu devido ao tilintar das chaves. Nelas, fotografias de políticos comunistas – como Husák e Miloš Jakeš – são amassadas sucessivamente, juntas parecem querer fugir do som que as chaves produzem ao serem balançadas. Essa sequência de cenas representam o fim de um regime que assombrou a Tchecoslováquia por mais de 40 anos. Para construir a mensagem, Švankmajer utiliza objetos simbólicos, assim como o rolo de amassar massa, as chaves, as velas e os cassetetes estão organizados em um sistema de significados, cumprindo o papel de um objeto surrealista.

**Figura 15** – Moeda em comemoração ao vigésimo aniversário da Revolução de Veludo



**Fonte:** Collector Coin Database ([www.coin-database.com](http://www.coin-database.com))

As próximas imagens (figura 16) encerram o curta “A morte do Stalinismo na Boêmia” e mostram uma nação livre do domínio do comunismo. Porém, as cenas não demonstram tanto otimismo como era de se esperar depois da queda do stalinismo. Após os acontecimentos da figura 14, a fuga das fotografias de líderes comunistas amassadas, uma multidão pode ser vista balançando bandeiras tchecoslovacas, o momento mostrado é o da Revolução de Veludo, e o que parece ser um hino é cantado por várias pessoas durante essa imagem e as seguintes. Subsequentemente, mãos, as mesmas que enforcaram os bonecos de argila, agora pintam bandeiras nacionais em objetos aparentemente inutilizados. Esses objetos precisam ser restaurados. É válido lembrar que nos filmes de Švankmajer há um aspecto político relacionado à restauração dos objetos marginalizados e inutilizados pelo comunismo. Tais imagens referem-se tanto à restauração física do objeto quanto à restauração de uma sensibilidade que o cineasta acredita ter se perdido na civilização. Segundo Hames (2008), esse ato reporta a uma dívida que o diretor tcheco quita com os oprimidos, marginalizados e até mesmo com aqueles mortos pelo comunismo.

**Figura 16 – O fim**

**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “A morte do Stalinismo na Boêmia” (BBC; NOMAD FILMS, 1990).

Entre os objetos atirados ao lixo encontra-se a estátua de Stalin, a mesma do início do filme, e nela também é pintada a bandeira da Tchecoslováquia. O filme poderia encerrar-se nessa cena, o ato de pintar a bandeira nacional na face de Stalin funciona como conclusão, afinal o stalinismo havia sido derrubado, no entanto, a cena continua e mais um parto é realizado. A estátua de Stalin é posta novamente na mesa de cirurgia e como na figura 8, o cirurgião faz um corte em seu rosto expondo as vísceras da efigie. O que é retirado das entranhas de Stalin é uma incógnita, antes de ser revelado ao público o seu conteúdo o filme é finalizado – a única coisa revelada ao telespectador é o choro de um recém-nascido. Depreende-se que devido ao fato das filmagens do curta terem sido feitas ainda quando a queda do stalinismo era muito recente, apenas um ano tinha se passado, o futuro político da Tchecoslováquia ainda era incerto para todos, o que poderia resultar de mais de quarenta anos de comunismo ainda era uma questão a ser respondida. Hoje sabe-se que em junho de 1990 a primeira eleição democrática ocorreu, que o país se dissolveu em outros dois países, República-Tcheca e Eslováquia, entre outras transformações que traçam uma nova fase para a nação tchecoslovaca.

#### 7.1.2 “Um Final de Semana Tranquilo em uma Casa”

O curta-metragem “Um final de semana tranquilo em uma casa”, assim como “A morte do Stalinismo na Boêmia”, é um filme com tom político. O ano de produção do filme, 1969, foi marcado pelo período de normalização da Tchecoslováquia, época

conhecida pela forte censura e desaparecimento da mídia liberal. A partir desse ano todo o conteúdo dos meios de comunicação deveria estar de acordo com as rígidas diretrizes do comunismo, qualquer desvio seria punido. O curta apresenta a história de um indivíduo que se abriga em uma casa e nela testemunha atos violentos investidos contra objetos de todos os tipos. A destruição obsessiva combinada com a estética grotesca é mais uma vez utilizada como estratégia de produção e satisfaz tanto ao programa cognitivo quanto aos programas sensorial e emocional.

A cena de abertura do filme é em primeira pessoa, isto é, tudo é visto através dos olhos do personagem principal, o qual parece procurar alguma coisa com o binóculos (figura 17). Escondido entre a vegetação da beira de uma estrada, o comportamento do personagem simboliza a atmosfera hostil pela qual passava a Tchecoslováquia. Os trabalhos dos artistas tchecoslovacos eram vigiados de perto pelos agentes do PC para que não desviassem das exigências do regime. Švankmajer, por exemplo, foi um entre tantos artistas e jornalistas que foram proibidos de produzir na época, pois apresentavam ideias políticas anticomunistas. “Um final de semana tranquilo em uma casa” é um desses filmes com uma grande crítica política. Em geral todas as suas cenas fazem referência à represália que a imprensa, os artistas e os cidadãos sofriam.

**Figura 17 – O espião**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

A película se passa dentro de uma casa, aparentemente abandonada, durante o espaço de tempo de uma semana. Nessa semana, o personagem central espiona através de buracos nas portas o que se passa dentro de seis cômodos da casa. As figuras a seguir são imagens capturadas do curta e contêm os eventos ocorridos dentro das salas. É importante ressaltar que nem todas as sequências do filme adotam as mesmas técnicas de edição, por exemplo, as cenas que ocorrem fora dos cômodos da casa são em branco e preto, sonorizadas e possuem montagem normal, enquanto as gravadas no interior das salas são coloridas, mudas

e usam montagem acelerada. A figura 18 expõe os acontecimentos do primeiro quarto. Nele latas de doces são sobrepostas por outras através da rápida aceleração dos frames, porém ao contrário do que o telespectador espera o conteúdo dos pacotes de doces não são balas ou gomas, mas parafusos. A cena continua, sempre partindo do mesmo princípio de aceleração rápida dos frames, e os parafusos ganham vida e deslocam-se até uma máquina de escrever para então ocupar o teclado. A sequência faz uma clara alusão à impossibilidade de liberdade de expressão, os parafusos pontiagudos ao tomarem o teclado impedem que qualquer pessoa possa datilografar algum texto na máquina.

**Figura 18** – Primeiro cômodo



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

Em suma todos os eventos fazem referência à falta de liberdade de expressão e de pensamento dos tchecoslovacos. No segundo quarto (figura 19), uma língua lambe uma pilha de louças sujas até deixá-las limpas, para então ser moída e transformar-se em jornal picado. A cena faz referência ao impedimento da imprensa liberal de denunciar as atrocidades cometidas pelo PC. A língua assume o papel da imprensa liberal, testemunha da crueldade do governo, simbolizada na sujeira que cobre as louças, proibida pelo regime de divulgar este tipo de notícia política e tal proibição é representada pela língua sendo moída em fragmentos de jornal.

Os acontecimentos do terceiro cômodo (figura 20) também fazem esse tipo de alusão à repreensão comunista. Nele um passarinho de brinquedo está amarrado ao pé de um armário, próximo dele está um pequeno prato com grãos, porém a corda amarrada à pata

do passarinho o impede de alcançar o prato, apenas depois de diversas tentativas que o passarinho consegue alcançar os grãos, pois a corda havia arrebentado. O momento que o passarinho consegue para se alimentar é curto, das gavetas e portas do armário começam a sair massas vivas de argila que investem contra o frágil brinquedo que ao final do ataque encontra-se em cacos em meio à argila.

**Figura 19** – Segundo cômodo



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

**Figura 20** – Terceiro cômodo



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

O quarto cômodo (figura 21) é composto apenas por uma mesa e cadeira sob uma luminária. Da gaveta da mesa, sucessivamente, pombas saem e aventuram-se a voar, contudo, logo descobre-se a impossibilidade delas saírem da alcova. Assim que os pássaros atingem determinada altura são arrebatados por algo que os depenam – para o telespectador somente são mostradas penas que caem sobre a luminária. Após diferentes pombas sofrerem o mesmo fim trágico, pode-se vê-las penduradas pelas patas na parede, mortas e depenadas. A cena que segue mostra a mesma cadeira que mobiliava o cômodo revestida das penas das aves, ensaiando o que parece ser um voo, mas assim como as pombas, ela não é bem sucedida em sua tentativa, despenca da mesa e se destrói.

**Figura 21 – Quarto cômodo**

**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

O que ocorre no interior do quinto cômodo (figura 22) igualmente funciona como alegoria da opressão. No cenário há um paletó pendurado em um cabide preso à parede, dele sai uma mangueira que rasteja – como uma serpente – até a mesinha ao lado da peça de roupa, sobe até o vaso de flores que repousava sobre o móvel para arrancar-lhe toda a água. Devido à falta de água as flores secam até o ponto de arderem em chamas, gradativamente, tudo é destruído até transforma-se em cacos e cinzas. A mangueira retorna ao paletó e derrama toda a água coletada no assoalho do quarto.

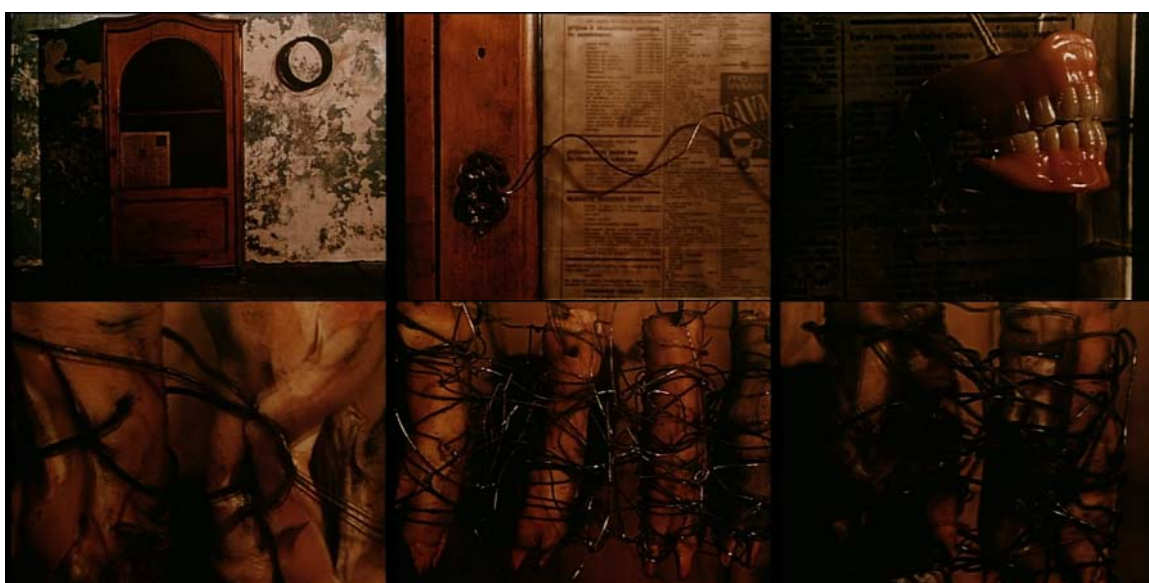
**Figura 22 – Quinto cômodo**

**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

Por fim, no último cômodo (figura 23), um rolo de arame que pende na parede ousa arrombar a porta de um armário. Depois de algumas tentativas o arame consegue destrancar o móvel e em um ato de violência começa a perfurar e amarrar diversas patas de porcos. Porém, para chegar às patas, o fio metálico precisa atravessar uma arcada dentária que reluta em deixá-lo passar, no entanto, o arame parece ser invencível, com facilidade transpassa o obstáculo, alcança as patas suínas para então as prender em um emaranhado de metal.

**Figura 23** – Sexto cômodo



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

Seis dias se passaram e seis cômodos foram espionados pelo personagem principal. O último dia fica reservado para outra atividade que não é a de vigiar os quartos. O filme tem um final fatalista, o homem diante de tanto horror, violência e destruição opta por destruir a casa. Na sequência (figura 24) o espião deposita uma banana de dinamite em cada buraco que fez nas portas para espiar os cômodos, conecta todas elas ao mesmo relógio de corda e o programa para explodir, contudo, semelhante à conclusão do curta “A morte do Stalinismo na Boêmia”, o público não saberá se a casa é explodida ou não, já que o filme encerra-se antes.

**Figura 24 – A explosão**



**Autor:** Jan Švankmajer

**Fonte:** Imagem capturada do filme “Um final de semana tranquilo em uma casa” (MAGNUS ; OPUS, n.d.).

As imagens acima deixam claro que “Um final de semana tranquilo em uma casa” é uma alegoria da vigilância política que os tchecoslovacos sofriam durante a normalização. Contudo, os horrores testemunhados nos vários cômodos vão além da repressão imposta pelo regime totalitário, sugerem uma autocensura da consciência feita pelos próprios artistas. As diferenças estão nas técnicas utilizadas por Švankmajer para retratar o interior e o exterior dos cômodos. O exterior diz respeito ao mundo real, ao período de hostilidade por qual passavam os cidadãos tchecoslovacos, à censura imposta pelo governo, por isso é filmado em branco e preto, além de apresentar edição normal. O interior dos quartos é discrepante e tem muito mais a ver com o inconsciente do artista, pois é colorido e funciona em um tempo e espaço deslocado da realidade, análogo a forma que o pensamento e os sonhos funcionam. Por isso, infere-se que diz respeito à autocensura que o próprio artista se impõe para evitar problemas – não deixa de ser uma consequência da censura real praticada pelo comunismo.

O método utilizado pelo diretor na montagem das imagens – edição acelerada dos frames – remontam o método crítico-paranoico delineado por Salvador Dalí. Por meio dele Švankmajer usa associações íntimas, decorrentes do momento histórico por qual passava, como aliadas em suas produções. Assim, o cineasta intenta atingir o público com imagens como se tivessem sido criadas por sua própria mente e experimentadas por intermédio do filme. As interpretações provenientes do ato de assistir ao filme – como as desse trabalho – provocam na audiência a catarse artística, e mais além – como deseja o artista em questão – a revolução do espírito.

Mais uma vez o diretor usa da destruição obsessiva para atribuir novos significados aos objetos. A destruição desses objetos é um meio de liberar as emoções e humores absorvidos por eles aos longos dos anos. Para o autor os objetos têm mais vida do que o homem, também são mais permanentes e mais expressivos, a animação foi o meio

encontrado para exteriorizar as suas memórias, que na opinião do diretor excedem as do homem. Portanto, os fatos que se passam no interior dos cômodos é a tentativa do próprio artista em controlar seus pensamentos, suas ideias e sua própria criatividade. Os ataques violentos investidos contra os objetos – a máquina de escrever que se transforma em instrumento de tortura, a língua que moída em tiras de jornal, o passarinho destruído pelas massas de argila, as pombas proibidas de alçar voo, o vaso de flores destruído pela falta de água e as patas de porcos amarradas pelo arame – não são nada mais do que a autocensura praticada pelo autor.

Uma vez utilizadas, as estratégias cognitivas dizem respeito ao desejo do cineasta em fazer seu público pensar, conhecer, saber determinadas coisas, para isso as esconde – para então revelar – em metáforas, tudo conforme as conveniências das estratégias por ele programadas. A programação cognitiva de qualquer obra é muito extensa, por isso o tópico manteve o foco de seus estudos nas imagens alegóricas com que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. O filme, por exigir a interpretação e significação de suas imagens, é de natureza expressiva. Para Gomes (2004) uma obra expressiva faz pensar, pois traz à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender a expressão de uma obra é entender o seu sentido. A expressão é mensagem e o efeito fundamental que provoca é decifração, informação e matéria cognitiva.

## 7.2 ESTRATÉGIAS SENSORIAIS E EMOCIONAIS

Os estímulos básicos que configuram a expressão de uma obra não se restringem apenas aos de natureza cognitiva, mas também aos de natureza sensorial e emocional. Nos estímulos de natureza sensorial a expressão está diretamente condicionada à produção de uma sensação, o público é posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta. Por meio das estratégias sensoriais a obra assume ser um sistema de estímulos sensuais, indutora da sensibilidade, provocação a sentir. Os estímulos de natureza emocional destinam-se a produzir uma resposta afetiva, isto é, são destinados a produzir um estado emocional, uma disposição de ânimo, um sentimento, um estado de espírito. (GOMES, 2004).

Frequentemente as duas dimensões são confundidas, tal confusão resulta de uma proximidade que essas duas estratégias mantêm – também são próximas da dimensão cognitiva da obra – por exemplo: uma obra qualquer pode fazer levar à sensação de desprazer que provoca um sentimento de repulsa. Frequentemente, elas encontram-se combinadas ou justapostas em linhas de continuidade onde é muito árduo determinar onde começa uma e

termina a outra. O que esse tópico pretende fazer é elencar os elementos filmicos em Švankmajer que pertencem aos programas estratégicos sensoriais e emocionais, que junto com as estratégias cognitivas completam a construção da obra do cineasta.

Para exemplificar, voltemos às figuras 9 e 16, nelas um procedimento cirúrgico é realizado em uma estátua de Stalin: sua face é aberta, suas entranhas são reveladas e delas são retirados um busto, figura 9, e algo que não é mostrado na tela, figura 16, simbolizando um parto. Segundo Kristeva (1982), é no cadáver humano que se concentra a maior fonte de abjeção e fascínio. O abjeto representa o desprezível, ao mesmo tempo que ele é estranho ao sujeito, também é íntimo dele. De fato, é essa característica do abjeto que o faz tão fascinante e amedrontador ao mesmo tempo. Logo, o abjeto rompe com a noção de realidade do público. Se tudo aquilo que abala o sistema de regras de um indivíduo pode ser considerado abjeto, portanto, é possível dizer que o abjeto também está nas representações grotescas de Švankmajer. Por outro lado, a abjeção não é apenas o que é desprezado, ela também é fonte de fascínio. Por exemplo: a estátua de Stalin tem natureza dúbia: é um cadáver terrível e fascinante, essa ambiguidade é o elemento desorientador tão comum nas vanguardas artísticas.

Essa realidade arbitrária desorienta sensorialmente a audiência, o grotesco é o elemento fundamental que vai causar esse choque e provocar uma inquietação no indivíduo que contempla a obra. Essas imagens insólitas despertam, simultaneamente, a sensação de desprazer na audiência, porém essa sensação conduz a dois sentimentos opostos: repulsa e atração. Švankmajer persegue em seus filmes a ruptura de toda ordem e de todo esquema perceptivo institucionalizado, o grotesco e as destruição obsessiva são meio de denúncia social e de denúncia da alienação da sociedade.

Uma coisa é certa, através das suas criaturas que habitam os curtas-metragens “A morte do Stalinismo na Boêmia” e “Final de semana tranquilo na casa”, Švankmajer sempre está em busca de provocar sensações que excitam sentimentos particulares no público. Outro exemplo que pode ser usado são as cenas de destruição obsessiva, tanto as do primeiro curta analisado (figuras 9 e 12) quanto no segundo (da figura 18 à 23). Esses trechos não só apelam à cognição, mas também são expressão do sadismo psicológico, no sentido de que o cineasta induz a sensação de uma dor imaginada e metafórica no seu público, dor que ele mesmo sentiu nesse tempo, portanto é possível dizer que seus filmes são documentos da tortura real que ele sofreu. Aqui a dor configura um rito de passagem, um contrato que dissolve a repressão. Ao induzir a sensação de dor no público, o

cineasta procura acarretar emoções como a repulsa, medo, terror, descontentamento, isto é, uma disposição de ânimo voltada para a revolução, para a mudança do *status quo*.

Em síntese, as estratégias criativas do diretor funcionam da seguinte maneira: por meio do grotesco e da destruição obsessiva – estratégias de criação – Švankmajer fabrica um mundo arbitrário, que rompe com a realidade, com isso desperta na audiência sensações e emoções ambíguas. Em um primeiro momento esse mundo pode significar algo para o telespectador ou fazê-lo pensar – estratégias cognitivas – num momento posterior esse mundo faz o público experimentar certas sensações e emoções – estratégias sensorial e emocional. O grotesco e a destruição obsessiva podem despertar sensações como nojo e desprazer que por sua vez despertam o terror, descontentamento, atração, repulsa no público. Projetados desse modo, os curtas vistos tornam-se uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções. Informação, sensação e afetos não são produzidos por Švankmajer ao acaso, mas produzidos para a revolução. Bem realizada, a obra é um mecanismo eficaz que tentará por todos os meios controlar a apreciação e impor a sua programação de efeitos ao apreciador.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os capítulos iniciais deste trabalho deixam claro que o movimento surrealista sempre esteve preocupado com a revolução do espírito e social, ou seja, o surrealismo desde sua gênese foi um movimento subversivo. Assim como é o trabalho de Jan Švankmajer, subversivo em quase todos os seus aspectos: na representação, caracterização, narração, edição, etc. Porém, para o cineasta, o surrealismo nunca foi apenas arte, mas uma jornada aos confins da alma, uma filosofia que permeia todas as suas obras, que constrói e representa uma irrealidade concreta que não deixa de estar intimamente ligada à noção de verdade que a sociedade está acostumada.

Nela a estética do grotesco assume o papel de ruptura com a percepção do telespectador – no sentido de subversão da realidade percebida – funcionando como instrumento de destruição e reconstrução. O grotesco apresenta-se como um recurso estético para desmascarar convenções e ideais. Para esta pesquisa – além do grotesco ter sido entendido como um gênero representativo – é mais adequada sua natureza crítica como modalidade expressiva, pois nos filmes de Švankmajer o grotesco não se define como simples objeto de contemplação estética, mas como experiência criativa comprometida com um tipo especial de reflexão sobre a vida.

Além do grotesco, outra estratégia relevante para esse estudo é a repetição obsessiva, a qual torna crível um mundo que foge às regras. A obsessão é recorrente no trabalho de Švankmajer (*apud* HAMES, 2008), pois para ele não há nada melhor do que se render às nossas obsessões, relíquias tão preciosas de nossa infância. As obras do cineasta mantêm uma ligação íntima com o período da infância, mergulham nas fantasias, no inconsciente e nos sonhos infantis. Para ele o autor deve sempre estar voltando ao passado, buscando os sentimentos particulares desse período, apenas quando o autor está imerso nesse mundo é que suas obsessões penetram em seu filme. Por isso, os filmes de Švankmajer possuem um certo mistério, uma relação promíscua entre a infantilidade e sua peculiar crueldade. Como dito anteriormente, a exploração obsessiva da infância e de objetos relacionados a ela – bonecas, brinquedos, fantoches e marionetes – correspondem a temas caracterizadores do surrealismo e dos filmes do diretor tcheco.

A partir da análise desses dois filmes foi possível concluir que o ato de filmar é para Švankmajer uma catarse psicológica, no sentido de que se trata de uma purgação de sentimentos reprimidos durante o período político que a Tchecoslováquia esteve sob o domínio comunista. Tal catarse é conseguida por meio das estratégias de criação

empregadas – nos curtas-metragens o grotesco, a construção e destruição de corpos e objetos são um meio de expulsar medos e reduzir ansiedades. Švankmajer é ousado em suas experimentações, mescla uma poética enigmática com uma estratégia narrativa voltada para a construção de um universo arbitrário, ambas características do programa do cinema surrealista.

Por viver sob seis diferentes regimes políticos – democracia pré-guerra, ocupação nazista, democracia pós-guerra, stalinismo, período da Primavera de Praga, normalização seguida pela invasão soviética, democracia pós-1989, culminando na divisão da Tchecoslováquia em República-Tcheca e Eslováquia em 1993 – é contra esse cenário que o trabalho de Švankmajer se desenvolve. O grotesco, humor negro, pessimismo e cinismo tornam-se recorrentes nas obras de artistas de sua geração – como, por exemplo, Miloš Forman, Věra Chytilová e Jiří Menzel – em protesto à repressão.

As estratégias narrativas e estilísticas servem para provocar o espectador, despertar curiosidade, criar expectativas, tecer hipóteses que logo são rompidas pela arbitrariedade das imagens utilizadas pelo diretor, até mesmo tornando suas obras difíceis de serem compreendidas. A linha mestra dessa dissertação foi identificar e tematizar essas estratégias, trazendo para o estudo um diretor que demonstrasse domínio sobre elas. Foi assim que, em meio a tantas outras possibilidades surgiu Jan Švankmajer que demonstrou controle e domínio do que faz, aliado ao experimentalismo e inovação características do movimento surrealista.

Os dois curtas vistos nesse trabalho carregam consigo uma carga que vai além das imagens que exhibe na tela. Eles funcionam de modo arbitrário, uma hora são ameaçadores e em outra são estimuladores. Ameaçadores, pois as imagens grotescas e de destruição cumprem o papel de um aviso de que algo ruim está para acontecer – presságio que muitas vezes se realiza através da destruição mútua – e estimulante para aqueles que compreendem o desejo do diretor, agindo como intermediários entre o consciente e o inconsciente, tornando possível a revolução do *status quo*.

Os estudos dessa dissertação podem se desdobrar em outras diversas pesquisas: sobre o diretor em questão e suas estratégias de criação, sobre o gênero fílmico surrealista e as estratégias peculiares a ele, sobre a metodologia e sua aplicabilidade, entre outras. Os resultados ainda podem colaborar com um futuro estudo de recepção, já que o foco esteve sobre a instância da criação e não da recepção.

Na análise feita procurou-se produzir argumentos claros, coerentes e sustentados por evidências, pois reconhece-se que há lacunas que não puderam ser

preenchidas neste trabalho: a principal consiste em um estudo de outras estratégias e de outras produções do cineasta. Por isso, esta pesquisa é só o início de um maior estudo sobre a filmografia do diretor tcheco. Ainda existem muitos aspectos e questões que precisam ser estudados, principalmente no que diz respeito à contribuição dos filmes na ruptura da realidade e do olhar humano. De fato, este trabalho pretendia entender e compreender uma pequena parte da construção do cinema de Švankmajer, aquela que diz respeito a determinadas estratégias de produção, como o grotesco e a repetição da destruição a serviço da revolução surrealista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2003.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.

BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRULLÉ, Pierre. O surrealismo na Tchecoslováquia. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BYDŽOVSKÁ, Lenka. **Against the current: the story of the surrealist group of Czechoslovakia**. Reino Unido: Papers of surrealism. Issue 1, 2005. Disponível em: <[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/lenka.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/lenka.pdf)>. Acesso em: 9 de jul de 2012.

CANGUÇU, Cristiano F. **A construção narrativa e plástica do filme matrix**. 2008. Dissertação disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1162/1/Cristiano%20Figueira%20Cangu%C3%A7u.pdf>>. Acesso em: 03 de ago de 2012.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. **O Surrealismo**. São Paulo: Martins Editora, 1992.

DANTAS, Marta. **Surrealismo e revolução**. Londrina, trabalho não publicado, 2011.

DEATH OF STALINISM IN BOHEMIA, THE. Direção de Jan Švankmajer. BBC e Nomad Films. República Tcheca, 1990. DVD (10 min.), color.

DELÍRIOS DE JAN ŠVANKMAJER. Direção de Jan Švankmajer. MAGNUS OPUS. República Tcheca, (n.d.). DVD (101 min.), color.

DOWD, Amanda M. **Communication, consumption and manipulation: the body as language in the films of Jan Švankmajer**. Disponível em: <<http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2940&context=etd>>. Acesso em: 05 de ago. de 2012.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **História da feiura**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Alemanha: Taschen, 2010.

FIJALKOWSKI, Krzysztof. **Invention, imagination, interpretation: collective activity in the contemporary Czech and Slovak surrealist group**. Reino Unido: Papers of surrealism. Issue 3, 2005. Disponível em: <[http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat\\_files/Fijalkowski.pdf](http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal3/acrobat_files/Fijalkowski.pdf)>. Acesso em: 10 de jul. de 2012.

- GOMES, Wilson. **The mwga's book**. Salvador, 2004. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/111325068/43620951-GOMES-Wilson-Poetica-Do-Cinema>>. Acesso em: 07 de jul. de 2012.
- HAMES, Peter. **Dark alchemy: the cinema of Jan Švankmajer**. Londres: Fallflower Press, 2008.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- JACKSON, Wendy. **The surrealist conspirator: an interview with Jan Švankmajer**. In: Animation World Magazine, 1997. Disponível em: <<http://www.awn.com/mag/issue2.3/issue2.3pages/2.3jacksonsvankmajer.html>>. Acesso em: 14 jul. 2012.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.
- KLINGSÖHR-LEROY, Cathrin. **Surrealismo**. Alemanha: Taschen, 2010.
- KRISTEVA, Julia. **Powers of horror: an essay on abjection**. New York: Columbia University Press, 1982.
- MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- NAZARIO, Luis. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.
- NAZARIO, Luis. O surrealismo no cinema. In: GUINSBURG, J; LEIRNER, Sheila (org.). **O surrealismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008b.
- O'KANE, David. **Seeking Jan Švankmajer: illuminating the dark unconscious**. Disponível em: <[http://www.davidokane.com/publications/Seeking%20Svankmajer\\_s.pdf](http://www.davidokane.com/publications/Seeking%20Svankmajer_s.pdf)>. Acesso em: 23 de jul. de 2012.
- RICHARDSON, Michael. **Surrealism and Cinema**. New York: Berg, 2006.
- SADOUL, Georges. **História do cinema mundial**. São Paulo: Martins Editora, 1963.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Convite à estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- SANTOS, Marcelo Moreira. **A construção signica no cinema de Hitchcock**. São Paulo, 2008. Dissertação disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/santos-marcelo-construcao-signica-cinema-hitchcock.pdf>>. Acesso em: 02 de dez. de 2011.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAFFORD, Mark; SÉLAVY, Virginie. Interview with Jan Švankmajer. In: **Electric Sheep Magazine**, 2011. Disponível em: <<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2011/06/14/interview-with-jan-352vankmajer/>>. Acesso em: 14 jul. 2012.

UHDE, Jan. **Jan Švankmajer: the prodigious animator from prague**. Bélgica: Kinema, 1994. Disponível em: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=363>>. Acesso em: 12 de ago. de 2012.

VORÁČ, Jiří. **Czech Film After 1989**. Bélgica: Kinema, 1997. Disponível em: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=279>>. Acesso em: 15 de julho de 2012.

WITKOVSKY, Matthew S. **Surrealism in the plural: Guillaume Apollinaire, Ivan Goll and Devětsil in the 1920s**. Reino Unido: Papers of surrealism. Issue 2, 2004. Disponível em: <<http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/index.htm>>. Acesso em: 7 de julho de 2012.