



Cinema, Surrealismo e Psicanálise.¹

Diego de Jesus e Hilda Cristina Pinheiro Berçan²

Gabriela Santos Alves³

Universidade Federal do Espírito Santo, ES.

RESUMO

O presente artigo busca entender como se deu o início do movimento surrealista no âmbito cinematográfico através de obras consideradas como marcos para o início do movimento. Analisaremos três obras dos anos 20 e 30 consideradas como autenticamente surrealista, buscando encontrar aproximações de ideias e estéticas entre elas. Por último será feita uma análise de como as ideias psicanalíticas de Freud influenciaram os artistas da escola surrealista.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema surrealista; Psicanálise; O Cão Andaluz; A Idade de Ouro; A Concha e o Clérigo.

Início do século XX: Uma nova visão

O começo do século XX, na Europa, foi de certa forma bastante agitado e controverso. A nova cultura que se formava oferecia a sociedade da época avanços tecno-científicos, criação de novas áreas de estudos e inovações artísticas. Porém, em meio a essa “prosperidade”, deflagrou-se a primeira grande guerra mundial e esse continente, que parecia prosperar, se vê em meio a um grande colapso econômico e social. Com isso, a cultura de vários países foi afetada pelo conflito, o resultado foram as quedas de regimes monárquicos, as ascensões de movimentos nacionalistas e populistas. Seria óbvio prever que todo esse cenário de desespero e pessimismo acabaria refletindo em toda produção artística do período entre guerras. Assim, o mundo viu surgir novos métodos de se fazer, pensar e produzir arte. Temos agora uma nova onda de movimentos artísticos justificados pela inquietude da época. Esses, que apesar de se desenvolverem no mesmo período, acabaram por se tornar heterogêneos. Entre eles

¹ Trabalho apresentado na IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

² Estudantes de Graduação 4º semestre do curso de Comunicação Social habilitação em Audiovisual da UFES, email: Diego.j00@globo.com e Hildaberçan@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do curso de Comunicação Social da UFES, e-mail: gabrielaalves@terra.com.br



podemos citar o Impressionismo, Expressionismo, Dadaísmo, Cubismo, Futurismo e um dos nossos objetos de estudo aqui, o Surrealismo.

Como movimento de vanguarda, o Surrealismo desenvolveu-se durante os primórdios da década de 30 do século passado e alcançou o apogeu por volta de 1933, baseando seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, a qual se chega por associações de coisas aparentemente “desconexas, ou então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados que se elaboram nos sonhos” (CAÑIZAL, 2006, p.143). Esse conceito transforma o Surrealismo, em comparação com os outros movimentos da época, em o que mais persistia em se entregar ao trabalho de libertar-se dos padrões que as diversas camadas sociais, principalmente a elite, impuseram ao longo dos tempos no cenário artístico. Apesar dessa ruptura brusca, o Surrealismo nunca se propôs como um fim, mas, justamente, como um ponto de partida para o homem, para o humano no mundo e diante dele, para o homem entre os homens e diante do outro, guiado pelo conhecimento sensível das analogias e não das teorias (LIMA, 1995). Com essa obsessão pelos processos oníricos e irrealis da mente humana, os artistas surrealistas se inspiravam frequentemente aos pensamentos de Sigmund Freud, o pai do nosso segundo objeto de estudo, a psicanálise.

A psicanálise originou-se na prática clínica do médico e fisiologista Josef Breuer, mas foi Freud que através de pensamentos filosóficos (Platão e Schopenhauer) e em suas experiências profissionais, que a valorizou e a transformou em ciência. A sua formulação trouxe à sociedade novos e intrigantes termos, como a estrutura tripartite da mente, suas funções e correspondentes tipos de personalidade, a teoria do inconsciente, o método terapêutico da catarse, recalque, transferência, narcisismo, entre outros (COBRA, 2003). *A Interpretação dos Sonhos* (1899) foi o primeiro livro de Freud a tratar sobre a psicanálise. Nessa obra ele apresenta algumas das principais teses do início da psicanálise, entre elas o Complexo de Édipo, muito usada pelos cineastas do início do Surrealismo (SILVA FILHO, 1988), e o conceito da divisão da mente entre o consciente e o inconsciente. Este último, inclusive, segundo Freud, é totalmente diferente do primeiro. Ele diz que o inconsciente jamais será consciente diretamente, podendo ser captado apenas indiretamente e por meio de técnicas especiais de interpretação desenvolvidas pela psicanálise (COBRA, 2003).

É importante lembrar que apesar das primeiras teorias psicanalíticas só virem ao mundo no início do século XX, alguns escritores, de períodos anteriores, mostraram em suas obras um “saber” da existência de um inconsciente, antes de Freud escrever *A*



Interpretação dos Sonhos. Como exemplo, podemos citar Cervantes, Dostoievski e Kafka. Em *Dom Quixote* (1605), Cervantes nos apresenta um protagonista complexo, um velho fidalgo e decadente que se sente inútil próximo ao fim da vida. D. Quixote é uma vítima desses temores, necessitou se afastar do mundo exterior, levando seu inconsciente a ponto de provocar ilusões e alucinações, um tipo de evacuação dos sentimentos e sensações penosas não desejadas pelos órgãos dos sentidos. Com isso, moinhos de ventos são transformados em gigantes ameaçadores, rebanhos de dóceis carneiros em exércitos inimigos e assim por diante (SILVA FILHO, 1988). Sobre Dostoievski e Kafka, Antônio Carlos Pacheco e Silva Filho diz em seu livro *Cinema, Literatura e Psicanálise* (1988):

Dostoievski, em todas as suas obras, também se mostra um grande intuitivo em relação às influências inconscientes na conduta humana. Em *Crime e Castigo* e *Irmãos Karamazoff*, isso fica bem patente. Quando em recordação da casa dos mortos, Dostoievski assinala como a maioria dos criminosos são “crianças, verdadeiras crianças” (seres humanos imaturos, cujo desenvolvimento foi bloqueado por vários motivos, mas principalmente por fatores psicológicos), demonstra uma compreensão que sempre esteve ausente entre legisladores e criminologistas, tanto no passado como no presente. Kafka, em *Metamorfose*, *Cartas ao Meu Pai* e *O Processo* [...], denota as mesmas intuições (SILVA FILHO, 1988 p. 23).

Muitos outros autores anteriores à Freud também demonstram esse “saber” pelo inconsciente, principalmente nas tragédias e contos épicos gregos. Essa sensibilidade intuitiva, existente em grau maior em certos privilegiados, fez com que eles, sem perceberem, entrassem em contato com as fantasias do inconsciente a quais se tornaram características das suas obras, e o mais interessante disso é que todas foram produzidas muito antes de Freud apresentar ao mundo suas teorias (SILVA FILHO, 1988). As mesmas teorias que influenciariam alguns dos mais conceituados cineastas no início do Surrealismo.

Esses cineastas tentavam subverter a linguagem padrão da época. A linguagem, considerada como estrutura constituinte do humano e, conseqüentemente como sistema formador de um complexo campo simbólico, cujo uso possibilita o acesso à compreensão de quem entende seus símbolos. Sabendo disso, os cineastas surrealistas, herdando um espírito rebelde dos movimentos de vanguarda da época, centralizaram suas ideias na construção de textos visuais em que a organização de muitos símbolos, aparentemente desconexos, formasse uma nova linguagem. O cinema surrealista representava uma tentativa artística de transformar a “expressividade em instrumento



apto ao propósito de fazer com que a linguagem desentranhasse algo dos seus incontáveis segredos” (CAÑIZAL, 2006 p.144). Na cabeça dos surrealistas, a única maneira de conseguir desvendar esses segredos era fazer novas combinações dos signos, criar novas estruturas linguísticas, indo assim, contra a lógica, a ordem e os conceitos da burguesia da época, isso deu ao movimento status de rebeldia. Para Eduardo Peñuela Cañizal, em *História do Cinema Mundial* (2006) até os próprios autores se encaravam como rebeldes.

No manifesto surrealista de 1924, André Breton, autor do manifesto, diz que o homem é um sonhador pertinaz e sempre descontente do lugar em que os acasos da vida o situam, era uma obrigação premente escavar as cristalizações, incrustadas nos processos de comunicação, em que o descontentamento fincou suas raízes, pois, uma vez feitas às escavações, viriam à tona substratos responsáveis pelas diversas maneiras de se manifestar essa insatisfação. (CAÑIZAL 2006 p.144).

Como bons rebeldes, os surrealistas pregavam a liberdade de todos os sentidos em suas obras. Eles acreditavam que limitar suas representações apenas aos moldes formulados pela consciência era uma maneira grosseira de restringir a liberdade (CAÑIZAL, 2006). Nesse cenário, as teorias de Freud sobre o inconsciente caíam como uma luva para os surrealistas. Eles agora poderiam “recorrer” ao seu inconsciente para buscar inspirações para suas obras. A fonte de suas representações começaram a vir de alucinações e sonhos, com isso os traumas e imagens reprimidas começaram a vir à tona. Temos então, uma maneira radical de tornar estranha a realidade, de fazer com que ela não seja comum. A busca contínua dos cineastas desse movimento era romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, entre o consciente e o inconsciente. Baseados nessas ideias, temos os três primeiros filmes considerados como autenticamente surrealista: “A Concha e o Clérigo” (1927) de Germaine Dulac; “Um Cão Andaluz” (1929) e “A Idade de Ouro” (1930), ambos de Luiz Buñel e Salvador Dalí.

Germaine Dulac: Transpondo o inconsciente.

A francesa Germaine Dulac foi criada em uma família de classe média alta de um oficial militar. Por conta desse trabalho do seu pai, sua família acabou por ter que se mudar constantemente para várias cidades. Para evitar um excesso de viagem e uma instabilidade emocional, Germaine foi enviada para viver com a avó em Paris. Ela logo se interessou pela arte e estudou música, pintura e teatro. Em 1905, casou com Louis-Albert Dulac, engenheiro agrônomo que também veio de uma família de classe média



alta. Quatro anos depois, ela começou a escrever para *La Française*, uma revista feminista onde ela se tornou uma das principais escritoras. Dulac tornou-se interessada no cinema em 1914 através de sua amiga, a atriz Stacia Napierkowska. As duas teriam viajado para a Itália juntas um pouco antes da Primeira Guerra Mundial. Napierkowska foi atuar em um filme, e Dulac, durante essa viagem, acabou aprendendo os fundamentos do cinema. Logo após seu retorno à França, ela decidiu iniciar uma companhia cinematográfica, a DH filmes, onde produziu vários filmes entre 1915 e 1920, todos dirigidos por Dulac e escritos por Hillel Erlanger. Entre esses filmes incluímos *Les Soeurs Inimigos* (1915/16, Primeiro filme do Dulac), *Vénus Victrix* (1917), *Dans L'ouragan de La Vie* (1917), *Géo*, *Le Mystérieux* (1916). Mas sem dúvida o filme mais importante da carreira de Dulac é *La Coquille et le Clergyman* (1928), em português: *A Concha e o Clérigo*.

A Concha e o Clérigo é um filme baseado em um argumento de Antonin Artaud e é considerado por muitos autores como o primeiro filme autenticamente surrealista (COSTA, 2010). O filme traz a história de um clérigo que se vê obcecado pela esposa de um general. A partir de então, esse clérigo começa a experimentar no seu inconsciente sequências bizarras de fantasias sexuais, que atormentam sua fé até o seu limite. Esse clima faz com que a produção seja forte candidata a um dos filmes mais desconcertantes de todos os tempos, chegando a receber da *British Board*, a seguinte citação: “se não houver um significado, é sem dúvida desagradável”.

Quando viu a obra, o roteirista do filme, Antonin Artaud, ficou furioso e criticou abertamente Dulac pela maneira em que ela tinha, segundo ele, massacrado seu roteiro. Artaud foi um importante escritor ligado ao Surrealismo, é dele a obra *O Teatro e seu Duplo*, um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX. Ele começou a escrever *a Concha e o Clérigo* para Dulac fazendo insistentes solicitações para que pudesse colaborar totalmente com o filme, inclusive editando-o. Artaud também queria interpretar o clérigo, mas Dulac, que não tinha intenção de ver sua autonomia como diretora ser sabotada, atrasou a filmagem do filme e da edição até Artaud ser ocupado pelas gravações de outro filme no qual iria atuar: *A paixão de Joana D’Arc* (1928), no qual esse interpretava o personagem Jean Massieu. Na verdade o que Dulac queria com todo esse “boicote” ao Artaud era seguir o conceito de produção em que ela acreditava: A força criativa por trás de um filme era seu diretor – não os atores, não o roteirista. Segundo Dulac, o que vemos na tela é a visão, tal como concebida pelo diretor, e a

visão de Dulac para *A Concha e o Clérigo* foi essencialmente surrealista (COSTA, 2010).

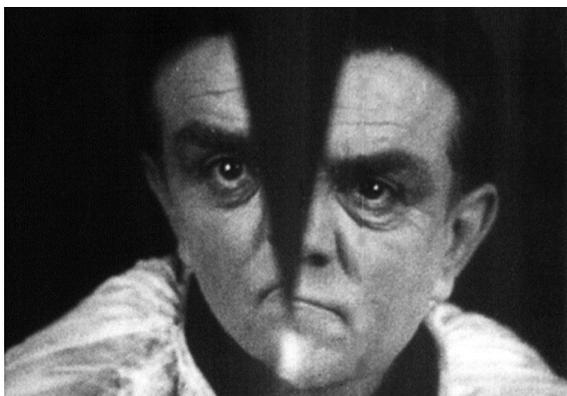


Figura 1: *A concha e o clérigo* (1927)



Figura 2: *A concha e o clérigo* (1927)

O filme apresenta a imagem de um padre (Alex Allin), em um estereótipo que demonstra celibato e piedosa dignidade. No entanto, esta imagem muda drasticamente quando a repressão sexual e as frustrações pessoais do sacerdote são trazidas à tona. Sua obsessão tem a forma de uma mulher (Gênica Athanasiou) que aparece para ele toda a hora. Em referência a isso, Renata de Pina Costa (2010, p.7) diz que “é interessante observar que a mulher não é exatamente uma mulher como objeto de desejo, ela tem algo de pecado, algo de espectro, como um sonho, um desejo que ao mesmo tempo amedronta e fascina”. Nesse caso, percebemos uma aproximação às ideias de Freud na obra *O Mal-Estar na Civilização* (1920). Neste livro, Freud chega à conclusão de que o indivíduo não é e não pode ser feliz na sociedade moderna. Mesmo com todos os confortos, facilidades e estabilidades que a tecnologia nos ofereceu, o homem não se tornou mais feliz. Ao refletir sobre o propósito da vida, ele chegou à conclusão de que o objetivo da civilização não é a felicidade, mas sim a renúncia a ela (SOUZA, 2007). Freud apontou, na nossa vida mental, a existência de dois impulsos, o sexual e o agressivo. Os dois impulsos, mesmo parecendo diferentes, se encontram normalmente fundidos. Assim, um ato de crueldade pode possuir um significado sexual inconsciente como um ato de amor pode ser um meio inconsciente de descarga do impulso agressivo. O problema de tudo é que toda civilização faz um pacto pelo qual se reprime grande parte da agressividade e sexualidade em troca das vantagens da convivência humana. Mas o preço que pagamos é o de um rebaixamento geral dos instintos de vida e o excesso de repressão pode levar às doenças psíquicas (FREUD, 1978). E essa repressão



da sociedade, incrimina os desejos do padre no filme de Dulac e acaba por fazer o clérigo passar por um tipo de patologia que naquela época não era fácil de descobrir. Talvez esteja aí a grande genialidade de Dulac nesse filme, que o faz ser bastante atual até hoje. Dulac demonstra que por conta do conceito de civilização em acabar com os sentimentos inatos da humanidade, não há outro caminho que não o retorno às origens do problema, o que leva o caso para um lado irracional, o lado do inconsciente.

Ainda sobre o filme, Renata de Pina Costa completa:

No filme em questão também é possível sentir um incomodo corpóreo, como se o limite do corpo fosse o limite da mente, do espírito. Dulac entende que é preciso ir mais além, é preciso transpor o consciente e ir até o inconsciente. Aliás, o filme recorre em muitas sequências a justaposição de imagens, onde aparece o indivíduo em seu confronto interno, em seu sofrimento subjetivo, pois o filme nada mais faz que do tratar as angústias do clérigo, sendo que esse efeito de justaposições e distorções de imagem seria posteriormente uma característica muito peculiar do cinema surrealista como um todo (COSTA, 2010, p.7).

Em sua obra prima e primeiro filme autenticamente surrealista, Dulac (e também, porque não, Artaud) nos mostra o quanto é perigoso ser “certinho” em uma sociedade que tenta doutrinar os desejos do homem. Ela demonstra que não vale a pena estar adaptado numa sociedade tão degenerada, “pois ser adaptado a esta situação demonstra que o sujeito compactua com a doença da sociedade, com seu falso moralismo e, pior, ainda pertence a isso, sendo também um doente” (COSTA, 2010 pág. 9). Outro cineasta que também não se deixou adaptar às regras impostas foi Luís Buñel.

Luis Buñel: A quebra da racionalidade

A obra do cineasta espanhol Luis Buñuel, antes de qualquer rótulo, buscava afastar-se, primeiramente, de qualquer parâmetro já estabelecido para o cinema do terço final do século XIX. Para Maria Esther Maciel, escritora e professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, “é inegável que Buñuel, ao conjugar poesia e cinema, lançava um olhar surrealista sobre essa conjunção” (MACIEL, 2008 p. 81). Embora a busca pela definição de seu conjunto de cores, formas e semelhantes, num primeiro momento, possa parecer abstrata, a conjunção da poesia imagética de Buñuel resultou numa forma de tornar o cinema alvo do pensamento livre, sem buscar terreno no campo racional ou técnico, buscando o inconsciente em detrimento ao consciente, tornar cada cena plausível da mais subjetiva interpretação.

Uma cena em *Um Cão Andaluz*, onde o protagonista arrasta tábuas dos dez mandamentos, padres e asnos mortos sobre pianos, podem dar alusão ao peso da racionalidade da sociedade que impedem o homem de realizar seus desejos. Servem para explicar um pouco da linguagem surrealista desenvolvida pelo cineasta. Afinal, uma das inspirações do Surrealismo, como movimento artístico em geral, era o modelo de sociedade, até então, proposto por Karl Marx, que se opõe ao modelo de sociedade capitalista, esta, por sua vez, apontada pelos surrealistas como uma das instituições responsáveis por tirar da arte a possibilidade de desvendar mundos não reais, ilógicos e fantasiosos (DEUS, 2010).



Figura 3: *Um cão andaluz* (1929)



Figura 4: *Um cão andaluz* (1929)

Diferentemente de outros surrealistas, inclusive de Salvador Dalí, influenciador direto e tido como parceiro de direção da obra que resultou no filme, o cineasta naturalizado mexicano não gostava de ver sua obra sendo analisada.

Não há nenhuma mensagem. Além disso, eu teria vergonha de dizer a mim mesmo: eu vou demonstrar com isso que a burguesia está perdida. A frase padrão de Buñuel quando questionado sobre os significados de sua obra é: “Eu teria vergonha de pensar nisso fazendo o filme” (OLIVEIRA, 2011).

Contudo, a posição político-social não explicaria toda aversão do mexicano Buñuel a explicar-se ou ver-se explicado. Não se pode fechar a porta para que, talvez, em busca de significados realmente novos e tomado pela influência dos estudos contemporâneos sobre psicanálise publicados por Sigmund Freud, Buñuel tenha assumido o jeito sisudo ao lidar com a própria obra.



Com essas ações, muito possivelmente, o cineasta deixaria o caminho livre para o pensamento do espectador, sendo ele burguês ou não. Por isso, a visão surreal de Buñuel pode sim ser encarada como a visão crua de um homem sobre a vida cotidiana dos cidadãos, dos principais grandes centros do mundo no período entre as Guerras Mundiais, “afinal colocar na tela imagens do desejo, os desvios da ordem cronológica, os espaços do sonho, o caráter insólito das coisas ordinárias só faria sentido se fossem, antes de qualquer olhar mais destacado, desatrelada de qualquer sentido” (MACIEL, 2008 pag. 81).

Para desconstruir de forma própria os símbolos com o qual desejava por fim, Buñuel se viu unindo um de seus sonhos com outro sonho de Dalí para escrever o roteiro de *Um Cão Andaluz*. Os sonhos, distanciados, não tinham, segundo os autores, qualquer semelhança: prato cheio para quem buscava certo discurso artístico. Sobre isso Alice Gomes, citando Buñel, disse:

Escrevemos este roteiro em menos de uma semana e seguimos uma regra muito simples: não aceitar ideia ou imagem alguma que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Não admitir nada além das imagens que nos impressionavam, sem tratar de averiguar por que. Em nenhum momento houve desentendimento entre nós. (GOMES, 1998)

Para ajudar a não deixar nenhuma explicação racional sobre o filme, Buñel preocupa-se em contar a história fazendo um jogo entre imagens díspares, o que podemos considerar como a “beleza convulsiva dos surrealistas”, que é uma característica resultante do encontro de realidades distintas (às vezes contraditórias) num mesmo espaço e tempo. A navalha rasgando o olho da mulher e a nuvem passando na frente da lua, logo na primeira cena do filme, demonstram que o filme não será regido pelo olhar ou pela arte tradicional. Isso gera um sentimento estranho e enigmático (FERRARAZ, 2001). Com isso, Buñel faz com que inúmeras explicações possam ser levantadas. Não é de se impressionar que até hoje novas interpretações sobre essa cena sejam expostas em críticas e artigos.

Portanto, seja buscando a construção de novas linguagens cinematográficas, seja invertendo a linearidade do discurso e a coerência narrativa, seja tornando atemporal toda a obra, *Um Cão Andaluz* pode ser visto como engrenagem principal do motor inicial da estética surrealista e, principalmente, do cinema de mesma estirpe. (PAIVA, 2011).

Um ano depois de *Um cão andaluz*, estreia o filme *A idade do Ouro* (1930), que também nasceu de uma parceria entre Buñuel e Dalí. Com 62 minutos, é o primeiro longa metragem, e segundo filme de Buñuel. Tão inovador quanto *Um Cão Andaluz* em termos de roteiro, sem linearidade ou coerência nas sequências, *A Idade do Ouro*, trata de um amor jamais concretizado. Na prática, assim como *Um Cão Andaluz* e a *Concha e o Clérigo* de Dulac, o longa é um ataque frontal à hipocrisia da sociedade.



Figura 5: *A idade de ouro* (1930)



Figura 6: *A idade de ouro* (1930)

Em um artigo para seu blog, o escritor e cineclubista Francisco Sobreira afirma que a crítica e irreverência do filme, que muitos podem considerar sacrílega, contra a religião chegam ao ponto de mostrar o Duque de Blangis saindo de uma orgia, tendo por local seu castelo (numa referência ao Marquês de Sade), como um sócia perfeito de Jesus. Não se abstendo somente dessa cena, Buñuel mostra sua irreverência em relação à religião, na sequência em que se vê o Vaticano sendo “engolido” pela terra depois do plano de um vaso sanitário.

Em seu ensaio sobre a religião no cinema de Buñuel, Roberto Acioli afirma que o cineasta no filme *A Idade de Ouro* não se prende somente a religião, ele faz uma parodia do fascismo italiano. As pretensões de Mussolini são satirizadas pela procissão e o discurso de fundação. E até mesmo o estranho casal protagonista foi tomado na época por uma caricatura do casal real da Itália (OLIVEIRA, 2010). De tão inovador e polêmico, devido à característica crítica ao catolicismo, o longa foi banido depois de apenas seis dias. Na França, o filme esteve censurado de 1930 à 1980. Esse tipo de censura só demonstra o tamanho do efeito que o movimento surrealista tinha tomado no cinema, servindo também para firmar Buñuel como um dos maiores cineastas de todos os tempos.



O legado

Os surrealistas da geração de Buñel e Dulac, após a Segunda Guerra Mundial, lançaram-se em experiências com o intuito de ampliar o universo do irracional utilizando o recurso de colar sobras de outros filmes. No documentário, muitas realizações seguiram, em parte, as trilhas abertas por Buñel e traziam até os olhos dos espectadores “imagens em que as rebeldias e as rupturas linguísticas do Surrealismo ampliavam os horizontes da irracionalidade” (CAÑIZAL, 2006 pag. 155). Talvez aí tenha terminado o período “áureo” do cinema do Surrealismo, deixando raízes fincadas para novos movimentos e novos cineastas se apoderarem. Entre esses podemos citar Federico Fellini nos seus *Julieta dos espíritos* (1965) e *Amarcord* (1973). Dulac e Buñel fundaram um movimento que sempre será lembrando na história do cinema e que hoje tem seguidores ilustres como David Lynch, Pedro Almodóvar entre outros diretores que se entregaram à grande aventura de fazer filmes baseados nos princípios surrealistas.

Referências Bibliográficas

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

COBRA, Rubem Q. **A Psicanálise**. Brasília, 2003. Disponível em: <
<http://www.cobra.pages.nom.br/ecp-psicanalise.html>> Acessado em 05 nov. 2011.

COSTA, R. **A Concha e o Clérigo: aproximações e divergências entre Antonin Artaud e o Surrealismo**. Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação, Brasil, v. 3, n. 4, 2010. Disponível em: <
<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/view/7059/6363>>.
Acessado em 15 nov. 2011.

DEUS, Andreia Morais de. **A estética do grotesco no filme “Um cão andaluz”**. Goiânia: Instituto de filosofia e teologia de Goiás – IFITEGA, 2010. Disponível em: <
<http://www.slideshare.net/andreiamorais/a-esttica-do-grotesco-em-um-co-andaluz>>.
Acessado em 17 de novembro de 2011.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 2001.



FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise**; A história do movimento psicanalítico; O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Esboço de psicanálise. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

GERMAINE DULAC. In: Wikipedia, The Free Encyclopedia. Flórida: Wikimedia Foundation, 2012. Disponível em: <
http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Germaine_Dulac&oldid=491377988 >
Acessado em 11 de novembro de 2011.

GOMES, Alice. **Poesia e arte em movimento**. Estação virtual: 1998. Disponível em: <
<http://www.grupoestacao.com.br/arquivo/mat1998/lorca.html> > Acessado em 22 nov. 2011.

KRISTEVA, Julia.; METZ, Christian. **Psicanálise e cinema**. São Paulo: Global, 1980.

LIMA, Sergio. **A aventura surrealista**. Tomo 1. Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. 532p.

MACIEL, Maria Esther. **A poesia no cinema: de Buñel a Greennaway**. Belo horizonte. Disponível em: <
<http://journal.ufsc.br/index.php/traducao/article/viewFile/5747/5381> >. Acessado em 19 nov. 2011.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **A religião no cinema de Luís Buñel**. Teresina: Revista Desenredos, 6ª edição, 2010. Disponível em: <
http://www.desenredos.com.br/6art_acioli_176.html >. Acessado em 20 de novembro de 2011.

OLIVEIRA, Roberto Acioli de. **Luis Buñuel, Incurável Indiscreto**. Revista universitária do Audiovisual. Disponível em: < <http://www.ufscar.br/rua/site/?p=3915> >
Acessado em 21 nov. 2011.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **Mídias e conexões latinas, Tradição e modernidade no cinema espanhol**. Universidade Federal da Paraíba. Disponível em: <
<http://www.bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/paiva-claudio-cinema-espanhol.pdf> >
Acessado em 22 nov. 2011.

SANTIAGO, Luiz. **Germaine Dulac e a gênese do surrealismo no cinema**. mnemocine, Brasil. Disponível em: <
http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=210:germaine-dulac-e-a-genese-do-surrealismo-no-cinema&catid=35:histcinema&Itemid=67 >
> Acessado em 14 nov. 2011.

SILVA FILHO, A. Carlos Pacheco. **Cinema, literatura, psicanálise**. São Paulo: EPU, 1988.



SOUZA, Michel Aires de. **O mal-estar na civilização moderna**. Filosofonet - textos de introdução à filosofia, 2007. Disponível em <
<http://filosofonet.wordpress.com/2007/09/25/o-mal-estar-na-civilizacao-moderna/> >
Acessado em 10 de abril de 2012.

SURREALISMO. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimédia Foundation, 2012. Disponível em: <
<http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Surrealismo&oldid=30078491> >. Acesso em:
10 de janeiro de 2012.