



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

O sonho continuado: uma análise do filme *Pink Floyd - The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa

Isadora Maria Fernandes Leite

Rio de Janeiro/RJ

2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

O sonho continuado: uma análise do filme *Pink Floyd - The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa

Isadora Maria Fernandes Leite

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. André de Souza Parente

Coorientador: Prof. Dr. Hermano Arraes Callou


Rio de Janeiro/RJ
2024

O sonho continuado: uma análise do filme *Pink Floyd - The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa.


Isadora Maria Fernandes Leite

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.


Aprovado por

Documento assinado digitalmente
 **ANDRÉ DE SOUZA PARENTE**
Data: 20/12/2024 16:58:08-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Prof. Dr. André de Souza Parente - Orientador

Documento assinado digitalmente
 **HERMANO ARRAES CALLOU**
Data: 20/12/2024 12:17:20-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Hermano Arraes Callou - Coorientador

Documento assinado digitalmente
 **AFONSO CLAUDIO SEGUNDO DE FIGUEIREDO**
Data: 12/12/2024 11:24:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Afonso Claudio Segundo de Figueiredo

Documento assinado digitalmente
 **KATIA AUGUSTA MACIEL**
Data: 19/12/2024 18:09:02-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Katia Augusta Maciel

Aprovada em:

Grau:

Rio de Janeiro/RJ
2024

LEITE, Isadora Maria Fernandes.

O sonho continuado: uma análise do filme *Pink Floyd – The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa / Isadora Maria Fernandes Leite – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2024.

Número de folhas: 48 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2024.

Orientação: André de Souza Parente

Coorientação: Hermano Arraes Callou

1. Surrealismo. 2. Cinema. 3. Pink Floyd. I. PARENTE, André de Souza. II. CALLOU, Hermano Arraes. III. ECO/UFRJ IV. Radialismo. V. O sonho continuado: uma análise do filme *Pink Floyd – The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai, José Alexandre Leite, que me ensinou a gostar de Pink Floyd desde a barriga da minha mãe.

*“How I wish, how I wish you were here
We're just two lost souls swimming in a fish bowl
Year after year
Running over the same old ground, what have we found?
The same old fears, **wish you were here**”.*

AGRADECIMENTO

Agradeço à minha mãe, Maria Isabel, por apoiar todos os meus sonhos e acreditar em mim incansavelmente. Só sou hoje porque você foi primeiro.

Agradeço à dona Ana, minha avó, pelo amor incondicional e boas risadas que compartilhamos. Nossas idas ao Cinema São Luiz ou ao Cinema da Fundação sempre são as melhores!

Agradeço às minhas irmãs Isis e Inana pelas minhas primeiras referências de quase tudo que me inspirou quando criança e acendeu minha paixão pela arte e cultura através da literatura, da música e do cinema. Agradeço também pela vida de meus sobrinhos Clarim, Lírio e Serena.

Agradeço aos meus amigos Gustavo e João Igor, que cinco anos atrás passaram noites acordadas comigo pesquisando sobre a UFRJ e me incentivaram a tentar uma vaga. Por sonharem junto a mim meus próprios sonhos.

Aos meus amigos e familiares de Recife: a saudade é grande, mas o amor permanece como a maior força desse mundo. Obrigada por estarem comigo há mais de 2.300km de distância.

A todas as pessoas que de alguma forma fizeram o Rio de Janeiro se tornar um lar para mim. Agradeço pelo afeto, pelo cuidado e pelas experiências que me fizeram permanecer.

À House of Mamba Negra, minha família para além da *ballroom*: gratidão por me ajudarem a dar sentido à essa vida e me reencontrar em minhas potências. Por acreditarem no meu axé.

Gratidão pelas aulas de Arte Contemporânea e Imagem em Movimento ministradas pelo meu coorientador Hermano Arraes Callou ainda durante a pandemia. Seus ensinamentos foram fundamentais para o desenvolvimento deste projeto.

À professora da disciplina de Projeto II, Maria Teresa Bastos, obrigada pela paciência e conselhos durante quase dois anos e por não deixar eu desistir novamente.

EPÍGRAFE

“Querida imaginação,

aquilo que mais amo em ti

é o fato de não perdoares.”

André Breton

LEITE, Isadora Maria Fernandes. **O sonho continuado**: uma análise do filme *Pink Floyd - The Wall* a partir das referências surrealistas em narrativa. Orientador: André Parente de Souza. Coorientador: Hermano Arraes Callou. Rio de Janeiro, 2024. Monografia (Graduação em Radialismo) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 48 folhas.

RESUMO

O presente trabalho é uma análise fílmica do longa *Pink Floyd - The Wall* a partir de características que revelam sua relação com a vanguarda do Surrealismo, inserida no contexto sociopolítico das Grandes Guerras do século XX e com origens na psicanálise de Freud. Por sua vez, Pink Floyd é uma banda fruto dos movimentos da contracultura da década de 1960, que formou uma geração influenciada pela psicodelia. Assim, aproximamos o surrealismo da psicodelia a partir de provocações que remetem a mesma finalidade de acesso à uma super-realidade, só que através de meios diferentes, isto é, pelos sonhos e pelo uso de psicotrópicos. Com isso, percebemos a influência da vanguarda para a produção de narrativas ficcionais em múltiplas linguagens.

Palavras-chave: Surrealismo; cinema; Pink Floyd

ABSTRACT

This work is an analysis of the film *Pink Floyd - The Wall* based on characteristics that reveal its relationship with the avant-garde of Surrealism, inserted in the sociopolitical context of the Great Wars of the 20th century and with origins in Freud's psychoanalysis. In turn, Pink Floyd is a band born out of the counterculture movements of the 1960s, which formed a generation influenced by psychedelia. Thus, we bring surrealism closer to psychedelia based on provocations that they have the same purpose of accessing a super-reality, but through different means, which are the dreams and the use of psychotropic drugs. With this work, we are able to perceive the influence of the avant-garde on the making of fictional narratives in multiple languages.

Key words: Surrealism; cinema; Pink Floyd

SUMÁRIO

| | |
|---|--------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | p. 11 |
| 2. O MUNDO DOS SONHOS..... | p. 13 |
| 2.1 A vanguarda do onírico..... | p. 13 |
| 2.2 O cinema surrealista..... | p. 19 |
| 3. UM SONHO PSICODÉLICO..... | p. 23 |
| 3.1 Arte, psicodelia e Pink Floyd..... | p. 23 |
| 3.2 <i>Pink Floyd - The Wall</i> : uma obra surreal?..... | p. 29 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | p. 44 |
| REFERÊNCIAS | p. 46 |

1 INTRODUÇÃO

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. (BRETON, 2001, p.40)

Em 1924 André Breton publicou o primeiro Manifesto do Surrealismo, trazendo à luz uma das mais influentes vanguardas artísticas do século XX. Em meio a uma Europa pós Primeira Guerra Mundial que questionava os valores da sociedade burguesa e as tradições da expressão artística, o movimento propôs transcender os limites da estética convencional e mergulhar nas profundezas do inconsciente humano a favor de uma expressão artística autêntica e livre das amarras da racionalidade. Como forma de organizar as motivações e o contexto social e histórico ao redor do Surrealismo, começamos nosso texto com a epistemologia da vanguarda segundo a teoria de Peter Burguer.

O Surrealismo “baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar [...] outros mecanismos psíquicos e substituí-los na resolução dos principais problemas da existência” (BRETON, 2001, p.40). Isto significa que para além de apresentar uma nova forma de arte, os surrealistas a entendem como resultado de um processo de conhecimento, negando a estética por ela mesma. Assim, o movimento é intimamente ligado à psicanálise freudiana e a exploração do onírico – este que se torna, pois, o principal tema e objeto de estudo das obras surrealistas. A pesquisa desenvolvida por Freud a partir da análise dos sonhos estabelece a relação de consciente/inconsciente e ego/superego que fundamenta a concepção de realidade/super-realidade do Surrealismo, e por isso retomamos aos conceitos essenciais da psicanálise para a formação do pensamento surrealista.

No fim do capítulo, dissertamos sobre o encontro das experimentações do movimento com o cinema, também como forma de evidenciar sua influência para a criação de narrativas de ficção. Inicialmente, traçamos o que caracteriza o cinema surrealista na historiografia clássica, identificando as principais obras e artistas do período que compreende meados dos anos 20 e 30 do século passado. A partir da pesquisa do professor Eduardo Peñuela Cañizal sobre o movimento, verificamos

que uma classificação definitiva do que está dentro ou fora do cinema surrealista é certamente questionável considerando que, teórica ou materialmente, os conceitos e as estratégias de criação no surrealismo são bastante elásticas, por assim dizer, quando aplicadas às múltiplas possibilidades dentro da linguagem audiovisual.

Prosseguimos no segundo capítulo com um estudo da perpetuação da vanguarda surrealista após seu período de “alta”, verificando uma possível associação com a arte psicodélica explorada em movimentos da contracultura na década de 1960 – estes que foram grandemente responsáveis pela concepção de novas relações sociais, políticas, intelectuais e artísticas no mundo ocidental em contrapartida ao clima experienciado pós Segunda Guerra Mundial. Essa conexão se dá pelas semelhanças conceituais de ambos os momentos na história da arte, como a defesa da liberdade individual, da criatividade em todo seu potencial e da ruptura com as normas sociais estabelecidas. Como provocação inicial, temos a psicodelia mutualmente como forma de crítica à sociedade marcada pelo capitalismo e pelos horrores pós-guerra, e como uma tendência de busca pela expansão mental através do uso de psicoativos, a favor de um entendimento mais profundo de si mesmo e do mundo.

Finalmente, pretendemos materializar a relação da psicodelia com o surrealismo a partir da análise do longa *Pink Floyd - The Wall*, destrinchando aspectos estéticos do filme e mergulhando no histórico da banda homônima, fruto direto dos movimentos de contracultura e consagrada como um dos maiores nomes da história do rock progressivo. É nossa intenção verificar se o filme, marcado por uma narrativa fragmentada que reflete a visão de mundo niilista e pessimista do criador Roger Waters, pode ser uma adição aos estudos sobre o aproveitamento das práticas cinematográficas, em seu caráter instrumental e crítico, desenvolvidas pela vanguarda surrealista. Partimos, portanto, da pesquisa bibliográfica e da análise fílmica como metodologias a fim de fomentar uma discussão sobre o estilo visual surrealista na construção da linguagem audiovisual, enfatizando a relação com o onírico como ferramenta de criação de mais possibilidades para as narrativas ficcionais. Com isso, especificamos o posicionamento do cinema como arte e como ferramenta de impulsionamento de outras linguagens, capaz de transcender as fronteiras, as culturas e o próprio tempo, assim como o Surrealismo.

2 O MUNDO DOS SONHOS

Nesse capítulo falaremos sobre o conceito de vanguarda e a definição do Surrealismo, enfatizando a relação do onírico e da psicanálise como pontos conceituais chave para o movimento. Depois, comentaremos a associação do cinema à experiência surrealista como uma materialização do mundo idealizado pelos artistas, explorando a particularidade da imagem em movimento e dos processos de construção de narrativa.

2.1 A vanguarda onírica

Entre o fim do século XIX e início do século XX, a Europa passava por um momento de profundas transformações sociais e políticas intensificadas pelo impacto da Revolução Industrial no continente. As artes, a cultura, a filosofia e as ciências foram diretamente afetadas pela ascensão de uma sociedade com novas urgências de valores e formas de representação, sendo o palco perfeito para o surgimento das vanguardas. Sobre esta, ainda no prefácio de *Teoria da Vanguarda* (1993) de Peter Burguer, identificamos que “[...] a vanguarda permite reconhecer certas categorias da obra de arte em geral, só a partir dela podem ser entendidos os estádios anteriores da arte na sociedade burguesa, e não o contrário” (BURGUER, 1993, p. 9). Ela é, portanto, uma categoria que põe em xeque o sistema de valores homogêneos das instituições que moldam a prática artística a favor de sua manutenção enquanto investiga a especificidade da arte.

Burguer entende que a vanguarda surge como uma autocrítica da instituição da arte em sua totalidade, devolvendo-a sua práxis quase como um processo de dessacralização da arte: “a vanguarda dirige-se [...] contra o aparelho de submissão a que está submetida a obra de arte e contra o status da arte na sociedade burguesa descrito pelo conceito de autonomia” (BURGUER, 1993, p.52). Essa autonomia da arte é associada ao esteticismo do final do século XIX, que propôs uma investigação estética sem compromisso com a vida prática e, por conseguinte, evidenciou a falta de função social como essência da arte na sociedade burguesa, seja enquanto instituição ou conteúdo (objeto). A autocrítica da arte se dá nessa relação, mas o mérito dos movimentos históricos de vanguarda, segundo o autor, é terem consolidado essa autocrítica. Por isso Burguer argumenta que as vanguardas não elaboraram um estilo, mas transformaram a disponibilidade dos meios artísticos já existentes rumo à uma nova percepção de realização artística. Isso significa que o

frescor da vanguarda não se deu necessariamente pelo ineditismo dos processos, mas na apreensão de outros sentidos possíveis para os mesmos processos.

A. intenção dos vanguardistas pode definir-se como sendo a tentativa de devolver a experiência estética (oposta a práxis vital), criada pelo esteticismo, à prática. Aquilo que mais perturba a sociedade burguesa, ordenada pela racionalidade dos fins, deve transformar-se em princípio organizativo da existência (BURGUER, p. 66).

É importante destacar que ao tratar o conceito dos movimentos de vanguarda nesse texto, Burguer se refere ao dadaísmo, surrealismo, expressionismo alemão, futurismo italiano e vanguarda russa pós-revolução de 1917, argumentando que essas não se limitam a rejeitar determinados processos artísticos, mas sugerem uma ruptura total com as tradições artísticas e a instituição de arte formada na ascensão da sociedade burguesa industrial. Ele também agrega o cubismo, que apesar de não perseguir o objetivo fundamental à vanguarda de superação da arte, questiona o sistema tradicional de representação da pintura desde o Renascimento, e por isso é integrado historicamente como vanguarda.¹

A primeira coisa a ser entendida sobre o Surrealismo é o contexto que alimenta as inquietações dos precursores do movimento. A virada para o século XX e os efeitos da Revolução Industrial no continente europeu representavam um mundo de possibilidades nunca antes imagináveis e nesse período havia um deslumbre geral com o iluminismo, a razão, a eletricidade, as grandes metrópoles e a *belle époque*; podemos dizer que era uma época marcada pelos sonhos. E é justamente através do sonho que o médico austríaco Sigmund Freud “descobre” o inconsciente e desenvolve um modelo de psiquismo e uma figura de subjetividade diferente da maneira cartesiana, explicitada em sua obra *A Interpretação dos Sonhos* (1900). O livro revolucionou a ciência e a medicina ao mesmo tempo em que a exploração do onírico forneceu um tema sob o qual André Breton se debruça para evocar novas formas de condução do pensamento crítico e artístico que formaria o surrealismo. Sendo assim, é preciso que façamos um adendo a psicanálise freudiana.

Freud descentraliza o *ich* (eu/ego) da figura de subjetividade e o entende como a representação de uma instância psíquica de construção de unidade ou

¹ Como não é de interesse deste trabalho destrinchar toda a experiência vanguardista, frisamos a categorização desses movimentos com o intuito de contextualizar nosso primeiro objeto de estudo: o Surrealismo.

identidade, corporal e psicológica, ligada ou não à moralidade instituída em nós. Também apresenta o *ide* (super eu/superego) como a instância psíquica das pulsões, do desejo e das necessidades não-orgânicas. Isso significa que o “eu” é um mediador de conflitos que tenta satisfazer as exigências naturais – como comer, agasalhar etc. –, as exigências do ego – ser inteligente, bom, produtivo etc. – e as exigências do superego – nossas pulsões e desejos –.

Formamos a ideia de uma organização coerente dos processos psíquicos na pessoa, e a denominamos o Eu* da pessoa. A este Eu liga-se a consciência, ele domina os acessos à motilidade, ou seja: a descarga das excitações no mundo externo; é a instância psíquica que exerce o controle sobre todos os seus processos parciais, que à noite dorme e ainda então pratica a censura nos sonhos. Desse Eu partem igualmente as repressões através das quais certas tendências psíquicas devem ser excluídas não só da consciência, mas também dos outros modos de vigência e atividade (FREUD, 2011, p. 14).

Essa relação se materializa a partir de dois impulsos que surgem na mente do indivíduo, classificadas como “instinto” e “resistência”. Eles provocam um embate no consciente e normalmente a resistência subjuga o instinto de acordo com as classificações morais que ordenam a vida em sociedade, retirando do instinto a energia de sua representação mental. No entanto, num estado de neurose, o ego recua o impulso de instinto para que ele não acesse a consciência, mas nesse processo sua energia não é liberada; o instinto fica à “espreita” da consciência porque sua representação mental permanece presente no inconsciente. Isto é, o ego censura aquilo que é incompatível com o restante da unidade que ele representa e prioriza a preservação do “eu”.

Esses pensamentos oníricos certamente não são, em si mesmos, incapazes de chegar à consciência; se não se tornaram conscientes para nós durante o dia, isso pode ter diversas razões. Tornar-se consciente está ligado ao direcionamento de determinada função psíquica, a atenção, que, ao que parece, é dispensada apenas em certa quantidade, que pode ter sido desviada do curso de pensamentos em questão por outras metas. Sabemos, por nossa reflexão consciente, que ao aplicar a atenção seguimos um caminho determinado. Se nesse caminho encontramos uma representação que não resiste à crítica, nós paramos; interrompemos o investimento da atenção. Ora, parece que o curso de pensamentos iniciado e abandonado pode continuar sem que a atenção se volte novamente para ele, se em algum ponto ele não atingir uma intensidade particularmente alta, que obrigue à atenção. Portanto, ser rejeitado de início, talvez com consciência, mediante o juízo de que é incorreto ou imprestável para os fins intelectuais imediatos, pode ser a causa para que um processo de pensamento prossiga, sem que a consciência o perceba, até o adormecimento (FREUD, 2019, p. 652).

Esse processo é chamado repressão ou recalque e funciona como um mecanismo de defesa do ego. É também a característica de semelhança entre os sintomas, os sonhos e a arte – que são formas de dispêndios de energia que os impulsos reprimidos encontram para se satisfazer temporariamente e resistir à repressão egóica: “[...] o que foi posto de lado pela repressão se contrapõe ao Eu, e ela se defronta com a tarefa de abolir as resistências que o Eu manifesta em ocupar-se do reprimido” (FREUD, 2011, p. 14-15).

Inicialmente a psicanálise era um método de tratamento de sintomas neuróticos – doenças desenvolvidas a partir de repressões de desejos reprimidos – mas isso se modifica a partir dos estudos freudianos. Segundo o médico, os sintomas neuróticos eram causados tanto pelo psíquico quanto pelo inconsciente, que ao contrário do que se pensava, não era um local de caos ou irracionalidade, mas de outra ordem da razão. No sintoma neurótico o que acontece é uma “inervação somática”, que corresponde a irrupção em algum ponto da repressão do instinto, causando uma conciliação entre a satisfação substitutiva, mas desviada de sua finalidade devido à resistência do Ego. Já quando embarcamos no sonho, o Ego se concentra no desejo de dormir e desprende a energia psíquica de quaisquer outros interesses, o que causa um relaxamento profundo que deixa o ego num estado latente. Então, o inconsciente se aproveita desse momento para satisfazer os impulsos reprimidos, mas até o ponto que os significados dos sonhos não fiquem totalmente explícitos, já que isso poderia reanimar a repressão do consciente e despertar o indivíduo. É então que a “censura” – como ferramenta de regulação do ego e por conseguinte, da consciência – se afrouxa e a fronteira do que é considerado normal ou neurose é muito tênue. A motilidade está inativa, mas o psiquismo continua trabalhando através da produção dos sonhos, que são como a voz do superego – ou da parte inconsciente de nossa personalidade (FREUD, 2019, p. 669-679)

Em *Autobiografia* (1925), Freud relaciona diretamente o sonhar com o fazer artístico:

Tomando a *Gradiva*, de Wilhelm Jensen, uma pequena novela não muito valiosa em si mesma, pude demonstrar que sonhos inventados admitem as mesmas interpretações que os sonhos reais, e que, portanto, na produção do autor literário atuam os mecanismos do inconsciente que nos são conhecidos do trabalho do sonho (FREUD, 2011, p. 129).

Dessa maneira, a arte para Freud é como uma satisfação substitutiva dos instintos que também trabalha no campo da conciliação. O artista domina a imaginação, satisfaz com suas obras e criações de arte os desejos reprimidos do inconsciente que não poderiam ser realizados no campo da realidade. E é justamente no inconsciente que os surrealistas buscam explorar a dimensão artística como fruição possível apenas num processo de (auto) conhecimento.

Assim, o primeiro manifesto do movimento foi marcado pela definição dos princípios do surrealismo – cujo termo é creditado ao escritor italiano Guillaume Apollinaire – começando com a crença de Breton em poder reduzir os estados aparentemente contraditórios do sonho e da realidade em uma realidade absoluta ou “sobre-realidade” (*surrealité*). Além disso, a arte deveria ir de encontro à chamada ditadura da razão, aos valores burgueses e ao utilitarismo limitantes da imaginação em prol de formas de criação que simultaneamente estimulem e sejam estimuladas pela expansão do ser. “Eles não queriam criar uma nova estética, mas transformar o mundo” (FERRARAZ, p.2), então suas metodologias eram intrinsecamente subversivas a fim de propor novas relações de significados por meio de uma linguagem não-instrumental associada à liberdade da ruptura com a realidade conhecida. Nesse sentido, observamos que

O surrealismo [...] baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos (PEÑUELA CAÑIZAL, p.143).

Como demonstrou Freud, o inconsciente é acessado através do onírico e só ele permite uma compreensão sobre o mundo sem as interferências externas de valores morais e ideológicos que mantêm o *status quo* e a impressão positiva da realidade, revelando desta forma suas subjetividades.

Os grandes pintores do Surrealismo acreditavam que limitar a representação das coisas aos moldes formulados pela consciência era restringir de maneira intolerável a liberdade e, além disso, reduzir a um mínimo insignificante as riquezas e possibilidades significativas da existência. [...] as obras pictóricas do Surrealismo [...] proclamaram a importância de representar os processos do inconsciente, da alucinação e do sonho. Com isso, as imagens reprimidas e os traumas de diversa ordem vieram à luz. Foi [...] um jeito de lutar contra os tabus da sociedade e fazer com que eles fossem relegados a um plano secundário e, em seu lugar, aparecessem os encantos das coisas e dos objetos que imergiam na vida social quando esta se via livre das amarras da repressão (PEÑUELA CAÑIZAL p.145).

A pesquisa dessas imagens reprimidas nas obras surrealistas só foi possível pela resignificação da relação beleza-arte, isto é, ao invés da arte como representação do belo segundo as tradições estéticas, o surrealismo propôs a *beleza convulsiva* como princípio (GAMBI, 2010). Ela é o resultante da oposição de duas realidades distintas – tal qual a lógica de condensação/deslocamento ou metáfora/metonímia de Freud – e quanto mais distantes em sentidos forem, mais força terá a super-realidade criada.² Esse processo não só desliga a arte de qualquer obrigação com o belo, mas descaracteriza a beleza em si e valida as expressões e temáticas subversivas próprias da vanguarda. Suas práticas incluem: a escrita automática, que seria a prática de elencar, sem contar com pressupostos racionais, frases, imagens e objetos aparentemente absurdos ou desprovidos de semelhança entre si; o humor ácido como um escárnio à moralidade civil; o amor louco com a interlocução dos desejos do coração e dos desejos carnisais, normalmente representado pela figura da mulher; e o acaso objetivo, que ocorria através da concretização de um desejo via objeto ou evento cotidiano.

Já o segundo manifesto (1930) examinou os efeitos dos primeiros anos do surrealismo e enfatizou sua posição política favorável ao comunismo, inclusive apontando a dissolução de nomes como Antonin Artaud e Phillipe Soupault do movimento justamente por serem contrários à filiação ao partido comunista. Não obstante, Breton retoma a obra *Revolução e Cultura* (1923) de Trotsky num trecho que enfatiza como a realização artística é indissociável do pensamento crítico às condições subjetivas e de subsistência do ser humano em prol da transformação e melhoria do universo. É importante destacar essa relação considerando que o movimento se estabelece num momento delicado: entre as grandes guerras mundiais e em paralelo à ascensão de sistemas políticos totalitários por todo o continente europeu, como o fascismo na Itália, o franquismo na Espanha, o nazismo na Alemanha e o salazarismo em Portugal. Sistemas que utilizavam de censura, militarização e conservadorismo para adequar as consequências da instabilidade que fragilizou a Europa pós-guerra aos interesses próprios da extrema-direita; e por sua vez, eram contrários a tudo que um movimento que promovia a libertação do

² É notável que esse pensamento se apoia na concepção da imagem poética de Pierre Reverdy, artista francês associado tanto ao surrealismo quanto ao cubismo, o que reafirma a proximidade entre as vanguardas do início do século XX.

homem, a expansão da (in)consciência e a criação de outras realidades representava.

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 descobrimos qualquer razão válida para reconsiderar os meios de expressão que nos são próprios e cuja utilidade pudemos comprovar na prática (BRETON, 2001, p. 184).

Dado este panorama, implicamos que antes de um movimento artístico, o Surrealismo foi uma forma de enxergar o mundo, um posicionamento *rebelde* perante a realidade. A prática artística se tornou indissociável de um processo de conhecimento e, portanto, intrinsecamente política com a construção de novas significações e possibilidades numa sociedade fragilizada, porém sonhadora. Os surrealistas tinham a arte como produção de cultura – sendo esta o meio pelo qual as transformações sociais acontecem e se perpetuam – a partir do extraordinário da subjetividade humana que é a dimensão do inconsciente, explorada em todo tipo de formato disponível à época. Um desses era o cinema, que surge no fim do século XIX e desde os anos 20 vivia a “era de ouro” em Hollywood, mas do outro lado do Atlântico foi redescoberto pela vanguarda com um grande potencial de fruição artística. Logo, foi natural a assimilação do cinema à experiência surrealista, como veremos a seguir.

2.2 O cinema surrealista

Como demais movimentos do período, as experimentações surrealistas se deram inicialmente na literatura e na pintura, onde criou-se uma visualidade tão única que até hoje obras como *A persistência da Memória* (S. Dalí, 1931) e *A traição das Imagens* (R. Magritte, 1929) são lembradas como referências simbólicas do surrealismo. O cinema, por sua vez, formou um *par ideal* com a vanguarda enquanto um instrumento inovador de pesquisa narrativa e visual, considerando que “as imagens que se imbuíram da ilusão de movimento multiplicaram de maneira surpreendente o circuito do olhar e propiciaram o surgimento de formas expressivas em que se desencadeavam complexos processos de relação” (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 147). Isto significa que a forma de representação do cinema possibilitava a construção de uma narrativa onírica pela projeção do processo inteiro, capturando

também a sensação física do movimento e superando o estatismo de outras linguagens como a fotografia ou a pintura. Como exemplifica Darren Thomas,

O filme, assim como a fotografia, tem a capacidade de representar ou documentar fielmente a realidade. Contudo, o cinema também oferece uma reimaginação subjetiva da realidade, preenchendo assim a lacuna entre subjetividade e objetividade, mais à maneira da noção de André Breton de “comunicar vasos” que ligam a realidade interior e exterior num movimento perpétuo e dialético. Isto também inclui a capacidade de passar da interpretação à ação e, em última análise, para a tão almejada transformação (THOMAS, 2022, p. 36. tradução nossa).

Os surrealistas também percebiam na experiência cinematográfica certa semelhança ao processo onírico por causa da ambientação análoga ao estado inconsciente: o espectador chega numa sala escura e visualiza uma tela que projeta imagens impossíveis de definir se reais ou não – ao passo que o indivíduo adormece e imerge nos sonhos sem saber da realidade até que acorde. “O sonho é também – e talvez principalmente – um conjunto de experiências desconhecidas, que está contido no indivíduo, mas também foi projetado no coletivo” (ARAÚJO, 2014, p. 78), da mesma maneira que estar numa sala de cinema é uma atividade essencialmente coletiva, na qual o mesmo filme ressoa diferente em cada espectador por causa de suas subjetividades.

O cinema vanguardista como um todo, incluindo os abstratos dadaísta, futurista e cubista, questionou a narrativa dominante de Hollywood ao explorar a materialidade específica do cinema – o movimento – e radicalizar estratégias de produção de imagens numa busca por novas formas de revelação ou acesso a outras dimensões. Mas há um aspecto central que diferencia o cinema surrealista das demais vanguardas, que pode ser entendido a partir do conceito de cinema gráfico e cinema subjetivo. Enquanto o primeiro repudiava a *facilidade* de representação na fotografia, tendendo a construção de textos visuais que ainda remetessem à linguagem pictórica, o segundo via favoravelmente os recursos fotográficos como *modalidades expressivas* passíveis de subversões ao estilo onírico.

[...] o cinema gráfico propendia à utilização [...] de procedimentos de representação em que os efeitos especiais conhecidos na época estivessem presentes ou, então, à proliferação das experiências sinestésicas construídas pela conferição de atributos sonoros às cores e vice-versa. Em contrapartida, o cinema subjetivo evitava a utilização desses recursos e apostava no princípio de que as implicações retóricas eram eficazes para a construção de metáforas

mediante as quais se garantia estruturação de mensagens polivalentes. (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 151)

Assim, mais do que o meio cinematográfico, os surrealistas também estavam interessados na apropriação da narrativa e do imaginário do cinema clássico para criar seus filmes. Ao integrar seus próprios métodos estilísticos na realização dessas obras, todavia, eles rejeitam a tradição ao colocá-la no espaço subversivo do inconsciente e simultaneamente a transforma num recurso *artístico*, contribuindo, portanto, para a construção da linguagem cinematográfica como um todo. Dentre as obras de maior relevância destacam-se, *La coquille et le clergyman* (Germaine Dulac, 1928), *L'Etoile de mer* (Man Ray, 1928), *Un Chien Andalou* (Luís Buñel e Salvador Dalí, 1929) e *L'Age d'or* (Buñel e Dalí, 1930). Nelas enxergamos, em diferentes graus de intensidade, características essenciais do cinema surrealista, como a interrupção da linearidade narrativa, a diluição da continuidade espaço-temporal, a imitação do fluxo dos sonhos, a desconexão de causalidade entre as cenas, a provocação de choque no espectador através da inserção de objetos estranhos ou de ações aparentemente desconexas, o uso de ironia e humor ácido bem como de recursos da *colagem*, o conteúdo de teor ou metáforas sexuais e a confusão entre a realidade e o devaneio. Elas são estratégias fílmicas que obedecem ao ideário poético do surrealismo, que envolve o

acesso a uma realidade superior pelo processo de transformar o cotidiano em algo não familiar, fascínio pela beleza convulsiva resultante da construção de imagens em que se fundem elementos distantes, criação de uma atmosfera ominosa semelhante à que emerge dos processos oníricos, fascínio pelos acasos que se manifestam nas práticas da escrita automática e busca obstinada dos obscuros objetos do desejo [...] (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 153)

Enfatizamos que as obras citadas não correspondem à totalidade das experimentações surrealistas com o cinema e talvez isso se dê pela vasta aplicabilidade dos conceitos desenvolvidos pela vanguarda. Como demonstra o autor, por exemplo, filmes como *Limite* (Mário Peixoto, 1931), *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933) e *Las Hurdes, tierra sin pan* (Luis Buñel, 1932) também estão ligados ao surrealismo quando analisados a partir de suas especificidades estéticas ao invés do todo temático.

[...] a trajetória da filmografia surrealista [...] se completa, também, nos experimentos poéticos postos em prática em realizações que representam a consecução de um cinema surrealista castiço. Um cinema, enfim, que finca suas raízes mais profundas em *A idade de ouro*, mas que tem em filmes como *Julieta dos espíritos* (1965) e

Amarcord (1973), de Federico Fellini, momentos deslumbrantes, tão perfeitos quanto os conseguidos por Buñuel em *Viridiana* (1961), *O anjo exterminador* (1962), *Simão do deserto* (1965), *Bela da tarde* (1967), *Tristana* (1970), *O discreto charme da burguesia* (1972), *O fantasma da liberdade* (1974) e *Esse obscuro objeto do desejo* (1977) (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p. 155).

Estabelecer, portanto, uma historiografia definitiva do cinema surreal é uma tarefa árdua também por causa de obras antecedentes, contemporâneas ou posteriores que resgatam características definitivamente surrealistas, mas não se engessam nelas. Mas como prevê o próprio Breton,

Não creio no próximo estabelecimento de estereótipos surrealistas. Os caracteres comuns a todos os textos do gênero, entre os quais figuram os que acabo de apontar e muitos outros que somente uma análise lógica e uma análise gramatical rigorosas poderiam revelar-nos, não se opõem a uma evolução da prosa surrealista com o decorrer do tempo. [...] Por outro lado, os meios surrealistas precisariam ser estendidos. Tudo é válido quando se trata de obter de certas associações a subitaneidade desejável. [...] Dou-me pressa em acrescentar que as futuras técnicas surrealistas não me interessam. Muito mais sérias me parecem, e já o dei a entender vezes bastantes, as aplicações do surrealismo à ação. (BRETON, 2001, p. 57- 61)

Por isso não é de nosso interesse esmiuçar um debate sobre a potencial classificação de filmes no Surrealismo, mas sim de estabelecer o quão amplamente o cinema surrealista influenciou na construção de narrativas, ficcionais ou não – às vezes confundindo essas linguagens, como é o caso de *WR: Mistérios do organismo* (Dusan Makavejev, 1971) e *Verdades e mentiras* (Orson Welles, 1974). E isso não se deu pela acepção completa do fenômeno surrealista, mas pelo caráter disruptivo que as ressignificações dos seus métodos permitiam numa obra fílmica. É na defesa da liberdade criativa associada ao inconsciente, ou ainda, em prol de uma realidade subjetiva, que a construção da imagem em movimento surrealista sobrepassa a si mesma e ecoa através do tempo. Afinal, o que foi a psicodelia dos anos 60 senão a busca por uma *supra-realidade* através do uso de psicotrópicos?

3 UM SONHO PSICODÉLICO

Nesse capítulo falaremos sobre a arte psicodélica desenvolvida nos anos 60 para contextualizar a história da banda Pink Floyd como seu fruto direto. Então, analisaremos o filme “Pink Floyd: The Wall” em ressonância com as práticas surrealistas, com objetivo de repercutir as formas pelas quais o movimento atravessa a outros ao longo do tempo enquanto se estabelece como referência definitiva na criação da linguagem audiovisual.

3.1 Arte, psicodelia e Pink Floyd

“O Surrealismo e o Dadaísmo são os grandes pais artísticos da arte *underground*” (LUZ, 2014, p. 9).

Partindo do questionamento no final do capítulo anterior, sentimos a necessidade de contextualizar a arte psicodélica histórica e conceitualmente para compreender se, ou até que ponto ela pode ser relacionada com a vanguarda surrealista. Sobre isso, a pesquisadora Aline Luz estabelece a arte psicodélica como parte integral do movimento de contracultura, também conhecido como movimento *underground*, da década de 1960. Querendo unir a arte e a vida, a contracultura promovia a ampliação da liberdade individual a partir do desenvolvimento pleno do ser, propondo a alteração da realidade social através da tomada de posse sobre a própria consciência, de múltiplas formas de expressão artísticas e culturais, e do ativismo político. Essa liberdade individual é associada a satisfação e ao estado natural de êxtase numa vida sem opressão, isto é, um estado de experiência religiosa obtido pelo entendimento sobre as principais questões que perpassam nossa existência. A experiência psicodélica, nesse caso, é outro meio pelo qual também se pode atingir esse estado, defendida pela política do êxtase como “o direito a experimentar diversos estados mentais [...] e de fugir à programação mental de massa, uma crítica à alienação midiática, religiosa, educacional” (Leary, 1988 *apud* LUZ, 2014, p.11).

A autora observa também o comprometimento da contracultura com o frenesi do momento e do fluxo de ideias, valorizando o instinto como uma experiência original e liberta da necessidade de racionalidade, que por sua vez, sustenta a realidade como dada. Dentro dela, “a experiência psicodélica revelou que a mente é

orgânica, e seu todo (consciente + inconsciente) participa dessa linguagem do universo, que se revela a-histórica, pois se dissocia daquilo construído pelo homem através da linguagem racional, tal como a narrativa Histórica” (LUZ, p. 15-16). Isso significa que a mente humana possui duas potencialidades que atuam na construção da nossa percepção do mundo de maneiras distintas. A história e a realidade são produtos da racionalidade objetiva sustentada pelos processos da consciência. Já o entendimento da subjetividade humana está em outro lugar da razão, não comprometido com a realidade como ela é, mas localizado nos processos do inconsciente que dá vazão às possibilidades do real, ou seja, à construção de uma super-realidade. A experiência psicodélica, nesse sentido, possibilita o acesso à essas potências por entendê-las como um todo consonante. Além disso, a multiplicação das tecnologias de comunicação também interfere na experiência da realidade e é por isso que a exploração do sonho, da imaginação e da sensorialidade é o cerne da contracultura, expresso pela arte psicodélica especialmente na construção de visualidades múltiplas (LUZ, 2014, p. 16). Com isso, podemos perceber referências tanto da psicanálise quanto do surrealismo na conceitualização dos movimentos contraculturais da época, especificamente relacionados à psicodelia.

É importante nesse momento trazer a crítica de Roszak à Timothy Leary sobre a forma com que este popularizou a experiência psicodélica a partir da acepção superficial de tradições esotéricas orientais, slogans de efeito e aura de culto religioso pois isso não trazia respostas ou modos de contraposição ao sistema. Assim, o uso do LSD, a mais popular droga da geração, tinha um potencial político muitas vezes embaçado por um viés escapista dentro do próprio movimento (ROSZASK, 1972, p. 165 *apud* LUZ, 2014, p. 19). Há de se pensar que a experiência psicodélica, nesse sentido, pode ser alienante justamente pela fascinação ou romantização de seus efeitos sem considerar o processo de (auto) conhecimento a ela atrelado.

O que seria a experiência psicodélica reconvertida em instrumento de controle tecnocrático? O oferecimento de belas visões em alta definição e a possibilidade de imersão em outras realidades? Objetos de apelo sensorial estimuladores da impulsividade, consumidos na comodidade do lar, produzidos pela alta tecnologia, com valor de entretenimento e cumprindo a função de controle mental? (LUZ, 2014, p. 20)

Em concomitância, destacamos igualmente uma recorrente crítica, sobretudo pelos setores de esquerda, de um certo esvaziamento das estratégias políticas nos movimentos da contracultura relacionadas a tendência do *drop out*, isto é, o exílio da sociedade e a formação de grupos separados dos demais como método de construção de um novo sistema. O problema desse pensamento é o afastamento de um confronto inevitável na construção de condições que verdadeiramente possibilitem a mudança da realidade e que não sejam facilmente suprimidas como alternativas de escape ou ainda, assimiladas pela cultura dominante (Marcuse *apud* Luz, 2014, p. 12-13). Segundo Mario Maffi, a cena underground até meados dos anos sessenta possuía uma pauta de mudança a partir do nível superestrutural, isto é, a desconstrução do sistema vigente pelo ataque à suas estruturas básicas – cultura, educação e moralidade, e a instauração de um novo em seu lugar; no entanto, esse pensamento passa a ser questionado no final da década de 1970 quando se percebe a espetacularização e conveniente absorção do estilo de vida das artes underground pelo sistema homogêneo.

Apesar de, em uma primeira época, o underground haver determinado que para ser verdadeiramente destrutivo e para atacar de modo eficaz, deveria ser inaceitável segundo os cânones consagrados – ser não-arte, anti-arte – mais tarde compreendeu que também esta atitude era inútil: o sistema dá margem para a anti-arte, que deste modo acaba por entrar na produção artística comercializada e explorada (MAFFI, 1975, p. 42-43, *apud* Luz, 2014, p.13).

É nesse contexto que inserimos a história de Pink Floyd, como mostrado pela análise de Ferreira do filme *Pink Floyd - The Wall* – sobre o qual nos debruçaremos mais adiante. O crítico aponta as origens da banda no experimentalismo underground, em que se destaca o músico Syd Barret como um dos fundadores do grupo e protagonista indiscutível da cultura psicodélica. Eles se tornaram gradualmente o maior nome do rock progressivo, acrescentando à sonoridade experimentações dissonantes como o *blues* e o *music hall* e a fusão de elementos clássicos com instrumentos eletrônicos típicos do rock, além das composições e solos estendidos, estruturas musicais e líricas complexas que contavam, por exemplo com referências literárias à Lewis Carroll. As primeiras performances do grupo ocorreram na casa noturna UFO, em Londres, e foram caracterizadas por uma linguagem multimídia, utilizando de artifícios como projeção de filmes de vanguarda e imagens caleidoscópicas ou show de luzes estroboscópicas, “como se a

experiência multissensorial quisesse produzir estados alterados de consciência, como Alice caindo através do buraco do coelho” (Ferreira, 2012).

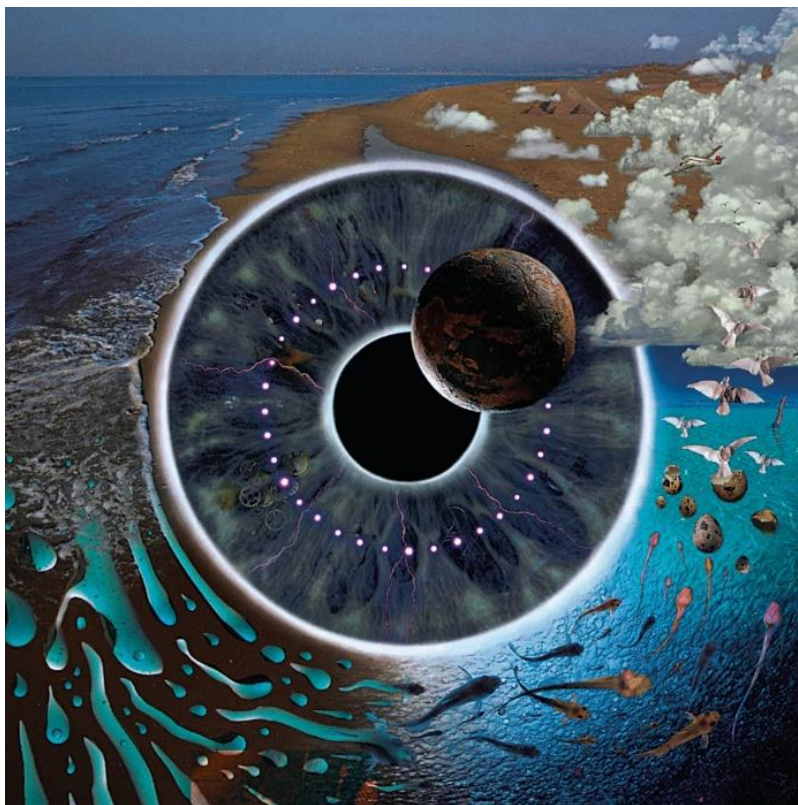
Nesse ponto é relevante trazer o comentário do crítico sobre a geração do movimento que parece não ter compreendido o alerta feito por Timothy Leary em *A Experiência Psicodélica - Um Manual Baseado no Livro Tibetano dos Mortos*, quando afirmou que “a droga não produz a experiência transcendental. Ela apenas age como chave química – ela abre a mente, liberta o sistema nervoso de seus padrões e estruturas ordinários. A natureza da experiência depende quase inteiramente do arranjo e do cenário” (LEARY, 1995, p. 11 *apud* FERREIRA, 2012). Parte dessa geração, classificada como “apocalíptica” por Ferreira, enxergava a potência de autoconhecimento dos psicotrópicos de uma forma quase romantizada ou exagerada, associada também à tendência *drop out* nos movimentos da contracultura. O que muitos encontraram com a intensa experiência psicodélica, nesse sentido, foram “pesadelos, esquizofrenia, alienação e paranoia” (FERREIRA, 2012), como bem observado nas temáticas centrais dos álbuns do Pink Floyd, especialmente após a saída de Syd Barret do grupo em 1968, que foi marcada pela sua deterioração mental relacionada ao abuso de substâncias e sua eventual reclusão da indústria e da mídia.

Temos então que a psicodelia é um meio; uma potência de reflexão sobre a subjetividade e a identidade elevada a outros sentidos de realidade, em concomitância com os movimentos de contracultura que se organizam simultaneamente na segunda metade do século XX. A arte psicodélica, nesse sentido, se estrutura em volta da produção, ou reprodução, do que é vivenciado na experiência psicodélica, elevando sua potência criativa em estratégias de aproximação da arte e da vida como formas uníssonas. Essa potência nos lembra os fins de estudo e inspiração onírica do Surrealismo, o qual Breton curiosamente observa atuar sobre a mente do indivíduo quase à maneira dos entorpecentes.

[...] como eles, cria uma dependência e pode induzir o homem a terríveis revoltas. Será, também, um paraíso dos mais artificiais e o prazer que dele deriva é da mesma natureza que o descrito por Baudelaire ao discorrer sobre os outros. Assim, a análise dos efeitos misteriosos e dos prazeres particulares que ele pode gerar – por mais de um lado o surrealismo se apresenta como um vício novo, que não parece dever restringir-se a uns poucos homens; como o haxixe, ele pode satisfazer a todos os gostos – tal análise não pode faltar a este estudo.” (BRETON, 2001, p. 52)

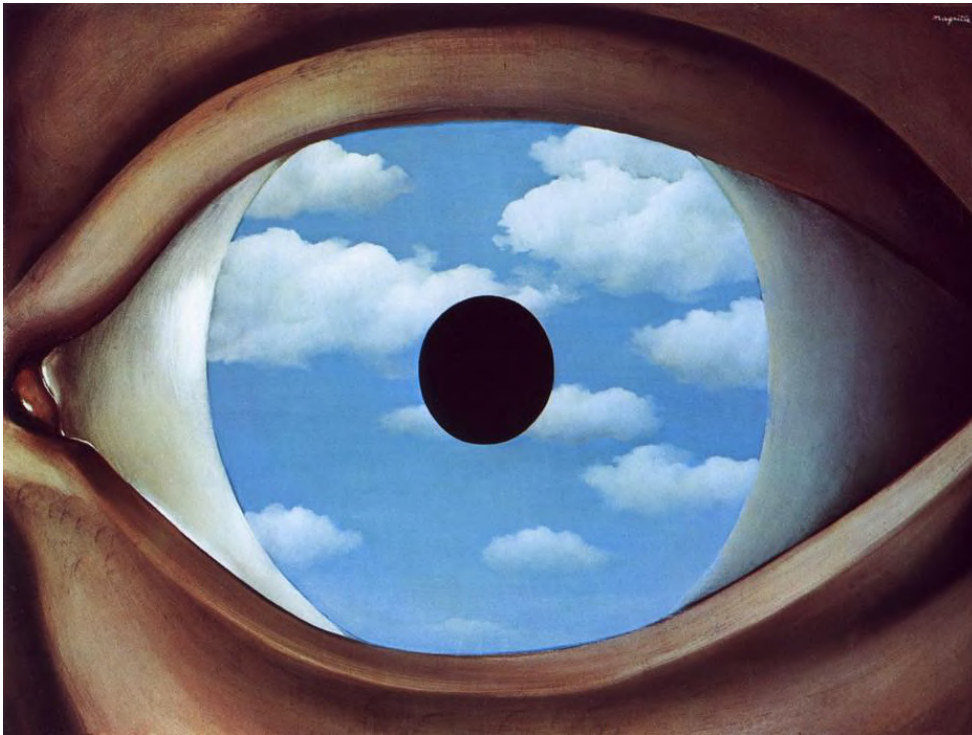
Como fruto direto dos movimentos de contracultura, Pink Floyd é um exemplo pontual da influência surrealista sobre eles. Encontramos referências às formas de criação da vanguarda onírica em diversos momentos de sua história, desde a produção de seus álbuns e letras de músicas, até a experimentação visual de seus concertos, mas principalmente nas capas dos seus discos. Na maior parte de sua carreira, a banda encomendou trabalhos com a Agência Hipgnosis, um estúdio de artes visuais londrino que ficou conhecido pelas criações inspiradas em ícones do Surrealismo como Magritte. Essas artes eram feitas sobre medida por Storm Thongerson e Aubrey Powell, fundadores do estúdio e amigos próximos dos integrantes de Pink Floyd, num processo de parceria que variava de acordo com a atmosfera dos álbuns e dos artistas envolvidos (GRECCO, 2018). Como referência, vejamos alguns exemplos à seguida.

Figura 1 – Capa do disco Pulse (1995) assinada pela Agência Hipgnosis.



Fonte: <http://www.hipgnosiscovers.com/pinkfloyd.html>

Figura 2 – Le Faux Miroir (R. Magritte, 1928)



Fonte: <https://www.renemagritte.org/rene-magritte>

Figura 3 – Capa do disco Ummagumma (1969) assinada pela Agência Hipgonis



Fonte: <http://www.hipgnosiscovers.com/pinkfloyd.html>

Figura 4 - The Menaced Assassin (René Magritte, 1927)



Fonte: MoMA

3.2 Pink Floyd - *The Wall*: uma obra surreal?

“No Surrealismo, o que você vê nunca é o que parece; ao invés disso, é a representação de algo mais visceral, um indescritível, esmagador sentimento que ultrapassa você” (UTKARSH, 2018, tradução nossa).

Propomos, finalmente, uma análise sobre o filme *Pink Floyd - The Wall* a partir da percepção de sua materialidade multilinguística, que permite a verificação da herança surrealista nos elementos que compõem a narrativa audiovisual da obra, ao mesmo tempo que reflete a musicalidade psicodélica característica da banda enquanto narrativa própria. Aqui temos um ponto de encontro baseado na investigação da condição humana e na idealização de uma realidade a partir de uma narrativa que muito se assemelha ao fluxo dos sonhos. Lançada em 1982, portanto posteriormente à época de “ouro” desses fenômenos, a obra emerge como um marco cinematográfico ao evocar a síntese do surrealismo e da psicodelia da contracultura, servindo-se dos processos criativos ali germinados como forças narrativas poderosas e perpétuas para a expansão das fronteiras da ficção – aliadas, certamente, a demais influências.

A ideia inicial do filme foi concebida após um episódio num show da turnê *Animals* em 1977, no qual o comportamento “selvagem” de um fã do Pink Floyd fez Roger Waters, baixista e principal vocalista da banda na época, cuspir em seu rosto. Em meio ao frenesim que tomou conta do público, Waters teria idealizado a construção de um muro entre eles e depois, num processo de reflexão sobre a realidade traiçoeira da indústria do entretenimento, formado o conceito do universo de *The Wall* (ROSE, 2002, p.85 *apud* ROMERO, CABO, 2006, p.51). Assim, o filme é em parte uma adaptação audiovisual do álbum lançado em 1979 e foi escrito por Waters, dirigido por Alan Parker – responsável por longas como *Midnight Express* (Reino Unido, 1978) e *Mississippi Burning* (EUA, 1988) – e teve sua estreia em 1982. Nesse ponto, é relevante trazer a análise de Cabo e Romero sobre o filme, principalmente no que se refere ao contexto histórico da Grã-Bretanha na época de seu lançamento. Os autores observam a obra como um produto entre os álbuns *The Wall* e *The Final Cut: A Requiem for the Postwar Dream* (1983), já que para além do fato deste último possuir três músicas descartadas do primeiro, o filme remeteria de um lado, a uma análise subjetiva da situação sociopolítica da Grã-Bretanha e do mundo, enquanto de outro lado, um veterano de guerra é traído pelo próprio país no que diz respeito ao sonho de uma sociedade melhor, temáticas presentes na letra da música *The Final Cut* (ROMERO, CABO, 2006, p. 48). A situação sociopolítica a que os autores se referem é de uma crise identitária e econômica que atingia as ilhas britânicas como saldo da Segunda Guerra Mundial e da Guerra Fria, já que elas perdiam progressivamente o status de maior economia mundial para os Estados Unidos enquanto os índices de desemprego, as greves e a descredibilização das instituições aumentavam³.

Os britânicos tiveram de suportar pesados fardos existenciais e enfrentar uma crise de identidade profunda e duradoura. A Grã-Bretanha tinha agora de “aprender” a viver num mundo em que as regras (militares, políticas, econômicas e, mesmo, sociais e culturais) eram estabelecidas pelo filho indisciplinado de um modelo capitalista de origem britânica – um grande desafio para orgulho nacional (ROMERO, CABO, p. 50, tradução nossa).

³ O governo ultraliberal e conservador da primeira-ministra Margaret Thatcher a partir de 1979 também é responsabilizado pela situação crítica vivenciada no país, sendo ela mencionada entre outros “tiranos” como o presidente dos EUA Ronald Reagan e o estadista soviético Leonid Brejnev na música *The Fletcher Memorial Home* do álbum *The Final Cut*.

Assim, mesmo com as tentativas de restaurar a antiga glória do Império Britânico, o que permanecia no imaginário nacional era apenas a idealização do heroísmo e da tradição, que no filme é materializada no pai do protagonista, morto na batalha de Anzio em 1944, num movimento simbólico “transmitido como legado às gerações do pós-guerra” (ROMERO, CABO, 2006, p. 48, tradução nossa) mas que se mostrava um ideal fraco e alienante. Assim, os autores interpretam na história do indivíduo (o personagem Pink) uma correlação com a história do coletivo (a Grã-Bretanha) baseada em questões identitárias, observando esse viés duplamente narrativo como uma estratégia de enfatizar a identificação do espectador com o herói e com realidade ali construída, ao mesmo tempo em que alerta sobre a situação sociopolítica da nação.⁴

O filme, portanto, é ricamente constituído de simbologias que tecem uma série de críticas sobre a alienação promovida pelo capitalismo desenfreado, a indústria do entretenimento e a cultura de celebridades, a opressão da liberdade individual pelas instituições sociais, o totalitarismo político e, por conseguinte, à guerra. Muito inspirado pelas experiências pessoais de seu criador, narra o processo de isolamento do *rockstar* Pink, metaforizado pela construção de um muro ao seu redor após uma série de eventos e relacionamentos conturbados em sua vida. Romero e Cabo examinam a narrativa a partir de uma estrutura temporal baseada em três dimensões fundamentais: *passado*, que acontece na Grã-Bretanha e corresponde as cenas da infância do protagonista e do pós-guerra; *presente*, que ocorre no EUA e corresponde as cenas do quarto de hotel, trailer da turnê, concerto, orgia com groupies e filmes de guerra na televisão; e *atemporal/não-espacial*, que se passa na Grã-Bretanha e corresponde as cenas de alucinações e/ou do episódio psicótico de Pink.

⁴ “A morte do pai de Pink simboliza a traição e a eventual destruição do ‘ideal nacional’. A geração do pós-guerra é, portanto, retratada como uma geração de órfãos, tanto literal como sócio-politicamente falando” (CABO, ROMERO, 2006, p. 51, tradução nossa).

Figura 5 – Estrutura temporal de *Pink Floyd - The Wall* para Romero e Cabo

| I | II | III |
|------------------------|--------------------------------|--|
| PAST | PRESENT | NO-TIME/PLACE |
| Childhood | Tour trailer/Hotel room | Totalitarian/paramilitary solution vs. Reconstructed society |
| (Post)-war | Concert/orgy/American TV film. | Craving for purity vs. Love and justice |
| Britain/England | USA | Britain/England |

Fonte: ROMERO, CABO, 2006, p. 51.

Diferentemente, mas não exatamente contrária à perspectiva dos autores, dividimos a narrativa entre a infância, a vida adulta e a psicose ou colapso mental sofrido pelo personagem; no entanto, esses fragmentos não demarcam o tradicional começo, meio e fim da história, pois há uma diluição da continuidade espaço-temporal. Isso significa que a montagem do filme dispõe esses fragmentos sem necessariamente seguir a ordem cronológica dos acontecimentos em torno de Pink – em vários momentos não se sabe o que aconteceu antes ou depois ou mesmo se aconteceu, mexendo também com a noção de realidade e fantasia. Esse embate é visualizado ainda nas cenas iniciais (0’12 a 12’50), com uma sequência de imagens que transitam entre uma camareira adentrando o quarto de hotel de Pink enquanto ele assiste à TV bastante deprimido, um militar que aparenta estar escondido e acaba morrendo numa explosão, jovens eufóricos invadindo uma casa de shows e sendo violentamente agredidos pela polícia, o protagonista caracterizado num uniforme militar discursando para uma multidão, soldados em combate e corpos feridos de batalha e por fim, uma mulher tomando banho de sol com um carrinho de bebê ao lado.

Figura 6 – Soldados marchando no campo de batalha



Fonte: *IMDb*

Esse primeiro grupo de imagens transitam de maneira repentina e não revelam uma lógica narrativa específica, o que inicialmente nos remete à desconexão de causalidade entre as cenas explorada em filmes como *Un Chien Andalou*, por exemplo. Porém, enquanto no clássico surrealista as imagens dessemelhantes não estabelecem uma lógica relacional de sentido entre elas, nesse trecho de *Pink Floyd - The Wall* verificamos que elas podem ser interpretadas como a formação do primeiro trauma do personagem, que o aproxima ainda mais do seu criador Roger Waters: a morte do seu pai na Segunda Guerra Mundial. Essa interpretação pode ser sustentada tanto pelo trecho a partir de 11'25, no qual Pink quase se afoga na piscina do seu quarto de hotel, que se torna vermelha em metáfora ao sangue derramado na guerra; quanto pela presença das músicas *When the Tigers Broke Free* (1982) e *In The Flesh?* (1979). A primeira é uma música feita especialmente para o filme e fala de uma criança que descobre sobre a morte do pai, um soldado do exército britânico, durante a Segunda Guerra Mundial. Já a segunda é a música de abertura do álbum *The Wall* cuja letra é basicamente um discurso conservador de um grupo contratado para substituir Pink num show. O uso dessas músicas na cena enfatiza o teor crítico do filme à guerra e ao totalitarismo e

nesse momento, parece óbvio pensar que o som é um fator central na construção da narrativa, afinal se trata de um filme musical. Dessa forma, temos que “[...] o álbum tira vantagem da sonoridade e o filme tira vantagem de sua representação visual para criar esse desejado sentimento arrebatador, e a banda consegue dizer e acertar mais profundamente do que palavras conseguiriam” (UTKARSH, 2018, tradução nossa). Isto significa que as simbologias visuais do filme se projetam em sensações intensificada pela sonoridade característica da banda.

Figura 7 – Pink banhando-se na piscina do quarto de hotel.



Fonte: *IMDb*.

Logo após essa cena, somos introduzidos ao personagem criança numa sequência de cenas que sugere sem qualquer sutileza seus problemas de abandono e uma fixação pela figura paterna perdida. Isso nos leva a crer que desde pequeno ele possui uma tendência ao isolamento como resposta a um sentimento de rejeição o qual ele não consegue superar, de forma que uma sensação de vazio parece pairar sobre ele quase como um personagem à parte. Assim, acompanhamos uma narrativa profundamente psicológica que se desenrola num embate contínuo entre o consciente e inconsciente do protagonista, com pouca ou quase nenhuma diferenciação do que é realidade, sonho ou alucinação. Observamos bem essa ambiguidade no trecho entre 22'22 a 28'07, que inclui o clássico *Another Brick In*

The Wall pt. II: inicialmente, o protagonista brinca com amigos na linha de trem até que ele passa e Pink se assusta com a imagem de crianças presas no veículo usando máscaras deformadas; depois, o professor de Pink debocha de seus poemas e o humilha em frente à classe; logo após, um grande grupo de crianças com uniformes colegiais aparecem numa fila, conduzidas a uma espécie de abatedouro que literalmente as transformam em pedaços de carne; essas mesmas crianças aparecem num cenário de escritórios iguais até que se rebelam e queimam uma escola; por fim, o protagonista aparece na sala de aula como se toda a cena anterior tivesse acontecido apenas em sua cabeça.

Esse trecho emblemático explicita uma férrea crítica às instituições que tecem a individualidade, destacando o sistema escolar como peça-chave no processo de uniformização e alienação dos sujeitos requerido para acompanhar a sociedade pós-industrial. Sobre este ponto, verificamos a partir do artigo de Dias o entendimento de que no século XIX a escola se configurou para formar operários antes de formar cidadãos (Hobsbawn, 2012, *apud* Dias, 2023), centralizando o professor como o detentor dos saberes e o aluno como o receptor previamente ignorante (Freire, 2019 *apud* Dias, 2023). Ela também sinaliza o caráter normativo da escola, um lugar de vigilância e controle, ao lado de instituições como prisões e hospitais, utilizando a disciplinarização dos sujeitos como tática de formação de indivíduos dóceis e, portanto, de uma sociedade submissa (Foucault, 1987, *apud* Dias, 2023). Esses conceitos são sutilmente observados na cena destacada, desde o autoritarismo e deboche do professor com Pink e os outros alunos, até os elementos que percebemos como referências ao fordismo⁵, a Revolução Industrial e até mesmo ao filme *Modern Times* (1936) de Charlie Chaplin, como a encenação de uma linha de produção.

⁵ O fordismo pode ser resumido como um processo de especialização do operário numa linha de montagem, visando a maximização da produção e do consumo em massa, idealizado pelo empresário Henry Ford no livro “Minha Filosofia e Indústria”. Suas práticas foram definitivas na transição da segunda para a terceira fase da Revolução Industrial, assim como do capitalismo industrial para o capitalismo financeiro.

Figura 8 – Crianças com máscaras deformadas enfileiradas no abatedouro



Fonte: *IMDb*.

Outra cena que merece destaque por sua crítica ao cerceio da liberdade é o trecho que representa a dissociação total de Pink com a realidade, deixando-se tomar pelas alucinações que o levam até um julgamento final nas últimas cenas do filme. Ela começa em 1'06'01 com o protagonista desacordado em seu quarto de hotel, que é invadido por seu agente, uma equipe e um personagem que parece com um médico. Eles “personificam o movimento excessivo e incessante do capitalismo dominante que arranca Pink de seu estado atormentado” (ROMERO, CABO, 2006, p. 54) aplicando uma droga que o deixa num estado letárgico de obediência e o arrasta para o local do concerto. Ao som de *Comfortably Numb*, o personagem percorre o caminho em delírio enquanto sua aparência é progressivamente deformada em algo inumano. Ao adentrar o que seria a casa de shows, no entanto, Pink aparece como um líder totalitário em meio a um público de cidadãos apoiadores, ao passo que se retoma parcialmente as cenas iniciais do filme. Aqui, a mente do protagonista se torna o que Romero e Cabo chamam de solução totalitária-paramilitar, isto é, uma resolução para as questões identitárias que assombraram sua história individual. Sutilmente, a cena evoca a história coletiva como crítica às ideologias dos governos ultraconservadores da época, que tomavam

o nacionalismo, imperialismo e racismo uma posição de autopreservação e gerenciamento político. Destaca-se nesse ponto a insígnia de dois martelos transversais que automaticamente nos lembram o símbolo máximo do nazismo, e em seguida começa uma espécie de purgação cívica com um exército de “vermes” (isto é, os apoiadores assíduos do regime) a partir das ideologias do novo líder, em clara referência ao totalitarismo.

Devemos acrescentar que esta solução totalitária-paramilitar [...] encontrou alguma correspondência na Grã-Bretanha da época: por um lado, nos movimentos fascistas de extrema-direita que queriam enviar os imigrantes de volta para de onde vieram e, por outro, na mistura de capitalismo ultraliberal e Chauvinismo britânico do Partido Conservador. [...] Portanto, esta dimensão ‘não-tempo/espço’ está indubitavelmente ligada ao tempo/espço que constituiu o presente histórico de *The Wall*. (ROMERO, CABO, 2006, p. 54-55, tradução nossa).

Com essas observações, desde já fica claro que não é possível afirmar *Pink Floyd: The Wall* como uma construção puramente surrealista, mesmo porque esta não é a pretensão deste trabalho. Todavia, a narrativa não fica totalmente à parte do surrealismo quando analisamos os aspectos cinematográficos que a compõe, ou as características da subjetividade fortemente presente nela, já que o próprio filme não possui interesse em enfatizá-la sozinha.⁶ Isto porque o filme preserva um teor lúdico, que o orienta por um caminho entre o absurdo e o chocante; e é nessa lógica que vislumbramos, a partir de 19’15, um elemento chave na construção do mundo subjetivo do personagem e, portanto, da narrativa: a animação. Amplamente usada ao longo da obra, é um forte recurso visual que representa as coisas existentes apenas na cabeça de Pink, não estritamente ligada aos sonhos, mas também associadas ao episódio psicótico do protagonista, como percebemos mais adiante no filme. De primeira, todavia, só dá tempo de sentir o impacto causado pelo match

⁶ “Há uma narrativa, embora *Pink Floyd: The Wall* não a enfatize. Isso sugere que Pink tem imagens vívidas da provação de seu pai sob o fogo, foi criado de maneira muito protetora, foi incapaz de um casamento bem-sucedido, não teve prazer em sexo casual e finalmente desapareceu na catatonia psicológica sob a influência de drogas. A cena de abertura retorna mais tarde, sugerindo que toda a ação do filme acontece na cabeça de Pink naquele quarto de hotel, mais ou menos durante o tempo de exibição do filme” (EBERT, 2010, tradução nossa).

cut⁷ de uma pomba branca em live-action no jardim do personagem para um ameaçador pássaro animado que, por sua vez, arranca partes de uma cidade com suas garras como se fosse uma presa e sai voando. Embalada pela música *Goodbye Blue Sky*, essa primeira cena de animação continua num cenário de guerra, com seres inumanos usando máscaras de gás, aviões que se transformam em cruzes e uma bandeira da Inglaterra que sangra e vira uma cova.

Figura 9 – Cena do pássaro em animação.



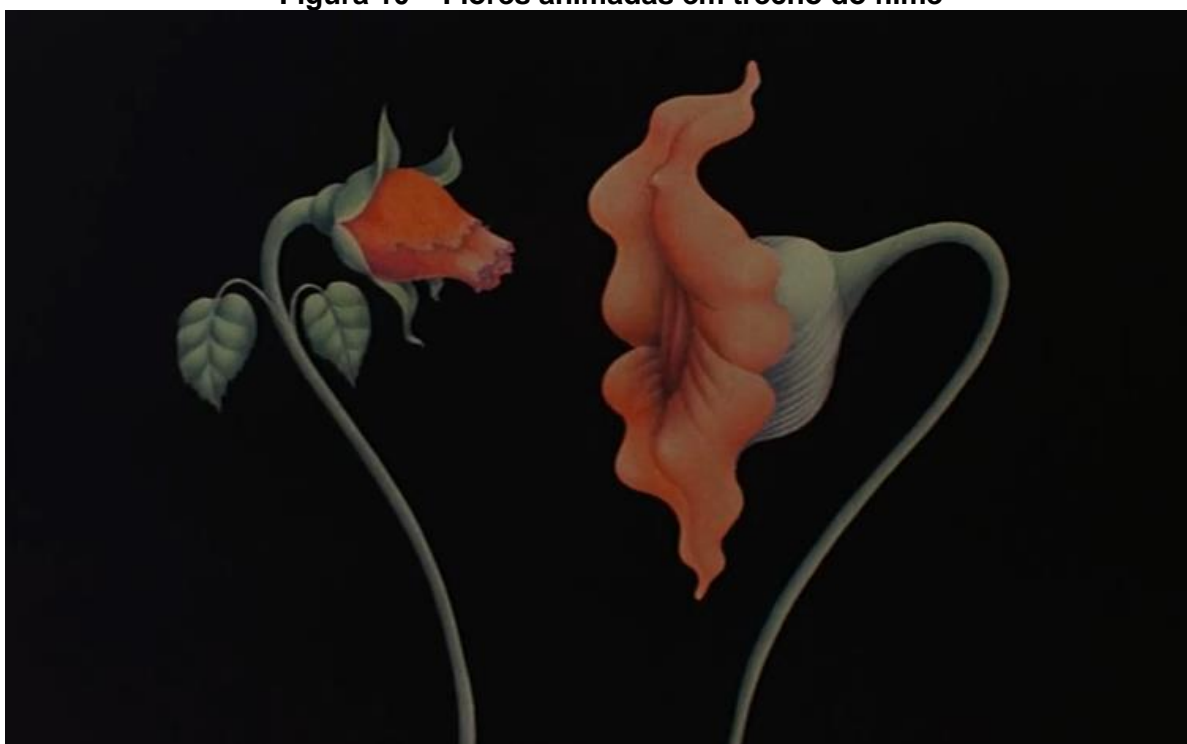
Fonte: *Pink Floyd: The Wall*

Criadas pelo notório cartunista Gerald Scarfe, as ilustrações do filme possuem seu característico estilo grotesco, por vezes compostas por figuras exageradas, distorcidas e *densas*, que por vezes se afastam da representação realista em prol da concepção simbólica e metafórica do universo de Pink. Observemos por exemplo o trecho de animação a partir de 36'36, no qual duas flores são distorcidas em formas diversas, dentre as quais destaca-se genitálias que se conectam e se destroem, respectivamente. A cena metaforiza o relacionamento de Pink com sua esposa, que o trai na cena anterior com um personagem dedicado a um grupo antibomba e pacifista; mas com um olhar mais cuidadoso, associado à perspectiva da narrativa duplamente individual e coletiva de Romero e Cabo anteriormente citada, também

⁷ “O **match cut** é o tipo de corte que combina cenas diferentes mas com imagens semelhantes, transitando de um espaço para o outro sem perder a coerência e sem desorientar o espectador” (SARTI, 2016).

poderíamos interpretá-la como uma alusão à sensação de traição sentida pela geração britânica pós-guerra no que diz respeito à falta de recompensa pela sua obediência e pelos danos que a própria nação os impôs. Simultaneamente, não podemos deixar de notar que a cena evoca a sexualidade como um tema relevante para a narrativa e, assim como nos filmes surrealistas, aparece em tom crítico aos costumes da sociedade burguesa, todavia o faz de maneira distinta. Enquanto *Pink Floyd - The Wall* retrata a sexualidade de forma mais subliminar e reprimida como consequência de uma sociedade hipócrita, *L'Âge d'Or*, por exemplo, a celebra de forma mais explícita, em desafio aos padrões morais de sua época num tom de escárnio e subversão.

Figura 10 – Flores animadas em trecho do filme



Fonte: *Pink Floyd: The Wall*

Além disso, temos que “[...] a flor seduz uma flor masculina, arrebatada-a, saqueia-a e, por fim, devora-a. Talvez ela reflita o terror da castração de Pink” (EBERT, 2010, tradução nossa). Retomamos aqui à psicanálise freudiana, mas no que diz respeito ao complexo de castração, que pode ser resumindo como o medo de perder o órgão genital durante a fase de desenvolvimento psicosssexual da criança, entre os 3 e 6 anos. Esse sentimento é definitivo na relação do indivíduo com o outro, como explicam Couto e Chaves:

A angústia é um sinal em função do eu. Este busca uma satisfação ideal, narcísica, pela via da relação com o outro. Acontece que esse eu que se pensa não sabe daquilo que o movimenta, uma parte dele é inconsciente. A angústia de castração é o sinal do trauma sexual, daquilo que desse eu é uma satisfação que é pura perda, não-sentido. A angústia como sinal movimenta o recalque, via da alienação da satisfação na fantasia inconsciente (COUTO, L. CHAVES, W., 2009).

Podemos supor, nesse caso, que Pink não processa bem os traumas vividos em sua infância, o que se reflete nas relações problemáticas desenvolvidas com outros personagens ao longo do filme, inclusive sua esposa. Essa percepção pode ser verificada no trecho que corresponde à última cena de animação do filme, a partir de 1'24'05, em que se desenrola uma espécie de julgamento final do protagonista, que está no auge do seu episódio psicótico. Ela possui personagens inéditos como o Verme e o Juiz, mas também conta com a representação de pessoas que já passaram pela vida do protagonista, como o Professor e a Mãe, e o que todos possuem em comum são suas formas monstruosas e opressivas em relação à ilustração de Pink, minúsculo e comprimido na parede ao seu redor. Simbolicamente, essa diferença pode ser associada à repressão inerente às figuras de autoridade que passaram pela vida do protagonista, numa construção quase teatral que repassa todos os traumas de Pink como um processo torturante.

Sobre este ponto, é inevitável uma observação crítica da narrativa baseada na perspectiva de Ferreira (2012) sobre o filme como um “desmoronamento do ego diante do princípio de realidade: o indivíduo que, impotente, só lhe resta a vitimização, autoindulgência e dó de si mesmo”. Temos que a ênfase sobre as paranoias do protagonista são parte crucial na lógica narrativa de metaforizar e mostrar aos poucos seu processo de isolamento, no qual cada trauma vivido por Pink corresponderia à adição de mais um “tijolo” na construção do muro ao seu redor. No entanto, a consistente ênfase nessas dores parece servir também para isentá-lo de sua parte de responsabilidade perante o sistema permanentemente criticado no longa, pois ainda que ele seja inevitável e ainda que Pink tenha escolhido ser um *rockstar*, digamos, na esperança de romper com esse sistema, ele o alimenta porque também se beneficia da indústria corrompida do entretenimento. Essa relação também é apontada no “distanciamento (auto)crítico de Waters à realidade insuportável que o rodeava, para a qual contribuiu e da qual beneficiou,

constituiu o núcleo do universo criativo da banda que encontrou a sua continuidade em *The Final Cut*” (ROMERO, CABO, 2006, p. 51, tradução nossa), bem como

“[...] ainda permanece em questão se *The Wall* oferece ou não apoio àquilo que ataca abertamente. A cena final contém alguma semente de mudança social de alguma forma? [...] Ou será que *The Wall* é um exemplo construtivo de imaginação política emancipatória que poderia contribuir para parar a dança enlouquecedora do mundo capitalista tardio e ajudar a criar uma sociedade melhor no futuro?” (ROMERO, CABO, 2006, p. 57, tradução nossa).

Figura 11 – Cena do julgamento final



Fonte: IMDb.

De toda forma, nossa interpretação da cena também a destaca por evocar na animação a visualidade das composições imagéticas surrealistas de maneira ímpar. As transições e a fluidez de movimentos que constituem as ilustrações remetem ao absurdo e ao simbolismo exagerado, visto por exemplo em obras do cineasta chileno Alejandro Jodorowski que flertam com o surrealismo, como *El topo* (1970) ou *La montaña sagrada* (1973). Fazemos essa associação em concomitância à seguinte observação:

Para alguns, os filmes que representam os valores fundamentais do Surrealismo são aqueles que Buñuel, e somente ele, soube fazer. Claro que seria injusto terminar com essa frase, pois há seguidores tão ilustres como David Lynch e, em certa medida, Pedro Almodóvar

e, ainda, um conjunto de diretores latino-americanos que também se entregaram à aventura de fazer filmes surrealistas: Alejandro Jodorowski, Arturo Ripstein e Eliseo Subiela, para citar somente alguns (PEÑUELA CAÑIZAL, 2006, p.155).

Observamos, até então, os seguintes elementos que apontam um caráter surrealista no longa: temporalidade imprecisa, quebra da linearidade narrativa, teor sexual, a composição visual metafórica e a confusão entre a realidade e o devaneio. Na cena que antecede o epítome do episódio psicótico de Pink, quase todos esses se materializam em conjunto no trecho de 59'13 e 1'03'8, em que o protagonista na sua versão jovem encontra a si mesmo adulto, louco e isolado no que parece ser um hospital abandonado, e então foge com medo por um campo que logo se transforma num memorial de corpos mortos na guerra. A cena é, nesse caso, uma indicação implícita da influência surrealista na produção do longa não por usar todos os elementos estilísticos dos filmes da vanguarda, mas pela adaptação inteligente de alguns deles à narrativa. Ela também nos remete uma perspectiva onírica no que se refere à imitação do fluxo dos sonhos – nesse caso, de um pesadelo – com a exposição de uma verdade psicológica a partir da resignificação de objetos e imagens.

Figura 12 – Encontro das versões jovem e adulta do protagonista.



Fonte: *IMDb*.

Assim, entendemos que *Pink Floyd - The Wall* possui um caráter surrealista na subjetividade que compõe grande parte de sua narrativa – não linear e intrinsecamente insurreta. A obra está mais interessada na linguagem inconsciente do personagem e nas conexões simbólicas que ela traz sobre o mundo, dando ênfase a visualidades e temáticas subversivas. Sobretudo, o filme busca a liberdade – individual e coletiva – em oposição à realidade opressora e limitante que nos rodeia; apresentando-se, então, como um desafio mental que faz o espectador sentir como se tivesse acabado de sair de um sonho profundamente psicodélico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi discutido neste trabalho, observamos a importância do Surrealismo para além das construções estéticas e políticas da arte, mas como um sistema de transformação da realidade pelo mergulho em si mesmo em busca de um conhecimento mais profundo sobre tudo. A perpetuação de seus ideais através do tempo é revelada a partir do imaginário surrealista inserido em produções contemporâneas, isto é, na reinterpretação e utilização das ferramentas desenvolvidas pelo movimento como dispositivos de criação disruptivos. Os surrealistas, em certa medida, viram no “ordinário” dos sonhos as questões relevantes à subjetividade humana, influenciados pelos estudos da psicanálise e daí, uma potência de arte totalmente inovadora e intuitiva, ao mesmo tempo redefinindo as formas e funções da fruição artística. Essa visão em resposta à realidade sensível da sociedade pós-guerra foi inspiradora ao abrir um leque de possibilidades na construção visual e imagética de outros momentos na história da arte, sendo reaproveitado, reestruturado e ressignificado em diferentes dimensões de narrativas ficcionais.

[...] lembremo-nos de que a ideia surrealista visa, simplesmente, à recuperação total de nossa força psíquica por um meio que mais não é do que a descida vertiginosa ao interior de nós mesmos, a iluminação sistemática dos lugares ocultos e o perpétuo em plena zona proibida; lembremo-nos ainda de que sua atividade não corre qualquer sério risco de cessar enquanto o homem for capaz de distinguir um animal de uma chama ou de uma pedra [...] (BRETON, 2001, p. 166)

O movimento possui extensa aplicabilidade em múltiplas linguagens artísticas, mas especificamos o cinema como a epítome material dos ideais teóricos do surrealismo já que “[...] é um ponto de convergência: em vez de ser em si uma realidade, fica no limite da realidade, não há certeza em sua configuração” (ARAÚJO, 2014, p.48). O cinema fomentou um intercâmbio do surrealismo com novas significações, à exemplo de *Pink Floyd - The Wall*, que traz elementos tipicamente surrealistas junto a elementos que permeavam à tensão da sociedade britânica na época de seu lançamento, além de referências típicas do pensamento contracultural que corresponde à geração em que a banda surge. Em nossa análise, verificamos nos aspectos da narrativa, da montagem, da animação e da música que o longa se traduz numa vontade de reproduzir o fluxo de um sonho psicodélico, utilizando para isso de algumas estratégias do cinema surrealista, como a

temporalidade imprecisa, a quebra da linearidade narrativa, o teor sexual, a composição visual metafórica e a confusão entre a realidade e o devaneio. Assim, possuímos um resultado satisfatório quanto às questões apresentadas na introdução deste trabalho, ou seja, 1- identificamos no longa um objeto de estudo razoável sobre o aproveitamento das práticas cinematográficas da vanguarda surrealista; 2- observamos a relevância do estilo visual surrealista para a construção da linguagem audiovisual; 3- enfatizamos a relação com o onírico como uma estratégia definitiva na história da criação de narrativas ficcionais em múltiplas linguagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alejandro Jodorowsky. **Surrealism Today**. 16 de abril de 2023. Disponível em: <https://surrealismtoday.com/alejandro-jodorowsky/>. Acesso em 20 nov. 2024

ARAÚJO, Raphael Genuíno de. As vanguardas artísticas e o cinema. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**. Espírito Santo, ano 4, v. 4, n.7, p. 67-83, dez. 2014.

BRETON, André; PACHA, Sergio. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro: Nau, 2001. 395 p. (Coleção Fontes da modernidade).

BÜRGUER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa, Vega/Universidade, 1ª edição, 1993. Tradução e prefácio de Ernesto Sampaio. p. 1-71.

COUTO, Luiza Vieira. CHAVES, Wilson Camilo. O trauma sexual e a angústia de castração: percurso freudiano à luz das contribuições de Lacan. *In: Periódicos de Psicologia*. Rio de Janeiro, Psicol. clin., vol. 21, n. 1, 2009. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652009000100005. Acesso em: 15 out. 2024.

CURCIO, Christine. Surrealism builds “The Wall”. **The Daily Collegian**, 1982. Disponível em: https://www.collegian.psu.edu/archives/article_9d022253-a139-5d33-8c67-841d724b99c7.html. Acesso em: 06/11/2020.

DIAS, Érika. A Educação e a escola. Para que servem as escolas? *In: Ensaio – Avaliações e Políticas Públicas em Educação*. Rio de Janeiro, vol. 31, n. 120. Epub, jul. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40362023003101201>. Acesso em 22 out. 2024.

FERRARAZ, Rogério. **As marcas surrealistas no cinema de David Lynch**. Revista Olhar, ano 3, n.º 5-6, 2001.

FERREIRA, W. R. V. Pink Floyd: a “bad trip” da Cultura Psicodélica. **Cinegnose**. Disponível em: <https://cinegnose.blogspot.com/2012/01/pink-floyd-bad-trip-da-cultura.html>. Acesso em: 18 nov. 2024.

FREUD, Sigmund. **Sigmund Freud – Obras completas volume 4**: A interpretação dos sonhos (1900). São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 1ª ed. Tradução de Paulo César de Souza.

FREUD, Sigmund. “O Eu e o Id” (1923). *In: Freud (1923-1925) – Obras completas volume 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 1ª ed. Tradução de Paulo César de Souza.

FREUD, Sigmund. “Autobiografia” (1925). *In: Freud (1923-1925) – Obras completas volume 16*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 1ª ed. Tradução de Paulo César de Souza.

GAMBI, Henrique do Nascimento. **O Fogo das aparências: descrição e fotografia em Amor louco, de André Breton**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, cap. 2 e 3, 2010.

GRECCO, José V. A. **O surrealismo e a fotografia nas narrativas das capas de discos, um olhar da agência Hipgnosis**. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

KLOS, Anna. From surrealism to the world famous CD cover. **Retroavanguardia**, 2016. Disponível em: <https://retroavanguardia.com/magritte-and-hipgnosis/>. Acesso em: 06/11/2020.

LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista. São Paulo, p. 6-20, 2014.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Surrealismo. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papirus Editora, 2006. p. 146-155

Pink Floyd - The Wall. **IMDb**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0084503/?ref=nm sr srsq 0 tt 8 nm 0 in 0 q pink%2520floyd%2520the%2520wall>. Acesso em 9 nov. 2024

ROMERO, J. S; CABO, L. M. V. Roger Waters' Poetry of the Absent Father: British Identity in Pink Floyd's "The Wall". *In*: **Atlantis** – Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-norteamericanos. vol. 28, no. 2. P 45-58. dec. 2006. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41055246?origin=JSTOR-pdf>. Acesso em: 19 nov. 2024

SARTI, André. Conheça os tipos de corte e melhore sua edição. **André Sarti | Comunicação e Marketing**, 18 nov. 2016. Disponível em: <https://andresarti.com.br/melhore-sua-tecnica-de-edicao/>. Acesso em 12 nov. 2024.

The Final Cut (álbum). Wikipedia. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Final_Cut_\(%C3%A1lbum\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Final_Cut_(%C3%A1lbum)). Acesso em: 24 nov. 2024

THOMAS, Darren. (Found) Object Lessons: Dalí, Cornell, and Convulsive Cinema. *In*: **Journal of Surrealism and the Americas**. Arizona (EUA), v. 13, n. 1, p. 35-62. ago. 2022. Disponível em: <https://jsa-asu.org/index.php/JSA/article/view/247/42>. Acesso em 10 nov. 2024

THOMPSON, Kristen; BORDWELL, David. **Film History: An introduction**. New York: McGraw Hill Humanities, 2ª edição, 2003. p. 82-83, 173, 178-179, 284-286, 318-319.

UTKARSH, Sujay. Pink Floyd's The Wall: An Experiment in Surrealism. **The Tartan**, 2018. Disponível em: <https://thetartan.org/2018/10/8/pillbox/pinkfloyd>. Acesso em: 06 nov.2020.

FILMOGRAFIA

LA coquille et le clergyman. Direção de Germaine Dulac. França, 1928. 40 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4SIIMhmk6Uc>. Acesso em 10 ago. 2024.

L'Etoile de mer. Direção de Man Ray. França, 1929. 15 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=csEDMzs3SXo>. Acesso em 16 jun. 2024

L'Age D'or. Direção de Luís Buñel. França, 1930. 60 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4Evc60MwXL4>. Acesso em: 13 ago. 2024

PINK Floyd: The Wall. Direção de Alan Parker. Reino Unido, 1982 .95min.

UN Chien Andalou. Direção de Luis Buñel. França, 1929. 16 min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=W8yKT7H_KJ0. Acesso em: 16 jun.2024